

« Non, vous ne pouvez pas voir le tableau. »



Premier déni :

La peinture de Goya est une énigme : c'est une parole « obscure et équivoque », « impossible à connaître », « dite à mots couverts ».

Je ne pourrais pas dire cela d'autres artistes, de Duchamp ou de Brancusi par exemple, mais là, aussi convenu cela puisse-t-il paraître, Goya écarquille (met en quatre) les yeux et dissout la parole.

Aussi, la peinture de Velázquez - qui fut pour Goya, avec Rembrandt et la nature, ses seuls maîtres à peindre - engendre le discours. Celui de Foucault sur les *Ménines*, dans *Les mots et les choses*, avait posé la question du langage sur la peinture : « on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit. » ... avait entre autre conclu Foucault.



Chez Goya, ce qu'on voit déloge ce qu'on ne peut pas dire.



Deuxième déni :

La perte de sens est au cœur de la peinture de Goya : Malraux raconte dans *Saturne*, je résume : 1792, l'année de sa maladie et début de son infirmité, désormais sourd, alors âgé de 45 ans, effrayé de devenir aveugle, c'est la mort d'un des charmants artistes du XVIIIe siècle et la vraie naissance de Goya, dont la maladie a balayé ses rêves. Les historiens s'accordent à ce sujet. Goya ne s'exprimera désormais qu'à partir de carnets dans lesquels il écrit, par le langage des signes qu'il fait apprendre à ses amis, par cris et... par tout cela à la fois : par la peinture.

Cette réduction des sens permet alors au peintre de dégager toute sa peinture de ses oripeaux : ne reste que la sève logée dans l'angle mort de la raison. « Le réalisme de Goya, écrit encore Malraux, lui est moins donné comme le prétend chacun – et lui-même ! – par l'observation, qu'apporté par le fantastique. » Je dirai qu'il est à l'opposé du Réalisme de Courbet, si loin de ce que nos yeux voient. En d'autres termes, le réalisme de Goya est introspection et déviance.

Troisième déni :

Or Goya, jusqu'à la fin, même sourd, les yeux affaiblis au point qu'il fallait lui tailler ses crayons raconte Baudelaire, déraciné – prétextant une cure thermale il était parti pour Bordeaux en 1824, quatre ans avant sa mort – traite avec les Grands. Goya avait très tôt compris, après quelques déconvenues cuisantes (il avait tenté sans succès par deux fois d'entrer à l'Académie Royale de San Fernando par exemple, dont il en deviendra, juste revanche, le Directeur en 1795), donc Goya avait très tôt compris que la liberté de l'artiste dépend de son indépendance financière, grâce à laquelle il peint ce qu'il veut. Goya n'est jamais très loin du pouvoir : il épousera Josefa Bayeu, sœur du peintre Francesco Bayeu en 1773, (alors Directeur de l'Académie San Fernando et qui fut son maître, censeur et défenseur). Il y aura son ami de toujours et compagnon de route Zapater, confident avec lequel il entretiendra une longue correspondance. Goya fut aussi introduit dans le milieu intellectuel madrilène marqué par l'esprit libre des Lumières. Melchior Jovellanos, juriste et homme de lettre, personnalité politique et morale importante, fut d'une grande influence sur le peintre. Goya fut également proche de Manuel Godoy, personnage politique haut en couleurs et essentiel pour cette période





de l'Espagne. Godoy avait gravi pas à pas les strates du pouvoir, d'abord garde du corps de la Reine Marie-Louise, il était rapidement devenu son favori au point d'accéder au poste suprême de général en chef des armées de Charles. L'invasion des troupes de Bonaparte conduit à l'abdication du roi qui provoque la chute de Godoy et la mise sur le trône de Joseph, frère de Napoléon. Le 2 mai 1808, le peuple espagnol se soulève en masse contre Napoléon, d'abord à Madrid, ensuite dans toute l'Espagne et déclenche la guerre d'indépendance. Le 3 mai la répression est violente. Goya, 6 ans plus tard, peint son plus grand témoignage historique.



