

Goya et le merveilleux inquiétant des Caprichos

Séminaire d'Art et Lettres :
Phantasmes et icônes du fantastique

Ana Pano Alamán
Università degli Studi di Bologna

Sommaire

Introduction

1. Un nouveau paradigme de la représentation
2. Le fantastique dans l'art: une question de perception
3. Y a-t-il hésitation dans la peinture ?
4. Un premier écart dans la forme des *Caprichos*
5. Un deuxième écart dans le contenu:
entre la satire et le grotesque inexplicable
6. Les pulsions inconscientes et la «chambre sourde» de Goya
7. L'inquiétante étrangeté de certains *Caprichos*
8. Conclusion : Un merveilleux insidieux (con)fondue avec le réel

Bibliographie

Sélection et commentaire

Introduction

Au début du XIX^e siècle, le fantastique est perçu comme une nouvelle forme non seulement de concevoir le monde mais aussi de le représenter. Il s'agit d'une forme originale qui propose, sur la scène narrative, «un double registre entraînant un équivoque de la représentation»¹. La réalité n'est plus maîtrisée, elle ne se présente plus sous une perspective totalisante, rationnelle mais sous une perspective double, équivoque, rationnelle et irrationnelle en même temps.

En ce sens, un nouvel ordre basé sur la contradiction s'impose dès la fin du XVIII^e siècle à travers, notamment, la violence d'une transformation sociale, politique et économique qui comporte une perte de repères pour l'individu. Il n'aura plus devant lui une perspective unique et rassurante, rationnelle, des choses. Le réel libère donc l'altérité, que la littérature fantastique met en scène. Une altérité qui était là, mais de façon masquée, et qui revient à la surface comportant une malaise pour l'individu qui se trouve privé de repères.

Ce nouvel ordre se manifeste aussi sur le plan des arts, mais différemment. Ainsi, dans la peinture, la perspective vacille, l'espace se vide, les couleurs sont remplacés par le jeu des lumières et des ombres, mais l'altérité et le malaise qu'elle comporte ne sont pas représentés de la même façon que dans la littérature. Il serait donc hasardeux d'affirmer sans précautions que la forme qui exprime cette réalité contradictoire, c'est-à-dire, ce mode d'«écriture» qu'est le fantastique dans la fiction narrative, s'exprime de la même manière en peinture qu'en littérature.

Dans le domaine de la littérature, le fantastique fait l'objet de nombreuses théories et définitions qui sont loin d'être homogènes. Pour la peinture et les arts en général, la question est encore plus délicate. Il existent plusieurs ouvrages sur le fantastique dans les arts. Cependant, dans la plupart de ces œuvres, l'approche théorique est absente ou étroitement liée à la critique littéraire. À partir d'une lecture de certains de ces ouvrages, il nous semble que soit le fantastique se trouve partout dans l'art, soit il en est exclu, puisqu'il est difficile d'établir les critères qui guident les choix d'auteurs comme Alfred Brion ou Claude Roy. La plupart des théories appliquées à l'étude du

¹ BOZZETTO, R., *Une (H) Histoire (du) fantastique a-t-elle une signification?*, in *Imaginaires et idéologies*, Caen, Cahiers du CERLI, 1984, pp. 15-24.

fantastique dans l'art sont fondées sur les méthodes de la critique littéraire. Or, comme nous avons noté auparavant, cette altérité à la fois fascinante et inquiétante, qui fait irruption dans le quotidien se manifeste d'une façon différente selon qu'on se situe dans le domaine littéraire ou dans celui des arts plastiques, qui produisent du sens sans relever du langage. En ce sens, nous tenterons ici d'interroger le fantastique dans la peinture sous une perspective différente, sans pourtant dédaigner certaines notions empruntées aux théories sur le fantastique littéraire. La psychologie de l'auteur, le contexte historique de l'œuvre et l'évolution soit de l'auteur soit de son œuvre, l'étude des formes et des contenus, la description des techniques utilisées peuvent s'avérer des instruments utiles pour cerner le fantastique dans la peinture. Il en va de même pour le discours sur le regard, le regard de l'auteur, du spectateur, et des figures représentées à l'intérieur de l'œuvre. L'on peut également s'interroger sur les effets d'une œuvre ainsi que sur la possibilité qu'elle puisse transmettre du sens, non à la manière d'un récit mais à la manière d'un «art insidieux»², qui génère une angoisse du fait que le signifié qu'il véhicule ne peut pas être décodé, le sens pouvant être difficilement atteint.

Dans cette perspective, nous allons explorer une partie de l'œuvre de Goya, qui correspond à la période qui va de 1792 jusqu'à sa mort. Il sera question notamment de la série de gravures intitulée *Caprichos* et plus particulièrement de la dernière partie de cette série – gravures n° 43 à 80 – où la merveille se mêle souvent à l'étrange³ et se rapporte aux concepts de double, d'irrationnel et de modernité dans une (con)fusion inquiétante de réel et de fantaisie.

1. Un nouveau paradigme de la représentation

Dans *Goya. The Last Carnival*, V.I. Stoichita et A.M. Coderch affirment que la fin du XVIII^e siècle réhabilite la notion de carnaval, le carnaval étant la «fête de l'altérité allègre», la période de la licence, de l'excès, du renversement, du travestissement et de la joie. Cependant, les termes qui définissent le carnaval justifient la joie lorsque l'altérité est perçue de manière positive. Le carnaval entre donc en crise «lorsque la joie de son désordre relatif est menacée et lorsque (...) comme au tournant du siècle, elle se

² Cf. CAILLOIS, R., *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

³ Merveilleux et étrange sont des catégories situées par Todorov aux extrêmes du fantastique. TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

transforme en angoisse devant le chaos absolu⁴. Dans cette fin de siècle, la révolution française, les changements politico-économiques, les révolutions bourgeoises et l'avènement du modèle industriel qui suivent, opèrent des renversements qui font précipiter la perception stabilisante du réel et celle de l'ordre établi. La caricature et le masque animalesque deviennent à l'ordre du jour.

Dans ce nouveau contexte où l'altérité fait irruption de manière violente, la raison vacille et avec elle une image du monde et «une image d'elle-même qui la conduit à récuser tout ce qui n'entre pas dans ses lois»⁵. L'irrationnel s'installe ainsi à côté du quotidien, qui est remis en question tant sur le plan littéraire que sur le pictural, déstabilisant toute représentation mimétique de la réalité, toute représentation ancrée dans une vision du réel, celle des Lumières, qui tendait à l'univoque. L'équivoque rend visible ce qui était invisible, jusqu'à ce moment, parce que masqué. En ce moment, l'homme prend conscience qu'il n'a plus de masque, qu'il ne peut et qu'il n'a plus à cacher la double nature du réel ni la sienne. Une double nature qui met en évidence l'inquiétante étrangeté et le cauchemar, que s'approprièrent le roman gothique d'abord et le récit fantastique ensuite.

La vie et l'œuvre du peintre Francisco Goya subissent, vers 1792, une métamorphose profonde à la suite d'une première maladie qui provoque chez l'artiste une forte paralysie le laissant sourd pour le reste de sa vie. Sa surdité, les hallucinations et la perte d'équilibre que sa maladie lui provoque, la guerre qui a lieu en Espagne contre les troupes de Napoléon en 1808 justifient l'irruption de l'irrationnel dans sa nouvelle vision du monde et joueront un rôle déterminant dans le glissement de son art vers un mode particulier de représentation du réel et de l'homme, proche, apparemment, du fantastique, dans la mesure où c'est une représentation troublante, inquiétante, du monde. Les travaux que Goya exécute à, partir de 1792 et jusqu'à sa mort en 1828 (notamment *Caprichos*, *Pinturas negras de la Quinta del Sordo* et *Disparates*) seront souvent définis fantastiques par leur représentation d'un nouvel paradigme de la réalité loin du mimétique des portraits et des paysages d'antan, touché donc par cette altérité, par ce côté irrationnel qui déforme la réalité troublant l'individu au niveau de l'intellect et au niveau des émotions.

