

Variations contemporaines autour des *Caprices* de F. Goya

Sylvie Acheré

Le Petit Palais et le Palais des beaux-arts de Lille ont saisi l'occasion du bicentenaire du soulèvement de Madrid des 2 et 3 mai 1808 pour présenter la production gravée de Goya, et témoigner de la fascination qu'elle n'a jamais cessé d'exercer sur des générations d'artistes depuis le XIX^e siècle. Les réflexions développées ici s'appuient sur l'exposition du musée de Lille qui s'est déroulée du 25 avril au 17 août 2008. Aussi, concernant l'iconographie, nous renvoyons principalement au catalogue de l'exposition.

Cette exposition s'est concentrée sur le premier album de gravures publié par Goya en 1799 et sur les variations contemporaines qu'il a su inspirer à Yasumasa Morimura ainsi qu'aux frères Dinos et Jake Chapman. Cette confrontation largement ouverte sur la démarche parodique incite à explorer la fidélité au modèle goyesque, à rechercher les indices de réappropriation et conduit à interroger le statut de l'image et d'auteur dans notre société actuelle.

Intéressons-nous d'abord aux *Caprices* de Goya. Dans cet album de gravures, l'artiste a dénoncé les mœurs dissolues de son époque en aiguisant sa verve satirique sur les mariages arrangés ou mal assortis, les procédés d'amalgame de la prostitution ou la pédophilie avec la sorcellerie, l'oisiveté d'une grande part de la noblesse, la vanité humaine et l'obscurantisme savamment entretenu par la classe dirigeante et le clergé pour contrôler le peuple. La mine sévère d'un autoportrait (pl. 1), donné en guise d'introduction aux *Caprices*, révèle l'autorité du censeur intransigeant qu'il souhaitait paraître.

Toutefois, les légendes extrêmement ciselées qui accompagnent chacune des gravures ne rendent pas nécessairement l'image plus intelligible, mais jouent le plus souvent sur l'équivoque entre elle et le texte pour enrichir la dénonciation.

Ainsi, extraite d'un ensemble consacré à l'âne, symbole de l'ignorance, la planche *Ni plus, ni moins* (pl. 41), montre un âne posant, se faisant peindre par un singe. Le singe personnifie traditionnellement le peintre, censé singer la réalité. Or, celui-ci n'hésite pas à flatter son modèle en prenant soin de dissimuler ses longues oreilles sous une perruque. L'intitulé évoque la position

paradoxe de Goya qui, au titre de peintre officiel de la cour d'Espagne, recrute sa clientèle parmi les classes privilégiées dont précisément il dresse la caricature. C'est avec une certaine ironie qu'il souligne sa participation plus ou moins active à l'hypocrisie qui règne dans la société espagnole d'alors. Cela explique sans doute l'origine de la lippe sur son autoportrait.

Bien qu'il ait précisé qu'il ne fallait pas voir d'attaque personnelle dans ses estampes, la ressemblance avec des personnages ayant existé n'a rien de fortuit¹. *Hasta la muerte* (pl. 55), qui préfigure par ailleurs le tableau allégorique *Le temps, dit les vieilles*, a été inspiré par la mère du duc d'Osuna connue pour entretenir, malgré son grand âge, une cour de jeunes hommes obséquieux. Aidée d'une servante affairée à son habillage, la vieille femme, assise face au miroir, s'emploie à remédier aux outrages du temps tandis que deux jeunes hommes, témoins de la scène, raillent la vanité de ses efforts.

La légende de la planche *Il est bien Tiré* (pl. 17) cache un double sens. Elle s'adresse à la fois au bas, l'accessoire vestimentaire apprêté par la jeune femme et, s'applique selon l'expression idiomatique, à la vie de cette femme tombée bien bas dans le déshonneur. À ses côtés, une Célestine, figure de l'entremetteuse, veille à la présentation de sa jeune protégée et les désigne clairement comme femmes de petites vertus.

Dans *Ils se l'enlevèrent* (pl. 8), deux hommes enlèvent de force une jolie femme au cours de la nuit. L'un des ravisseurs porte une robe de bure pour signaler la connivence de l'Église. Cet anathème sur l'état amoureux et le désir viscéral de possession conduit ici à la violence et au drame dont la femme est la victime.

Le vieil ecclésiastique de *Pourquoi les cacher ?* (pl. 30) est une incarnation de l'avarice. Il tente de soustraire à la convoitise d'un groupe d'hommes aux visages hilares, deux sacs remplis de pièces de monnaie. Il aura beau cacher son argent, d'autres en profiteront après sa mort ! Or, la position des bourses suggère aussi le péché de chair qui pèse lourdement sur la conscience de l'homme d'Église au seuil de la vieillesse.

