Images re-vues
Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 1 | 2008
Traditions et temporalités des images

1, Rue du Désenchantement, nuit sans lune

Victor I. Stoichita

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/imagesrevues/1590
DOI : 10.4000/imagesrevues.1590
ISSN : 1778-3801

Éditeur :
UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique
Victor I. Stoichita, « 1, Rue du Désenchantement, nuit sans lune », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 01 février 2008, consulté le 05 février 2024. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/1590 ; DOI : https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1590

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.

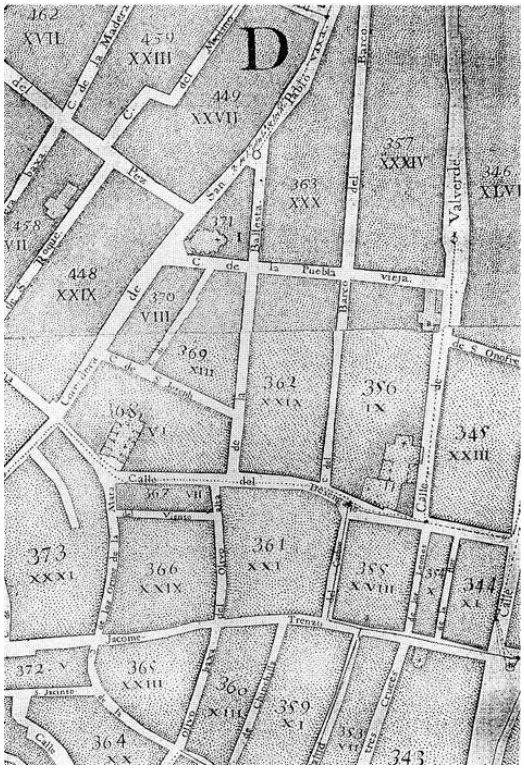
Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

1, Rue du Désenchantement, nuit sans lune

Victor I. Stoichita

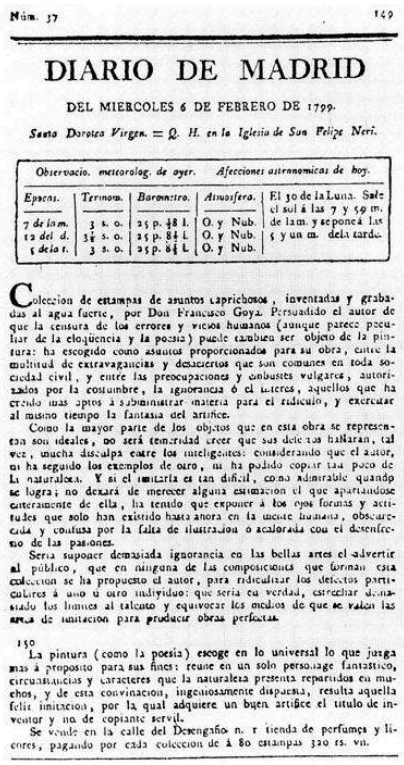
1 En 1779 Goya acheta une maison dans la *calle del Desengaño*, dans le vieux centre de la capitale espagnole (fig. 1).[1] C'est là que vingt ans plus tard, il se décida à mettre en vente, en régie propre, la célèbre série des *Caprices*, dans la droguerie qui se trouvait au rez-de-chaussée de sa propre maison. La vente fut précédée par une annonce publiée dans le *Diario de Madrid* où le nom de la rue et le numéro de la maison sont spécifiés clairement (fig. 2).

Fig. 1



Espinosa de los Monteros, *Plan du centre de Madrid*, 1769, Madrid Servicio Geográfico del Ejército (photo : Sección de Documentación del Servicio Geográfico del Ejército).

Fig. 2



Núm. 37 149

DIARIO DE MADRID

DEL MIERCOLES 6 DE FEBRERO DE 1799.

Santa Dorotea Virgen. = Q. H. en la Iglesia de San Felipe Neri.

Observacio. meteorolog. de ayer.			*Afecciones astronomicas de hoy.*
Epocas.	*Termom.*	*Barometro.*	*Atmosfera.*
7 de la m.	3 r. o.	25 p. 4 l.	O. y Nub.
12 del d.	3½ s. o.	25 p. 8 l.	O. y Nub.
5 de la t.	3 s. o.	25 p. 8½ l.	O. y Nub.

