

***Les Peintures noires au temps de leurs premiers critiques :
une réserve dans le discours historiographique
sur l'œuvre de Goya.***

Eva Sebbagh

Résumé : Les *Peintures noires* de Francisco Goya y Lucientes n'ont pas toujours été au centre d'une attention médiatique de l'ampleur de celle qu'on leur connaît aujourd'hui. Au contraire, largement ignorées du grand public, elles ont longtemps été marginalisées dans l'ensemble du discours produit sur l'œuvre de Goya. Il fallut attendre la seconde moitié du XXe siècle et le célèbre ouvrage de Malraux pour assister à leur pleine réhabilitation esthétique. C'est cet intervalle de temps entre le moment de leur conception secrète et celui de leur succès public, cet interstice d'incertitude dans lequel se sont développés les premiers commentaires critiques des quatorze peintures murales de la « Maison du Sourd », qu'il s'agit ici d'étudier.

Mots-clés : *Peintures noires*, Goya, « Maison du Sourd », fresques, historiographie, critique.

Resumen : Las *Pinturas negras* de Francisco Goya y Lucientes no fueron siempre el centro de una atención mediática tan fuerte como la de hoy. Al contrario, ampliamente desconocidas por el gran público, durante mucho tiempo fueron marginadas en el conjunto del discurso existente sobre la obra de Goya. Fue necesario esperar la segunda mitad del siglo XX y el famoso libro de Malraux para asistir a su total rehabilitación estética. Se trata aquí de estudiar este intervalo de tiempo entre el momento de su concepción secreta y el de su éxito público, este intersticio de incertidumbre en el cual se desarrollaron los primeros comentarios críticos de las catorce pinturas murales de la “Quinta del Sordo”.

Palabras claves : *Pinturas negras*, Goya, “Quinta del Sordo”, frescos, historiografía, crítico.

« À quoi bon la critique? ¹ »

Surprenante d'ingénuité, cette courte question posée par Charles Baudelaire en préambule à l'un de ses écrits sur le Salon de 1846 suffit pourtant à amorcer une réflexion de fond sur la raison d'être du discours critique. En rendant problématique une justification qui *a priori* ne faisait l'objet d'aucun doute, Baudelaire en son temps nous incite effectivement – et en toute lucidité – à ne pas préjuger du bien-fondé d'un phénomène littéraire alors très en vogue. Interpellé par la simplicité de la formulation et placé spontanément lui-même en position de juge, le lecteur est ainsi amené à dépasser le caractère provocateur du scepticisme de l'auteur et à admettre la justesse du questionnement téléologique engagé.

Or ce procès fait à la légitimité de la critique se trouve d'autant plus pertinent dans le cas très particulier des quatorze œuvres de Goya communément connues sous le nom de « Peintures noires ». Réalisées à l'huile, entre 1819 et 1823, directement sur les murs des deux étages de la maison de campagne du peintre – la dénommée « Quinta del Sordo » ou « Maison du Sourd » –, ces peintures n'étaient pas destinées à être vues et commentées par le public. Elles furent exécutées dans l'intimité, comme décorations intérieures d'un environnement strictement privé. Par leur conception, ces fresques

1. BAUDELAIRE, Charles, “À quoi bon la critique?”, in *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 140-143.

échappent ainsi au dispositif traditionnel de la réception artistique où, selon Umberto Eco, « [...] l'artiste qui produit sait qu'il structure à travers son objet un *message* : il ne peut ignorer qu'il travaille pour un *récepteur*² » : non seulement Goya n'avait pas prémédité la visibilité publique de ses réalisations, mais en réalité il ne l'avait pas même souhaitée. La propre valeur esthétique des peintures murales de la « Maison du Sourde » se révèle ainsi relativement discutable car l'ensemble pictural tel que l'a conçu le peintre avant de s'exiler en France ne prévoyait le regard extérieur d'aucun spectateur autre que lui-même; un regard pourtant inhérent à la définition de l'objet d'art.

Dans cette mesure, au-delà du paradoxe, l'apparition des *Peintures noires* dans les écrits sur Goya dès le XIXe siècle relève d'une anomalie qui, après Baudelaire, continue concrètement d'interroger la légitimité du discours critique. L'actuel engouement public pour le cycle pictural exposé au Musée du Prado et la récente prolifération des publications à ce sujet rendent aujourd'hui la question d'autant plus digne d'intérêt. Il s'agit donc de savoir de quelle manière et à partir de quand ce détournement de la nature intime des œuvres a pu s'opérer, sans qu'il n'en reste visiblement de traces. Comment le vœu de silence fait par l'artiste s'est-il peu à peu transmué en motif discursif inépuisable pour les critiques, jusqu'à forger l'image désormais mythique des *Peintures noires* comme monument du patrimoine artistique mondial et nœud gordien de l'œuvre de Goya?

