



Légendes et dénonciation dans les gravures et les dessins de Goya

Pierre Géal

► To cite this version:

Pierre Géal. Légendes et dénonciation dans les gravures et les dessins de Goya. *Atlante: Revue d'études romanes*, 2017, 10.4000/atlane.9289 . hal-01584925

HAL Id: hal-01584925

<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01584925>

Submitted on 10 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Légendes et dénonciation dans les gravures et les dessins de Goya

Pierre Géal

Université Grenoble Alpes / ILCEA4

L'intérêt pour les textes de Goya, et notamment pour les légendes qui accompagnent la plupart de ses dessins et gravures, n'est pas un phénomène récent. Edith Helman ou René Andioc, il y a de cela quelques années, et plus récemment Jean-Marc Buiguès ou encore Helmut C. Jacobs y ont consacré des études novatrices¹. Pour autant, ces travaux n'ont pas encore épuisé toutes les richesses de ces textes, trop souvent négligées au profit d'une lecture qui n'a pour but réel que l'élucidation d'une image. Deux pistes, en particulier, mériteraient sans aucun doute d'être davantage explorées. D'une part, celle qui concerne l'élaboration des légendes des dessins et des gravures de Goya, pour laquelle se pose notamment la question d'une création collective dont les participants restent à identifier. D'autre part, celle qui vise à étudier les rapports entre ces légendes et les images non pas seulement dans le cadre d'une sage complémentarité et dans la perspective d'une interprétation des représentations, mais aussi dans le sens d'une polyphonie et d'une véritable théâtralisation. C'est sous cet angle que sera envisagée ici la contribution des légendes à l'expression de la dénonciation dans l'œuvre dessiné et gravé de Goya.

¹ Edith HELMAN, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963 ; René ANDIOC, *Goya : letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008 ; Jean-Marc BUIGUÈS, « Modalidades y funciones de los textos en los *Desastres de la Guerra* », dans Frédéric Prot (ed.), *Goya, la imagen inquieta*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 139-167 ; Helmut C. JACOBS, « Lo grotesco como programa de la Ilustración en el *Capricho* 4 de Francisco de Goya », *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, n° 2, 2014, p. 69-95.

L'énonciation

Analysant les légendes des *Caprichos*, Jeanne Battesti Pelegrín observe qu'elles sont très fréquemment en « situation locutive » et elle propose de distinguer trois sortes de discours direct. Premièrement, un dialogue interne, entre les protagonistes de l'image, comme par exemple dans « *No te escaparás* » (*Caprichos*, n° 72) ou « *Bien tirada está* » (*Caprichos*, n° 17)². Deuxièmement, un dialogue externe, dans lequel l'artiste s'adresse au spectateur, ou bien l'un des protagonistes de l'image semble s'adresser au spectateur, comme dans « *Pobrecitas* » (*Caprichos*, n° 22). Troisièmement, le cas plus fréquent d'un dialogue ambigu :

[...] l'artiste peut s'adresser à un personnage du tableau, comme dans « *Buen viaje* » (64) à moins qu'il ne prenne à témoin le public de son souci que ces monstres s'en aillent ; et qui dit « *Si quebró el cántaro* » (25), la mère irascible qui explique pourquoi elle fouette son enfant, ou l'artiste lui-même qui semble ainsi justifier cet acte ? De même qui dit « *No hubo remedio* » (24), la foule impuissante ou l'artiste lui-même, résigné ? Et qui demande : « *De qué mal morirá?* » (40), l'âne médecin, incapable de faire un diagnostic (interrogation vraie), ou l'auteur au public (interrogation oratoire)³?

Si cette forte présence du discours direct observée dans les légendes des *Caprichos* se vérifie plus largement dans l'ensemble de l'œuvre gravé et dessiné, dans toute sa variété et son étendue, il semble particulièrement important d'analyser ses conséquences dans le cadre de l'expression de la dénonciation. Celle-ci, en ce qu'elle suppose un appel à la raison et à la justice, une référence à la norme, met en effet forcément en jeu le rapport du locuteur à la société, qu'il s'agisse du monologue d'un solitaire ou au contraire d'une interpellation et d'un appel à la révolte.

² La graphie des légendes des gravures correspond à celle de leur première édition. Celles des dessins sont également respectées dans leur forme originelle.

³ Jeanne BATTESTI PELEGRIN, « Les légendes des "Caprices" ou le texte comme miroir ? », *Goya, regards et lectures : actes du colloque tenu à Aix-en-Provence, les 11 et 12 décembre 1981*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, p. 37.

Or Pierre Gassier remarque, à cet égard, que les usages de Goya ont varié au fil du temps dans ses albums de dessins :

Souvent Goya s'exclame, interroge, mais sa véritable originalité, sa force incomparable, c'est l'apostrophe : il s'adresse à ses personnages, les questionne, leur donne des conseils, les console ou au contraire les menace. [...]

Remarquons toutefois que le ton des légendes a évolué de façon assez sensible d'un album à l'autre : alors que les albums B et D contiennent surtout des légendes-commentaires, il est significatif que les deux suivants E et C soient les plus riches en légendes-apostrophes, exactement comme dans la suite des *Désastres de la Guerre* dont l'élaboration coïncide à peu près avec celle de ces dessins. On pourrait donc dire que ces deux catégories d'œuvres graphiques témoignent entre 1808 et 1820 environ, de la profondeur de l'engagement de Goya dans le drame politique de l'Espagne. Au contraire, dans sa retraite de Bordeaux, loin des luttes et des souffrances qu'il a connues, l'apaisement est enfin venu pour lui et les légendes (album G) redeviennent presque uniquement des titres ou des commentaires, comme dans les albums qui précèdent la tourmente de 1808⁴.