El 30 de la Luna. Sale el sol á las 7 y 59 m. de la m. y se pondrá las 5 y un m. de la tarde.

Coleccion de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte, por Don Francisco Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloqüencia y la poesia) puede tambien ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia ó el interés, aquellos que ha creido mas aptos á subministrar materia para el ridículo, y exercitar al mismo tiempo la fantasia del artifice.

Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales, no será temeridad creer que sus defectos hallaran, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor, ni ha seguido los exemplos de otro, ni ha podido copiar tan poco de la naturaleza. Y si el imitarla es tan dificil, como admirable quando se logra; no dexará de merecer alguna estimacion el que apartandose enteramente de ella, ha tenido que exponer á los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustracion ó acalorada con el desenfreno de las pasiones.

Seria suponer demasiada ignorancia en las bellas artes el advertir al público, que en ninguna de las composiciones que forman esta coleccion se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares á uno ú otro individuo: que seria en verdad, estrechar demasiado los limites al talento y equivocar los medios de que se valen las artes de imitacion para producir obras perfectas.

150

La pintura (como la poesia) escoge en lo universal lo que juzga mas á proposito para sus fines: reune en un solo personage fantastico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinacion, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitacion, por la qual adquiere un buen artifice el titulo de inventor y no de copiante servil.

Se vende en la calle del Desengaño n. 1 tienda de perfumes y licores, pagando por cada coleccion de á 80 estampas 320 rs. vn.

L'Annonce de la mise en vente des Caprichos de Goya dans el "Diarío de Madrid", el 6 février 1799.

2 Je ne crois pas trop me tromper si je vois ici les éléments d'un investissement symbolique. Au moment où il se décide de diffuser les *Caprices*, Goya semble jouer de manière significative avec la toponymie madrilène, comme il le fera plus tard lorsque, seul et atteint de surdité, il abandonnera Madrid pour s'acheter une maison dans les environs de la ville, maison qui portait déjà au moment de l'achat le beau nom de *Quinta del Sordo* (la Maison du sourd).

3 La date choisie par Goya pour la mise en vente de ses gravures elle aussi me semble avoir été consciemment investie d'une charge symbolique importante, peu avertie jusqu'à présent. Je me propose dans ce qui suit d'interroger les implications toponymiques et chronologiques de la mise en vente des *Caprices*, vus comme acte emblématique concernant la genèse d'une œuvre charnière de la modernité naissante.

4 Pour éclaircir le premier point de ma recherche, une brève incursion dans la sphère sémantique du mot *Desengaño* devient nécessaire.[2] Le mot, vu sa complexité, est aujourd'hui quasiment intraduisible. Il est formé par opposition au mot *engaño* (erreur, illusion, leurre, tromperie, mystification, duperie, feinte) et couvre un territoire large qui va de « dévoilement » (dévoilement d'une tromperie), « désillusion » ou « désenchantement » à des nuances telles « déception » et « tristesse ».

5 C'est au sein de cette relative plurisémie que la littérature morale du XVIII[e] siècle employa le mot et c'est dans ce sens qu'opèrent, il nous semble, les gravures de Goya. Ainsi, dans l'inscription du frontispice des « Songes » (fig. 3), première version non publiée des *Caprices*, l'auteur spécifie que leur but était celui de « bannir (*desterrar*) les croyances populaires néfastes et de perpétuer par cette oeuvre des caprices le solide témoignage de la vérité » tandis que la réclame du *Diario de Madrid* parle, elle, de la « condamnation des erreurs et des vices humains » (*censura de los errores y vicios humanos*). Dans l'autoportrait-frontispice du cycle final (fig. 4), Goya ajoute des éléments supplémentaires, venant de sa propre mise en scène auctoriale. Il se place, dans une double posture : il est, d'un côté, un *desengañado* (un déçu, un désabusé) « triste » et « méprisant » et, de l'autre côté, un *desengañador* (celui qui désabuse, celui qui détrompe).

Fig. 3

Goya, *Frontispice du cycle Sueños*, première version, plume, encre noir et sépia 23 x 15, 5 cm, Madrid, Prado.