Pour ce faire, il faut retourner au moment de l'affleurement de l'intérêt critique, se restreindre à l'étude des premiers commentateurs qui se situaient en aval du mythe. À cet égard, trois ouvrages – celui de Laurent Mathéron en 1858, de Charles Yriarte en 1867, et plus tard d'André Malraux en 1950 – font encore aujourd'hui figure d'autorité. Ils occupent une position fondamentale dans l'historiographie sur Goya qui rend pertinente l'étude de la place qu'ils réservent aux quatorze peintures murales de la « Maison du Sourde » d'un point de vue à la fois qualitatif et quantitatif, aussi bien depuis la perspective de leur contenu discursif que de leur matériel illustratif. Bien que d'époques différentes, les trois ouvrages critiques nous permettront ainsi de produire un bref panorama de ce qui pourrait se proposer comme la « protohistoire » des *Peintures noires*; un premier temps de leur historiographie qui remonterait au silence de Mathéron, trouverait son plein essor dans la perplexité d'Yriarte, pour enfin s'achever au moment charnière où Malraux établit durablement les quatorze œuvres comme point d'aboutissement de toute l'œuvre de Goya.

Le silence critique

Contre toute attente, et en dépit de leur caractère insolite, on ne trouve nulle trace écrite de l'existence des fresques de la « Maison du Sourde » du vivant de Goya. Les quelques quarante années qui suivent leur exécution ne sont pas beaucoup plus fructueuses de ce point de vue.

Ce silence est particulièrement frappant dans le livre de Théophile Gautier, *Voyage en Espagne* (1845), un texte important en tant qu'il est l'un des premiers récits à faire connaître Goya au public français, puis européen lorsqu'il est traduit en anglais en 1851 – anticipant ainsi le rôle fondamental joué par la France dans la diffusion de la renommée de l'artiste. De fait, malgré une longue digression qui s'attache à décrire la « verve démonographique³ », caractéristique selon l'auteur du style goyesque, les œuvres ne sont à aucun moment mentionnées, pas même dans la brève allusion faite à la maison de campagne de l'artiste, qui se limite au constat suivant : « Il avait, près de Madrid, une *casa del campo* délicieuse, où il donnait des fêtes et où il avait son atelier⁴ ».

2. ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962, p. 11.

3. GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne*, «VIII. Le Prado», Paris, Gallimard, 1981, p. 161.

4. *Ibid.*, p. 156.

Une présence fantôme dans les textes

Un tel oubli semble indiquer que Gautier, sans doute comme la plupart des commentateurs du milieu du XIX^e siècle, ne connaissait pas les peintures murales. Dans les ouvrages critiques français et espagnols de cette époque, celles-ci n'apparaissent d'ailleurs que de manière très laconique, à la différence des *Caprices* et d'œuvres plus officielles de l'artiste. Pas de « Peintures noires » à proprement parler donc, car l'emploi d'une qualification générique n'aurait été nécessaire qu'en présence d'un intérêt public suffisamment significatif. Or le nombre d'auteurs qui a alors pris – ne serait-ce que très brièvement – en considération ces peintures, est si réduit qu'il nous autorise ici à en faire l'énumération.

Une brève mention apparaît d'abord en 1834, cinq années après la mort du peintre, dans un article anonyme du périodique *Le Magasin Pittoresque* : « [Goya] habitait une villa délicieuse près de la capitale espagnole; il y vivait en artiste autant qu'en seigneur, et il en avait peint lui-même toutes les murailles ⁵ ». Il n'est pas fait allusion aux peintures en particulier, le ton est anecdotique et l'indication ne saurait être plus vague. Le même phénomène se répète dans le premier texte de Valentín Carderera consacré à Goya, à peine un an plus tard : « Goya poseía perfectamente la práctica de su arte, tanto en la pintura al óleo como en la al temple y fresco; en éste último género es muy notable lo que pintó en dos bóvedas menores de la iglesia metropolitana del Pilar, de Zaragoza; en todo el techo y lunetos de la de San Antonio de la Florida, y en una casa de campo que posee su hijo, próxima al Manzanares ⁶ ». Si l'auteur insiste plus ici sur la dimension technique, la référence aux œuvres de la « Maison du Sourd » à la fin de la longue énumération chronologique se perd dans la même absence de précision que précédemment.

De sorte que dans un premier temps, les *Peintures noires* n'existent ni au niveau discursif ni aux yeux du public. Leur présence diffuse dans les textes ne fait que suggérer que les commentateurs en avaient entendu parler et que le silence persistant de la critique était lié à des causes plus profondes que le simple manque de curiosité.

Des œuvres hors de portée

L'accès restreint à la « Maison du Sourd » – qui n'a cessé d'être une propriété privée jusqu'au moment de sa destruction autour de 1910 – a sans doute contraint la critique du XIX^e siècle à une certaine réserve et explique que le bruit de l'existence des peintures se soit relativement peu répandu avant leur transfert sur toile. À la différence des quatorze tableaux exposés aujourd'hui publiquement au Musée du Prado, les fresques d'origine pouvaient en effet être perçues de manière très variable. La contemplation directe des peintures était ou chose courante pour les résidents, ou ne pouvait être que fortuite pour le visiteur occasionnel; et, dans le premier cas, la familiarité avec le caractère ornemental des décorations murales limitait probablement leur appréciation esthétique.

Dans ces conditions, et à une époque de faible développement des transports publics, la connaissance des *Peintures noires* ne pouvait être que de seconde main; le livre de 1858 écrit par Laurent Mathéron (1823-1905) en donne la preuve. Ce texte constitue une nouvelle étape dans l'historiographie sur Goya et anticipe le succès posthume de l'artiste. Après les références isolées, les articles ponctuels des périodiques et les brefs essais sur la vie et l'œuvre du peintre, il est en effet considéré comme la première somme jamais réalisée sur Goya. L'ouvrage qui était destiné à un public d'amateurs français présente les caractéristiques des récits biographiques dix-neuviémistes : il s'agit d'une narration presque

5. ANÓNIMO, « Peintres espagnols. Francisco Goya y Lucientes », in *Le Magasin Pittoresque*, Paris, 1834, p. 324.

6. CARDERERA Valentín, « Biografía de D. Francisco de Goya, pintor », in *El Artista* (1835), article tiré du livre d'Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, p. 304.