⁴ STOICHITA, V.I., CODERCH, A.M., *Goya. The Last Carnival*, London, Reaktion Books, 1999, trad. it, *L'ultimo carnevale*, Milano, Il Saggiatore, 2002, pp. 19-20.

⁵ BOZZETTO, R., *Une (H) Histoire (du) fantastique a-t-elle une signification?*, cit., pp. 15-24.

Les romantiques anglais et français trouvent ainsi chez Goya le pionnière moderne du grotesque comme valeur esthétique. Alfredo de Paz note, en ce sens, que la poétique de Goya est essentiellement romantique. «Son réalisme caricatural, sa ‘cruauté’, son goût de la violence, et du grotesque, la présence de démons et de sorcières dans ses tableaux et gravures font de son œuvre le témoin inquiétant de cet aspect du romantisme poussé vers les frontières de l’horreur»⁶.

À cet égard, il est intéressant de noter comment Théophile Gautier et Charles Baudelaire perçoivent le fantastique dans l’œuvre de Goya. En 1842, dans *Le Cabinet de l’Amateur et de l’Antiquaire*, Gautier affirme que la manière de peindre de Goya est excentrique. Il le compare d’abord aux caricaturistes anglais comme Hogarth et Bunsbury, mais leurs dessins sont situés par Gautier dans le domaine de l’allégorie. Il établit, aussitôt, une différence entre ces artistes et le peintre espagnol, qu’il place près de Callot puisque tant dans les tableaux de Goya que ceux de Callot «les diableries les plus singulières sont rigoureusement possibles»⁷. Ce qui rapproche l’œuvre de Goya à une des premières caractéristiques du fantastique, c’est-à-dire l’inclusion d’éléments qui appartiennent au merveilleux invraisemblable dans un monde connu, et vraisemblable, régi par une logique habituelle. Gautier constate, en ce sens, comment la fantaisie triomphe de la représentation fidèle de la réalité. Il conclut que Goya est un caricaturiste qui déforme la réalité à la manière de l’auteur de récits fantastiques E.T.A. Hoffmann: «C’est de la caricature dans le genre d’Hoffmann, où la fantaisie se mêle toujours à la critique, et qui va souvent jusqu’au lugubre terrible. On se sent transporté dans un monde inouï, impossible et cependant réel»⁸.

Il peint en effet des hommes défigurés, des espaces comparables à des «nuits profondes», des situations absurdes ou impossibles. Prenons par exemple, la gravure numéro 59 intitulée «Y aún no se van» (Et ils ne s’en vont pas encore). Dans un espace vide, une série de personnages terrifiés soulèvent, pour se protéger, ce qui semble une pierre ou un mur énorme qui leur tombe dessus. Il est difficile de savoir ce que ce mur représente, pourquoi ces figures, dont quelques une sont nues, se cachent derrière lui avec peur. Nous pouvons prendre la gravure dans un sens allégorique, mais il se peut

⁶ DE PAZ, A., *Goya. Arte e condizione umana*, Napoli, Liguori Editore, 1990, p. 23. Voir aussi PRAZ, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1992.

⁷ GAUTIER, Th., *Francisco Goya y Lucientes*, *Le Cabinet de l’Amateur et de l’Antiquaire*, revue, tome I, 1842.

⁸ *Ibidem*.

aussi, si l'on privilégie la forme au contenu, que le peintre ait voulu mettre en scène quelque chose qui va au-delà de l'allégorie et qui touche à l'altérité, impossible à représenter sinon de cette manière, d'un monde en crise. Nous y reviendrons.

En 1857, Baudelaire écrit «l'aspect général sous lequel il <Goya> voit les choses est surtout fantastique, ou plutôt le regard qu'il jette sur les choses est un traducteur naturellement fantastique...l'atmosphère fantastique qui baigne tous ses sujets... l'élément rare qu'il y introduit... l'épouvantement de la nature et des physionomies humaines étrangement animalisées...⁹. Pourtant, les physionomies humaines étrangement animalisées ou les atmosphères fantastiques dont parle Baudelaire nous situent dans un monde allégorique imprégné de symboles.

La position subjective de Gautier et de Baudelaire permettraient d'expliquer, en ce qui concerne le fantastique, pourquoi les premiers spectateurs de ce qu'on nommera plus tard la peinture fantastique se placent au plan des émotions, et non de la réflexion théorique. En ce sens et avant d'explorer le merveilleux singulier de certains *Caprichos*, il nous semble toutefois utile d'aborder, à partir des diverses approches théoriques, les difficultés d'appliquer la notion de fantastique à l'art et notamment à la peinture sans tenir compte de la subjectivité et des émotions.

2. Le fantastique dans l'art: une question de perception

Des auteurs comme Claude Roy ou Alfred Brion situent le fantastique dans un grand nombre d'objets et d'ouvrages qui vont des grottes préhistoriques aux tableaux surréalistes. Les auteurs semblent choisir en base à la sensibilité qu'ils éprouvent devant ces œuvres d'art sans qu'il n'y ait vraiment d'analyse critique. Ils offrent un aperçu intéressant des œuvres susceptibles d'analyse et ouvrent notamment la question sur les critères à utiliser dans une définition de fantastique dans l'art. À cet égard, l'on peut regarder de près ce que Roger Caillois entend par art fantastique dans son ouvrage *Au cœur du fantastique*¹⁰.

⁹ BAUDELAIRE, Ch., *Le sabbat de notre civilisation*, fragment extrait de l'article *Quelques caricaturistes étrangers*, publié dans *Le Présent* le 15 octobre 1857 et dans *L'Artiste* du 26 septembre 1858; *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981 in PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Goya*, Firenze, Giunti, 1989, pp. 227-228.

¹⁰ CAILLOIS, R., *op. cit.*.

Devant des œuvres d'art censées produire des effets de fantastique, Roger Caillois établit une première classification. Il y aurait un premier groupe d'œuvres «qui frappent par leur apparence délirante» et qui appartiennent au «fantastique déclaré» ne contenant qu'un «procédé amusant, systématiquement employé» dont le but serait de proposer à l'œil un jeu de décomposition et de reconstruction de l'image plus ou moins amusante mais guère mystérieux. Un deuxième groupe d'œuvres, qu'il nomme «d'institution» ou de parti pris, dans lesquelles les merveilles s'accumulent et constituent une cohérence puisqu'ils font «de la féerie une manière de norme». Enfin, celles qui font partie du «fantastique insinué» où il n'y aurait pas de référence aux mythologies ou aux mystères des religions, ceux-ci faisant partie du domaine merveilleux, mais qui incluraient des prodiges ouvrant une fissure, un décalage, une contradiction puisque «quelque chose d'insolite, d'inadmissible» contraire à la nature de ce qui est représenté s'y installe. La deuxième classification qu'il propose se fonde sur le rapport entre l'émetteur, dans ce cas, l'artiste, et le destinataire, le spectateur, du sens que l'œuvre d'art élabore. Sous cette perspective, les œuvres assimilables au fantastique pour Caillois seraient de deux types. L'une qui transmettrait un sens ou un signifié clair pour l'émetteur mais incompréhensible du point de vue du destinataire et l'autre qui serait inexplicable pour tous les deux. À partir de ces classifications et pour pouvoir cerner le fantastique dans l'art, il s'agit de différencier le fantastique prévisible ou codé d'un «fantastique insidieux»¹¹ ou insolite et d'autre part, de chercher une explication au sujet représenté. Pour Caillois, lorsqu'il y a besoin d'explication et stimulation par l'attente que ce besoin suscite, l'on peut parler de fantastique. Il n'y a pas vraiment de définition de fantastique dans la théorie de Caillois, toutefois, l'on y trouve un concept qui rend bien l'idée de trouble qui entraîne le fantastique, lorsqu'il parle de *fantastique insidieux*. Une notion donc proche non seulement de l'angoisse produite par l'irruption de cet aspect insaisissable de la réalité, qui est double, mais aussi du trouble lié à l'impossibilité de donner une explication au surnaturel, à l'invraisemblable qui fait irruption dans le monde réel représenté, dans le tableau, provoquant chez le spectateur une perte de repères et une confrontation avec de la peur.