Fig. 4

Goya, *Frontispice des Caprichos,* Francisco Goya y Lucientes, Pintor.1797-98, eau-forte et acquatinta, 21,9 x 15,1 cm. Archives Photographiques du Séminaire d'Histoire de l'Art de l'Université de Fribourg / Suisse.

6 Il y a une certaine astuce et en même temps une certaine violence dans l'action même du désenchantement, éléments qui deviennent visibles dans le cas de l'autoportrait goyesque une fois qu'on lui dévoile quelques-unes de ses sources iconographiques. On s'apercevra alors que l'autoportrait marie habilement la typologie des « maîtres de cérémonie » qui gouvernent l'ancien imaginaire du monde à l'envers (fig. 5) avec celle des « indépendants », sortie directement de l'idéologie de la Révolution française.

Fig. 5

El mundo al revés, estampe catalane, début XIXe siècle, détail. Archives Photographiques du Séminaire d'Histoire de l'Art de l'Université de Fribourg / Suisse.

Fig. 6

L'Indépendent, gravure française anonyme, après 1792. Archives Photographiques du Séminaire d'Histoire de l'Art de l'Université de Fribourg / Suisse.

7 Il me semble en effet que l'autoportrait-frontispice place l'auteur des *Caprices* au point brûlant où idéologie révolutionnaire et symbolisme carnavalesque du « monde à l'envers » se rencontrent.

8 Il s'y ajoute l'héritage de la figure littéraire du *Desengañado/ Desengañador*, tel que la tradition espagnole, notamment un Quevedo ou un Gracian l'ont forgée. Le *Desengañado/ Desengañador* - le désabusé qui désabuse -, sait en l'occurrence que tout est mensonge et illusion. Même le nom de « monde » (*mundus*), qui originairement voulait dire « propre », ment.

9 Le monde, précise Gracian, est malpropre, immonde : « *mundus imundus* ».[3] Tout va à l'envers, et le *desengañado/desengañador* est celui qui le sait et le fait voir. Il a un oeil toujours réveillé, ajoute Quevedo, capable de voir l'intérieur des choses (*mirar por dentro*),[4] de traverser les apparences, de reconnaître les tromperies, de parcourir le monde à rebours *(mirar al rebes).*[5] Pas de raison donc de s'émerveiller si on trouve les traits, un peu déformés, de l'autoportrait du frontispice à l'intérieur du cycle lui-même, dans une position ambiguë et proche de celle d'un illusionniste de fête foraine.

10 Le *Desengañado/Desengañador* est celui qui sait, voit et fait voir que le monde est représentation, spectacle, apparence et tromperie. Fruit d'un regard sans illusions, les *Caprices* sont donnés au monde non tant pour « enchanter », que - justement- pour « désenchanter ». 1, rue du Dévoilement, de la Désillusion, du Désenchantement et de la Tristesse était sans doute l'endroit le plus adéquat où cela pouvait arriver.

11 Si l'on veut se faire une idée de ce que l'on vendait d'habitude dans la droguerie de la *calle del Desengaño*, il suffit de feuilleter la presse de l'époque. En voici quelques extraits :

> « Rue du Desengaño, à l'angle de la rue Vallesta, près de la caserne des Invalides, vient d'arriver de France la collection suivante de produits : différentes pastilles pour la bouche de différents parfums, dans des boîtes à un ou plusieurs compartiments, appelées bonbons ; un assortiment de vinaigres pour éloigner les taches du visage et pour nettoyer les dents ; un autre assortiment nommé "flora" pour embellir le visage ; des ampoules au vinaigre à 14 *reales* appelées "les quatre voleurs", très utiles pour prévenir toutes sortes d'épidémie et de contagion, et des pots de rouge et blanc à 15 *reales*. De la poudre de Paris très fine pour le visage et pour les bras : des étuis et des petites caisses de carton très attrayantes avec différentes pièces de verre aux couleurs changeantes très fines pour tous les goûts ; un assortiment de pots de pommades très fines de différentes odeurs ; des paquets de poudre de différentes fragrances. »[6]

12 Quelques témoignages visuels que l'époque nous a laissés peuvent donner plus de contour à ce tableau. La boutique de la rue *Desengaño* devait être, croyons-nous, un étrange mélange qui ressemblait également à l'aspect du magasin de colifichets tel que le montre une célèbre peinture de Luis Paret y Alcazar (1772) et de l'« apothèque » telle qu'elle nous est présentée par un des *Caprices* de Goya. Etant donné que la mise en vente des *Caprices* dans un tel endroit et dans un tel contexte bouscule la norme, cela n'étonnera donc pas trop qu'elle fût à son tour précédée par la aujourd'hui célèbre annonce publicitaire parue dans le *Diario de Madrid* (fig. 2).

