

De la peinture à la photographie : étude autour de la figure du Chien de Goya

Corinne Cristini

Résumé : Dans cette étude, il s'agit de proposer une nouvelle lecture de l'œuvre mythique de Francisco de Goya *Le Chien*, extraite des *Peintures Noires* (1820-1823), par le truchement du support photographique. En effet, la photographie du *Chien* de Goya prise par le photographe Jean Laurent dans la *Quinta* probablement en 1874, avant le transfert sur toile de l'œuvre et sa restauration par le peintre Martínez Cubells, suggère de nouvelles approches de cette peinture et vient enrichir les lectures philosophiques et artistiques existantes, notamment celles d'André Malraux et d'Antonio Saura. Trace précieuse de ce qui *a été*, la photographie n'échappe pas néanmoins à ses propres limites.

Mots-clés : Goya, *Peintures noires*, Le Chien, photographie, Jean Laurent

Resumen : En este estudio, se trata de proponer una nueva lectura de la obra mítica de Francisco de Goya *El Perro* sacada de las *Pinturas negras* (1820-1823) mediante el soporte fotográfico. En efecto, la fotografía del *Perro* de Goya que sin duda fue sacada en 1874 por el fotógrafo Jean Laurent en la *Quinta* antes del traslado a lienzo de la obra y su restauración por el pintor Martínez Cubells sugiere nuevos acercamientos a semejante pintura y permite enriquecer las lecturas filosóficas y artísticas existentes, particularmente las de André Malraux y Antonio Saura. Huella valiosa de lo que *ha sido*, la fotografía no escapa sin embargo a sus propios límites.

Palabras clave : Goya, *Pinturas negras*, El Perro, fotografía, Jean Laurent

Le 27 février 1819, Francisco de Goya fait l'acquisition d'une maison de campagne sur les rives du Manzanares, connue sous le nom de *Quinta del sordo*. C'est dans cet espace privilégié que l'artiste peint, entre 1820 et 1823, à même le mur, à l'huile, – on dirait aujourd'hui « a secco », « à sec » c'est-à-dire sur un enduit sec –, et non pas à la fresque, comme on l'a cru longtemps, ces quatorze *Peintures Noires*. Si l'ensemble de ces peintures murales relève de ce que Nigel Glendinning, le grand spécialiste de Goya, a défini dans son ouvrage de 2008 *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya* comme « le paradigme de l'originalité et de l'énigme¹ », le *Chien* (*El Perro*) constitue, parmi les œuvres du corpus, l'une des plus insaisissables et des plus hermétiques. C'est autour de cette figure aujourd'hui mythique du *Chien* que s'articule notre interrogation à partir d'un support qui n'est plus uniquement la peinture, mais la photographie au collodion de cette œuvre prise par le photographe Jean Laurent dans la *Quinta*, vraisemblablement en 1874. Rappelons que Jean Laurent, à l'instar de Charles Clifford, est l'une des figures dominantes dans le panorama de la photographie espagnole de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

Après un bref historique retraçant les étapes de cette *peinture noire* de son support d'origine (à la *Quinta del Sordo*) à son transfert sur toile, en passant par sa reproduction photographique – un négatif sur plaque de verre au collodion – et son exposition au Musée du Prado, on questionnera l'apport de la photographie dans l'approche de cette œuvre picturale. Il s'agira de confronter ce nouveau regard avec

1. GLENDINNING, Nigel, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya* (traduction de Marta García Gato), Salamanca, Ediciones universidad de Salamanca, 2008, p. 119.

les différentes thèses en présence, notamment celle d'André Malraux qui s'est imposée depuis 1950 avec son étude monographique *Saturne, Essai sur Goya*², et qui fait du *Chien* le symbole même de l'angoisse métaphysique. En mai 2010, la thèse du professeur en histoire de l'art Carlos Foradada Baldellou remet ce questionnement à l'honneur³. Les lectures de l'œuvre picturale ne correspondent-elles pas également à l'horizon d'attentes et à l'esprit d'une époque ? L'image décontextualisée – telle une citation picturale – devient un symbole en soi, une allégorie qui n'est plus étudiée pour elle-même, mais pour ce qu'elle incarne. Enfin, nous verrons comment, en passant d'un support à un autre, d'un « espace discursif » à un autre pour reprendre la terminologie de Rosalind Krauss dans *Le photographique*⁴, notre regard sur la peinture originale peut être aussi limité par le prisme de la photographie.

