

Le romantisme dans l'optique de Goya

Joëlle Boivin

Le sens commun nous dit du romantisme que c'est un courant avant tout artistique qui vient tout juste après l'époque des Lumières et qui constitue, en quelque sorte, un contrepoids à cette période brillante où l'homme substitua à sa foi en la lumière divine une foi en la lumière de sa propre raison. Selon cette interprétation, le romantisme serait principalement un *moment de rupture* avec la tradition « classique » et « rationaliste », et par là un courant « idéologique » défendant l'affirmation des passions et de la puissance naturelle dans la création artistique et/ou dans l'interprétation et l'explication du monde, bref un mouvement idéologique et artistique posant le cœur *contre* la raison. Ceci se comprend en effet si on remarque que l'art et l'esprit humain évoluent par mouvement de balancier : une conception dominante engendre son opposée et lui fournit, d'une certaine manière, les assises de sa propre ascension.

Mais ici, il est bon de revenir sur cette première intuition qui nous porte à définir le motif du romantisme comme étant passionnel, émotionnel, intuitif, etc., et de se demander si le fondement du romantisme n'est que l'inclinaison du cœur, en opposition avec le classicisme dont les œuvres sont éclairées et ordonnées par les voies de la raison. En effet, n'est-il pas étonnant de croire qu'un courant artistique et « idéologique » puisse reposer purement et simplement sur l'incertitude et le désordre des tourments et des joies du cœur, sans une part, fut-elle infime, de raison ? Un mouvement artistique, littéraire et philosophique ne peut-il que reposer sur les passions, et être ainsi complètement à l'ombre de la raison ? Comment la création artistique est-elle possible sans une réflexion directrice ? Ainsi, selon ce que proposent ces questions, il faut se demander ce qu'il en est vraiment du romantisme ; il faut voir au-delà de la classification généralement admise.

En guise de réponse, nous proposerons ici que le romantisme n'est pas tant une opposition absolue entre cœur et raison, qu'une réaction contre le tribunal de la raison qui a pour effet d'occulter l'individu. Partant, si notre propos s'avère juste, « le retour au cœur » serait plus un *retour à l'individu* — car les passions sont individuelles, alors que les règles de la raison sont, comme le veulent les penseurs des Lumières, universelles — qu'un plongeon aveugle et excessif dans les affres et les infortunes des passions ; de sorte que le romantisme serait autre chose que *l'excès romantique*, qu'un abandon inconditionnel de l'individu au bouleversement de ses passions. Afin d'illustrer et de soutenir cette position, nous ferons référence au romantisme en peinture, et plus particulièrement à l'œuvre du peintre espagnol Francisco Goya¹, où il est évident qu'on cherche une certaine libération individuelle des normes et des contraintes imposées dans les académies.

Pour justifier ce choix de se concentrer principalement sur Goya afin de faire ressortir l'essence du romantisme, rappelons d'emblée la formule du peintre « je peins ce que je vois », qui indique que Goya s'attachait avant tout aux formes et aux couleurs que la nature lui donnait à regarder, sans cette idéalisation propre aux peintres classiques qui font du Beau leur *leitmotiv*. « Toujours des lignes et jamais les corps. Mais où donc trouvent-ils des lignes dans la nature ? Moi je n'y vois que des corps éclairés et des corps qui ne le sont pas, des plans qui avancent et des plans qui reculent... Mon œil n'aperçoit jamais ni linéaments ni détails... Mon pinceau n'y doit pas mieux voir que lui² ! » Ainsi, pour Goya, l'art de la peinture ne consiste pas à corriger la nature, puisque cela implique que l'on se distancie d'elle, et on ne peut de surcroît apprécier tout ce qu'il y a de meilleur en elle. Goya propose plutôt une manière de peindre qui soit dynamique, toujours en devenir et en changement, comme l'est la nature elle-même. De là son conseil à l'Académie de Madrid de rendre plus libres l'enseignement et l'apprentissage des arts en Espagne :

Je ne vois pas d'autre sens dans l'avancement des arts, autant que je crois qu'il puisse y en avoir un, que de récompenser et protéger celui qui y excelle : de garder en estime le vrai artiste, de rendre possible le libre génie des étudiants qui souhaitent les apprendre, sans oppression ou imposition de méthodes qui plierait l'inclinaison qu'ils montrent pour ce style-ci ou ce style-là de peinture³.