13 Le texte de cette réclame est une halte obligatoire pour toutes les études sur Goya. Il fut maintes fois cité et commenté, sans avoir pour cela épuisé toutes ses ressources. En rouvrant ce dossier, nous proposons une recherche concernant la signification d'un document d'exception qui thématise la transformation de l'imaginaire en bien de marché. Le document concerne donc ce qu'on appelle habituellement (avec Bourdieu) « le marché des biens symboliques »[7] et se concrétise dans un discours qui, au lieu de louer la qualité blanchissante de telle pâte à dents ou les vertus de tel ou tel vinaigre miraculeux, présente les qualités d'une « collection d'estampes ayant des thèmes capricieux, inventées et gravées à l'eau forte par Don Francisco Goya » et décrit les avantages qu'on pourrait tirer de son acquisition. La réclame attire également l'attention sur l'urgence d'un pacte avec les lecteurs sagaces (*los intelligentes*). Ces derniers doivent comprendre le caractère novateur d'une démarche qui s'éloigne de la nature, le travail de l'auteur consistant dans la visualisation *(exponer a los ojos*) des images qui jusque là se trouvaient dans un état obscur et confus (*obscurecida y confusa*) dû au manque de savoir, ou bien dans un état d'ébullition dû au débridement des passions. Par là, le texte de la réclame introduit une allusion directe à la nécessité d'un double « éclairage » : sortir à la lumière (« publier ») ce qui était caché, clarifier ce qui était peu clair (« obscur »). Il véhicule des termes dont l'intellectualisme ne laisse aucun doute, tel « imitation », « fantaisie », « invention », « composition », « disposition ingénieuse », « peinture », « poésie », « oeuvre parfaite » etc... A la fin de l'annonce, lorsque la présentation du « produit » est achevée, se trouve un terme, unique mais brutal : « à vendre » (*se vende*).

14 Qu'est-ce, en fin de compte, que « l'auteur » vend à « ceux qui ont plus d'esprit » ? La réponse la plus adéquate à cette question doit tenir compte, croyons-nous, de la double qualité de l'objet mis en vente. L'intention ludique de Goya fut celle de présenter les *Caprices*, d'un côté, comme un produit de marché commercialisable et commercialisé (à

l'instar des parfums, des vinaigres et des sels miraculeux) et de l'autre côté, comme un « bien symbolique » c'est-à-dire comme un produit dont l'enjeu métaphorique prévaut sur sa réalité objectale. Si les *Caprices* (et le texte de la réclame qui annonçait leur vente) s'adressaient vraiment, en premier lieu, à un idéal « bon entendeur » de descendance conceptiste, comme plusieurs éléments le laissent supposer, celui-ci aurait dû être capable d'opérer la translation entre « chose » et « signe » pour arriver à la conclusion que les gravures que Goya sortait à la vente dans la droguerie de la *calle del Desengaño* étaient, certes, des « eaux-fortes », mais d'une qualité exceptionnelle qui dérivait de leur plurisémantisme ludique.

Fig. 7

Goya, *Capricho* 30. *Porqué esconderlos ?* 1797-98, eau-forte et acquatinta, 21,8 x 15,2 cm. Archives Photographiques du Séminaire d'Histoire de l'Art de l'Université de Fribourg / Suisse.

Fig. 8

Goya, *Capricho* 30. *Porqué esconderlos ?* détail. Archives Photographiques du Séminaire d'Histoire de l'Art de l'Université de Fribourg / Suisse.

15 Ce fait ressort avec plus de clarté si l'on se prête à l'expérience de lire en parallèle un passage tiré d'un des traités les plus connus consacrés à la technique de gravure du XVIIIe siècle et une page de la première monographie consacrée au peintre espagnol.