« costumbrista » qui n'hésite pas à avoir recours au ressort fictionnel – à l'invention de dialogues par exemple – pour donner plus de relief au personnage principal et compléter les connaissances de l'auteur lorsque celles-ci faisaient défaut.

Les deux allusions superficielles aux *Peintures noires* dans le texte de Mathéron montrent bien qu'il n'a pas eu accès aux peintures. La plus claire, qui apparaît au chapitre VIII, évoque une particularité technique, comme le faisait déjà Valentín Carderera en 1834, mais cette fois l'allégation repose sur une tournure impersonnelle qui exclut la responsabilité de l'auteur : « On assure qu'il a exécuté ainsi, sans se servir une fois de son pinceau, toutes les fresques de sa villa [...] ». Les œuvres sont aussi qualifiées à deux reprises de « peintures de mœurs d'une haute saveur locale », une dénomination correspondant à l'image conventionnelle que l'on pourrait se faire de la décoration intérieure d'une maison de campagne mais dont l'inadéquation, dans le cas présent, atteste de l'ignorance de l'auteur. L'observation plus précise du texte de Mathéron semble d'ailleurs confirmer qu'il s'est inspiré d'écrits antérieurs (nous soulignons) :

« Quand les cercles de la Cour lui en laissaient le loisir, il réunissait ses amis dans sa villa des bords du Manzanarès, à deux pas de Madrid, et leur offrait des *fêtes ravissantes* où tous les arts se donnaient la main pour charmer les sens et l'esprit. Il avait transporté son *atelier* de prédilection dans cette *délicieuse retraite*, et il l'avait ornée sur toutes les faces de *peintures de mœurs d'une haute saveur locale* ; l'imagination du maître de logis s'était librement épanchée dans ces scènes populaires qui étonnent encore par leur vigueur et leur originalité⁷ ».

Malgré l'extrapolation romanesque, l'image des « fêtes ravissantes » puis celles de l'atelier et de la « délicieuse retraite » rappellent beaucoup la description donnée par Gautier : « Il avait, près de Madrid, une *casa del campo délicieuse*, où il donnait des *fêtes* et où il avait son *atelier* ». Cette parenté se révèle d'autant plus fondée que Mathéron cite en bibliographie un article de Gautier récupéré mot pour mot pour la rédaction du *Voyage en Espagne*⁸. L'usage répété de l'adjectif « délicieux », déjà présent dans l'article anonyme du *Magasin Pittoresque* à travers la mention d'une « villa délicieuse », achève de convaincre de l'existence de procédés de calque à différents niveaux et du peu d'informations alors à la disposition de la critique.

Un hapax artistique

Cela dit, d'autres facteurs au-delà des raisons pratiques ont sans doute nourri la réserve de la première critique. En dépit du statut de Premier Peintre du roi de leur créateur, les quatorze peintures échappent d'abord à l'impératif de la commande; un système qui a régi le marché de l'art jusqu'au début du XXe siècle et qui faisait dépendre chaque artiste de la bonne volonté d'un commanditaire susceptible de lui imposer thèmes, compositions et pigments. Lorsque Goya réalise ces œuvres à la fin de sa vie, il est isolé dans sa maison de campagne et hors de portée des exigences de la Cour. La gratuité de son geste et la destination intime de l'ensemble, en tant qu'entorses aux conventions artistiques du XIXe siècle, faisaient donc déjà obstacle au commentaire critique. Comme l'a souligné Antonio Saura plus tard, les *Peintures noires* sont caractérisées par leur « parfaite inutilité sociale », ce qui en fait « une île à part dans l'Histoire de l'Art⁹ » dans la mesure où l'idée d'« insularité » renvoie bien en même temps à une unité hermétique aux intrusions extérieures et à une entité totalement indépendante.

7. MATHÉRON, Laurent, «VII», *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, sans pagination.

8. Il s'agit de l'article «Francisco Goya y Lucientes», in *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire : revue des tableaux et des estampes anciennes, des objets d'art et de curiosité*, 1842, p. 337-345.

9. SAURA, Antonio, *Le chien de Goya*, Paris, 1996, p. 9.

L'économie de l'organisation formelle des œuvres et l'absence de contextualisation narrative des différentes scènes n'ont pu que renforcer le désarroi d'une critique encore très attachée au recours à l'anecdote. En marge des modes de pensée plastique traditionnels, le langage pictural des *Peintures noires* s'est ainsi pendant longtemps dérobé au discours critique comme un hapax de sens inintelligible et donc incommunicable. Faute de mieux, les capacités intellectuelles du vieil artiste malade ont été remises en question et les clés interprétatives d'autres séries telles que les *Caprices* ou les *Disparates* appliquées à tort à l'ensemble peint. Finalement, « las pinturas que Goya dejó como zarpazos en las paredes de la Quinta del Sordo son catorce [...] ¹⁰ » : pendant longtemps on ne peut rien dire de plus sur ces réalisations que l'artiste lui-même a abandonnées et laissées sans signature comme pour achever de défier l'entendement d'un spectateur inopportun. L'ouvrage de Mathéron est à ce titre emblématique d'une première tendance historiographique privée matériellement et idéologiquement de l'accès aux peintures murales de la « Maison du Sourd » et d'un ensemble de critiques contraints de se limiter au constat rapide de l'existence de ces « coups de griffes » ; de ces traces dont la gratuité et la violence ne peuvent qu'inviter à la perplexité.