Fortement inspirée par les caricatures révolutionnaires, *Toi qui n'en peux plus* (pl. 42) met en scène deux hommes à l'échine courbée, ployant sous le poids d'ânes. Ces ânes campent respectivement l'aristocratie et le clergé supportés par la classe paysanne, sciemment maintenue dans l'ignorance et l'obscurantisme.

¹ L'annonce de la vente et la présentation des *Caprices* sont publiées dans le *Dario* de Madrid du 6 février 1799.

Dans *Il n'y eut pas de remède* (pl. 24), une femme à demi dévêtue, coiffée du capirote, long bonnet pointu, est assise sur un âne. Condamnée par la Sainte Inquisition, elle est encadrée de juges à tête de félins et se fraye un passage parmi une foule tournoyante, avide de sensations. Goya met ici en image un blâme des *Ilustrados*, cénacle littéraire proche des Lumières, adressé à l'Église qui, selon eux, entretenait le fanatisme par le divertissement populaire.

Derrière l'énoncé laconique de *Souffle* (pl. 69) se dissimule une dénonciation de la pédophilie. La planche présente une sorcière se servant d'un enfant comme un soufflet pour attiser le feu d'un brasero. Le feu désigne la luxure à laquelle s'adonnent des hommes dénudés qui, bouches ouvertes, tels des oisillons, attendent la moisson de jeunes enfants destinée à satisfaire leur appétit sexuel.

En 2004, l'artiste japonais Yasumasa Morimura a entamé une relecture parodique des gravures de Goya qu'il a intitulée *Les nouveaux caprices*. Ils sont constitués d'une suite de seize photographies dans lesquelles il réinterprète tous les rôles, démontrant par là son habileté à se couler dans les différents moules imposés par Goya.

Depuis la fin des années 1980, Morimura s'est spécialisé dans le détournement des chefs-d'œuvre de la peinture ou de la photographie occidentale. En 1988, il parodie de manière très kitsch *L'Olympia* d'Édouard Manet, deux ans plus tard, le portrait de *Maria Teresa* peint par Diego Vélasquez, puis un autoportrait de Frida Kahlo. Dans une veine post pop'art, il explore aussi le portrait d'actrices (1996) et, en 1998, adresse un hommage appuyé aux autoportraits de la photographe américaine Cindy Sherman sur la base d'une démarche commune². Comme elle, il se travestit pour recréer une mise en scène, s'aidant de postiches et d'accessoires éclectiques pour revisiter les différents codes de représentation féminins.

Les photos de Morimura se distinguent assez facilement par le rejet ostentatoire du réalisme au profit d'un espace baroque et kitsch, familier aux réalisations de Pierre et Gilles ou encore de Jeff Koons. Le recours aux couleurs criardes, sursaturées, dérivées du Pop art américain donne à ses photos une luminance proche de l'image télévisuelle, cinématographique ou publicitaire.

Dans sa parodie de *Il est bien tiré*, Morimura s'écarte du discours de Goya sur la prostitution pour reformuler l'image selon une rhétorique publicitaire qu'il titre : *avoir de belles jambes coûte*

² L'hommage en question s'intitule *To My Little Sister: for Cindy Sherman*. Il existe toutefois une divergence d'approches dans la mesure où Cindy Sherman préfère situer son œuvre du côté de la performance plutôt que de la photographie, posant au cœur de son travail l'expérience du corps dans ses transformations et la perception de soi comme autre.

les yeux de la tête ! Une mallette remplie de billets a été ajoutée. C'est néanmoins une transposition de la vanité féminine déjà présente dans la planche de la vieille coquette de Goya.

Le titre *Regardez, c'est à la mode !* évoque clairement la violence sociale qui s'exerce sur la femme au moyen d'une image vouée à la célébration de la jeunesse, de la beauté et de la mode, sans perdre toutefois la puissante allégorique de son aîné.

En effet, la gravure de Goya, intitulée *les voilà bien assises* (pl. 26) désignait, au sens figuré, un bon investissement. Goya nous montrait qu'il avait été placé dans une mode futile, consistant à porter des jupons autour de la tête et à coiffer celle-ci d'une chaise, sous-entendant que si la tête servait à s'asseoir, le siège de la réflexion s'en trouvait déplacé vers une partie de l'anatomie moins bien appropriée. Morimura a recentré son image sur les deux principaux protagonistes pour stigmatiser le mouvement d'une société confinant à l'absurde³.

La planche *Le sommeil de la raison engendre les monstres* (pl. 43) résumait le programme mis en œuvre par Goya dans son corpus de gravures ; à savoir bannir ces oiseaux noirs, enfantés par la nuit et l'obscurantisme, au profit de la lumière et de l'instruction du peuple. Aussi formait-elle à l'origine le frontispice de l'album. Craignant la réprobation de la Sainte Inquisition, Goya prit la décision de bouleverser l'ordre des gravures afin d'en atténuer la teneur critique. La position de cette planche marque désormais le basculement de la série dans un fantastique hérité de Jérôme Bosch⁴.