Devant un tableau, la critique semble recourir aux émotions plutôt qu'à une analyse critique et objective. Peut-on se concentrer et décrire objectivement ce qui est

¹¹ *Ibid.*, p. 77.

représenté sur un tableau sans tenir compte des effets que cela provoque au plan des émotions? Lorsque l'on tente de donner une description d'un tableau, l'on procède à une interprétation, notre attention se concentre sur une partie du tableau, celle qui nous frappe à première vue, et qui va déterminer notre perception du représenté et la «lecture» à laquelle nous soumettons le tableau pour en déchiffrer le sens. Quant au fantastique, il nous semble que notre vision, notre regard, sont frappés par la façon insolite dont une image apparaît dans une scène apparemment banale. C'est le cas, par exemple, dans la gravure numéro 44, «Hilan delgado», où trois vieilles dames filent tranquillement assises au centre de la gravure. Lorsque nous regardons de près sur un coin, au fonds de la gravure, nous apercevons une série d'enfants pendus du plafond. C'est là que l'insolite transforme ce qui était une image banale en une image inquiétante ou troublante puisque ce sont les enfants qu'elles filent.

Le trouble que cette image provoque chez le spectateur ne peut pas être détaché de sa perception, de sa vision de voir et de «lire» ce qui y est représenté. Le sens qui s'en dégage est fortement conditionné. Ainsi, l'on peut affirmer avec Henri Maldiney que la réalité du fantastique, dans le cadre de l'art, s'impose au niveau du sentir¹². «Le monde du fantastique est composé d'éléments qui ne viennent pas au jour du symbolique, mais qui apparaissent dans le réel, sous une forme sensible avec laquelle la communication s'établit sur le mode de la fascination»¹³. Ainsi, la fascination que l'on éprouve devant ces éléments unie au trouble provoqué par l'impossibilité de saisir leur sens, qui peuvent se placer tantôt dans le merveilleux allégorique tantôt dans l'étrange expliqué, mène naturellement à la question de l'hésitation, posée par Todorov dans le cadre du fantastique littéraire. L'on peut se demander, à cet égard, dans quelle mesure peut-on parler d'hésitation lorsque l'on traite du fantastique dans l'art.

3. Y a-t-il hésitation dans la peinture ?

Selon Louis Vax, le mot fantastique n'a pas le même sens selon qu'il s'applique à l'image ou au récit, l'homme ne réagit pas de la même façon devant une toile peinte

¹² MALDINEY, H., *Structures profondes et fondement existentiel du fantastique et de l'art fantastique*, in *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Ed. Compact, 1993, p. 242, cit. in, BOZZETTO, R., *Sur la piste de l'art fantastique*, Noosfere, mars 2002.

¹³ *Idem.*, p. 223.

ou d'une histoire¹⁴. Plutôt que de savoir si le spectateur et le lecteur ont le même type de réaction devant des œuvres d'art fantastiques littéraires ou picturales, il nous semble plus intéressant d'explorer la façon dont cette réaction est provoquée dans le cadre du récit, d'une part, et du tableau, de l'autre, et si cette réaction se traduit par la manifestation d'un trouble apparent, d'un manque de repères, d'une hésitation chez le destinataire.

Dans le cas de la littérature, le fantastique surgit des sentiments d'hésitation et d'angoisse que le texte récrée par le biais d'opérateurs de confusion multiples, narratifs et thématiques, qui amènent à figurer un impensable¹⁵. Il s'agit de récits qui supposent un déroulement diégétique. Quant à l'image visuelle, elle semble se donner à voir d'un seul coup, à la différence des mots dans un récit ou des suites d'images dans un film. C'est pourquoi, il serait impossible de jouer avec un processus d'acclimatation de «l'impossible à penser» que le texte finit par suggérer et faire admettre. Jean Arrouye constate en ce sens que

l'image visuelle n'est pas un lieu très propice au fantastique, effet diégétique par excellence, produit de l'avancée et de la complexité d'un texte. Or l'image se donne à voir d'un seul coup, il n'est pas possible d'y instaurer, par indices successifs, ce lent processus qui (...) accoutume l'esprit à ce qu'il jugeait de prime abord inacceptable¹⁶.

Or, l'image se lit elle aussi, en passant d'une vision générale à un regard (con)centré sur les détails, qui peuvent s'avérer eux aussi inacceptables, au premier abord. Il va de soi, l'image se lit différemment qu'un texte. Au delà du plaisir esthétique et même ludique, le tableau comporte une expérience de connaissance émotive, sensorielle, cognitive et culturelle. Comme le récit, le tableau ou l'œuvre d'art sont porteurs de multiples signifiés et comportent une activité de lecture ou un ensemble de pratiques, qui, dans leur complexité, entraînent l'affectivité et l'intellect, composantes inconscientes et pensée rationnelle. La différence entre le tableau et le texte réside dans

¹⁴ VAX, L., *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1963, p. 39.

¹⁵ BOZZETTO, R., *Sur la piste de l'art fantastique*, cit.

¹⁶ ARROUYE, J., *Rapsodie Ropsienne*, in *Eros et fantastique*, CERLI, Presses de l'Université de Provence, 1990, pp. 93-96, cit. in BOZZETTO, *Y a-t-il des peintures fantastiques?* in *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2001, pp. 204-217.

le fait que la volonté de «lire» le tableau n'est pas nécessaire¹⁷. L'œuvre d'art est souvent devant nous, elle croise notre regard par hasard.

Si, par contre, le spectateur a l'intention de «lire» l'œuvre d'art, cette lecture se fait en deux phases. La première implique une approche initiale globale et est constituée par une vision d'ensemble qui renvoie notamment à l'aspect émotif. La deuxième comporte l'analyse des diverses parties de l'œuvre. La «lecture» de l'œuvre d'art, du texte visuel, n'est donc pas séquentielle comme pour le texte d'un récit ou d'une pièce musicale, à exception du film, qui se lit séquentiellement aussi, bien que l'image y soit prédominante. La personne qui regarde une œuvre d'art, un tableau, par exemple, peut choisir un parmi les divers parcours de lecture que l'œuvre propose, peut «lire» rapidement ou lentement en se fermant sur certaines parties ou aspects de l'image, privilégiant une partie ou l'autre. En ce sens, lorsque le spectateur passe d'une vision générale à un regard centré sur les détails, il peut rencontrer des éléments qui peuvent s'avérer inacceptables, au sens où ils produisent des effets de fantastique.

Il s'agit d'un processus d'assimilation et d'interprétation des composantes d'une œuvre d'art. Ce processus se rapporte, dans le cadre du fantastique, à la possibilité ou impossibilité pour le destinataire d'interpréter ou de subir l'altérité dans le tableau. Si cette altérité est là sous une forme que l'on ne peut pas saisir, qui nous provoque une perte de repères, le tableau se présente comme le lieu d'une interrogation qui porte sur autre chose que la représentation. À cet égard, la critique semble s'accorder sur le fait qu'il faut que les œuvres produisant ces effets troublants propres du fantastique fassent ressentir l'impression qu'il existe un en deçà du représenté, «trace d'un mystère possible»¹⁸.