Première description et premières images : le témoignage inédit d'Yriarte

Un peu plus tard, c'est sous l'impulsion du texte d'un autre français que cette tendance s'infléchit. Il s'agit de l'ouvrage de Charles Yriarte (1832-1898) publié en 1867 qui annonce dès son introduction, et jusque dans son très long titre, un travail de recherche plus complet et plus rigoureux que celui de son prédécesseur, Laurent Mathéron. L'essor rapide du chemin de fer, en facilitant la collecte d'informations et surtout en autorisant l'accès direct à la « Maison du Sourd », a sans doute favorisé la réalisation de cette ambition car l'auteur donne effectivement pour la première fois un témoignage direct de l'existence des œuvres et une image individuelle relativement fidèle de chacune d'entre elles. Un chapitre de six pages est même finalement entièrement dédié à la maison de campagne et à ses fresques¹¹.

Sont proposées aussi pour la première fois au lecteur trois représentations gravées des peintures – dans leur ordre d'apparition, *les Politiques*, *Promenade de l'Inquisition* et *le Saturne* – avec en guise de frontispice une reproduction de la façade de la propriété de Goya [1].

10. VALDEAVELLANO, Luis García (de), « Ante las pinturas de la quinta del sordo », in *Arte Español. Revista de la sociedad de amigos del arte*, Madrid, 1928, IX, p. 339.

11. YRIARTE, Charles, « Chapitre septième. La Maison de Goya », in *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 91-96.



Fig. 1. Chapitre d'Yriarte dédié à la « Maison du Sourd » et à ses fresques¹² © DR

En un temps où les moyens techniques n'autorisaient encore que rarement les reproductions des œuvres à investir l'espace textuel, le public n'avait au mieux pu voir que quelques unes des gravures de Goya. L'impact d'une telle innovation était donc considérable et autorisait l'auteur à affirmer : « le but spécial de l'ouvrage que nous présentons au public est de faire connaître le Goya peintre ¹³».

Satisfaire la curiosité de l'amateur bourgeois

Ainsi, comme Mathéron et avec la même approche chrono-thématique, Yriarte s'adresse au lecteur dans le but de lui donner une image plus complète de Goya à un moment où l'artiste est essentiellement connu pour ses gravures. Dans le cadre spécifique de la seconde moitié du XIXe siècle français, la montée en puissance d'une bourgeoisie qui s'intéresse de plus en plus au monde culturel engendre le renouveau d'une tradition critique héritée de l'âge des Salons et consacre la situation privilégiée de Paris dans l'édition des livres d'art alors que l'Espagne – accablée par une succession de crises internes – accuse encore un retard dans ce domaine. De nombreux ouvrages, plus détaillés et mieux documentés, paraissent et commencent à étudier les relations entre les artistes et leur temps. Les

12. *Première page du septième chapitre de l'ouvrage de Charles Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, dans : « Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre », Charles Yriarte, p. 91.

13. YRIARTE, Charles, « Avant-propos », in *Goya, op. cit.*, p. I.

progrès en matière d'illustration et la multiplication de courts articles qui dressent des listes de lieux incontournables à visiter répondent à la demande croissante d'un nouveau genre d'amateurs séduits par l'idée d'un « tourisme artistique ».

L'ouvrage d'Yriarte et la nouvelle visibilité qu'il offre des *Peintures noires* s'inscrivent pleinement dans ce contexte particulier; l'assimilation ponctuelle du lecteur à un voyageur¹⁴ et le positionnement de l'auteur comme guide de la « Maison du Sourd » en sont d'ailleurs des preuves. La dimension initiatique de la description apparaît même clairement à travers le ton didactique du narrateur : « [Goya] se laissa aller à son goût pour le décousu et le vague, il donna donc toute carrière à sa libre facture. Le spectateur prévenu cependant accepte le parti pris brutal et ne tient compte que de la fougue du pinceau, de la délicatesse du ton et de l'énergie des expressions ¹⁵». On peut enfin remarquer que tout au long du livre les quatorze œuvres sont présentées comme des objets à ce point insolites qu'ils auraient été dignes de figurer dans les Cabinets de Curiosités des siècles précédents. Dès son avant-propos, Yriarte parle en effet de « peintures monumentales d'un caractère curieux » puis le même adjectif est répété plus loin dans les expressions « curieuses ébauches » et « peintures extrêmement curieuses ¹⁶». En se présentant comme visiteur, l'auteur assume ainsi le double rôle d'initiateur et d'incitateur. À la fois narrateur et spectateur, il éveille un désir de contemplation en communiquant l'expérience de sa propre perplexité.