Cette guerre est pour Goya un vrai choc. Elle balaye ses espérances envers la France des Lumières, grâce à laquelle il espérait qu'il soit fait table rase de l'Espagne arriérée et superstitieuse.

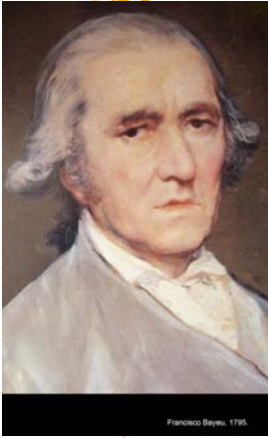


Ses utopies s'évanouissent dans une réalité d'une évidence monstrueuse. Les Français porteur d'idéaux devenaient ennemis, violeurs, auteurs de rapins et de meurtres. Entre 1808 et 1812, Goya note ses impressions. Il en tirera ce tableau patriotique et surtout les *Désastres de la guerre*.

Goya a toujours su récolter l'argent, courtiser et faire front, lui, fils d'un maître doreur de condition confortable mais moyenne aux environs de Saragosse, à Fuendetodos. Il était né là-bas en 1746. Pour être capable de cela, il faut aussi être capable d'habiller d'apparence flatteuse, d'embaumer de quelques étoffes soyeuses les expressions les plus fortes et les fines dissections de la pensée de ses modèles.

N'oublions pas cela, la vie de Goya, surtout avant 1792 est une vie mesurée et sereine, d'une attitude prudente et raisonnable. Goya est un témoin. Ce versant ne saurait être éclipsé au risque de faire de Goya une caricature. Ce pan de sa personnalité explique son emprise forte dans la société madrilène de l'époque et sa capacité à traverser les régimes politiques. Sa ferveur « pré-romantique » justifie quand à elle son entrée dans l'histoire comme annonceur de la modernité picturale.

Bien évidemment il s'agira de revenir sur ce qui nous paraît être au cœur de ce qui s'annonce au fil des différentes conférences à venir sur Goya : *Les Caprices*, *Les désastres de la guerre* et *Les peintures noires*. Bien évidemment c'est surtout à cette partie de l'œuvre qu'on s'attend.



Or, avant cela, dans le trouble parfois rigide des portraits – ce sont bien eux la condition de la survie financière et politique du peintre - est aussi logé le bourreau des sentiments. Mais aujourd'hui, il nous manque peut-être une partie pour en capter tout le tranchant : les motifs, ceux qui ne s'y trouvent désormais plus qu'en peinture, ou ceux, les commanditaires, restés embusqués en arrière du tableau, hors champ ont disparu. Or il eut fallu certainement se trouver face aux figures en chair pour capter toutes les subtilités de leur autopsie picturale menée par Goya. C'est le filtre d'une époque.



Les exactions humaines (*Caprices* et *Désastres*) ont, elles, l'avantage terrifiant de décrire un universel tel, qu'elles rejoignent instantanément les logements de notre inventaire mental des images insoutenables.

Quatrième déni :

Communiquer ainsi sur une œuvre dont on est avant tout étranger, quelle qu'elle soit d'ailleurs, m'est toujours apparu comme une hérésie. Thomas Huber (peintre suisse bien vivant dont on peut voir une belle exposition au Carré d'art de Nîmes) affirme à sa manière cette mise à distance du spectateur :

« Non, vous ne pouvez pas voir le tableau. Vous ne pouvez le voir en aucun cas. Pourquoi ne puis-je voir le tableau? Vous le regarderiez si vite. Cela m'attristerait. Vous regarderiez si vite le tableau que j'ai mis tant de temps à produire. D'un regard, vous saisissez ce pour quoi il m'a fallu presque une vie. Oui une vie. Vous déroberiez ma vie, vous me la déroberiez si vite. Cela me serait insupportable. Non, vous ne pouvez pas voir le tableau. »

Et bien non je ne peux pas voir ces tableaux de Goya parce qu'on ne pourra jamais revivre ce que le peintre a vécu, ce que le peintre a enfoui au cœur même de la peinture, enfoui de pâte picturale mais aussi de sentiments et de doutes. Les repentirs de la peinture en trahissent les forfaits.