Goya accordait donc une part importante au génie inventif et à l'imagination individuels : chacun doit pouvoir peindre selon ses propres « tendances », sans règles intransigeantes ou limites extérieures. La quête de liberté individuelle est par là mise en évidence, ce qui soutient notre hypothèse de départ.

En ce qui concerne maintenant et plus généralement le romantisme en peinture, nous pouvons observer d'entrée de jeu qu'il se caractérise par une constante quête de nouveaux sujets, ce qui est justement à contre-courant de ce qui se passait au sein de l'Académie : les élèves y étudiaient les chefs-d'œuvre classiques et reprenaient les techniques et les sujets des maîtres du passé. De scènes puisées dans la Bible ou dans la mythologie antique, grecque et romaine, choisies et aimées par les classiques, on passe à des scènes inspirées de la littérature et de la politique contemporaines, pour lesquelles les romantiques marquaient une préférence. Le mot d'ordre est désormais de peindre le peuple, c'est-à-dire des hommes *réels* et en *action*, plutôt que des figures idéelles et idéalisées. Le peintre romantique devient ainsi un témoin privilégié de son époque, voire une référence historique. La Révolution française, par exemple, donnera à voir sur des toiles des héros brûlant d'actualité (et donc singulièrement vibrants), dont le *Marat assassiné* (1793) de David est le plus célèbre représentant. Comme David, Goya, dans la longue évolution qui caractérise sa production artistique, se détache de plus en plus de la tradition pour se retourner vers l'individu, vers ses contemporains — il fut portraitiste — et vers lui-même.

Pour connaître davantage Goya et pour comprendre de surcroît le romantisme, il faut se référer à une œuvre magistrale dont nous ferons l'analyse des significations primaire et profonde pour en faire ressortir l'idée d'un romantisme rationnel et réfléchi, *et non pas*

purement et simplement passionnel. L'analyse de *Le Colosse* (1808-1812)⁴ ne se fera pas sans difficultés, puisque le personnage principal, autant parce qu'il occupe une position centrale dans le tableau que parce qu'il est le moteur de toute l'action (le désordre de la foule représentée au bas de la toile) n'est pas, à prime abord, réel et contemporain, mais mythique. Or, comme nous avons déjà attribué le sujet mythique au classicisme, il faudra bien marquer ce qui distingue le personnage de Goya des personnages de ce courant. Pour y parvenir, nous devons nous reporter aux sources mêmes de l'artiste.

Mentionnons d'abord qu'à l'époque de sa création, *Le Colosse* fut un tableau directement lié aux événements politiques et sociaux, aux troubles internes que connaissait l'Espagne : une monarchie instable, un pays dévasté et occupé par Napoléon et son armée, et une guerre civile (entre les partisans de l'occupation française et les patriotes). À ce propos, plusieurs sources s'entendent pour dire que c'est justement l'épisode historique de l'invasion napoléonienne que Goya a voulu illustrer. L'apparence sombre du colosse dans le tableau, malgré la beauté de sa forme corporelle comparable à celle des statues antiques, non seulement parce qu'il est une figure gigantesque et noire, mais d'autant plus parce qu'il représente une menace imminente, le point levé tout comme s'il était prêt à frapper, est un indice considérable permettant l'association du colosse à Napoléon. En effet, le chaos de la foule, c'est-à-dire les sentiments d'horreur, de frayeur et d'angoisse extrêmes qui se dégagent du mouvement désordonné des hommes, ne provient-il pas de la crainte de cette armée française et de ce conquérant que représente Napoléon à ce moment de l'histoire ? Voilà autant de remarques préliminaires qui indiquent que le colosse, pour mythique et antique qu'il est, symbolise, voire allégorise un thème actuel et historique. Il appert donc qu'on peut établir sans aucun doute que le colosse du tableau est un personnage romantique, dans tout ce que cela implique et que nous aborderons en analysant l'œuvre plus en profondeur. Mais pour en revenir à la signification, somme toute primaire et superficielle, que nous venons d'exposer, il faut souligner qu'elle s'avère insatisfaisante sur quelques points. Plusieurs ques-

tions demeurent d'ailleurs irrésolues. Par exemple, on peut se demander pourquoi le colosse ne fait pas face au spectateur ou pourquoi Goya n'a pas plutôt illustré le bain de sang provoqué par l'invasion et l'occupation qui s'ensuivit. Ces questions laissées en suspens sont symptomatiques de lacunes qui rendent impossible l'arrêt de l'investigation que nous voulons mener à bon terme.