La précarité de la « chrysalide goyesque »

La description de Charles Yriarte n'avait cependant pas qu'un but touristique : il s'agissait aussi de conserver la mémoire d'œuvres condamnées à disparaître. Le verdict de leur fin prochaine était en effet sans appel : l'application de la couche de peinture directement sur le plâtre, *al secco*¹⁷; le progressif délabrement de la « Maison du Sourd » – probablement accéléré par le défilé d'un grand nombre de propriétaires – et l'état déjà avancé de détérioration dans lequel se trouvaient les fresques empêchait quiconque d'envisager un autre dénouement. Le diagnostic fataliste posé par Yriarte n'est donc pas surprenant :

« Nous croyons, en effet, qu'il ne sera pas possible de sauver ces curieuses ébauches. Goya a peint à même le mur, à l'huile, et non pas à la fresque, et ces murs sont construits en brique crue séchée au soleil; ils se fendent malgré les étais. Enlever la couche peinte et conserver les ébauches serait matériellement impossible, quelle que fût d'ailleurs la somme dépensée. [...] La maison de Goya et les peintures avec elle sont donc condamnées à mort ¹⁸».

En l'absence de moyens techniques permettant d'imaginer le transfert sur toile qui allait effectivement être réalisé, l'avenir de l'ensemble plastique était en effet inextricablement lié à celui de l'édifice. Cette unité de destins est d'ailleurs perceptible jusque dans les titres donnés aux premiers textes abordant le sujet. Outre le choix d'Yriarte de nommer son chapitre « La maison de Goya », l'article de Gregorio Cruzada Vilaamil en 1868, que Glendinning identifie comme le premier sur les *Peintures noires*¹⁹, s'intitule ainsi « La casa del sordo » sans aucune allusion aux peintures ni à Goya.

14. *Ibid.*, p. II.

15. *Ibid.*, p. 95.

16. *Ibid.*, p. 92.

17. Cette technique utilisée par Goya pour réaliser les *Peintures noires* se distingue de la méthode traditionnelle, dite *al fresco*, où une réaction chimique entre le support et les pigments est censée protéger la couche picturale colorée.

18. YRIARTE, Charles, « Chapitre septième. La Maison de Goya », in *Goya, op. cit.*, p. 92.

19. GLENDINNING, Nigel, « The Strange Translation of Goya's Black Paintings », in *The Burlington-Magazine*, Londres, 1975, vol. CXVII, n.° 868, p. 465.

Cette référence exclusive au lieu de conservation semble déjà présager de l'irréversible perte des fresques. La précarité matérielle des œuvres ajoute ainsi une nouvelle raison à l'intérêt limité de la critique : non seulement l'inachèvement des réalisations permettait de douter de leur réelle valeur mais étant donné leur piètre état, il n'était pas nécessaire de s'attarder plus longuement sur le sujet. Dans leur contexte premier, les quatorze peintures correspondaient davantage à l'idée que l'on se fait aujourd'hui d'une « performance » artistique, ou selon Nigel Glendinning de l'« action painting »²⁰, mais faute d'une telle catégorie elles n'étaient que de mauvaises esquisses. En prenant acte de l'existence des œuvres malgré leur caractère éphémère, le témoignage critique d'Yriarte parvenait pour la première et dernière fois à soumettre les peintures à l'épreuve d'un regard extérieur en respectant leur si particulier confinement. Il faisait ainsi sans le savoir entrer son livre dans l'Histoire et assurait à sa description une place de choix dans l'ensemble du discours ultérieurement produit sur les *Peintures noires*.

Une influence romantique?

La valeur documentaire de l'ouvrage d'Yriarte tient aussi à sa marque idéologique. L'univers cauchemardesque du romantisme noir est présent dès la première page de description des peintures à travers l'usage abondant de mots appartenant au champ lexical de la monstruosité comme « être affreux », « être terrible », « épouvantable », « mauvais rêve », « genre ultra-fantastique », « diable gigantesque », « êtres hybrides » ou « cloaque immonde ». Par la suite, cette influence apparaît aussi bien dans le choix des images que dans la verve de l'auteur. Une référence à Delacroix devient ainsi dans le même temps un hommage à la figure symbolique du romantisme français et une expression hyperbolique du caractère insolite des fresques : « Ce ne sont pas des œuvres, ce sont des ébauches furibondes, dont les esquisses les plus heurtées d'Eugène Delacroix ne donnent pas idée ». La mention des « ébauches furibondes », qui dans la même page se transforment à la faveur d'un jeu de mot en « débauches de couleur », semble faire de la fougue du trait le gage de l'inspiration de l'artiste et achève de convaincre de l'empreinte romantique du texte²¹.

La présence conjointe de cette influence idéologique et d'un important dispositif rhétorique établissent une représentation des *Peintures noires* qui continue pourtant d'être trop superficielle pour pouvoir entrer dans l'interprétation directe des œuvres. L'inconsistance du critère de neutralité et l'absence persistante de données matérielles précises, qui conduit par exemple l'auteur à attribuer par erreur la construction de la « Maison du Sourd » à l'artiste, ne sont finalement pas si éloignées de l'ignorance de Mathéron. En 1867, le témoignage de Charles Yriarte n'est donc qu'un pas en avant qui invite à un degré supérieur de perplexité.