Le tableau est un lieu d'interrogation sur ce mystère qui peut comporter hésitation et donc des effets de fantastique. Pourtant le fantastique, dans la définition de Todorov, ne dure que l'instant où le spectateur hésite entre le merveilleux allégorique ou l'étrange expliqué. Charles Grivel se demande justement comment on peut discerner dans un tableau qui demeure sous les yeux du spectateur, un fantastique qui lui «ne dure pas»¹⁹. En effet, la représentation visuelle est stable et permanente, elle peut être

¹⁷ LAZOTTI, L., *Leggere l'arte. Una proposta di analisi testuale*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 28.

¹⁸ VAX, L., *op. cit.*, p. 36.

¹⁹ GRIVEL, Ch., «Il n'y a de fantastique que dans le récit», in *Fantastique-Fiction*, Paris, PUF, 1992, p. 43.

examinée plusieurs fois, même de façon partielle et à la distance des années ou des siècles. Il est important de noter aussi que le public qui lit une image, qui regarde le tableau, n'est pas forcément celui pour lequel le tableau était destiné.

Tenant compte de ces aspects, il serait souhaitable d'aborder l'élément qui provoque hésitation dans l'art sous un autre angle qui ne tient compte seulement de l'interprétation du contenu. Lorsqu'il est devant le tableau, le spectateur peut se laisser aller aux associations d'idées qui s'inscrivent dans une connaissance approfondie de l'œuvre du peintre et du contexte où elle a été peinte. Il s'agit d'y trouver un «écart» par rapport à la norme non seulement de l'époque mais aussi de l'esthétique du peintre. Nous pouvons utiliser ce principe de lecture pour tenter de déceler la trace d'une présence insolite, qui guide un tableau vers le fantastique. Il nous semble, cependant, que cette approche qui tient surtout compte des capacités d'analyse du spectateur en face de l'œuvre, peut s'avérer insuffisante. Il est donc important de cerner les émotions, les pulsions inconscientes qu'une telle anomalie peut réveiller chez celui qui regarde un tableau.

Il s'agit notamment d'explorer les procédés par lesquels Goya entraîne le spectateur-lecteur des *Caprichos* dans la voie d'un merveilleux inquiétant, dont le surnaturel n'est plus un symbole rassurant. Dans ces gravures, la merveille s'insère de manière subtile dans le monde réel régi par la logique du vraisemblable et ne s'explique plus par les mystères de la religion, la superstition ou les croyances populaires. Elle dévoile une réalité autre, une altérité familière mais inconnue en même temps.

4. Un premier écart dans la forme des *Caprichos*

Dans le nouvel paradigme de la représentation de la réalité et de l'homme qui se met en place à cette époque, Goya découvre une nouvelle dimension de l'espace, une dimension grotesque, surnaturelle. Il avance alors des nouvelles méthodes pour représenter cet espace, non plus mécanique et tridimensionnel, mais multidimensionnel, notamment par l'utilisation de la lumière et de l'ombre. Ainsi, il se sert d'une technique qui rend bien l'effet de multiplicité, la gravure. L'artiste confectionne une matrice sur laquelle il travaille. Ensuite, il transpose l'image sur le papier, à plusieurs reprises, si nécessaire. Les *Caprichos* sont exécutées à l'aquatinte et repiqués à l'eau-forte. En

combinant ces deux procédés, l'artiste arrive à des résultats étonnants, la finesse et la transparence du clair-obscur étant rendues avec perfection. Dans les gravures n. 44 (*Hilan delgado*) ou n. 59 (*Y aún no se van*), citées auparavant, la lumière et l'ombre s'étalent, pour ainsi dire, à plusieurs niveaux sans gradation de manière que, dans l'espace, il y a une division nette entre les zones de lumière et d'ombre. Cela fait que les éléments troublants apparaissent à côté des éléments banales sans qu'il y ait vraiment de transition.

Goya met à nu non seulement le visible mais aussi l'invisible, l'impossible à représenter. Cette réalité qui est derrière la réalité sensible est pour Goya un monde peuplé de démons, de monstres et de visages déformés d'humains et de bêtes. Le monde devient ambigu parce qu'il a deux faces, qui s'expriment en toute légitimité, et fait exploser la réalité, qui se manifeste à travers la contradiction, la lumière contre l'ombre. Ainsi, dans le Caprice numéro 79, intitulée *Nadie nos ha visto*, il place sous la lumière une scène, apparemment normale, où trois hommes boivent. Dessinée sur le fonds, plus sombre, la figure gigantesque d'un quatrième surgit derrière eux. Ce personnage rigole et semble participer à la rencontre sans que les autres se rendent compte qu'il est là, comme s'il était un fantôme. Un cinquième personnage, dont l'ombre est encore plus accentuée se place devant ceux qui boivent. Le spectateur ne voit que son dos et il s'avère d'autant plus inquiétant que l'autre dans la mesure où sa présence est bien réelle mais il est ignoré par les trois figures principales et inconnu du spectateur.

Il y a un écart entre le monde des Lumières auquel Goya croit encore et sa manière particulière de représenter le réel, entre la mimésis qui caractérise son œuvre antérieure aux *Caprichos* et la dimension magique et troublante qui s'installe peu à peu dans ses œuvres. Sa personnalité est sans doute complexe, d'une complexité qui se fait écho de l'«anomalie» d'une époque habitée par des contradictions. En sa personnalité cohabitent les dimensions rationnelle et irrationnelle, qui se superposent.

Le Goya irrationnel se montre attiré par l'anti-historicisme, la superstition et tout ce qui est horrible ou affreux. Mais le Goya rationnel ne cache pas son vouloir lutter contre les monstres oppresseurs afin de faire triompher la raison. En effet, une grande partie de ses *Caprichos* a un but pédagogique déclaré. En ce sens, Goya écrit, dans l'annonce de la série, qu'il a recours à la fantaisie et au «caprice» pour rendre la réalité plus vraisemblable, permettre l'apparition des vices et des erreurs de l'homme et mettre

en évidence des formes et des attitudes qui jusqu'alors n'auraient existé que dans l'esprit. Un premier écart donc lorsque Goya développe sa propre personnalité artistique par l'inclusion d'un univers qui n'était pas représenté dans le cadre de l'art de son époque. Les figures grotesques de la gravure n. 42 (*Duendecitos*) ne sont pas des monstres, ce sont des hommes défigurés. Mais ils le sont à tel point qu'ils deviennent des monstres pour signifier que l'homme a une face grotesque et monstrueuse qui existe dans l'esprit mais qui est aussi réelle que leur face 'humaine'.

L'art que Goya abandonne graduellement est fondé sur la transparence des formes et sur l'analyse précise de la réalité. Il se situe de l'autre côté de cet univers du rêve et de l'inconscient, qui surgit dans la peinture de Goya. Il dépasse donc les préceptes et les règles codifiées. En ce sens, les gravures font allusion, par les combats de l'ombre et de la lumière, à l'élimination et à l'illusion. En ce qui concerne la forme, Goya écrit dans des lettres qui datent de 1828, «la couleur n'existe pas plus que la ligne. Il n'y a que le soleil et les ombres» et dans la nature, «je ne distingue quant à moi que des corps lumineux et des corps obscurs; des plans qui avancent et qui reculent; des reliefs et des concavités»²⁰.

5. Un deuxième écart dans le contenu: entre la satire sociale et le grotesque inexplicable

Goya met en vente *Les Caprichos* en février 1799. Comme le dit le texte qui annonce leur publication dans la presse de Madrid, le peintre «a choisi [...] entre les diverses extravagances et balourdises qui sont habituelles dans toutes les sociétés, et entre les préjugés et les mensonges vulgaires, enracinés dans la coutume par l'ignorance et l'intérêt, ceux qu'il a considérés les plus adéquats à être ridiculisés». Au moment de sa publication, ces gravures furent considérées par la société de Madrid trop virulentes et leur vente fut arrêtée, suite à la réaction de l'Inquisition qui est alors encore active en Espagne. Pourtant les idées progressistes qui arrivent du reste de l'Europe influencent le monde des intellectuels démocrates, des réformistes *ilustrados* comme Jovellanos, Ceán Bermúdez et Moratín, que Goya fréquente. C'est le monde des Lumières caractérisé par la foi dans la suprématie de la raison qui désormais devra

²⁰ Cit. in ADHEMAR, J., *Goya*, Paris, Tisné, 1941.

changer ses méthodes face au chaos d'un monde en transformation. En effet, la barbarie de la guerre semble rendre égaux aux hommes non pas dans le progrès mais dans l'horreur, et pour Goya, il n'est plus possible maintenir cette foi dans le progrès.