Tzvetan Todorov, pour sa part, met en rapport les dialogues que l'artiste tente souvent d'établir avec les personnages des gravures et des dessins et la difficulté de Goya à communiquer, après sa maladie : « On dirait que, pour compenser son incapacité de communiquer avec de vraies personnes, il s'est mis à apostropher ses personnages [...] »⁵.

La dénonciation dans les légendes des dessins et des gravures de Goya prend-elle donc principalement la forme d'un monologue, celle d'une apostrophe du locuteur externe aux protagonistes de l'image, ou plutôt encore celle d'une adresse

⁴ Pierre GASSIER, *Les dessins de Goya. Les Albums*, Fribourg, Office du Livre – Paris, Éditions Vilo, 1973, p. 14.

⁵ Tzvetan TODOROV, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011, p. 214.

(directe ou indirecte) au spectateur-lecteur ? Les gravures, destinées par essence à la communication, sont-elles plus propices que les dessins à un dialogue avec le spectateur-lecteur ? Les choix de l'artiste ne sont pas pure rhétorique : chacun d'entre eux engage une conception spécifique de la dénonciation.

Le dialogue interne

Les cas de dénonciation reposant sur un dialogue interne entre les protagonistes sont relativement rares, comme les dialogues internes eux-mêmes. L'énoncé « *¿No hay quien nos desate?* » (*Caprichos*, n° 75), interrogation par laquelle les protagonistes semblent dénoncer les contraintes sociales qui les empêchent de mettre fin à leur union, correspond à cette première modalité dans sa forme élémentaire. « *Dios nos libre de tan amargo lance* » (*Album E*, n° 41) en est une variante, où le dialogue interne semble en réalité un monologue intérieur de la victime, une mère empoignée par un bandit, tandis que son enfant se blottit contre elle.

Dans d'autres cas, un ou plusieurs protagonistes semblent faire les frais de la raillerie. Ainsi, l'exclamation « *¡Brabisimo!* » (*Caprichos*, n° 38) pourrait être prononcée, sur un ton ironique, par l'un des deux personnages présents au second plan, se moquant (il s'agit d'une moquerie davantage que d'une dénonciation) de l'inculture de l'âne-auditeur (la noblesse?). « *Que pico de oro!* » (*Caprichos*, n° 53) pourrait faire l'objet de la même lecture. Cependant, il paraît difficile d'identifier un possible locuteur parmi les personnages représentés dans la gravure, et l'on est dès lors tenté de le situer dans le hors-champ, ce qui constitue la figure de locuteur la plus fréquente dans les légendes des gravures et les dessins de Goya.

Cette difficulté à localiser de façon certaine le locuteur n'est pas toujours liée à l'ironie ; elle se retrouve encore, par exemple, avec le dessin n° 103 de l'*Album C*, « *Mejor es morir* » : s'agit-il d'un monologue du prisonnier ou du jugement proféré par un locuteur spectateur ? Le fait même que le doute soit permis révèle le degré de compassion dont est capable le locuteur principal de l'album externe.

L'apostrophe au personnage

L'usage de l'apostrophe au personnage recouvre, dans l'œuvre de Goya, une large gamme d'expressions : de la compassion à l'invective, en passant par le conseil, l'exhortation, le reproche... La proximité que l'apostrophe instaure entre le locuteur externe et les personnages, soulignée par l'utilisation du tutoiement, peut ainsi suggérer tout aussi bien la sympathie que l'antipathie, et elle permet donc de dénoncer une injustice en s'adressant tour à tour à la victime ou à son responsable. On notera que l'usage de l'apostrophe n'est pas uniformément réparti dans l'œuvre de Goya : presque absente des premiers albums de dessins, on en trouve plusieurs occurrences dans les *Caprichos* et les *Desastres*, et plus encore dans l'*Álbum C*.

Dans le cas des exclamations réduites à un syntagme nominal, le doute est toujours de mise concernant l'allocutaire : s'agit-il d'un personnage ou bien du spectateur-lecteur ? Ainsi, l'exclamation « *Pobrecitas!* » (*Caprichos*, n° 22) est-elle une apostrophe de compassion à l'égard des prostituées emmenées par les *alguaciles* ou une réflexion à voix haute du locuteur ? Si « *Fiero monstruo!* » (*Desastres*, n° 81), en revanche, n'est pas une véritable apostrophe, il est évident qu'en s'exclamant « *Bárbaros!* » (*Desastres*, n° 38), le locuteur interpelle directement les soldats français qui s'apprêtent à fusiller un malheureux. Il en est probablement de même avec « *Desbergonzado, con todas, todas* » (*Álbum C*, n° 83), qui semble relever davantage de l'apostrophe que du constat et qui paraît plus proche de la raillerie que de la dénonciation.