Genèse des *Peintures Noires*⁵ et du *Chien*

Les peintures de Goya occupaient les deux niveaux de la maison : le rez-de-chaussée censé être la salle à manger, et le premier étage, le salon. Dès que l'on s'intéresse à l'inventaire des éléments présents dans la *Quinta*, on constate que les commentaires divergent. L'inventaire établi par l'ami de Goya, Antonio Brugada, après la mort du peintre, en 1828, fait état de quinze peintures, sept au rez-de-chaussée et huit à l'étage⁶. On reviendra par la suite sur le problème posé par le nombre de peintures de la *Quinta*, à savoir quatorze ou quinze à l'origine. En 1867, Charles Yriarte évoque la présence de six peintures au rez-de-chaussée⁷ : *Les Vieillards* (correspondant à *Dos frailes*), *La Romería de San Isidro*, *Judith et Holopherne*, *Saturne dévorant ses enfants*, *Le Gran Cabrón* (ou *El Aquelarre*) et *La Leocadia*, mais il en mentionne sept dans son catalogue ; il ajoute *Deux vieilles femmes mangeant à la gamelle* qui correspondrait à la peinture *Dos viejos comiendo*. Aujourd'hui, la critique reconnaît unanimement la présence de ces sept peintures au rez-de-chaussée.

La peinture qui nous intéresse – Le Chien (*Perro ou Perro semi hundido*) – se trouvait au premier étage. Yriarte la nomme *Un chien luttant contre le courant*⁸, et il nous rappelle qu'à l'étage se trouvaient également six autres peintures *l'Asmodée*, *Promenade du Saint Office*, *Deux femmes riant à gorge déployée* (correspondant à *Dos mujeres y un hombre*), *Les Politiques* (connu aussi comme *La Lectura*), *Les Gardes de bœufs* (c'est-à-dire *Duelo a garrotazos*), et *Les Parques*. D'après lui, une huitième peinture, susceptible de présenter un intérêt particulier dans notre étude, se serait trouvée sur la même paroi que *Le Chien*, de l'autre côté de la porte d'entrée. Elle aurait été achetée par le Marquis de Salamanque pour son palais de Vista Alegre, ce que Charles Yriarte souligne à deux reprises : « M. de Salamanca a réussi, à force d'argent, à enlever l'une de ces peintures qui serait non pas de Goya, mais de son fils. Il a choisi

2. MALRAUX, André, *Saturne. Essai sur Goya*, Paris, Nrf, 1950, La Galerie de la Pléiade.

3. FORADADA BALDELLOU, Carlos, « *La implicación del espectador en el espacio pictórico de las Pinturas Negras de Goya. Recursos, técnica y procedimientos* », Tesis doctoral, Director David Pérez Rodrigo, Universidad politécnica de Valencia, mayo 2010.

4. KRAUSS, Rosalind, *Le photographique : Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 37-56.

5. Pour plus de précisions sur l'historique des *Peintures Noires* et sur le photographe Jean Laurent, voir CRISTINI, Corinne, « D'un support à un autre : l'apport des photographies de Jean Laurent dans la mise en lumière des *Pinturas Negras* de Francisco de Goya », *L'Âge d'Or/Revue Arts et Savoirs*, revue électronique LISAA/EMHIS, Image dans le monde ibérique et ibéro-américain, Université Paris-Est, Marne-La-Vallée, n°4, hiver 2011.

6. Cité par GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Ana, dans son article « La Quinta del Sordo y las Pinturas Negras de Goya », in *Jean Laurent, un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Educación y cultura, 1996, p. 120.

7. YRIARTE, Charles, *Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, Paris, Plon, 1867, p. 140-141. Les titres des peintures correspondent à ceux mentionnés par Yriarte dans son catalogue des œuvres de la *Quinta*.

8. *Ibid.*, p. 140.

la mieux conservée et non la plus importante⁹ » ; « À droite de cette porte, deux compositions, celle de gauche n'existe plus. Elle a été vendue à M. de Salamanca¹⁰ ». De son côté, José Manuel Arnaíz, dans son ouvrage *Las Pinturas Negras de Goya*, émet l'hypothèse que la peinture dénommée « Cabezas en un paisaje » appartenant aujourd'hui à une collection privée newyorkaise (New York, Collection Stanley Moss), aurait fait partie à l'origine de ces peintures murales et se serait trouvée au premier étage, à cet emplacement¹¹.