Les 80 gravures représentent des scènes qui vont accompagnées d'une légende. Les *Caprichos* ont été analysés par la critique (E. Helman, J.M. López Vázquez)²¹ qui a souvent fourni une explication à chacun, faisant de sorte que leur sens soit totalement explicite et clair dans la logique d'un Goya rationnel, *ilustrado*, qui aurait voulu fournir des exemples de vices et de comportements à éviter. Pourtant, il n'est pas toujours clair si l'auteur se situe dans le domaine de l'allégorie pour dénoncer la société et transmettre un enseignement ou si les monstres l'emportent sur la raison, qui dort et rêve, dans un acte qui mène le merveilleux des gravures vers l'étrange inquiétant d'un monde renversé et sans logique. Quoi qu'il en soit, dans *El trasmundo de Goya*, E. Helman, affirme que le peintre sentait le besoin de rompre les modèles utilisés.

Goya connaissait aussi les *Sueños* de l'écrivain Francisco de Quevedo, republiés en 1791. Dans son étude sur les *Caprichos*, José María López écrit: «Quevedo renforce la réalité de ses visions en l'identifiant avec la misérable condition du monde terrestre. Par contre, Goya renforce l'absurdité du comportement des hommes en l'identifiant aux parties visionnaires de sa fantaisie»²². Pour Quevedo, ce qui dénature l'homme est son détachement de Dieu, pour Goya, dit López, c'est son détachement de la raison. La société, qui défigure l'homme peut être renouvelée à l'aide de la raison. Tout ceci est vrai, en partie, pour les gravures n° 1 à n° 42. À partir de la gravure n° 43, intitulée *El sueño de la razón produce monstruos*, le spectateur vacille. L'irrationnel, le pessimisme de Goya, les figures déformées (gravures n°54, n°77 et n°80), les masques (n°57), les hommes qui deviennent des monstres grotesques ou des marionnettes (n°49 et n°50), les fantômes, qui sont des êtres vivants (n°59), le macabre même (n°44 et n°47), rivalisent avec le sens allégorique, le but satirique des *Caprichos*. Dans ces gravures, ce qui est inhumain est humain d'une façon grotesque, quasi dégoûtante et tous les éléments mènent le spectateur dans un espace, pourtant réel, dans un lieu d'interrogation où s'installe une circularité énigmatique qui cache apparemment la logique de la scène.

²¹ HELMAN, E., *El Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963 et LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., *Los Caprichos de Goya y su interpretación*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1982.

²² FISCHER, E., *L'artista e la realtà*, Roma, Editori Riuniti, 1972, p. 224.

Une fois que le sens est perçu, la sensation d'angoisse l'abandonne, mais seulement en partie, puisque l'image représentée «reste» sous ses yeux de manière *insidieuse*. Prenons un exemple. La gravure n° 50, intitulée *Los Chinchillas*, met en scène deux hommes qui seraient, d'après les interprétations de Helmann et de López Vázquez, des membres de l'aristocratie qui, tel que des parasites, se font nourrir par le peuple. Les têtes cadencées de deux figures ainsi que l'ombre à tête d'âne et aux yeux bandés, qui leur donne à manger, s'avèrent pourtant des figures insolites et inquiétantes. Même si nous avons compris le sens de la gravure, le signifié persiste à nous troubler.

Ainsi, notre pensée consciente en tant que spectateurs, est rassurée après avoir assimilé le sens des détails qui s'avéraient inacceptables au premier abord. Pourtant, notre pensée inconsciente reste troublée puisque la réalité «impossible à dire» qui y est représentée s'identifie avec les pulsions inconscientes de Goya et nos propres pulsions inconscientes.

Le passage d'un espace conscient à un espace inconscient se fait à travers le rêve. La gravure n.43 (*El sueño de la razón produce monstruos*) est probablement la plus connue de la série. Le sommeil entraîne le rêve qui est la langue universelle dont Goya se sert afin de faire rentrer le spectateur dans un couloir énigmatique. Une langue obscure, confuse, celle des images et des hiéroglyphes qui naissent dans l'inconscient, tout ce que la raison et la lumière remettent à sa place²³. Dans les textes des *Caprichos* est Goya l'illustré celui qui s'adresse au spectateur. Mais souvent le texte est contredit par le dessin qui, surtout à partir de cette gravure, appartient à l'excès du rêve. L'univers de Goya est un univers double, qui a deux faces qui se complètent comme l'ombre et la lumière, le réel et l'imaginaire. Goya est un homme complexe qui se propose, dans ces *Caprichos*, montrer sa propre vision de la réalité, qui est multiple. Une réalité confondue avec ses hallucinations et ses propres rêves.

6. Les pulsions inconscientes et la «chambre sourde» de Goya

L'on ne peut pas nier que les crises de santé que Goya a eu en 1793 et 1819 aient influencé sa manière de voir les choses et surtout de les représenter. À cet égard, la date des *Caprichos* se révèle essentielle dans sa vie et dans l'évolution de son art. Son œuvre

²³ *Ibid.*, p. 225.

est ainsi le résultat du moi de l'auteur et de ses «circonstances», pour utiliser la fameuse expression d'Ortega y Gasset, pour lequel l'individu ne peut pas être détaché des circonstances de sa vie, de son existence, des choses, du quotidien auquel il est associé et dont il est voué à chercher le sens²⁴. La gravure qui ouvre la série des *Caprichos* est donc l'autoportrait de l'artiste. C'est un visage agité et, en même temps, robuste et malade. «On y constate la présence quasi simultanée de deux hommes: l'un malade l'autre en bonne santé. Deux êtres qui s'analysent, qui rivalisent entre eux et qui se contredissent. Et de ces visages, l'on voit surgir une tension et une susceptibilité qui, se mêlant au génie, assument la physionomie de l'excès»²⁵.

La maladie lui provoque des délires, des hallucinations. M. Steinmetz signale, à cet égard, qu'à partir du moment où Goya est frappé de surdité, il commence à peindre des scènes hantées de fantômes, des figures de cauchemar, cannibales effroyables, corps enterrés vivants. «Il ne décore plus. Il est dans l'ordre du cauchemar. Goya bâtit sa grotte, son cachot rempli d'ombres. La folie, qui guette, semble suinter des parois, où l'inconscient pactise avec la conscience la plus aiguë»²⁶.

La folie et l'irrationnel se lient à son œuvre, empreinte d'onirisme. Ce sont des domaines qui se rapportent au fantastique²⁷, un mode d'écriture et de représentation qui se lie à l'analyse des illusions provoquées par les troubles de la perception et à l'expression de ce monde sans voix, impossible à dire, qui habite l'inconscient de l'individu. Il s'agit d'un espace où la réalité et l'imaginaire se (con)fondent, selon Ponnau, dans l'acte simple et indivisible de la conscience intime du moi. Ce moi, qui, chez Goya, est peuplé de fantômes et assailli par les contradictions qu'il exprime pour extérioriser ses peurs et éviter, semble-t-il, que les monstres s'approprient de sa conscience.