L'équivoque de l'allocutaire est levée dès lors que l'apostrophe comporte un verbe à l'impératif ou à la deuxième personne. Si la relation que le locuteur veut instaurer par ce biais avec le destinataire peut être simplement de l'ordre de la bienveillance ou de la familiarité complice, comme cette adresse à Diogène (d'un Goya à la fois « complice et désabusé », comme l'écrit Pierre Gassier⁶) « *No lo encontraras* » (*Álbum C*, n° 31) ou le *piropo* « *Lastima es q.^e no te ocupes en otra cosa* » (*Álbum C*, n° 78), il vise beaucoup plus fréquemment à exprimer la compassion à l'égard d'une victime. Il en va ainsi de plusieurs dessins consécutifs de la fin de

⁶ P. GASSIER, *op. cit.*, p. 361.

l'*Álbum C*, sur le thème de la prison, clairement en lien avec celui de l'Inquisition, notamment par l'évocation de victimes célèbres : « *No comas celebre Torregiano* » (n° 100), « *Pocas óras te faltan* » (n° 102), « *Muchas Viudas an llorado como tu* » (n° 104), « *No habras los ojos* » (n° 106), « *Zapata Tu gloria será eterna* » (n° 109), « *No te aflijas* » (n° 111), « *Dispierta ynocente* », (n° 112), « *Ya vas á salir de penas* » (n° 113), « *Pronto seras libre* » (n° 114).

Ce tutoiement sert aussi à manifester la solidarité du locuteur à l'égard des paysans écrasés sous le poids du clergé dans « *No sabias lo que llebabas a questas?* » (*Álbum C*, n° 120), écho du célèbre *Caprichos* n° 42, « *Tu que no puedes* », dont la légende optait pour l'amorce d'un proverbe satirique. La compassion se teinte d'amertume dans le constat « *Para eso habeis nacido* » (*Desastres*, n° 12), apostrophe impossible puisque le locuteur s'adresse à des cadavres...

L'exception à cet usage habituel du tutoiement compatissant est la légende sans pitié du *Desastre* n° 6 : « *Bien te se está* ». Exception choquante que ce sarcasme cruel, qui pourrait expliquer la mauvaise traduction donnée en son temps par Paul Lefort : « Qu'elle te soit un bien »⁷ à moins qu'il ne s'agisse de la reprise ironique d'un commentaire de la populace sur la mort de ce militaire français...

On relèvera enfin une dernière forme d'apostrophe : celle qu'adresse le locuteur à la figure allégorique de la Raison, pour l'encourager à exterminer les forces du mal ou, plus probablement si l'on tient compte du contexte de l'album, à chasser les ordres monastiques : « *Divina Razon. No deges ninguno* » (*Álbum C*, n° 122)⁸.

Si l'apostrophe au personnage est donc fréquemment employée par Goya pour mettre en scène un locuteur empathique, notons que la situation inverse, celle d'une interpellation adressée par un personnage à un interlocuteur extérieur, ne semble pas se produire.

⁷ Paul LEFORT, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Francisco Goya (Quatrième article). Les Malheurs de la guerre. (N^{os} 145 à 226.) », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 24, avril 1868, p. 388.

⁸ Ajoutons qu'il est difficile de savoir si la légende « *No te escaparás* » (*Caprichos*, n° 72) constitue une apostrophe de la part d'un locuteur externe faisant le constat désabusé de la fatalité de cette persécution (consentie ?) ou bien le propos de l'un des poursuivants de la belle.

L'adresse du locuteur au spectateur-lecteur

Alors qu'elle peut sembler *a priori* une composante essentielle de l'acte de dénonciation, l'adresse au spectateur-lecteur, sous sa forme explicite, est en réalité pratiquement absente dans les légendes des gravures et des dessins de Goya. On ne pourra guère citer que « *Esto degemoslo como estaba* » (*Álbum C*, n° 30), qui accompagne la représentation stéréotypée de deux ascètes. Davantage qu'à une dénonciation des ordres contemplatifs, c'est au constat de leur archaïsme que le récepteur du message se trouve associé par l'emploi de la première personne du pluriel.

L'exclamation « *¡Miren que graves!* » (*Caprichos*, n° 63), que l'on peut croire volontiers adressée par le locuteur aux spectateurs-lecteurs, dans le but de dénoncer le poids intolérable des classes privilégiées dans la société espagnole, pourrait en réalité également être interne à l'image, prononcée par la foule que l'on devine au loin, en arrière-plan⁹. Cette légende serait donc à ajouter aux cas de « dialogues internes » examinés plus haut.

Le monologue

Si la modalité la plus expressive et la plus vivante de la dénonciation est sans conteste l'apostrophe compatissante adressée à la victime, dont nous avons vu la fréquence, notamment dans l'*Álbum C*, il n'en demeure pas moins que la grande majorité des légendes des gravures et des dessins de Goya relève d'une sorte de monologue dont le spectateur-lecteur serait le témoin.

Le plus fort degré de présence apparente du locuteur dans l'énonciation, par l'emploi de la première personne, s'avère rare et, pour les œuvres ayant une dimension dénonciatrice, réservé à la fonction de témoignage. C'est le cas de la gravure n° 44 des *Desastres* : « *Yo lo vi* » et du dessin n° 87 de l'*Álbum C* : « *Le pusieron*

⁹ Un autre cas d'adresse du locuteur au spectateur-lecteur est le dessin n° 19 de l'*Álbum C* : « *Be V.^d q.^e expr.ⁿ, pues no lo cree el marido* ».

mordaza p.^r q.^e hablaba. Y le dieron palos en la cara. Yo la bi en Zaragoza à Orosia Moreno »¹⁰.