16 La première citation provient du chapitre consacré à l'eau-forte par le traité anonyme intitulé *Secrets concernant les Arts et Métiers* (1786) :

> « Il faut avoir une planche bien polie & bien nette ; on la chauffe sur le feu, on la couvre d'un vernis sec ou liquide, car il y en a de deux sortes. Ensuite on noircit ce vernis par le moyen d'une chandelle allumée, au-dessus de laquelle on met la planche du côté du vernis. Cela étant fait, il n'est plus question que de calquer son dessin sur cette planche ; ce qui est bien plus facile que pour graver au burin. (...) Il ne suffit pas que le Graveur travaille avec la pointe de son aiguille ou de son échoppe, dans tous les endroits de son ouvrage, avec la force & la tendresse nécessaire à faire paraître les parties éloignées & les plus proches. Il faut encore qu'il prenne garde, quand il vient à mettre l'eau forte sur la planche, qu'elle ne morde pas également partout ; ce qui se fait avec une mixtion d'huile & de suif de chandelle. (...) L'eau forte, composée de vert-de-gris, de vinaigre, de sel commun, de sel ammoniac & couperose, est employé à graver sur le cuivre, en coulant sur les planches enduites de vernis mol ou dur, & découvertes selon le dessin que l'on veut graver. Pour ce qui est de l'eau forte d'affineur, qu'on appelle eau blanche, elle n'est employée que sur le vernis mol, & ne se jette pas comme la première, qui est l'eau verte ; mais on met la planche sur une table à plat, & après avoir bordée de cire, on la couvre de cette eau blanche que l'on tempère plus ou moins avec de l'eau commune. »[8]

17 La seconde citation provient du *Goya* d'Yriarte (1867) :

> « Le procédé de Goya n'est pas une chose légère. Il lui fallait un procédé fin, mordant, sérieux, ne s'effaçant point ; procédé personnel qui n'exige pas de traducteur et répond bien à la pensée. Il a voulu que sa raillerie devînt immortelle, et il a employé l'eau forte, qui est indélébile par l'essence même de la matière, et qui, se multipliant à l'infini, multiplie aussi les coups portés. (...) Goya n'est certes pas un incompris ; tous ceux qui s'occupent d'art l'exaltent, et ses oeuvres sont gravées en traits ineffaçables dans leur mémoire, mais il faut aller plus loin ; il est nécessaire pour l'étude des arts que ce nom se popularise, qu'une couche nouvelle de lecteurs sache qui était ce grand artiste, et quel penseur il y a sous cet aquafortiste fougueux. (...) Il y a un satirique ardent, qui s'attaque à tout et à tous, toujours prêt à mordre, mais pour faire une morsure empoisonnée. Philosophie, histoire, religion, décrets et censure, institutions et répressions, il sape tout. (...) Goya est surtout terrible et son eau-forte est substantielle. »[9]

18 Toute la page, et surtout cette dernière phrase, montre jusqu'à quel point « l'iconologie de l'eau forte » est une composante du projet de base des *Caprices* goyesques. 1, rue du Dévoilement, de la Désillusion, du Désenchantement et de la Tristesse était sans doute l'endroit le plus adéquat où ce projet pouvait se concrétiser.

19 Venons, enfin, à la question du temps. Goya commença probablement à penser à ce cycle après la maladie de 1793. Dans l'esquisse biographique écrite par son fils Xavier en 1831, celui-ci dit que les gravures étaient prêtes « autour de 1796-1797 »[10] et, en effet, les dessins de l'« Album de Madrid » montrent que ses idées de base se trouvaient en 1797 dans un état déjà avancé.

20 En tout cas - et ici les spécialistes s'accordent- en 1798 au plus tard l'œuvre, dans la version finale à 80 planches, était achevée. Il n'y a pas eu de hâte, ni dans sa création ni - surtout - dans sa diffusion. Au début de 1799 le cycle circulait déjà (il y eut des privilégiés qui en achetèrent les premiers exemplaires déjà en janvier), mais la mise en vente publique seulement en février est le fruit d'un ralentissement de la mise en vente sur lequel on devrait s'interroger.