Ainsi, l'artiste affirme «el sueño de la razón produce monstruos», ce qui veut dire deux choses selon que l'on prend l'une ou l'autre des acceptions que le mot «sueño» a en espagnol. D'une part, le rêve qui, en excès, engendre des monstres. D'autre part, le sommeil, rapporté au verbe dormir. Lorsque la raison dort, semble dire Goya, elle

²⁴ Cf. ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote* (1914), Madrid, Alianza, 1978.

²⁵ DE PAZ, A., *op. cit.*, pp. 14-15.

²⁶ STEINMETZ, M., *Un Goya éclairé du dedans*, Présentation de l'exposition: Goya, un regard libre, Lille, Palais des Beaux-Arts, 1999.

n'existe plus et ce sont les monstres qui se mettent à sa place. Ses *Caprichos* témoignent donc de cette «lutte» intérieure, de cette volonté de se présenter comme l'homme rationnel qui est, pourtant, habité par les monstres et par cette altérité qui n'a pas de voix mais qu'il réussira à faire parler.

Ces monstres naissent donc de l'imagination et des cauchemars de Goya. Le sommeil de la raison exprime ses pulsions inconscientes, le rêve étant, selon Freud, la forme d'expression de notre pensée inconsciente²⁸. Goya ne cache ni sa pensée consciente, évaluant la réalité et s'imposant des règles, ni sa pensée inconsciente, qui laisse la porte ouverte à ses fantômes intérieurs. Les *Caprichos* traitent ainsi de thèmes moraux, résultat de sa pensée consciente, et «fantastiques», produit de ses monstres intérieurs. Des éléments savamment mêlés pour accentuer le trouble.

Dans cette série de gravures, Goya met en place un imaginaire de monstres, démons, sorcières et figures déformées lié à des prodiges auxquels le regard est depuis longtemps habitué. Pourtant, leur naturalisme grotesque bouleverse le spectateur. Les monstres dérivant de la «fantaisie délirante» de Goya adoptent une forme humaine et que ce qui frappe dans les visages de ces figures est la froideur, l'insensibilité. «Satana est froid, les monstres et les sorcières dessinés par Goya se différencient des visions infernales du Moyen Âge par leur froideur extrême. L'enfer de Goya n'est pas un lieu de l'au-delà mais ici et maintenant»²⁹.

Ainsi, les *Caprichos* tendent à dépasser le merveilleux rassurant où le prodige fait la norme et se rapprochent d'un fantastique qui, dans la littérature du XIX^e siècle, trouble et met en question l'individu rationnel, ses certitudes, sa vision du monde, mettant à nu ses propres peurs et matérialisant ses démons intérieurs.

7. L'inquiétante étrangeté de certains *Caprichos*

Un élément étrange, non familier, qui fait irruption dans le monde qui nous est familier et nous provoque une sensation d'angoisse, de trouble. Ainsi définit Freud

²⁷ Cf., entre autres, PONNAU, G., *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997 et CAROTENUTO, A., *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani, 1997.

²⁸ Cf. FREUD, S., *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1927.

²⁹ WILLIAMS, G., *Goya e la rivoluzione impossibile*, Milano, Ed. di Comunità, 1978. Cit. in BATICLE, J., *Goya. Il sangue e l'oro*, Paris, Elecya/Gallimard, 1993, pp. 136-137.

«l'inquiétante étrangeté»³⁰ que l'on retrouve dans la plupart de récits fantastiques liée à un phénomène insolite, étrange, qui résulte, en même temps, familier. La plupart des gravures à partir de la n° 43 provoquent cette sensation d'angoisse qui se manifeste tantôt à travers des figures humaines apparemment normales dont les gestes et quelques détails sont déformés dans l'union étrange de réel et de surnaturel, tantôt à travers l'insertion d'objets ou de figures qui n'appartiennent pas à la logique de la scène. Elle surgit aussi du sens initialement énigmatique de ces gravures qui résulte de la confrontation de l'image, ou du regard que le spectateur porte sur elle, et du texte des légendes.

Goya fige sur le papier l'individu de son époque, le bourgeois avec ses vices et vertus. Il semble un monstre, une bête ou même un mannequin, les circonstances où il apparaît étant pour la plupart insolites. Les gravures *Duendecitos*, n° 49 et *Los Chinchillas*, n° 50 montrent ainsi des figures humaines avec des mains et crânes gigantesques ou des têtes verrouillées. Le masque est désormais tombé et Goya montre un homme défiguré, monstrueux.

Dans ces scènes, le sujet surgit souvent d'un fonds vide, dépourvu de perspective, souvent sombre. Ce vide contribue à désorienter le regard puisqu'il tend à l'aspirer. En outre, la confrontation du texte des légendes et l'image dans la plupart des gravures témoigne aussi d'un trouble qui laisse le spectateur dépourvu de repères. Il se produit un écart entre ce que l'image rend et le sens de la légende qui l'accompagne. Voir, à cet égard, les gravures n°58 dont le texte est *Trágala perro* et n° 76, *Está Um...pues, Como digo...eh! Cuidado! si no...*

La simplicité des phrases et leur brièveté est tel que la légende passe parfois inaperçue. Le sens que les gravures invitent à déchiffrer n'est complet que lorsque l'on en décode tous les composants soit de l'image soit du texte. Il est intéressant de noter ici, par rapport à la possibilité que les gravures s'inscrivent dans un processus de «lecture», que beaucoup de légendes sont constituées de phrases en situation dramatique ou en situation de locution, lorsque les protagonistes de l'image dialoguent entre eux, lorsque l'artiste s'adresse au spectateur ou lorsque l'un des protagonistes de l'image

³⁰ FREUD, S., *Il perturbante*, in *Freud Opere*, Torino, Boringhieri, 1977, vol. 9, p. 95 (éd. fr., *L'inquiétante étrangeté* (1919), in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985).

semble s'adresser au spectateur. Les légendes sont ainsi des récits en situation auxquels participe le lecteur, la scène étant saisie lors de son déroulement³¹.

En regardant les *Caprichos* de Goya on se sent pris dans une sorte de mouvement circulaire, voire une sorte de circularité énigmatique, où l'analyse des images renvoie à celle du texte et vice-versa. Il y a donc une double dimension dans ces gravures. Le côté symbolique et la satire y sont présents à travers un merveilleux inquiétant souvent impénétrable. L'intention de l'auteur semble celle de ridiculiser les extravagances, les mensonges et les préjugés habituels dans toutes les sociétés, par leur représentation symbolique, à l'aide de l'ironie et par la mise en évidence des contrastes et d'une multiplicité de sens. Pourtant, l'explication logique que l'on puisse donner à la scène n'est pas suffisante pour effacer l'incertitude devant des gravures comme *Unos a otros*, n° 77 ou *Ya es la hora*, n° 80, où le trouble s'insère à travers la froideur des visages, le contraste de l'ombre et la lumière, la contra-position de figures bien dessinées et de figures à peine perceptibles, la situation dramatique des scènes.

Comme dans un jeu de miroirs, les éléments familiers qui correspondent au symbolique, et étranges qui touchent à un réel déformé et grotesque, correspondent à la double nature de la réalité et de l'homme et se reflètent sur celui qui regarde la gravure faisant appel à ses propres pulsions et à ses peurs. Ainsi, les gravures vont un peu plus loin dans la mise en place de simples prodiges à effet satirique.

8. Conclusion : un merveilleux insidieux (con)fondue avec le réel

L'œuvre et la pensée de Goya sont sans doute influencées par l'Illustration mais l'artiste connaît bien la dialectique entre imagination et raison. Les scènes représentées dans les *Caprichos* s'insèrent dans un univers double, qui tient compte de l'ombre et de la lumière qui habitent en l'homme moderne. Le réel et l'imaginaire se partagent dans l'espace d'une œuvre inscrite dans un nouvel paradigme de la représentation du réel qui fait recours à un merveilleux noir superstitieux, macabre, empreint de religiosité et de croyances populaires.