Les exclamations et les interrogations, très utilisées par Goya depuis les *Caprichos* (alors qu'elles sont pratiquement absentes de l'*Álbum C*), constituent à la fois une autre marque très forte de la présence du locuteur et un support efficace pour l'expression de la diversité de ses sentiments à l'égard de ses propres énoncés. Si elles ne sont pas exclusivement au service de la satire et de la dénonciation, elles expriment rarement l'admiration, comme cela semble être le cas dans « *Que valor!* » (*Desastres*, n° 7).

Très brèves pour la plupart (encore davantage que les autres types de légendes), les exclamations se réduisent souvent à une phrase nominale qui condense le sentiment d'indignation, de colère ou de pitié du locuteur (qu'il y ait ou non ironie) ; citons par exemple : « *Que crueldad* » (*Álbum C*, n° 108), « *Que sacrificio!* » (*Caprichos*, n° 14), « *Cruel lástima!* » (*Desastres*, n° 48), « *Madre infeliz!* » (*Desastres*, n° 50), « *Que locura!* » (*Desastres*, n° 68), « *Fiero monstruo!* » (*Desastres*, n° 81).

Parmi les interrogations, on distinguera les questions rhétoriques, qui constituent une modalité du monologue particulièrement propice à la connivence entre le locuteur et le spectateur-lecteur, comme « *No sabias lo que llebabas a questas?* » (*Álbum C*, n° 120), « *¿Q.^e trabajo es ese?* » (*Álbum C*, n° 124), « *Si sabrá mas el discipulo?* » (*Caprichos*, n° 37), « *De que mal morira?* » (*Caprichos*, n° 40), « *Que hai que hacer mas?* » (*Desastres*, n° 33), « *De que sirve una taza?* » (*Desastres*, n° 59). On pourra rapprocher de la question oratoire la formulation « *Que quiere este fantasmon?* » (*Álbum C*, n° 123), qui est, bien entendu, une fausse interrogation (où « veut » signifie « fait ici ») et un prétexte à une charge violente contre les moines-fantômes.

À l'évidence rassurante des réponses à donner à ces questions oratoires s'oppose le doute véritable du locuteur, qui suggère sa solitude et plonge dans le même temps le public dans l'incertitude. À l'extrême opposé du narrateur omniscient qui rassure le spectateur-lecteur, voici le locuteur placé dans la situation de l'ignorance,

¹⁰ On remarquera ici l'extrême singularité de l'inscription de la légende au cœur du dessin, celle-ci étant disposée sur le *sambenito* de la condamnée, en lieu et place de ce qui pouvait y figurer conformément aux pratiques inquisitoriales : la mention de son nom et de son délit.

et tentant d'en sortir par des hypothèses. La question qui constitue la légende du dessin n° 98 de l'*Album C*, « *P.ª Liberal?* », qui vient après plusieurs légendes explicatives, comme « *P.ª mober la lengua de otro modo* » (*Album C*, n° 89), transforme la perception que le spectateur-lecteur a du locuteur ; celui-ci, par l'expression du doute, apparaît plus « humain » qu'un locuteur omniscient.

Il est difficile de dire si l'interrogation « *Que alboroto es este?* » (*Desastres*, n° 65) est celle d'un locuteur externe ou si elle provient au contraire d'un dialogue interne, ces paroles étant, dans cette hypothèse, proférées sur un ton de reproche par le militaire assis à gauche (peut-être en train de procéder à des saisies ou à la perception d'un impôt, tandis que les personnages de droite semblent se boucher les oreilles pour ne pas entendre les aboiements des chiens). L'interrogation la plus dépouillée et la plus radicale, « *Por que?* » (*Desastres*, n° 32), qui accompagne l'une des scènes de torture et de mise à mort, traduit, davantage que l'indignation ou la révolte, le désarroi et l'impuissance du locuteur face à la présence du Mal et à l'irrationalité humaine. « *Si resucitara?* »¹¹ (*Desastres*, n° 80), enfin, apparaît comme une fausse clôture de la série des *Desastres* : l'espoir fragile d'une résurrection de la Vérité est d'abord démenti par la gravure suivante, « *Fiero monstruo!* » (*Desastres*, n° 81) avant d'être restauré, mais sous l'espèce d'une utopie désignée par « le vrai » plutôt que « la Vérité », la Vérité allégorique semblant indiquer à l'homme un au-delà inaccessible bien davantage qu'un paradis enfin atteint¹².

Cette présence notable du locuteur se manifeste encore par bien d'autres indices (usage des temps, déictiques...) que nous prendrons en compte plus loin, en procédant à l'analyse du lexique et de la syntaxe, mais il importe de souligner à nouveau que, dans certains cas, l'image complexifie le schéma que nous avons retenu du monologue énoncé par un locuteur externe : il n'est pas rare, en effet, qu'on ait le sentiment que le locuteur est en réalité interne à l'image ou, ce qui revient presque au même, qu'un locuteur externe exprime les pensées de l'un des

¹¹ Le choix du futur de l'indicatif dans l'édition de l'Académie, en 1863, pourrait refléter la même propension à l'atténuation du scepticisme de Goya que l'on observe dans la transformation de « *Nada. Ello lo dice* » en « *Nada. Ello dirá* » (*Desastres*, n° 81).