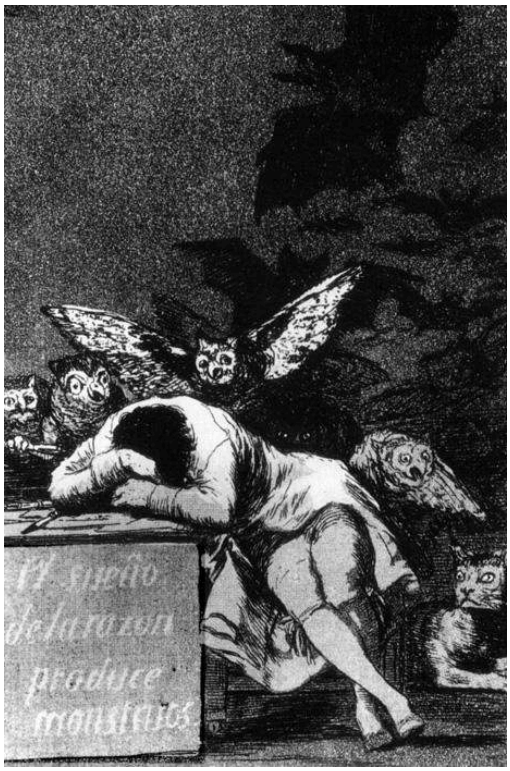
21 Considérons encore une fois la première page du *Diario* qui annonce l'événement (fig. 2). Avant de donner le célèbre texte de la réclame publicitaire, cette page nous offre quelques détails qui ne sont pas complètement dépourvus de signification. Après le titre du journal (« *Diario de Madrid* ») sont inscrits le jour et la date (« Mercredi le 6 février 1799 »). Comme l'habitude le demandait, le nom du saint honoré ce jour fait suite à la date (Sainte Dorothée) et au nom de l'Église où a lieu la messe principale (l'« Iglesia de San Felipe Neri »). Dans la case standard qui suit sont inscrites comme le demandait l'habitude journalistique héritée des anciens almanachs, les données météorologiques de la journée et, dans le tout dernier compartiment, l'état du soleil et de la lune. On apprend que le 6 février 1799 le soleil s'est levé à 7 heures et 59 minutes et qu'il s'est couché à 5 heures et 1 minute. On apprend aussi que la lune se trouvait dans sa trentième journée. Ce dernier détail, apparemment banal, est passé jusqu'à présent inobservé, et cela à tort. Le « trentième » de la lune, est une journée (ou une nuit) de « nouvelle lune ». Pour l'astrologie classique premièrement, et puis, pour l'astrologie populaire, l'expression « nouvelle lune » (*nova luna*) désignait l'état de l'astre entre deux lunaisons. A la fin de cette période, pendant laquelle la lune reste totalement invisible, ou, selon les anciennes croyances, « cachée » pour se renouveler, un mince croissant apparaît sur le ciel, c'est la *prima luna* qui signe sa « renaissance » (fig. 9).

22 Lorsque la lune était dans son « trentième jour », disait la tradition, elle se trouvait dans son état le plus dangereux, aux limites incertaines entre disparition et apparition. Cette situation est aussi appelée « lune sèche » (*luna sitiente* ou *luna sicca*) car l'on pensait que l'astre « tournait le dos » à la terre, ne pouvant pas aspirer les exhalaisons humides dont il se nourrissait habituellement.[11]

Fig. 9

Frontispice pour Diego Torres Villarroel, "Nueva Folla Astrologica", Madrid, 1761.

Fig. 10



Goya, *Capricho 43 El sueño de la razón produce monstruos*. 1797-98, eau-forte et acquatinta 21,6 x 15,2 cm. Archives Photographiques du Séminaire d'Histoire de l'Art de l'Université de Fribourg / Suisse.

23 Dans les étapes préparatoires qui menèrent des premiers essais de frontispice des *Songes* (fig. 3) à la version finale du célèbre *Caprice 43* (fig. 10), Goya semble avoir nuancé voire inversé ses intentions premières, centrées initialement sur l'influence de l'astre nocturne sur les songes, en préférant en dernière instance la réflexion sur le rapport de l'imaginaire à l'état de « lune sèche » dominant dans le monde des *Caprices*. Au « nocturnisme » du cycle, souligné à maintes reprises et à juste titre par les exégètes, il faudrait ajouter l'absence impressionnante d'« éclairage sélénaire », d'autant plus significative que Goya semble avoir su l'exploiter avec une extrême adresse dans d'autres oeuvres nocturnes.