Pour découvrir, dévoiler le sens véritable de l'œuvre qui nous intéresse, il faudra faire référence, non pas seulement aux événements sociaux et politiques qui ont marqué l'artiste et ses contemporains, mais aussi et surtout aux idées qui ont pu l'animer. C'est là, sans aucun doute, que se trouve l'élément clé de l'énigme du sens de la toile à laquelle nous faisons face. Ainsi, on peut émettre l'idée selon laquelle Goya se serait inspiré d'un poème patriotique, fort populaire pendant la Guerre de l'Indépendance espagnole, « Profecía del Pirineo⁵ » paru à Madrid en 1808. On peut d'ailleurs penser qu'ici se joue le sens véritable de l'œuvre, car ce poème présente Napoléon comme un tyran qui regarde avec envie de l'autre côté des Pyrénées, frontière naturelle de l'Espagne et de la France. Du côté de l'Espagne, pour faire face à cette menace, se dresse le « gardien des montagnes » :

Regarde sur la hauteur, au-dessus de cet amphithéâtre caverneux, là-bas, un colosse pâle s'élève, saisi par la lumière incendiée du soleil couchant ; les Pyrénées sont une humble assise devant ses membres gigantesques. Les nuages rouges de l'Ouest ceignent sa taille et la lumière triste qui habite en ses yeux incendiés donne à son expression un sens terrible à se figurer. Semblable aux montagnes les plus hautes, son ombre met l'horizon dans le deuil le plus sombre⁶.

Or, *Le Colosse* peint par Goya pourrait être ce géant à l'imposante stature qui surplombe la montagne, tel qu'il est décrit dans le poème. S'il en était ainsi, cela voudrait dire que le colosse incarne non pas Napoléon, mais bien plutôt l'esprit de résistance des patriotes espagnols et l'espoir de revoir bientôt l'Espagne aux mains des Espagnols et la cessation des ravages de la guerre. Une confir-

mation de cette hypothèse peut être trouvée dans le tableau même, car si on regarde avec attention, on peut observer que le colosse n'est pas montré en train de s'attaquer à la foule ; il lui tourne le dos, comme s'il faisait face à l'armée de Napoléon. Voilà donc un démenti, qui se fortifie d'autant plus qu'on peut expliquer que la terreur manifeste de la foule vient de l'ennemi encore invisible, senti à proximité, prêt à déclencher une attaque. Si la scène est violente, elle l'est par l'intensité du désordre qui y règne ; il ne s'agit pas d'une scène sanglante où les hommes sont dévastés et détruits dans leur intégrité physique. L'élément iconographique le plus important pour expliquer la forte réaction de la foule paysanne est un âne, tourné vers le spectateur, et qui constitue la seule figure stable de la foule. Si on fait le rapprochement entre l'âne, bête immobile dans tout le trouble du paysage, et la série des gravures *Les caprices* de Goya, sous-titrées « le sommeil de la raison engendre des monstres », qui s'évertuent à dénoncer la bêtise et la folie humaines, dans laquelle l'âne est une figure récurrente, on est porté à croire que dans le cas de *Le Colosse*, la fuite démesurée de la foule est provoquée par l'imagination détraquée des paysans qui ont complètement perdu la raison. De sorte que les paysans fuient devant une menace réelle, qui, toutefois, a été considérablement grossie par leurs imaginations débridées. Cette foule paysanne ne fait visiblement pas appel à la raison pour faire la part des choses, pour limiter ses émotions. Sous le pinceau de Goya, Napoléon est une puissance qui représente certes un danger pour l'Espagne, mais une puissance qui n'est pas encore présente. Si on la regarde avec l'œil de la raison, cette puissance n'est pas ultime, inévitable et fatale et il sera ainsi possible de la vaincre. Par contre, céder à la déraison, c'est ici se déclarer vaincu. Tel pourrait être, selon les éléments que nous avons dégagés, le message de Goya⁷.