¹² Corinne MONTROYA-SORS, *Des rêves de raison, déraisons du rêve : l'écriture spéculaire dans l'œuvre gravé de Goya*, thèse de doctorat inédite soutenue à l'Université de Bourgogne, 1997, p. 492.

protagonistes de l'image. C'est particulièrement vrai dans le cas des *Desastres*, où apparaît fréquemment une foule spectatrice parmi laquelle le spectateur-lecteur est tenté de chercher le visage du locuteur, comme, par exemple, dans « *Yo lo vi* » (n° 44) ou « *Esto es lo peor!* » (n° 74).

Le discours impersonnel

À l'opposé du monologue, dans lequel le « je » du locuteur se donne clairement à entendre et exprime éventuellement ses sentiments, se situe le discours impersonnel qui, par l'effacement du locuteur, produit des énoncés relevant du constat, auquel s'attache un effet d'objectivité.

Goya le pratique aussi, dès l'*Álbum B*, en élaborant quelquefois des légendes si purement descriptives qu'elles peuvent paraître inutiles et redondantes par rapport à l'image (on pourra citer ici : *Álbum B*, n° 67 « *Se emborrachan* » ; *Álbum G*, n° 5 « *El perro volante* »).

Par définition, ce discours impersonnel ne peut être à lui seul le support d'une dénonciation et l'on peut considérer qu'il joue précisément, dans les séquences de dénonciation, un rôle de contrepoint à l'expression de la subjectivité, permettant paradoxalement à celle-ci d'être en quelque sorte corroborée et légitimée.

Ainsi, « *Estragos de la guerra* » (*Desastres*, n° 30) voisine avec « *Lo merecia* » (*Desastres*, n° 29) et « *Fuerte cosa es!* » (*Desastres*, n° 31). « *No saben el camino* » (*Desastres*, n° 70) précède « *Contra el bien general* » (*Desastres*, n° 71). « *Todo va revuelto* » (*Desastres*, n° 42) et « *Tambien esto* » (*Desastres*, n° 43) précèdent l'expression la plus parfaite de la subjectivité : « *Yo lo vi* » (*Desastres*, n° 44).

Cependant, le partage entre discours impersonnel et discours subjectif est souvent difficile à établir. Ainsi, les fameux énoncés explicatifs de l'*Álbum C*, qui se limitent aux motifs des condamnations (par exemple, le n° 85 « *P.^r haber nacido en otra parte* », ou le n° 89 « *P.^r mover la lengua de otro modo* »), sont-ils le fait d'un narrateur omniscient ou d'un témoin bien informé ?

Le très sobre « *Caridad* » (*Desastres*, n° 27), en apparence impersonnel, n'est-il pas l'expression d'une subjectivité, comme l'est évidemment la légende de la gravure

suivante, « *Populacho* » (*Desastres*, n° 28) ? La présence dans l'image d'un spectateur ayant les traits de Goya paraît confirmer cette lecture¹³. La fragilisation de l'opposition rassurante entre extériorité impersonnelle et subjectivité interne semble de même à l'œuvre dans « *No se puede mirar* » (*Desastres*, n° 26), où l'une des victimes, qui se cache les yeux, joue elle aussi le rôle de relais d'un locuteur externe et objectif.

La possibilité d'un discours parfaitement impersonnel est encore davantage mise en cause par l'ironie qui, en faisant entendre simultanément deux voix contradictoires, le subvertit totalement. « *Confianza* » (*Álbum B*, n° 70) ou « *Bellos consejos* » (*Caprichos*, n° 15), énoncés apparemment descriptifs et impersonnels, deviennent ainsi, dès que la clé ironique fournie par la mise en relation avec l'image a été perçue par le spectateur-lecteur, l'expression de jugements que le locuteur entend partager avec lui par le biais de cette complicité rhétorique. Dans le cas de « *Grande hazaña con muertos* » (*Desastres*, n° 39), la légende suffit elle-même à faire percevoir l'ironie et à suggérer la présence d'un locuteur.

En définitive, la diversité des modalités d'énonciation utilisées par Goya dans ses légendes joue pleinement sur les différents registres de la « topique de la dénonciation » évoquée par Luc Boltanski : la pitié, l'indignation, l'accusation et illustre la tension permanente que cet auteur mentionne comme une double exigence propre à cette topique : celle de la « présence indignée de l'énonciateur » et celle de l'« observation froide ou, pour le moins, maîtrisée »¹⁴.

On a vu, cependant, que la parfaite impartialité d'un observateur extérieur neutre était rare, et que les légendes incorporent en réalité des degrés de subjectivité variables, que l'on peut plus précisément observer dans le lexique et la syntaxe utilisés.

¹³ Jesusa VEGA, « Las estampas de los “Desastres de la Guerra” », *Desastres de la Guerra. Estudios*, Barcelona, Planeta, 2008, p. 149.

¹⁴ Luc BOLTANSKI, *La souffrance à distance : morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 129.

Lexique et syntaxe de la dénonciation

La dénonciation non ironique

Sur le plan lexical, la modalité la plus directe de dénonciation passe par l'emploi de substantifs désignant, par eux-mêmes ou par l'ajout d'un adjectif, l'incarnation, dans l'image, du vice ou du mal contre lequel le locuteur s'insurge, ou bien traduisant le sentiment d'indignation qui l'anime. Plus rarement, c'est le verbe qui prend en charge la désignation du mal dénoncé. Curieusement, la série des *Caprichos*, dont l'intention proclamée dans l'annonce parue dans le *Diario de Madrid* est « *la censura de los errores y vicios humanos* », apparaît presque dépourvue de ce type de formulations sans ambiguïté ; comme on sait, dans cette série, Goya opte en effet pour un usage massif de l'ironie.