³¹ BATTISTI PELEGRIN, J., *Les légendes des Caprices ou le texte comme miroir ?*, in *Goya, regards et lectures*, Actes du colloque tenu à Aix-en-Provence, 11-12 décembre 1981, Université de Provence, 1982, p. 39.

Il s'agit donc d'un merveilleux singulier qui insère le monde des fées et des sorcières d'antan dans la réalité des hommes, non sans provoquer un certain trouble. Un merveilleux insidieux parce qu'il déforme les figures humaines, allant jusqu'à la caricature dans l'exploration de l'homme même, de ses contradictions, de sa double nature faite de certitude et d'incertitude. «Goya a voulu, comme Kafka, nous communiquer quelque chose qui n'est pas communicable et expliquer quelque chose qui n'est pas explicable»³².

Ainsi, le peintre transforme les personnages de ces gravures en animaux, en bêtes. La merveille, l'in vraisemblable se confond avec le vraisemblable pour accentuer la critique à l'égard des hommes et de la société. Il ne faut pas oublier que les *Caprichos* furent interdits par l'Inquisition, qui les jugea trop osés, et que Goya lui-même dut prendre des précautions pour cacher le vrai sens des scènes, ce qui pourrait expliquer, en partie, pourquoi il est difficile d'en appréhender la portée.

La fascination, l'inquiétude même, des gravures surgit, non plus de l'imaginaire symbolique ou allégorique mais, comme dans une hallucination, de la forte présence d'un réel double, ambivalent dans lequel les objets et les êtres sont déformés et poussés jusqu'à l'absurde dans la quête des pulsions inconscientes, qui naissent dans les rêves et dans le côté obscur des hommes.

³² BESSIS, H., *Sur les pas de Goya à la Quinta del Sordo*, in *Goya, regards et lectures*, cit., p. 75.

Bibliographie

- AA.VV., *Goya, regards et lectures*, Actes du colloque tenu à Aix-en-Provence, 11-12 décembre 1981, Université de Provence, 1982.
- BATICLE, Jeannine, *Goya. Il sangue e l'oro*, Paris, Elecya/Gallimard, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le sabbat de notre civilisation*, fragment extrait de l'article *Quelques caricaturistes étrangers*, publié dans *Le Présent* le 15 octobre 1857 et dans *L'Artiste* du 26 septembre 1858; *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981 in PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Goya*, Firenze, Giunti, 1989.
- BONFANTINI, Massimo Achille, *Breve corso di semiotica*, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
- BOZZETTO, Roger
 - *Une (H) Histoire (du) fantastique a-t-elle une signification?*, in *Imaginaires et idéologies*, Cahiers du CERLI, Caen, 1984.
 - *Y a-t-il des peintures fantastiques?* in *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2001.
 - *Sur la piste de l'art fantastique*, Noosphere, mars 2002.
- BRION, Marcel, *Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961.
- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- FISCHER, Ernst, *L'artista e la realtà*, Roma, Editori Riuniti, 1972.
- FREUD, Sigmund
 - *Le rêve et son interprétation* (1900), Paris, Gallimard, 1927.
 - *Il perturbante* (1919), in *Freud Opere*, Torino, Boringhieri, 1977.
- GAUTIER, Théophile, *Goya*, in *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, revue, tome I, 1842.
- GRIVEL, Charles, «Il n'y a de fantastique que dans le récit», in *Fantastique-Fiction*, Paris, PUF, 1992.
- LAZOTTI, Laura, *Leggere l'arte. Una proposta di analisi testuale*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote* (1914), Madrid, Alianza, 1978.
- PAZ, Alfredo de, *Goya. Arte e condizione umana*, Napoli, Liguori Editore, 1990.

- PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966.
- ROY, Claude, *L'art à la source. Arts baroques, arts classiques, arts fantastiques*, vol. II., Paris, Gallimard, 1992.
- STOICHITA, Victor, CODERCH, Anna Maria, *L'ultimo carnevale*, Milano, Il Saggiatore, 2002.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.
- VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1963.