Il advient que si la signification de la toile est bien celle que nous avons dégagée, le message de Goya est clair et actuel. D'ailleurs, si nous revenons un moment sur ce que nous avons établi à propos du romantisme, à savoir qu'il se caractérise par la quête de sujets actuels et nouveaux, cela ne contredit pas notre hypothèse

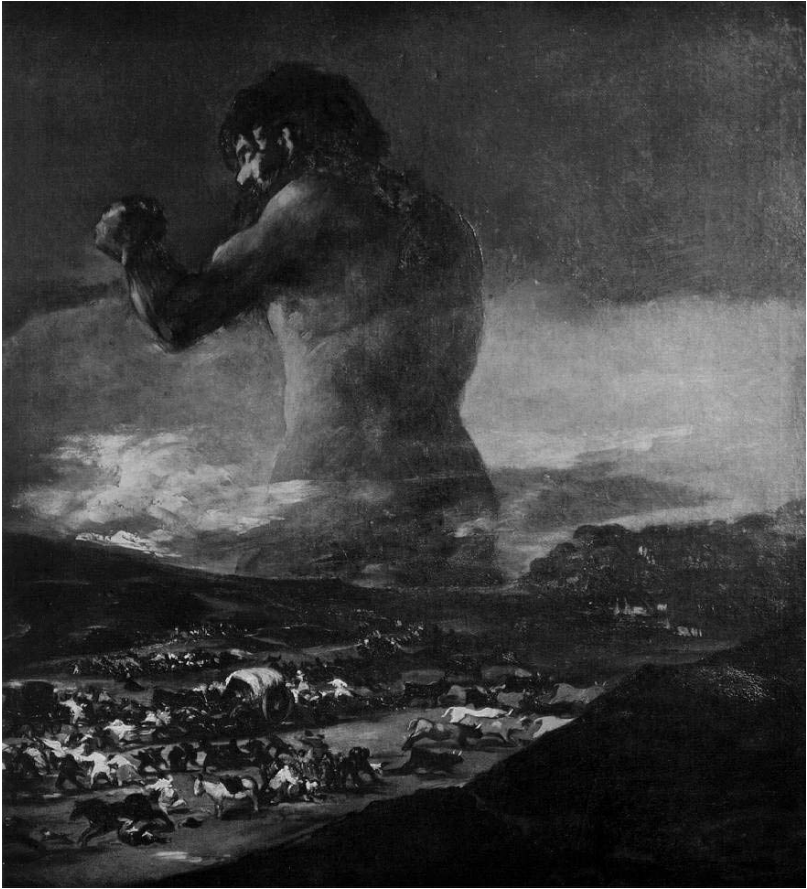
de départ sur l'essence du romantisme. On voit, par le motif exprimé dans *Le Colosse*, que Goya met de l'avant la liberté individuelle : le peintre représente ce qu'il veut, comme il le veut, c'est-à-dire sans se soumettre aux normes classiques des académies.

De plus, si l'on saisit la portée de la mise en garde de Goya contre le despotisme des passions, il appert alors que le romantisme n'est pas chez Goya un manifeste de l'opposition radicale du cœur contre la raison. Goya, loin de se laisser aller au débordement émotionnel, incarne plutôt la lumière qui veille sur ses contemporains et sur les générations futures. Au demeurant, on ne peut manquer de percevoir le caractère indéniablement allégorique de l'œuvre du peintre espagnol qui joue sur la curiosité du spectateur, et qui fait appel autant à la raison qu'au cœur. *Le Colosse* étonne, bouleverse, surprend, cela va sans dire, mais il interpelle et questionne tout autant. Voilà donc où se trouve, chez Goya, la réfutation de la conception du romantisme en peinture comme d'un courant esthétique farouchement opposé à la rationalité. Ainsi, derrière cette opposition cœur/raison que le sens commun considère comme étant indéniablement liée au romantisme, se trouve la véritable essence romantique que l'on pourrait établir comme *affirmation de l'individu*.