On pourra cependant citer « *¡Pobrecitas!* » (*Caprichos*, n° 22), si l'on admet que cette légende traduit la compassion du locuteur pour les prostituées mises en scène dans la gravure. Dans l'*Álbum D*, inachevé, on relève la légende accusatrice « *Mala muger* » (D.b, GW 1379), qui fait songer à « *Mal Marido* » (*Álbum G*, n° 13).

Mais les exemples les plus évidents de cette modalité sont postérieurs. Dans l'*Álbum C* et dans la série des *Desastres* (probablement en grande partie contemporaine de cet album), qui font une large place à la dénonciation de diverses formes de violence et d'injustice, Goya délaisse en effet le plus souvent l'ironie des *Caprichos* et choisit à de nombreuses reprises ce type de formulation directe. Il est à noter que, dans ces deux œuvres, la réaction à la souffrance¹⁵ ne s'oriente pas toujours dans le sens de l'indignation et de l'accusation, mais aussi, parfois, dans celui de la pitié et de la compassion. On relève ainsi, dans l'*Álbum C*, « *Así suelen acabar los hombres útiles* » (n° 17) — mais dans le cas de ce dessin, la pitié ne se comprend que par la mise en rapport de la légende et de l'image —, et « *No habras los ojos* » (n° 106). Dans la série des *Desastres*, plusieurs gravures relèvent également de cette modalité : « *Para eso habeis nacido* » (n° 12), « *Duro es el paso!* » (n° 14), « *Madre infeliz!* » (n° 50), « *Lo peor es pedir* » (n° 55), « *Cruel lastima* » (n° 48). On

¹⁵ Je ne fais ici référence qu'à la souffrance produite par des causes non naturelles.

remarquera à ce sujet que le tutoiement ne constitue pas la seule forme d'expression de la compassion. On observera également que l'indignation débouche parfois sur une accusation, sans que le responsable de la souffrance ou de l'injustice soit toujours identifiable ou explicite.

Parmi les légendes dans lesquelles l'indignation paraît primer sur la compassion ou l'accusation, on citera, parmi d'autres possibles, les exemples suivants dans l'*Álbum C* : « *Culpable miseria* » (n° 22), « *Q.^e orror p.^r benganza* » (n° 32), « *Que crueldad* » (n° 108), « *P.^r haber nacido en otra parte* » (n° 85). Dans la série des *Desastres*, on relèvera à ce titre : « *No se puede mirar* » (n° 26), « *Fuerte cosa es!* » (n° 31), « *Esto es peor* » (n° 37), « *Esto es malo* » (n° 46), « *Que locura!* » (n° 68), « *Esto es lo peor!* » (n° 74).

La désignation d'un coupable ou d'un responsable se rencontre en revanche dans les œuvres suivantes, même si dans bien des cas c'est l'image qui permet véritablement de le connaître, le spectateur-lecteur étant ainsi sollicité, sans qu'il ne s'en rende compte, pour participer à cette identification en assignant par exemple un sujet à un verbe : « *¡Que Necedad! darles destinos en la niñez* » (*Álbum C*, n° 13), « *Desbergonzado, con todas, todas* » (*Álbum C*, n° 83), « *No es siempre bueno el rigor* » (*Álbum E*, n° 13), « *Y son fieras* » (*Desastres*, n° 5), « *Amarga presencia* » (*Desastres*, n° 13), « *Se aprovechan* » (*Desastres*, n° 16), « *Bárbaros!* » (*Desastres*, n° 38), « *Farándula de charlatanes* » (*Desastres*, n° 75), « *Fiero monstruo!* » (*Desastres*, n° 81).

Une variante de cette première modalité, sur le plan lexical, est constituée par le recours à des métaphores péjoratives lexicalisées, comme dans le cas de l'évocation des prostituées, qui plument leurs clients avant d'être elles-mêmes plumées : « *Ya van desplumados* » (*Caprichos*, n° 20), « *¡Qual la descañonan!* » (*Caprichos*, n° 21), « *Le descañona* » (*Caprichos*, n° 35). On remarquera enfin le recours, somme toute rare, à des suffixations péjoratives : « *Que quiere este fantasmon?* » (*Álbum C*, n° 123), « *Populacho* » (*Desastres*, n° 28).

Si cette modalité, directe et sans ambiguïté, est donc présente dans une partie des dessins et gravures de Goya, notamment dans les *Desastres*, il n'en demeure par moins que l'ironie est un procédé rhétorique fréquemment employé à des fins de

dénonciation, sans aucun doute par sa capacité à instaurer une complicité entre le locuteur et le spectateur-lecteur, mais aussi parce que ce procédé resserre le lien entre texte et image, leur bonne compréhension tenant précisément à leur mise en relation.