Charles IV est retaillé par le pinceau, ajusté et scintillant. Attention, ce tableau si connu, dont on voit ici un détail,





et là une vue d'ensemble, n'est pas une satire voilée du roi. Goya ne s'y serait pas risqué, lui qui était devenu peintre de la chambre du roi (fonction suprême pour un peintre, point culminant de sa carrière) en 1789. Il faut dire que la famille, en vrai, était vraiment très moche ! (si si !!) au point qu'en voyant ce tableau, la reine Marie-Louise en fut flattée.

Non aussi, je ne peux pas voir la peinture de Goya pour quelques raisons pragmatiques : les peintures ne sont pas là ici. Je connais si peu de sa vie, si peu de son œuvre et suis façonné par les stéréotypes (dans lesquels il est vrai se loge quelques vérités tout de même ; enfin j'espère : une vie faste, proche du pouvoir, de grande ruse politique, d'intelligence des systèmes, de richesse, d'amour, de portraits, de surdité, d'angoisse, de terreur, de guerre, de déchirure, de cauchemars...).

Cinquième déni :

Décidément non, je ne peux pas voir la peinture, sinon en rêve (c'est-à-dire en gravure), car je ne peux pas voir l'insoutenable. Les *Caprices*, Les *Désastres* et Les *Disparates* noient dans le noir de l'aquatinte et de l'eau forte les plus terrifiantes des exactions et des cauchemars humains.

Décidément non, ce qui signifie ne pas pouvoir voir, ce n'est pas ne rien voir : c'est voir les forfaitures qui rendent le trouble.

Pour le dire plus clairement cela signifie :

Scruter le grain, celui produit par la résine fondue sur le cuivre qui permet de creuser par l'acide ces méandres obscurs,

Scruter le noir





Scruter, comme on creuse avec les ongles dans la terre, le dessin qui refuse de prendre totalement forme,



Scruter dans la facture elliptique, sensuelle et jouissive de la matière picturale,

(Asmodée était un démon des plaisirs impurs dans la Bible)

Non seulement le plaisir tactile de la peinture ne s'estompe pas au fil du temps, plus encore il se révèle.



Scruter derrière la chair et les étoffes,



Scruter le diaphane,

Oui le diaphane car il semble poindre une silhouette... aussi gracie et mélancolique qu'un embarquement pour Cythère.

Ne pas pouvoir voir la peinture, c'est pouvoir l'imaginer.

Un titre :

Le titre de cet exposé me fut proposé par Noël Rugliano, que je remercie ainsi que Nathalie Renault pour leur invitation. Donc Noël m'a proposé ce titre : « Goya : ici et rien d'autre », déformation fortuite d'un aphorisme figurant en bas d'une des aquatintes des *Désastres de la Guerre* (« Rien, voilà ce qu'il dira »)

A la porte de la mort. Qui il ? L'homme décharné : nous ne sommes rien en somme (le néant). Alors, ici et rien d'autre serait en quelque sorte le versant positiviste du titre de Goya. Nous ne sommes que ce que nous sommes, à l'instant où nous le pensons, au moment où nous le peignons. Sinon, la figure s'efface.

Je précise :

Le sentiment créatif est un instant perspectif... Il est un instant perspectif au sens renaissant du terme : la perspective, de *perspicere* signifie « voir à travers », « regarder attentivement », « voir clairement » et « relatif à l'optique ». De là découle la construction perspective mise en œuvre par Brunelleschi et Alberti à la Renaissance : définir un plan du tableau, virtuellement transparent, déterminer un point de l'œil et projeter sur le plan du tableau ce qui se jette sous le regard (ou la pensée).

La réponse à Thomas Huber peut être celle-ci : Non en effet, je ne peux voir les tableaux. Voir les méfaits qui les rendent trouble, c'est peut-être aussi voir à travers les tableaux, en transparence quelques résidus offensifs de ce que le peintre a vu (physiquement ou dans son imaginaire).