Caprichos – Francisco Goya



Autoretrato



El sueño de la razón produce monstruos



Hilari delgado



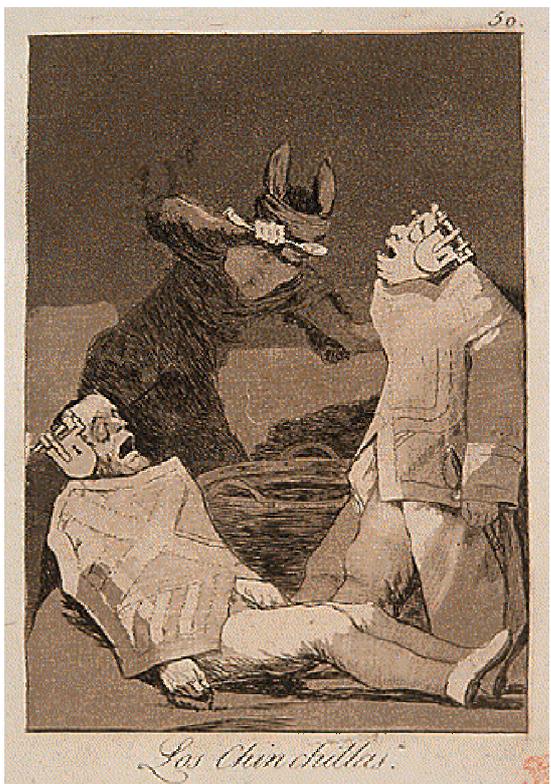
Mucho hay que chupar



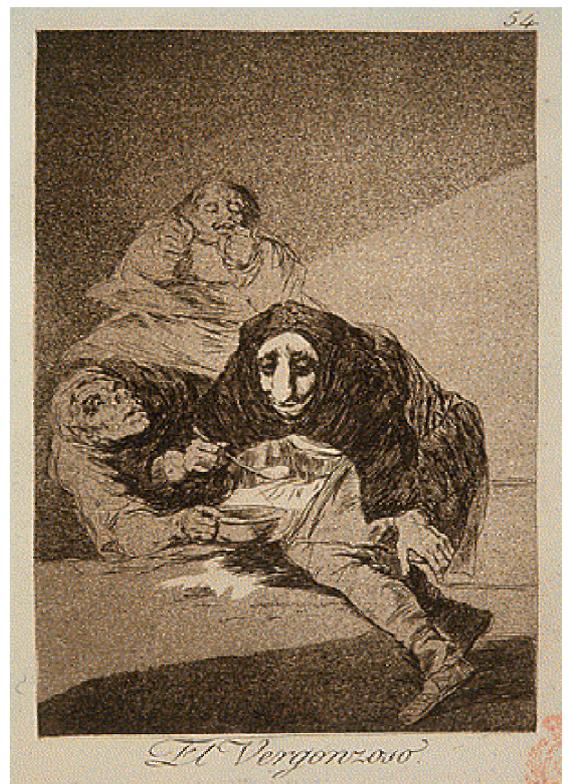
Obsequio á el maestro



Duendecitos



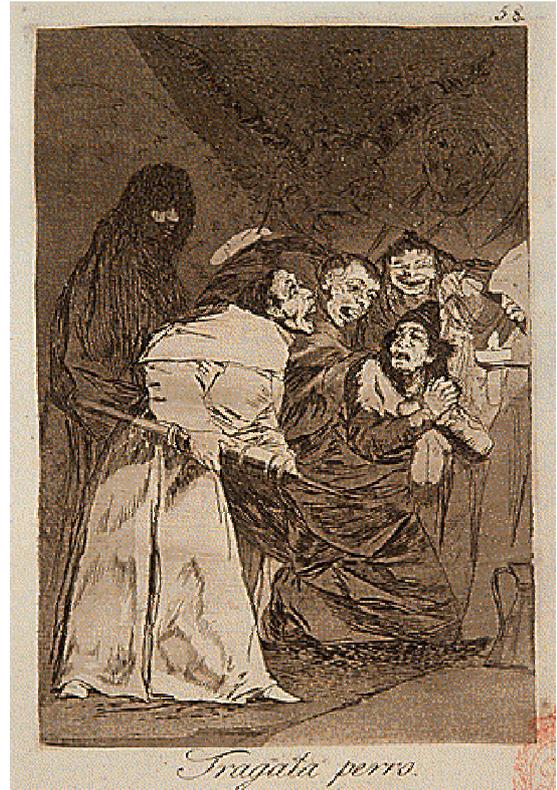
Los Chinchillas



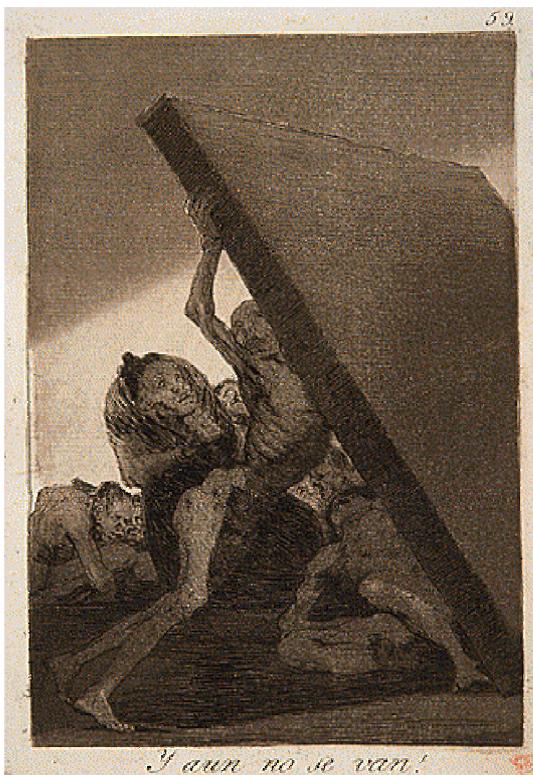
El Vergonzoso



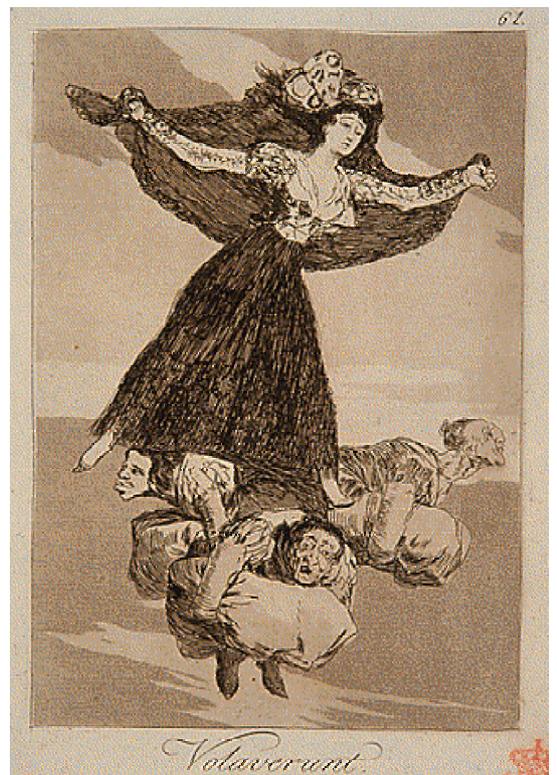
La filiación



Trágala perro



Y aún no se van



Volaverunt



Sopla



Si amanece; nos Vamos



Está Vm... pues, Como digo.. eh! Cuidado! si nó...



Unos a otros



Nadie nos ha visto



Ya es hora

Nous présentons ici une sélection des gravures citées dans le cadre de cette étude. Nous avons choisi ces œuvres puisqu'elles nous semblent représentatives du merveilleux inquiétant dans lequel s'inscrivent la dernière série des *Caprichos* conçus par Goya. Il s'agit de gravures qui ouvrent la porte à l'altérité et à l'irrationnel par la déformation des figures et l'inclusion d'éléments insolites dans des scènes apparemment banales. Dans la plupart d'entre elles, la légende entraîne le spectateur dans une circularité énigmatique. Le sens, étant impénétrable pour le spectateur d'aujourd'hui au moins qu'il ne consulte les ouvrages d'E. Helman, *El Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963 et et J.M. López Vázquez, *Los Caprichos de Goya y su interpretación*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1982, qui fournissent diverses interprétations privilégiant le sens éducatif et satirique des *Caprichos*.

Goya lui-même aurait ajouté des commentaires à certaines de ses gravures. Nous en incluons ici quelques uns, qui paraissent dans *Francisco Goya y Lucientes. I Capricci*, a cura di A. Terenzi, Milano, Ed. Vie Nuove, 1969.

Commentaires aux gravures

- Gravure n.1 Goya y Lucientes, Francisco José
Né à Fuendetodos (Aragon), près de Saragosse, le 30 mars 1746, mort à Bordeaux le 16 avril 1828.
- Gravure n.43 *El sueño de la razón produce monstruos* (Le sommeil de la raison engendre des monstres)
Goya écrit «La fantaisie sans raison produit la monstruosité ; fantaisie et raison unies génèrent de vrais artistes et créent des merveilles». Le dessin préparatoire de cette gravure est daté de 1797. Il l'a utilisé, semble-t-il, comme frontispice d'une deuxième série de *Caprichos*, les *Caprichos* fantastiques.
- Gravure n.44 *Hilan delgado* (Filent finement)
Version des Parques qui filent le destin des hommes.
- Gravure n.45 *Mucho hay que chupar* (Il faut en sucer beaucoup)
L'homme est destiné à être sucé.
- Gravure n.47 *Obsequió à el Maestro* (Hommage au maître)
C'est le Maître Léonard ou le grand diable, qui a un visage terrible et humain, triste, auquel les sorcières, lors du sabbat, offrent, à des «fins diverses», les enfants qu'elles ont séquestrés.
- Gravure n.49 *Duendecitos* (Petits diables)
Sans commentaire.
- Gravure n.50 *Los Chinchillas* (Les Chinchillas)
Aveugles et sourds comme les nobles espagnols, auxquels un fou jette une casserole d'idées rances.
- Gravure n.54 *El Vergonzoso* (L'Honteux)
Il y a des hommes dont le visage est la partie la plus indécente du corps.
- Gravure n.57 *La Filiación* (La Filiation)
Chasse au mari à l'aide de l'arbre généalogique.
- Gravure n.58 *Tragala perro* (Avale, chien)
Un prépotence à avaler.

- Gravure n.59 *Y aún no se van* (Et ils ne s'en vont pas encore!)
L'effroyable cauchemar de la mort et de ses porteurs, qui poussent l'âme récalcitrante dans une lutte impossible.
- Gravure n.61 *Volaverunt*
Ici il représente la Duchesse d'Alba. Les sorcières ont le visage de trois hommes qui pourraient être des fameux toréadors de l'époque.
- Gravure n.69 *Sopla* (Souffle)
Sans commentaire.
- Gravure n.71 *Si amanece nos vamos* (Si)
Les esprits de la nuit.
- Gravure n.76 *Esta Um...pues, como digo...eh! Cuidado ! si no !...* (Cette Um...bon, comme je dis...eh ! attention! si non !...)
Sans commentaire.
- Gravure n.77 *Unos à otros* (Les uns aux autres)
Caricature du jeu politique des aristocrates.
- Gravure n.79 *Nadie nos ha visto* (Personne nous a vu)
Les lutins descendent dans la cantine pour boire avec leurs compagnons, les moines.
- Gravure n.80 *Ya es hora* (C'est l'heure)
Moines et nobles se réveillent de leur sommeil.