L'ironie

Parmi les nombreux exemples possibles, citons les hyperboles ironiques « *Esto si que es leer* » (*Caprichos*, n° 29) et « *Grande hazaña con muertos* » (*Desastres*, n° 39), le même procédé étant ici employé pour des accusations de nature bien différente. Comme le souligne Jeanne Battesti Pelegrín, l'antiphrase n'est pas la seule modalité du discours ironique chez Goya. Ainsi, l'euphémisme « *Subir y bajar* » (*Caprichos*, n° 56) dépersonnalise et atténue volontairement le sens d'une image que les contemporains de Goya pouvaient interpréter comme la chute violente d'un grand personnage (Godoy, Urquijo ?...). De même, dans la gravure « *Duendecitos* » (*Caprichos*, n° 49), « l'exagération du trait physique, visages monstrueux, main énorme, se voit comme démentie par l'aspectif diminutif “-itos”, qui en fait de “gentils petits gnomes”, une affectivité qui s'accorde fort mal avec la caricature »¹⁶.

Dans certains cas, l'image n'aide pas seulement le spectateur-lecteur à saisir immédiatement le caractère ironique d'une légende : elle suggère l'identification du locuteur interne dont la voix est mise en scène par la reprise ironique qu'en fait le locuteur externe. Ainsi la légende « *Si quebró el cantaro* » (*Caprichos*, n° 25), donne-t-elle à entendre la voix de la mauvaise mère, mais comme si cette stupide auto-justification — réponse à une demande d'explication que le spectateur-lecteur est amené à imaginer — était énoncée en léger décalage avec l'image. Construit sur la même structure (utilisation de la conjonction « si » à valeur causale), « *Si son de otro linaje* » (*Desastres*, n° 61) semble également laisser entendre la voix d'un locuteur présent dans l'image, appelé à se justifier. Mais de qui s'agit-il¹⁷ ? Il ne fait guère de

¹⁶ J. BATTESTI PELEGRIN, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷ José Manuel Matilla évoque ainsi cette incertitude : « *¿A quiénes se refiere; quiénes son de otro linaje? ¿Los que piden en la calle una ayuda, mal vestidos, famélicos, extenuados y ya medio muertos, o el grupo de personas elegantes, en el que destacan dos hombres vestidos a la moda inglesa con sus carriks, tocados con bicornio o chistera y acompañados de jóvenes y bellas mujeres que apenas se intuyen tras ellos, y ante quienes*

doute, en réalité, que le personnage élégamment vêtu et arborant un sourire méprisant soit le locuteur qui prononce les mots « *Si son de otro linage* », pensant justifier ainsi son manque de charité. La subtilité de Goya, ici, consiste donc à placer dans la bouche de ce personnage un propos ironique dont la reprise (ironique) par le locuteur externe dévoile toute la morgue. Le personnage situé un peu derrière, malgré sa proximité et sa ressemblance avec le locuteur interne, diffère par le regard qu'il porte sur les malheureux, comme le fait observer Jesusa Vega¹⁸. L'hypothèse probable qu'il s'agisse d'un autoportrait de Goya renforce le sentiment induit qu'il s'agit d'un témoignage rapportant fidèlement les propos arrogants du personnage central. Dans cette hypothèse, également, l'opposition entre ces deux personnages pourtant ressemblants permet de complexifier la lecture de l'image, en mettant en question le stéréotype du riche insensible et dédaigneux.

En définitive, l'ironie ne permet pas seulement de renforcer la complicité avec le spectateur-lecteur et d'intensifier le rapport entre texte et image, mais aussi de faire entendre indirectement la voix des oppresseurs dans le but de susciter une plus vive indignation chez le spectateur-lecteur.

L'argumentation

Malgré leur brièveté, les légendes élaborées par Goya offrent souvent une amorce de raisonnement, que le spectateur-lecteur est invité à achever de lui-même.

Beaucoup ont souligné la fréquence de l'utilisation de proverbes et de syntagmes figés, donnant ainsi à ce discours une apparence simple et populaire. On ne manquera pas de citer ainsi : « *Tu que no puedes* » (*Caprichos*, n° 42), « *Y no hai remedio* » (*Desastres*, n° 15), « *Aun podrán servir* » (*Desastres*, n° 24). Comme le remarque Corinne Montoya-Sors,

adoptan una orgullosa e insolidaria actitud, de la que sus rostros dan testimonio? » (José Manuel MATILLA, « Desastre 61. *Si son de otro linage* », *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008, p. 324-325).

¹⁸ J. VEGA, *op. cit.*, p. 259.

[...] les phénomènes syntaxiques fonctionnent parallèlement au lexique, dans un même désir de la part de Goya, de dénoncer un état de fait, en son nom propre, mais à partir d'un langage universel et donc incontestable, mis dans la bouche d'une foule anonyme qui n'a pas voix au chapitre mais qui, sur les gravures, est là, dans l'ombre, omniprésente et pensante¹⁹.

Cette simplicité et ce jeu avec la sagesse populaire, qui ont pour effet de mettre le spectateur-lecteur en confiance et dans un rapport de familiarité, ne sont cependant que le masque de l'audace et d'une complexité qui, à de multiples reprises, empêche toute interprétation définitive.

La formulation de l'accusation emprunte parfois la voie de la causalité, pour démontrer l'absurdité des justifications données à la souffrance infligée. On pense notamment à « *Por una nabaja* » (*Desastres*, n° 34) et surtout aux dessins de l'*Álbum C* dont la légende est conçue sur le même modèle, comme « *P.^r haber nacido en otra parte* » (n° 85), « *P.^r mover la lengua de otro modo* » (n° 89), ou encore « *Por descubrir el movimiento de la tierra* » (n° 94). Goya remplace ici les justifications officielles données à ces supplices par leur véritable motif, dévoilant ainsi le scandale de cette persécution. En ramenant, par exemple, la liberté de parole à sa matérialité physiologique, il quitte le terrain juridique de l'adversaire pour se situer sur celui du bon sens populaire.