Je peux chercher dans la transparence de la peinture, les opacités suffisantes qui me permettent de ne pas passer totalement outre la peinture au point de ne plus la voir apparaître, au point de ne plus rien y comprendre.





Ce qui me permet d'entrevoir la peinture, c'est le voile qui retient le regard avant qu'il ne tombe outre. Ce qui me permet de voir le tableau, c'est l'érosion de sa clarté.

Le dense émanerait de l'impalpable.

Qu'est-ce qui fait qu'un œuvre comme celui de Goya résonne encore avec force en chacun de nous ?

Pour y répondre, je déplace le propos car il me manque une idée que je voudrais introduire.

Le sentiment créatif, l'aura en quelque sorte, le fait d'art n'est pas une chose (une cause) exclusivement attachée à la contemplation d'une œuvre d'art. Je prends un exemple : Parfois, il s'exprime à la contemplation du passage devant moi d'un camion blanc, sur lequel est inscrit en grande lettre bleue, d'un style simple : « Fernandez ». Rien dans cette contemplation du banal n'était disposé à produire en moi un remous. Le sentiment artistique a quelque chose de fugace, de profondément passager, où l'on se trouve parfaitement épris par l'évènement, destitué de ses attaches au point d'être absorbé totalement dans l'univers qui s'ouvre devant nous. Un univers construit, équilibré (sans que cela n'impose de structure formelle particulière – le chaos peut lui aussi présenter de merveilleux équilibres), où chaque chose se coordonne, un mouvement en relation à une forme, une couleur, une fonction, une matière, un emboîtement, que sais-je encore. Donc récemment cette absorption s'est produite devant le camion « Fernandez »... et face à quelques œuvres d'art aussi.

Si je devais faire le compte de la force de ces sentiments produits je ne suis pas certain que l'art l'emporte sur la vie. Tout compte fait assez peu d'œuvres ont la force de nous engager dans cet indicible profondément troublant. Je crois qu'il faut avoir **confiance** en la force de ces sentiments intuitifs.

Parmi mes « souvenirs d'enfance » (selon la formule de Damisch consacrée à La Madone del Parto de Piero della Francesca, une autre peinture qui m'est chère), je dois encore avouer que Goya a contribué tout comme Matisse et La femme à la blouse roumaine, Rodin et sa toute petite



La Montgolfière, 1783



sculpture de Nijinski (...) à me faire aimer « cet indicible de l'art profondément troublant », à me mettre en confiance avec la création.

Goya m'a donné confiance en l'art très clairement trois fois :

La première fois, j'étais jeune lycéen, en voyage scolaire à Madrid. (On a tous connu les premiers émois que peuvent susciter ces voyages... n'est-ce pas...). Il y avait les *Ménines* et les deux *Majas*. L'érotisme feutré, la transparence, l'effeuillage et le regard effronté de la peinture – et du modèle... que dire... : la peinture est capable de produire de l'imagination avec une force incroyable (divagations sur la peinture qui à l'époque avaient compromis quelques « ouvertures » plus concrètes !). Pour tout dire, la Maja vêtue avait emporté ma préférence... Ce doit être la force des possibles...

Ces tableaux représentent la maîtresse de Godoy, Pepita Tudo (et non pas la Duchesse d'Albe, comme il a été souvent dit sous le feu de l'imagination des auteurs romantiques). Godoy avait fait peindre ces tableaux et les avait placés à côté d'un autre nu célèbre, *la Vénus au miroir* de Velázquez. Les Majas n'étaient pas des prostituées, mais des femmes qui accordaient leurs faveurs selon leur bon vouloir. Certes la peinture a connu bon nombre de nus au Réalisme frappant, mais tous appartenaient au monde de la mythologie. La Maja nue est le premier nu féminin en taille réelle et totalement profane de l'art occidental. En 1814, ces tableaux furent saisis par le tribunal de l'Inquisition qui convoqua Goya pour ces forfaits subversifs en 1815. Ce n'est qu'en 1901 que ces tableaux furent déposés au Prado.