Malraux ou la transition historiographique

Il faut attendre le milieu du XXe siècle et l'essai d'André Malraux (1901-1976) pour que cette situation change. En dépit de l'exposition publique des peintures au Musée du Prado à partir de 1898, les réactions critiques restent en effet encore longtemps très sporadiques. À la différence du reste de la production de Goya, qui se prêta très vite à toutes sortes de commentaires, les quatorze peintures murales de la « Maison du Sourd » même transposées sous forme de toiles conservent leur irrégularité et continuent d'échapper à tout système d'intelligibilité ou, selon un concept proposé par Hans Robert

20. *Id.*, *Goya and his critics*, Londres, Yale University Press, 1977, p. 74.

21. YRIARTE, Charles, « Chapitre septième. La Maison de Goya », in *Goya, op. cit.*, p. 93 et 95.

Jauss, à l'« horizon d'attente » du destinataire²². Le fait que le transfert sur toile ait considérablement affecté l'intégrité des œuvres ajoute une donnée supplémentaire au problème. Au moment où Malraux écrit, non seulement l'unité originelle des fresques a disparu mais une partie de leur première histoire est sur le point d'être effacée par la nouvelle autonomie que chacun des quatorze tableaux est amené à avoir par rapport aux autres.

L'auteur du *Saturne (Essai sur Goya)* de 1950 opère ainsi la médiation entre deux paradigmes critiques. Avec Malraux les œuvres naissent comme objet d'étude et la fascination laisse une place pour l'analyse. Les *Peintures noires* deviennent le point d'aboutissement et le principe explicatif de toute l'œuvre goyenne et, dès le titre, le leitmotiv de la peinture qui était alors sans doute la plus représentative de l'ensemble pictural annonce le caractère novateur de la position critique adoptée. Malgré l'intervalle de temps qui sépare cet ouvrage de celui d'Yriarte, le livre de Malraux peut donc être considéré comme l'ultime jalon d'une historiographie française de précurseurs.

Un nom pour la postérité

Quoique tardive, la disparition des nombreuses périphrases qui désignaient les quatorze fresques au bénéfice de l'expression unique de « Peintures noires » n'est sans doute pas étrangère à la fortune critique actuelle de l'ensemble pictural. L'apparition d'une dénomination fixe facilitait la référence aux œuvres – alors que celles-ci n'avaient même pas été baptisées²³ – et assurait le maintien de leur unité comme cycle après leur transfert sur quatorze toiles individuelles. Naissant du constat premier de l'obscurité de la couleur et du sens des peintures, elle avait l'avantage de fournir un cadre générique éloquent et à la portée de tous. En faisant consensus, la nouvelle expression permettait enfin d'isoler un objet d'étude autonome dont il ne restait plus qu'à proposer une interprétation, d'où son caractère décisif d'un point de vue historiographique.

Si le succès de cette qualification est rétrospectivement avéré, son usage ne s'est imposé que progressivement. On commencerait à parler de « Peintures noires » en 1928, entre l'article de Luis García de Valdeavellano²⁴, qui n'emploie pas encore ce nom, et le livre de Juan de la Encina - *Goya en zig-zag : bosquejo de interpretación biográfica* – qui mentionne peu les peintures mais utilise l'expression à plusieurs reprises²⁵. Pourtant, vingt ans après, dans l'ouvrage de Malraux, l'expression n'apparaît que deux fois, entre guillemets et sans majuscules : « Les “peintures noires” de la Maison du Sourd n'ont évidemment pas la rutilance des tableaux qui leur sont contemporains; mais les seconds ne nient pas moins le réel que les premières, qui les appellent : et en sont inséparables », et un peu plus loin dans la même page, « les “peintures noires” sont de grands *Disparates* [...] »²⁶. La typographie semble suggérer le caractère inusité de la référence et laisse penser que les quatorze œuvres sont encore en 1950 peu mentionnées comme ensemble signifiant. En se servant des deux allusions pour se référer à d'autres réalisations de l'artiste, Malraux démontre d'ailleurs qu'au moment charnière où il écrit, les fresques n'existent pas encore de manière pleinement autonome pour la critique.

22. JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 54.

23. YRIARTE, Charles, « Chapitre septième. La Maison de Goya », in *Goya, op. cit.*, p. 93.

24. VALDEAVELLANO, Luis García (de), « Ante las pinturas de la quinta del sordo », in *op. cit.*, p. 336-341.

25. ENCINA, Juan (de la), *Goya en zig-zag : bosquejo de interpretación biográfica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, [1928], p. 41, 43, 110, 112 et 150.

26. MALRAUX, André, *Saturne (Essai sur Goya)*, Paris, Galerie de la Pléiade, 1950, p. 141.

Une œuvre charnière

En se plaçant entièrement sous le signe du *Saturne*, l'ouvrage de 1950 assure ainsi la transition entre deux modèles critiques : il annonce la nouvelle centralité des *Peintures noires* tout en perpétuant la lignée des chroniques du siècle précédent. L'ambition de Malraux n'est en effet ni d'atteindre l'exhaustivité ni d'ouvrir de nouvelles pistes d'investigation, mais de proposer une approche érudite à partir de l'hypothèse très personnelle – déjà ébauchée dans *Les Voix du silence* (1951) – que Goya incarne une rupture, celle de l'art moderne. La perspective chronologique n'empêche pas l'auteur de se promener librement dans l'étendue de l'Histoire de l'art pour éclairer certains aspects de l'esthétique goyesque. Malgré la succession des digressions, l'omniprésence de la voix auctoriale confère au texte une unité singulière, notamment grâce au recours fréquent aux italiques; par exemple : « Goya aussi est un prophète; *mais il ne sait pas exactement de quoi*²⁷ ». L'intitulé des différentes parties est également révélateur de l'implication continue de Malraux dans son texte. C'est particulièrement le cas de celui du chapitre V – « Ne les éveille pas! » – qui annonce avec beaucoup de spiritualité le thème fantasmagorique des *Peintures noires*.