24 A toutes ces observations un fait supplémentaire, mais essentiel, s'ajoute. Au mois de février (le mois choisi par Goya pour mettre en vente ses *Caprices*), les deux ou trois journées (nuits) « sans lune » se distinguaient de toutes les autres de l'année puisqu'elles coïncidaient avec l'apogée et la fin du Carnaval. Le *Diario de Madrid*, en notifiant que mercredi le 6 février la lune se trouvait dans son « trentième » indiquait que ce mercredi était le Mercredi des Cendres. Par là, le projet des *Caprices* se montre encore plus ambitieux et d'une portée encore plus impressionnante que celle qu'on lui accordait jusqu'à présent. Nous pouvons le considérer comme le plus grand projet de mise en scène de ce que je voudrais appeler « la liminarité du siècle finissant ».

25 Le choix de Goya de publier son grand cycle le Mercredi des Cendres de 1799 est sans doute significatif et se rapporte directement à la gravité des anciens rites de passage.[12] Ceux-ci avait déjà reçu au XVI^e^ siècle une forme graphique claire, comme le démontre par exemple une gravure d'après Pieter Bruegel l'Ancien (fig. 11) où on voit le monde sublunaire, carnavalisé, dominé par la folie, la luxure et l'avarice au moment où les

astronomes, mesurant le premier croissant de lune de février, proclament la fin d'un temps (le Temps des Vices) et le début d'un autre (le Temps de la Tempérance).

Fig. 11

Ph. Galle d'après Pieter Brueghel, *Allegorie de le Tempérance*, vers 1600. Archives Photographiques du Séminaire d'Histoire de l'Art de l'Université de Fribourg / Suisse.

26 A la fin du XVIII[e] siècle le rapport Carnaval/Carême a un autre poids qu'au temps de Bruegel et il est visible que Goya choisit une mise en scène indirecte et allusive. Au lieu de nous offrir une image didactique, comme le faisait Bruegel et comme on le faisait encore dans la première moitié du XVIII[e] siècle (fig. 9), il utilise la presse quotidienne et les moyens de l'annonce publicitaire pour insérer son propre imaginaire transgressif dans la temporalité concrète du dernier carnaval du siècle.

27 Une question importante concerne le déplacement qui émerge à travers ce choix. En clair, ce qui surprend est le fait que le cycle n'ait pas été mis en vente publique pendant les jours gras du Carnaval (il aurait pu l'être, étant donné qu'il était déjà prêt en janvier) mais seulement au jour du grand adieu, c'est-à-dire le Mercredi des Cendres.

28 Ce geste - vendre l'imagerie de la licence le premier jour du Carême - se comprend mieux dans la lumière du ludisme carnavalesque que dans celui de la morosité quadragésimale. On peut lire en effet toute la mise en scène de la diffusion des *Caprices* comme une énorme farce, qui prolonge la Fête au-delà des ses limites. On ne peut pas exclure les implications moralisantes et « purgatives » de la mise en vente des « eaux-fortes » dans une droguerie le premier jour de Carême. La réclame qui mettait l'accent sur la qualité des eaux-fortes et leur capacité à « censurer des vices et des erreurs humains » ne dit pourtant pas si elles étaient conçues comme remède ou comme poison.

29 Remède ou poison (ou peut-être, plus exactement, remède *et* poison), les eaux-fortes goyesques, vendues à prix symbolique (320 *reales* équivalait à une once d'or), sont le fruit d'une double carnavalisation du temps du repentir puisque dans cet acte, tout comme dans les *Caprices* qui abordent le même thème (fig. 12), purification et souillure se touchent. A la fin du XVIII[e] siècle, l'ancien rite de terminaison connaît la plus grande syncope de sa carrière, et cela par l'œuvre de Goya.

Fig. 12

Goya, *Capricho* 58, *Trágala, perro* 1797-98, eau-forte et acquatinta 21,7 x 15,1 cm. Archives Photographiques du Séminaire d'Histoire de l'Art de l'Université de Fribourg / Suisse.

30 Résumons donc : le Mercredi des Cendres de 1799, c'est-à-dire le jour où le dernier Carnaval du siècle était enterré, dans la droguerie de la rue du Désenchantement, Goya lance, au prix d'une once d'or, des eaux-fortes qui renferment l'imaginaire de la transgression et de la licence.