Voilà le premier point qui me marqua en profondeur au sujet de Goya : l'érotisme est une constance et il s'exprime sans manière tout au long de son œuvre : Goya, même au cœur des instants les plus sombres des *Caprices* préserve un peu de clémence érotique pour les palpitations du féminin.

La deuxième peinture marquante fut pour moi le portrait de Bernardo Iriarte qui se trouve à Strasbourg. Là encore la force de la transparence, la sobriété de la composition et des effets m'avaient fortement impressionnés par cette





aptitude que la peinture possède à éprouver la psychologie de l'être assujettie à l'incarnation des chairs (représentées et picturales)

Il faut noter toute la clairvoyance de Goya logée dans les factures très différentes de ses peintures : apparence lissée des portraits pour dire vite et torpeur picturale des peintures noires en particulier.

Mais à y regarder de plus près les portraits sont fantastiques (au sens traditionnel du terme), c'est-à-dire que peu à peu s'opère un glissement vers du surnaturel, embusqué derrière les pacotilles.

Jugement à l'emporte pièce : Goya n'a jamais été aussi bon que lorsqu'il avait le cran de croiser le fer en peinture avec les grand de son monde, pour y déceler les forces et les faiblesses d'esprit.

Viennent ensuite les portraits de femmes officielles, très choucroute à la crème. Hérésie va-t-on dire lorsqu'il s'agit de parler ainsi d'un des fameux portrait de la Duchesse d'Albe. Les moins intéressants peut-être.

Le temps m'étant compté, là, je dis « joker » !



Il faut différencier dans ces portraits féminins ceux détachés des ors du pouvoir : ces femmes peintes avec le plaisir perceptible du peintre conscient d'avoir à sa portée l'antre charnel (par antre j'entends tout l'inavoué et tout l'avouable du glissement des étoffes). La fraîcheur de l'âme.

Accessoirement, Manet sait de qui tenir cette maîtrise des accords de blancs et de noirs. Manet avait pu voir des peintures de Goya exposées à Paris sous Louis-Philippe.

La troisième œuvre importante à mes yeux c'est celle -ci : une planche des *Désastres de la guerre*. C'était à l'époque des massacres du Rwanda et j'avais



été touché par la capacité qu'avait ici Goya à toucher l'universel. Il y avait la perte des repères, la chute, l'effolement. Restons peu expansif.

Goya a gravé les *Désastres de la guerre* essentiellement entre 1808 et 1814, même s'ils ne furent définitivement achevés qu'en 1820. Goya décide de ne pas éditer ces gravures, de toute évidence par crainte de l'Inquisition en ces temps politiquement troubles et mouvants.

Dans les détails, la gravure est merveilleuse (je force le terme mal à propos vous me direz) de sobriété graphique, de justesse, d'effroi et ... dans les plis des tissus, dans les méandres de chair, de bois et d'obscurité : les monstres, les avertissements dans le réel.



Picasso avait vu Goya. Sa capacité à concentrer l'intensité picturale par la réduction des moyens. Le renversement des repères, l'attaque des corps, la résistance du féminin.

Oui en effet, Guernica en fait écho.

Tout comme cette gravure dénonçant les exactions de Franco qu'il avait publié au tout début de l'année 1937, avant même le bombardement de Guernica. Mais tout ceci est une autre histoire.



Il s'est produit une chose (j'entends une cause) dans la vie de Goya : l'envol de l'image : le pittoresque très dix-huitiémiste s'est fait destituer par la terreur révolutionnaire et bonapartiste. L'effroi se décrit au cœur du réalisme macabre. Le sublime de Goya a totalement dépassé le Romantisme, il faudra aller chercher chez Ensor ou les expressionnistes allemands pour retrouver quelques équivalents.



Le sommeil de la raison engendre des monstres, dessin préparatoire de la planche 43 des *Ceipros*, 1799.