Sous le titre *Le cauchemar vient en rampant, debout lève-toi*, Morimura constate la pérennité du discours de Goya et dénonce la torpeur occidentale qui a permis la résurgence des monstres figurés ici par les chars et les bombardiers américains de la guerre d'Irak (2004).

Une rhétorique identique s'applique à la photo intitulée : *Les visages invisibles des idiots nous dérobent la liberté*. Toutefois, cette parodie de la planche 8 (légendée par Goya : *ils se l'enlevèrent*) s'éloigne de l'illustration goyesque d'un rustre enlevant sa bien-aimée, car la parabole de la privation de liberté et de la dépossession de soi est exacerbée chez Morimura. À la femme captive, se substitue la statue de la Liberté, symbole de la liberté des peuples kidnappée par deux militaires.

Par ailleurs, le soin apporté à l'imitation des matières, aux corps, accessoires et décors peints en trompe-l'œil, procure à ses photos une qualité picturale qu'il revendique sous l'appellation de « photographie picturaliste ».

³ Cette planche de Goya ainsi que sa parodie par Morimura ont servi de visuel à l'exposition lilloise.

⁴ Goya connaissait *Le jardin des délices* de Jérôme Bosch car il était conservé dans les collections royales espagnoles

À l'inverse, le détournement parodique des frères Chapman vise davantage la dégradation de l'image et la transgression du modèle, que sa sublimation.

En 2005, ils revisitent les 80 gravures des *Caprices* de Goya, colorisant chacune d'elles à la façon de livres illustrés pour enfants, finement retravaillées avec un détail décalé, souvent morbide. Il se dégage néanmoins de leur travail une sensation d'humour puéril et adolescent, comme dans la version hallucinée de l'autoportrait de Goya dont les sens sont mis en ébullition.

L'intégrité du corps humain est sérieusement mise à mal dans le travail des Chapman. Dans la parodie du *sommeil de la raison engendre des monstres*, et dans plusieurs autres, les altérations causées à l'œil et à la bouche ne sont pas sans évoquer la prédilection pour ces organes de quelques cinéastes surréalistes, séduits par l'exploration de l'inconscient et les thèmes de l'oppression, tels Luis Bunuel dans *Un Chien Andalou* ou encore Hitchcock qui, grâce aux décors imaginés par Dali pour la *Maison du Docteur Edwards*, plonge le spectateur dans un univers totalement onirique.

Dans la variation *Elles sont bien assises*, les Chapman sondent les états mutants du corps où les entrailles devenues externes font éclore des anatomies greffées, délibérément malsaines. Cet imaginaire du corps donne consistance à ce que la science, par le clonage et la fabrication d'êtres transgéniques, pourrait engendrer de plus monstrueux, en proposant, dans un proche avenir, une plasticité qui conviendrait à une inhumanité assumée.

Cette réflexion est toutefois plus sensible dans leurs réalisations antérieures tridimensionnelles. Ainsi, les sculptures hyperréalistes de *zygotic* (1995) dévoilent de monstrueuses mutations sexuelles et génétiques qui affectent des teenagers. Ces sculptures entrent en résonance avec le tabou de pédophilie.

En 2002, Les frères Chapman avaient déjà eu l'occasion de confronter leur travail à celui de Goya avec le détournement des *Désastres de la guerre*. Leur nomination au prix Turner (2003) à la suite de ce travail avait d'ailleurs soulevé un tollé de protestations.

L'objectif de Goya pour ce second corpus d'estampes, produit à partir de 1810, consistait cette fois à dénoncer les atrocités commises par les troupes d'occupation française en Espagne, sous les guerres napoléoniennes et civile. Sur la lancée de Goya, les Chapman perpétuent le portrait d'une humanité cruelle qui trouve sa jouissance dans la douleur infligée à autrui.

C'est ainsi, qu'à mi-chemin entre le mannequin de vitrine et le Cabinet des horreurs de Madame Tussaud, la pièce *Que diable I IX*, sous l'aspect d'un arbre en bronze auquel sont

accrochés des corps mutilés et des membres écartelés, transpose les scènes d'exécution des *Désastres de la guerre*.

La pièce *Sex I* (2003), constituée d'une tête d'écorché, cornue et grouillante d'asticots, accrochée à un arbre, frise le dégoût si l'on excepte l'accessoire clownesque et incongru du nez rouge.

La corporalité et la mutation des corps dans le mode parodique, forment clairement des catégories heuristiques du fantastique. Selon les frères Chapman, elles procèdent d'une esthétique de la laideur dont Bosch et Goya sont les pionniers.