Ces dénonciations, même si elles portent sur des faits anciens, sont rarement exprimées au passé, comme par l'imparfait de « *No sabias lo que llebabas a questas?* » (*Álbum C*, n° 120) ou le prétérit de « *Así sucedió* » (*Desastres*, n° 47). Même dans ces cas, le présent prédomine, comme dans la célèbre apostrophe « *No comas celebre Torregiano* » (*Álbum C*, n° 100). Dans la série des *Desastres*, cet usage massif du présent (*via* l'emploi du temps présent, de l'infinitif ou de la phrase nominale) rend pleinement actuels des événements dépourvus de cadre spatio-temporel précis. Il s'agit sans doute non seulement de renforcer l'impact des images sur le spectateur-lecteur par l'expression de leur contemporanéité, mais aussi de répondre à une

¹⁹ C. MONTROYA-SORS, *op. cit.*, p. 333.

exigence de mémoire, telle qu'on peut la voir formulée dans la légende « *Zapata Tu gloria será eterna* » (*Álbum C*, n° 109). La souffrance et sa dénonciation s'inscrivent dans la durée, de la même manière que les victimes sont le plus souvent anonymes et, par là-même, universalisées : « *Muchos an acabado así* » (*Álbum C*, n° 91).

L'impossibilité de dire

Lorsque le comble de l'horreur est atteint, les légendes en viennent à mettre en scène l'impossibilité de l'argumentation, voire l'impossibilité de la nomination. Une grande partie des légendes des *Desastres* expriment ainsi la fatalité et l'impuissance totale, loin de toute dénonciation possible : « *Y no hai remedio* » (n° 15), « *Así sucedio* » (n° 47), « *Que hai que hacer mas?* » (n° 33), « *No se puede saber por que* » (n° 35).

Les nombreuses conjonctions de coordination copulatives détruisent la possibilité d'une narration par la répétition du même jusqu'à la satiété et empêchent de « mettre un point final au "récit" de cette guerre »²⁰. Citons, par exemple, « *Todo va revuelto* » (*Desastres*, n° 42) et « *Tambien esto* » (*Desastres*, n° 43). Mais au-delà de cette fatalité sans fin, c'est la capacité même du locuteur à nommer ce qu'il voit qui est mise en cause. Comme l'observe Corinne Montoya-Sors :

Il y a chez Goya un souci évident de distinguer (Cf Déictiques) et d'évaluer (Cf Quantitatifs), dans une quête permanente, mais désespérée, de la Vérité. Désespérée, et il l'avoue : ses déictiques sont insuffisants à montrer ce qui est inqualifiable (*esto, eso*) et ses quantitatifs ne permettent pas non plus une approche fidèle de la réalité (*más, algún, menos, general*)²¹.

On citera, à titre d'exemples, « *Esto es peor* » (*Desastres*, n° 37), ou encore « *Esto es lo peor !* » (*Desastres*, n° 74).

Le locuteur étant pris en défaut, c'est au spectateur-lecteur de prendre le relais et de forger, à partir des images, son propre texte ou de reconnaître son propre mutisme.

²⁰ *Ibid.*, p. 315.

²¹ *Ibid.*

Conclusion

S'efforçant de clarifier la distinction, au théâtre, entre monologue et soliloque, Jean-Jacques Delfour définit le soliloque comme une « parole dans la solitude », dont la caractéristique est d'être une « parole marquée par l'absence de l'autre » :

Le monologue et le soliloque s'organisent tous deux autour d'un manque, mais d'un type différent. Le locuteur qui monologue combat un manque d'unité à l'intérieur de lui-même, alors que le locuteur qui soliloque combat un manque d'interlocuteur (c'est-à-dire d'unité, mais à l'extérieur de soi-même). Le monologue témoigne d'un manque d'identité qu'il s'agit de recouvrer. Le soliloque atteste un manque d'altérité, qu'il s'agit de recouvrir et de compenser par la parole²².

De quel côté situer Goya ? La non-publication des *Desastres*, par exemple, paraît le rapprocher de la pratique du soliloque. Mais la découverte des monstres que produit le sommeil de la raison le conduit au contraire au monologue. Quoi qu'il en soit, il me semble que l'effet de cette parole sur le spectateur-lecteur, particulièrement dans les œuvres comportant une volonté de dénonciation, correspond très exactement à cette expérience troublante qu'évoque Jean-Jacques Delfour en conclusion de son étude :

Le personnage qui, au théâtre, parle seul ou monologue, peu importe ici, donne lieu à une expérience troublante. La scène immatérielle du personnage, son espace verbal, se greffent sur notre espace d'écoute, le tout se passant comme si nous étions l'interlocuteur muet du personnage, *interlocuteur interne* dans le cas du monologue, *externe* dans celui du soliloque. Le parleur (seul ou un) nous interroge dans notre place de spectateur, celle que nous voulons croire toujours fortifiée, simple témoin qui choisit de se sentir concerné, pour nous mener, dans une violence invisible, vers

²² Jean-Jacques DELFOUR, « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 127.

celle de l'écoute intime de la voix ou, plutôt, des voix qui murmurent au fond de nous, depuis notre naissance intra-utérine²³.

²³ *Ibid.*, p. 128.