Goya semble nous inviter à conclure que l'imagination n'égalera jamais la réalité dans sa faculté de concevoir les horreurs de la guerre. En cela, les *Désastres* surpassent les *Caprices*. Dans les désastres, il n'y a que sept monstres, - alors que les Caprices en sont truffés - et il faut attendre la planche 71 pour les voir prendre forme. Le monstrueux habite les figures humaines. Une fois encore Goya réduit, fait décanter le réel, pour en extraire le pire. Les *Caprices* étaient encore caricatures : ces scènes comiques très en vogue au XVIIIe siècle ont bien évidemment gagnées en fantastique sous l'acide de Goya. Baudelaire parle alors d'un « comique absolu », « quelque chose qui ressemble à ces rêves périodiques ou chroniques ». Baudelaire parle encore d'un « comique éternel » du « caricaturiste artistique » sans commune mesure avec le « comique fugitif » des « caricaturistes historiques ». Mais les *Caprices* ne sont que des rêves. Certes la surdité est là, mais les massacres non encore advenus.

Les *Caprices* furent achevés en 1799. Ils sont composés de 84 gravures. Il ne se vendit que 7 exemplaires et quelques jours après leur mise en vente furent retirés. Les Caprices fustigent la coutume, l'ignorance et l'intérêt. Chacun en prend pour son grade, les bigots et la sorcellerie plus encore.

Goya avait eut pour projet d'intituler cette série Les Songes et d'y placer en frontispice cette planche : « le sommeil de la raison engendre des monstres ». Goya retient le mot *Caprices*, dont l'acception esthétique était alors « œuvre d'art inspirée par le génie et s'écartant des règles ordinaires ». Il faudrait reprendre aussi certainement un aspect de son sens plus ancien : « frisson d'horreur, de peur » et bien sûr « idée fantasque ». Cette liberté, Goya dès 1792 ce l'était allouée et l'avait préconisée dans un rapport sur l'enseignement des arts qui lui avait été demandé par l'Académie : « il n'y a pas de règle en peinture » avait-il écrit. Et, juste après sa maladie, encore convalescent au printemps de 1793, il avait fait valoir au sujet de petites pochades réalisées sur fer-blanc, d'un style impétueux et prémonitoire, la place qu'il avait alors sur laisser à « l'invention et au caprice ».

Les Caprices laissent donc libre cours à l'invention, d'un comique « éternel ».

Il fallait les *Caprices* pour faire naître les *Désastres*, mais sans les *Caprices*, les *Désastres* n'auraient certainement pas acquis cette quintessence de sens,





cette aptitude à sillonner les noirs, cette faculté de forger l'espace par le quasi néant : ça n'est plus l'Espagne, ça n'est plus le vie, ça n'est pas un espace centré, c'est un espace entre deux. Les paysages sont des outils du désastre : l'arbre n'est qu'un tronc, une potence, le sol un trou, charnier ou bain de sang, le ciel et les nuages, la brume, le gaz et l'odeur de mort, l'arche une antre des viols dans l'ombre. Cette théâtralité fait d'un fait divers (le mot est faible mais il s'adapte : 83 planches, presque 83 manières de tuer, si ça n'est pas de la diversité...) un temps universel (comme l'était devenu Guernica).

Non, l'imagination ne sera jamais l'égal de la réalité. Et, au mieux, la peinture parce que totalement futile (la peinture n'est qu'un peu de matière colorée, étalée ou grattée ; elle n'est pas de la chair, elle n'est pas du sang, elle n'est pas de l'âme) peut par son aptitude à transfigurer les apparences nous conduire au seuil de l'indicible.



Les *Desastres* incarnent les *Caprices*. Les monstres n'ont plus l'indéfini grotesque des rapaces, des chiens et des poulets. Il n'y a plus de comique. Attention, « on ne joue plus ». Les monstres ont l'apparence indéterminée des hommes. Mais ces hommes monstrueux ne sont pas hors normes, ce ne sont pas des fous, ni des défigurés, ni des lépreux, ni des castrats. Ces monstres sont logés dans la banalité physique. Malraux souligne comment ces hommes se ressemblent tous et comment (et même dans les *Caprices*) ils portent l'apparence de Goya, alors que les femmes de même âge, elles aussi, se ressemblent toutes.