31 Il opère par là une intervention directe dans le calendrier. Son geste symbolique, au lieu de limiter son imaginaire aux jours réservés aux folies et aux licences, le projette dans le temps. Au lieu de le cerner, il le libère, au lieu de le circonscrire, il le délie. En mettant ses *Caprices* en vente au moment même où le dernier Carnaval du siècle touche à sa fin, il en impose un autre ; imaginaire cette fois, illimité et perpétuel.

NOTES

1. Cet article reprend et développe des idées exposées dans Victor I. Stoichita at Anna Maria Coderch, *Goya. The Last Carnival*, Londres, Reaktion Books, 1999, auquel je me permets de renvoyer pour un complément d'information bibliographique.

2. Nous nous basons pour ce qui suit sur l'excellent ouvrage de H. Schulte, *El Desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalter,* Munich, 1969.

3. B. Gracian, *El Criticón*, éd. par. E. Corea Calderón, Madrid, 1971, t. I, p. 91.

4. F. Quevedo, *Los Sueños*, t. II, Madrid, 1954, p. 1-57.

5. Détails dans : Schulte, *El Desengaño*, p. 117.

6. *Diario de Madrid*, dimanche, le 20 Septembre, 1799, p. 1171.

7. Voir notamment P. Bourdieu, Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, 1992.

8. (Anonyme), *Secrets concernant les Arts et Métiers*, 2 tomes, Caen, 1786, t. I, p. 2-6, texte reproduit d'après l'anthologie de N. Gramaccini, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert*., pp. 28-31. Pour la situation espagnole on peut consulter : M. Rueda, *Instruccion para gravar en cobre, y perfeccionarse en el gravado a buril, al agua fuerte, y al humo...*, Madrid, 1761. Pour la technique de Goya, les deux tomes de T. Harris, *Goya. Engravings and Lithographs*, offrent la synthèse la plus complète. Pour d'autres informations on se rapportera à J. Blas (éd.), *Goya grabador y litografo. Repertorio bibliografico,* Madrid, s. d.. De la littérature récente, on consultera avec profit : J. Carrete Parrondo, "Los cobres grabados por Goya, reproducidos por primera vez", in *Francisco de Goya grabador. Instantaneas. Caprichos*, Madrid, 1992, pp. 11-16 et Jesusa Vega, de la "Imaginacion a la realidad : dibujar y grabar el capricho", in *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximaciuon y tres estudios*, Madrid, 1996, pp. 113-131.

9. Ch. Yriarte, Goya. Sa Biographie, Les Fresques, Les Toiles, Les Tapisseries, Les Eaux-Fortes et le Catalogue de l'œuvre, Paris, 1867, pp. 102-103.

10. Texte publié pour la première fois par P. Beroqui dans *Archivo Español lde Arte*, 3 (1927), pp. 99-100. On peut le consulter maintenant dans : Tomlinson, *Francisco Goya y Lucientes 1746-1828,* Londres, 1994, 306.

11. P. Saintyves, L'Astrologie populaire étudiée spécialement dans la doctrine et les traditions relatives à l'influence de la lune, pp. 38 et suiv. ; S. Lunais, Recherches sur la lune, I. Les Auteurs latins de la fin des Guerres Puniques à la fin du règne des Antonins, Leyde, 1979, pp. 207 et suiv. et pp. 329 et suiv.

12. Référence obligatoire : A. van Gennep, *Les Rites de Passage*, Paris, 1909.

INDEX

Mots-clés : geste symbolique, Goya (Francisco de), gravure

AUTEUR

VICTOR I. STOICHITA

Né à Bucarest en Roumanie, a fait des études d'Histoire de l'art à Rome, Paris et Munich. Depuis 1991, il est professeur ordinaire d'histoire de l'art moderne et contemporaine à l'université de Fribourg (Suisse). Parmi ses dernières publications figurent : *L'instauration du Tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes* (1993, nouvelle édition, 1999) ; *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art* (1995) ; *Brève histoire de l'ombre* (2000) ; *Goya. The Last Carnival* (en collaboration avec Anna Maria Coderch), (1999); *The Pygmalion Effect*,(2008).