En terminant, une précision s'impose quant à la manière dont sont actuels, tant le présumé message de Goya que l'ensemble des toiles romantiques (et même de toutes les œuvres d'art). En effet, une mise en garde contre la sombre menace d'une perte de contrôle sur les émotions, au détriment de la raison, est toujours « parlante » aujourd'hui, près de deux cents ans après sa composition. Un tel danger, le danger de céder aveuglément au trouble des passions, est toujours éminemment concret aujourd'hui. Cette menace n'appartient pas au passé, mais elle est *présente*, et en ce sens l'œuvre de Goya est tout à fait actuelle. Ainsi, on se rendra compte que dans ce texte nous n'avons pas tant montré en quoi et comment nous sommes romantiques, mais bien plutôt comment le romantisme, dans l'optique de Goya, pouvait nous toucher encore maintenant. Ce texte en appelle donc à un message que nous livrerait le romantisme,

Dossier : Qu'est-ce que le romantisme et sommes-nous romantiques ?

à une « leçon romantique » contre *l'excès romantique* nourrit par une opposition radicale entre cœur et raison.



¹ Voici quelques considérations biographiques autour de Goya : Né en 1746, Goya mettra du temps à être considéré comme un artiste de mérite par ses contemporains. En effet, il ne sera nommé à l'Académie de San Fernando de Madrid qu'en 1780, pour enfin en devenir le directeur en

1795. Entre temps, il jouit d'une place importante à la cour du roi où il est employé à peindre la noblesse espagnole. En ce qui a trait à ses œuvres, il faut souligner que le sentiment général de gaieté qui s'en dégage est remplacé à la fin du XVIII^e siècle par une lourde et sombre tristesse. Ce changement dans les compositions de Goya est sans doute imputable en partie à la grave maladie qui le terrasse en 1792 et qui le laisse complètement sourd, et donc retiré du monde extérieur. C'est comme témoin d'une époque trouble de l'histoire de l'Espagne et sur les scènes d'horreur qu'offre la guerre qu'il vivra ses dernières années et peindra ses dernières toiles, jusqu'à ce qu'il s'éteigne en 1828, à l'âge de 82 ans.

² Affirmations de Goya rapportées dans : Paul ÉLUARD, *Anthologie des écrits sur l'art*, éd. Cercle d'art, Paris, 1972.

³ Lettre de Goya adressée à l'Académie San Fernando de Madrid rapportée dans : Janis TOMLINSON, *Goya in the Twilight of Enlightenment*, Yale University Press, New Haven and London, 1992, p.193.

⁴ Il est important de souligner que l'œuvre a été sous-titrée par le Museo del Prado de Madrid *La panique*. On verra plus loin, en dégageant les significations primaire et profonde, ce que ce sous-titre implique.

⁵ En ce qui a trait à ce poème, nous fondons nos considérations à partir du texte de Frank IRVING, *Goya Colossi : Images and Reflections on Spain War of Independance*, paru dans la Gazette des Beaux-Arts, vol. 127, no. 1524, 1996, pp.15 à 26.

⁶ Retranscrit en traduction libre ici à partir de la traduction anglaise de Irving : « Lo on a height above yonder cavernous amphitheatre, a pale Colossus rises, caught by the fiery light of the setting sun ; Pyrenes are a humble plinth for his gigantic limbs. The red clouds of the west encircle his waist and the sad light in his fiery eyes make his countenance an awesome sight to see. Like the highest mountain, his shadow puts the horizon into darkest mourning. »

⁷ Ainsi donc, suite à ces considérations, survient un problème quant au sous-titre de la toile : c'est qu'on s'aperçoit ici qu'il est peut-être limité à la signification primaire voulant que le colosse soit une mauvaise personification, une menace pour les hommes. Comment expliquer cette distance du titre et du sous-titre (donné par le Museo del Prado), et de ce dernier à la signification véritable proposée par le poème sur le « gardien des Pyrénées » ? Ne serait-ce pas justement l'ignorance de cette source littéraire ?