Les peintures noires sont peintes entre 1820 et 1823 sur les murs de sa maison de campagne acquise un an avant en 1819. Il est malade. Il n'y a pas d'autre logement possible qui puisse accepter la projection de ses torpeurs. Seul le peintre lui-même est en mesure d'accepter comme cadre de vie ce qu'il peint sur les murs. L'habitat de Goya, comme seconde peau, n'est pas la résidence d'apparat que tout peintre des hautes sphères est en mesure de composer.

Ceci étant, Goya avait d'abord esquissé des compositions ouvertes et joyeuses, avec des nuages et des personnages dansants, qu'il avait ensuite recouvert des peintures sombres qu'on connaît.



Encore une fois, cette vie est un dilemme : Goya a vu les pires horreurs de la guerre, connu l'isolement et la solitude et l'impossibilité de communiquer, mais il est toujours poussé par une grande force de vivre. Cette maison était aussi le refuge d'une famille paisible, d'un deuxième amour avec Leocadia (sa première femme était morte en 1812).

Pourtant en effet,
il ne décore plus comme il l'a fait en début de carrière.



Le Pantin, 1791-92

Il extrait.

En 1820 aussi, Goya achève les *Désastres* qu'il avait entrepris plus de 10 ans auparavant (et ils ne seront publiés qu'en 1863, longtemps après sa mort en 1828). L'envol, est déjà dans ses gravures au cœur des apparences. Il exhause le surnaturel. S'il y avait dans le Pantin l'expression bonne enfant d'un vol simulé, dans cette gravure, les corps inertes qui valsent dans les air paraissent d'os et de chair. L'envol, cette fois semble exprimer l'abandon des attaches, la folie macabre. C'est une bastonnade de corps et les corps désormais n'habitent plus l'espace ancré, l'espace pesant. Comme dans les peintures noires, les corps habitent l'air, ils plongent dans le néant. Une libération aussi.

L'envol omniprésent est le pendant du noir et de la boue : l'expression de l'abîme.

Que conclure ?

Une histoire d'anthropophagie : l'homme n'a de cesse de dévorer ses propres enfants.



Furia humana, gravure I des Desastres, 1808



Anatomía, grabado de los Desastres, 1808-1812



Hombre comiendo su hijo, grabado II des Desastres de la guerra, 1808 (1803)



Ce corps dévoré d'ailleurs est peut-être aussi féminin. Il en a en tout cas ici la corpulence.



Ou conclure encore :

Avec bien peu d'originalité je donnerai la part belle à « l'optimisme pictural », je reprends la formule de Deleuze (qui alors parlait de Bacon). Contre toute attente, Goya me donne confiance. La clémence de l'amour. « L'amour de la peinture » écrit Claude Roy. Voilà l'annonce de la modernité.

Certes la confiance est là dans ces motifs apaisés. Au cœur des peintures noires il y a aussi Leocadia.



Mais qu'on ne s'y trompe pas, elle est là plus encore en transparence, en perspective de ce que je ne peux pas voir.

Oui, l'optimisme de la peinture, c'est la déroute du réel !

Le point majestueux du dessin !

Le bruit de la surdité face aux atrocités de la guerre : un cri rauque.

L'expérience à travers laquelle l'homme peut appréhender le sens de son existence face au néant. Ce que je me suis refusé de nommer jusqu'à présent pour tenter d'en extraire ses manifestations dans l'œuvre : l'angoisse.

Le cœur du peintre.



Pierre Baumann est artiste, agrégé et docteur en arts plastiques et sciences de l'art, membre du LESA (Laboratoire d'Etude en Sciences de l'Art) de l'Université de Provence et membre du comité de rédaction de la revue *La Pensée de Midi* (Actes Sud). Son travail artistique interroge la relation de la sculpture à ses images colportées. Il est titulaire à l'Université de Provence dans le département des Arts Plastiques.

<http://pierrebaumann.com>

<http://artisteslr.fr/artiste/baumann>

Il a publié notamment en 2008 *Brancusi et Duchamp, les hommes-plans, sur l'inframince et les Colonnes sans fin* (PUP) et *L'Indolence de l'obscurité* (Appendices).