Ces variations contemporaines des *Caprices* ne se contentent pas d'une stricte appropriation de l'œuvre antérieure, choisie pour son caractère emblématique dans l'histoire de l'art. Elles se nourrissent également du télescopage des images diffusées par nos médias.

À partir de *Duendecitos* (Pl. 49), une planche de Goya montrant des gnomes hilares et repus attablés, Morimura crée une image rebaptisée *Ces hommes n'agissent pas en toute impunité*, inspirée de personnages tout droit sortis de l'industrie cinématographique avec des allures de maître Yoda ou Shrek⁵. Quant à la variation des Chapman, l'un des gnomes y prend l'apparence, quoique caricaturale, du populaire Mickey, affublé d'un nez de clown.

Chez les Chapman encore, les deux amants d'*Amor Y muerte* (pl. 10) de Goya se sont métamorphosés en un corps hybride qui n'est pas sans évoquer la difformité de la femme d'Henry à la fin d'*Eraserhead* de David Lynch. En effet, les corps de l'amante éplorée et de son galant, mourant à la suite d'un duel, s'unissent sous un visage unique affichant une candeur puérile.

Le cycle des nouveaux caprices de Morimura s'achève sur une image de vanité. Deux squelettes se détachant d'un fond orageux se sont substitués aux sorcières de la planche *Jolie maîtresse* (pl. 68). Dans cette scène de vol initiatique en balai, Goya faisait l'amalgame entre la prostitution et la sorcellerie ; le balai, toute brosse devant, se transformant en substitut phallique.

En outre, c'est au célèbre tableau de Gauguin *D'où venons nous, qui sommes nous, où allons-nous* que Morimura emprunte le titre pour inscrire définitivement son image dans un discours métaphysique extrêmement défaitiste.

Conformément à l'un des grands principes de la culture nippone, ces emprunts faits à la culture occidentale témoignent de l'appartenance à une culture globale, largement nécrophile, leurs dimensions parodiques interrogeant la construction sociale par l'image, la façon dont elle affecte le

⁵ *Duendecitos* désignent des lutins farceurs qui se cachent dans la maison. C'était aussi le surnom donné aux moines en raison de leur propension à faire usage des biens d'autrui.

comportement social, propage des valeurs fausses ou stériles – la fascination de la beauté éternelle par exemple – ou encore manipule l'opinion en perpétuant l'obscurantisme et le fanatisme. Signe à vrai dire que ce que dénonce Goya est toujours d'actualité.

Si la conclusion des *Caprices* de Goya (pl. 80, intitulée *c'est l'heure !*), annoncée par des planches intermédiaires comme *Dépêche-toi, ils se réveillent* (pl. 78) est porteuse d'espoir, les Chapman n'offrent aucun antidote à l'ambiguïté de leur morale, ni aux propositions conflictuelles de leur travail, et restent d'un grand scepticisme sur la portée rédemptrice de l'art.

Leur posture artistique tisse des relations complexes avec l'œuvre de Goya. Ils entretiennent volontairement une confusion sur le matériau même de leur travail en détournant un jeu d'estampes originales de Goya qu'ils ont acquis. C'est d'ailleurs avec une morgue non dissimulée qu'ils ont sous-titré leur corpus « revues et corrigées », suggérant qu'ils ont finalisé une œuvre antérieure dont ils n'ont d'ailleurs pas la paternité artistique.

Associés à la *Young British Artists*, un groupe caractérisé par l'usage de matériaux inhabituels, mis au service d'une esthétique du choc et de la provocation, les Chapman sont parvenus à diluer l'œuvre originale de Goya dans la parodie. Elle disparaît pour servir de simple substrat à un Ready-made qu'ils poussent à la limite de la perversion.

À l'époque de la reproduction généralisée des œuvres d'art, l'histoire de l'art compose un vaste supermarché où l'on peut puiser indifféremment des images sorties de leur contexte moral, les imiter et les reproduire, au point de donner parfois l'impression d'avoir purement et simplement remplacé toute création et inventivité. Cependant, le simulacre des frères Chapman défait moins le mythe de l'originalité que celui de l'artiste. En effet, dans l'état de profusion des images de notre société, qui est l'auteur de ce qui est donné à voir ? Tout n'a-t-il pas été déjà vu, inventé et réinventé ? Auquel cas, l'artiste n'est pas ce que l'on croit et la notion qu'il recouvre devient désuète et s'annihile. C'est ce que proclament ces iconoclastes de Chapman en titrant leur corpus : « *Comme le chien qui retourne à son vomi* » ! Du principe de régurgitation qui traverse leur propre création découle aussi un jeu complexe de dénis réversibles sur la relation de l'art à sa valeur marchande et à son aura immatérielle, lequel se concrétise par une cote majorée, tant par la valeur de la pièce historique originale, que par la valeur ajoutée apportée par les frères Chapman.

Sylvie Acheré