La figure charismatique de l'intellectuel se retrouve ainsi au centre de l'ensemble de l'ouvrage. En dépit de la ligne directrice annoncée dans le titre, les allusions aux *Peintures noires* ne sont d'ailleurs pas si nombreuses. Le leitmotiv du *Saturne* n'apparaît que ponctuellement au détour de phrases qui ne mentionnent pas le cycle pictural : « Dans le crépuscule où disparaît l'ombre d'Arlequin commence à monter le sanglant Saturne, comme l'inlassable imprécation de Sade efface le feston des conteurs galants²⁸»; ou encore, « ce n'est pas vers Dieu qu'il [Goya] tâtonne, mais vers un sacré antérieur et sans salut, vers l'éternel Saturne²⁹ ». Au milieu de plusieurs courtes indications descriptives sur les œuvres, l'évocation de *La Leocadia* se révèle même plutôt imprécise en supposant la présence d'un lit derrière le personnage féminin au lieu de la tombe qui effectivement s'y trouve³⁰. La notoriété de Malraux et la qualité de son style littéraire ne sont par conséquent pas totalement étrangères au succès public de l'essai, même s'il faut bien reconnaître que celui-ci est le premier à formuler si clairement la modernité des réalisations de la « Maison du Sourd » et à se confronter de manière si concrète à l'abîme d'intelligibilité imposé par les peintures.

Le rôle phare du matériel illustratif

Le caractère indiscutablement novateur de ses choix éditoriaux ne fait que confirmer la position clé du livre de Malraux dans l'historiographie des *Peintures noires*. Outre l'accessibilité du format réduit, un nombre considérable d'illustrations de très bonne qualité anticipent le rôle crucial joué ultérieurement par les images dans l'ensemble de la bibliographie sur Goya. À deux doubles-pages près³¹, les reproductions des œuvres de l'artiste sont stratégiquement implantées partout dans le texte comme pour contrebalancer les incessantes incursions de l'auteur dans l'Histoire de l'art. Les quelques clichés, couleur ou noir et blanc, des *Peintures noires* présentent en plus l'intérêt de pouvoir donner au lecteur une visibilité concrète des œuvres : elles leur confèrent une véritable épaisseur en permettant de mieux discerner les différentes nuances de noir et d'identifier plus sûrement les sombres contours des scènes. Même en l'absence de commentaires de l'auteur, ces illustrations des *Peintures noires* sont donc

27. *Ibid.*, p. 59.

28. *Ibid.*, p. 78.

29. *Ibid.*, p. 89.

30. *Ibid.*, p. 140.

31. *Ibid.*, p. 78-79 et 112-113.

loin d'avoir une fonction périphérique. Elles se surimpriment au texte pour s'imposer comme référents visuels constants et donner l'impression finale d'une omniprésence des œuvres dans le discours.

. La répétition incontournable de l'illustration du *Saturne* à deux moments cruciaux de la lecture, au tout début et à l'extrême fin, est à cet égard significative. La première image de la peinture apparaît dès la couverture comme un pacte de lecture [2] : elle annonce la perspective critique et propose au lecteur un référent principal. Le titre divisé en deux parties, « Saturne » et « Essai sur Goya », encadre l'illustration de manière à mettre en évidence le lien étroit entre le texte et l'œuvre. Le rouge des caractères typographiques semble d'ailleurs consolider ce lien en suggérant le contour sanglant du corps dévoré invisible dans la reproduction en noir et blanc présentée. Une deuxième reproduction du *Saturne* achève de confirmer le rôle stratégique des images et de celle-ci en particulier. Elle intervient en guise de conclusion, comme pour appuyer de manière définitive le propos de l'auteur et souligner l'impact de la fameuse dernière phrase : « Ensuite, commence la peinture moderne ³²».

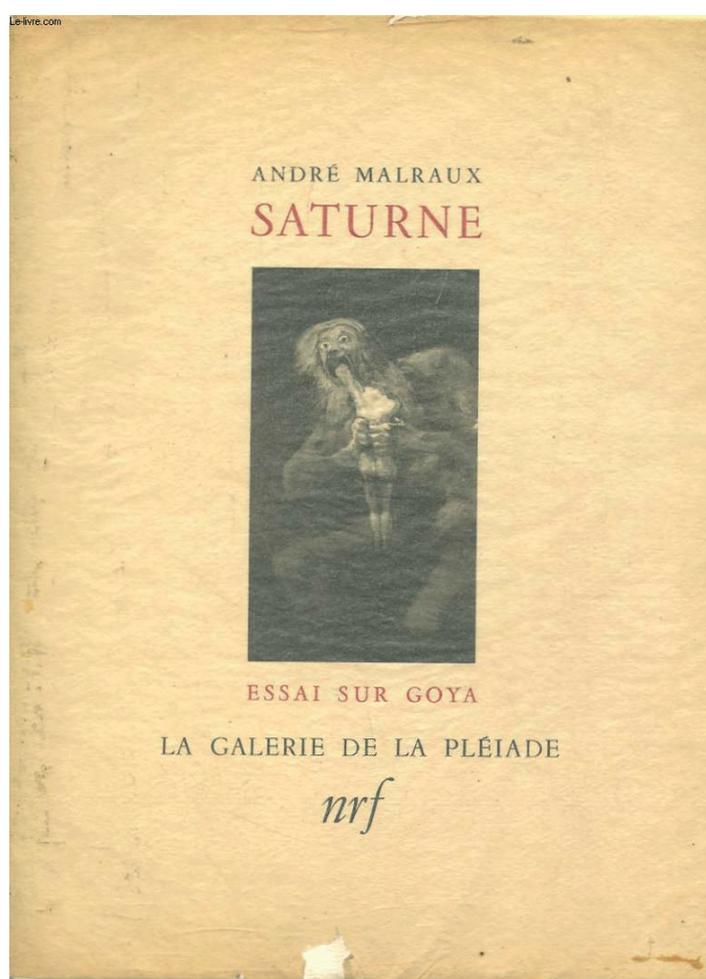


Fig. 2. Couverture du livre de Malraux³³ © DR

L'innovation du dispositif illustratif de l'ouvrage de Malraux tient enfin à la présence de 5 détails parmi les 13 représentations proposées des *Peintures noires*. En offrant une vision rapprochée des œuvres, ces détails semblent en effet promettre une analyse plus précise des peintures. Par leur intermédiaire,

32. *Ibid.*, p. 178.

33. *Couverture du Saturne d'André Malraux*, Paris, Galerie de la Pléiade, 1950, dans : « Saturne (Essai sur Goya) », André Malraux, première de couverture.

les quatorze fresques finissent donc par s'abstraire de manière irréversible des murs de la « Maison du Sourde » et deviennent un objet d'étude autonome pour le regard du spécialiste érudit comme pour celui du modeste lecteur. En ceci, le nouveau rôle assumé par les images, autant si ce n'est plus que le discours lui-même, autorise définitivement à parler d'un ouvrage précurseur. Il réalise la médiation vers un nouveau modèle critique et amène à penser que Malraux marque effectivement la fin d'une première réception réservée, ou le début de la modernité de l'historiographie de l'ensemble pictural.

En somme, avant les *Peintures noires*, il y a les quatorze peintures murales de la « Maison du Sourde ». Désormais omniprésentes dans les monographies et les articles, constamment citées et même déclinées en objets souvenirs, les mystérieuses œuvres de Goya saturent l'espace critique dédié à l'artiste. Mais cette toute nouvelle attention médiatique dont jouissent les toiles exposées au Musée du Prado a fait oublier le silence historiographique qui leur a d'abord – et pendant longtemps – été réservé. La reconstitution des premiers temps de la réception critique des *Peintures noires* se révèle pourtant essentielle pour prendre la pleine mesure du caractère insolite de l'engouement collectif actuel. L'accueil critique plus que mitigé fait aux quatorze peintures murales au XIXe siècle rappelle en effet le premier accès limité aux œuvres, la quasi « invisibilité » à laquelle les a destinées Goya et enfin la prise de conscience tardive de leur valeur esthétique.

« À quoi bon la critique? », demandait Baudelaire : dans le cas précis des *Peintures noires* ce sont les premiers commentateurs français qui ont forgé le succès public des peintures en amont puis en aval de leur transfert sur toile. Mathéron, Yriarte et Malraux ont été, chacun à leur manière, des pionniers dans leurs écrits sur Goya et incarnent, l'un après l'autre, trois changements de cap dans l'historiographie des *Peintures noires*. De l'invisibilité à la fascination en passant par la perplexité, ces auteurs ont écrit en creux les premières lignes de la « success story » du cycle pictural, remplissant ainsi un rôle fondamental à un moment où les œuvres étaient encore marquées par le secret dans lequel elles furent conçues, en un temps où elles avaient toujours à passer l'épreuve d'un regard critique qui ne pouvait pas encore se porter garant de leur particulière beauté.

Références bibliographiques

Sources

MALRAUX, André, *Saturne (Essai sur Goya)*, Paris, Galerie de la Pléiade, 1950.

MATHÉRON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858.

YRIARTE, Charles, *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, Paris, Henri Plon, 1867.

Sur Goya et les *Peintures noires*

ANÓNIMO, « Peintres espagnols. Francisco Goya y Lucientes », in *Le Magasin Pittoresque*, Paris, 1834, p. 324-325.

CARDERERA, Valentín, « Biografía de D. Francisco de Goya, pintor », in *El Artista*, 1835; texte tiré du livre d'Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 302-305.

ENCINA, Juan (de la), *Goya en zig-zag : bosquejo de interpretación biográfica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, [1928].

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, 1981, [1845].

GLENDINNING, Nigel, « The Strange Translation of Goya's Black Paintings », in *The Burlington-Magazine*, Londres, 1975, vol. CXVII, n.º 868, p. 465-479.

--- , *Goya and his critics*, Londres, Yale University Press, 1977.

SAURA, Antonio, *Le chien de Goya*, Paris, L'Échoppe, 1996.

VALDEAVELLANO, Luis García (de), « Ante las pinturas de la quinta del sordo », in *Arte Español. Revista de la sociedad de amigos del arte*, Madrid, 1928, IX, p. 336-341.

Autres

BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.