En ce qui concerne l'historique de la maison, il faut rappeler qu'après avoir été cédée en septembre 1823 au petit-fils de Goya, Pío Mariano de Goya, puis au fils Javier Goya, elle reste propriété de la famille Goya jusqu'en 1859 où elle est vendue à Segundo Colmenares. La *Quinta* est acquise par Louis Rodolphe Coumont le 27 novembre 1863. Carlos Teixidor¹² nous rappelle qu'entre 1985 et 1992, María del Carmen Torrecillas Fernández, alors conservatrice à l'Institut du patrimoine culturel de Madrid, découvre les négatifs de Laurent représentant les *Peintures Noires*, et émet l'hypothèse que ces photos auraient été prises par Laurent entre 1863 et 1866¹³. Cette hypothèse semble renforcée par les propos de Charles Yriarte lui-même dans sa monographie sur Goya de 1867, ainsi que par les illustrations qui accompagnent l'ouvrage, obtenues selon la légende, d'après photos. De la plume de Charles Yriarte, on apprend que « M. Coumont a même fait photographier cette œuvre et [la] [lui] a communiquée¹⁴ ». Jusqu'à une date récente, les spécialistes de la photographie pensaient que les négatifs de Laurent avaient servi de modèles aux dessinateurs et aux graveurs pour illustrer l'ouvrage de Charles Yriarte. Toutefois, de récents travaux de Carlos Teixidor publiés en décembre 2011 dans *Descubrir el arte* ont remis en question ces hypothèses. Dans son article « Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya », il signale que des informations techniques précises, notamment les numéros topographiques inscrits sur les négatifs désignant l'endroit où Jean Laurent conservait ses plaques, ont révélé que les photos avaient été prises plus tardivement, après 1870, puisqu'elles appartiennent à des archives datant de cette période et plus précisément en 1874 :

Cada uno de los negativos de vidrio, de esta serie, lleva un número topográfico antiguo, que indica el armario y la ranura donde se colocaron en el archivo de Laurent, alternándose con otros negativos de otros temas. Todos los negativos de las Pinturas Negras fueron asignados al "armario H", y nunca cambiaron a otros armarios. En los bordes de cada una de estas placas de vidrio se puede leer una inscripción que va desde el "H 381" hasta el "H 410". El armario H contenía inicialmente negativos realizados en los años 1870-1871, como muchas vistas del palacio y los jardines de La Granja (Segovia). Lo cierto es que parte de esos negativos de La Granja fueron cambiados al "armario Ta", dejando libres unos huecos que fueron rellenados con fotografías del año 1874¹⁵.

9. *Ibid.*, p. 92.

10. *Ibid.*, p. 94.

11. ARNAÍZ, José Manuel, *Las pinturas negras de Goya*, Madrid, Antiquaria, 1996, p. 29.

12. Carlos Teixidor est conservateur à l'Institut du patrimoine culturel de Madrid (Archivo Ruiz Vernacci) et spécialiste des photographies de Jean Laurent.

13. TEIXIDOR, Carlos, « Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya », *Descubrir el arte*, n°154, Diciembre 2011, p. 50. Voir, à ce propos, les articles de TORRECILLAS FERNÁNDEZ, María del Carmen, « Nueva documentación sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya », *Boletín del Museo del Prado*, t. VI, n°17, 1985, p. 87-96 et « Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent », *Boletín del Museo del Prado*, t. XIII, n°31, 1992, p. 57-69.

14. YRIARTE, Charles, *op. cit.*, p. 92.

15. TEIXIDOR, Carlos, « Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya », *art. cit.*, p. 51.

Par ailleurs, la légende des photos confirmerait également la nouvelle datation de Carlos Teixidor. C'est à partir de 1870 que Laurent colle une bande de papier sur ses plaques de verre pour indiquer, entre autres, son nom, le titre de l'image ou encore le numéro de catalogage. En revanche, la précision « Au Musée du Prado » a probablement été rajoutée postérieurement (par l'un des héritiers de Laurent) dans la mesure où les quatorze *Peintures Noires* se trouvent réunies au Musée du Prado en 1898 et que Jean Laurent décède en 1886. Ana Gutiérrez Martínez émet l'hypothèse suivante : les négatifs ont dû être « rangés dans les fonds pendant des années jusqu'au jour où l'on plaça les peintures dans les salles du musée et qu'elles acquièrent par conséquent une valeur commerciale¹⁶ », ce qui expliquerait qu'on ait rajouté sur les négatifs l'indication « Au Musée du Prado », alors que les peintures photographiées étaient celles de la *Quinta*, et non celles du Prado.

Rappelons que le 8 mars 1873, le Baron Frédéric Émile d'Erlanger acquit la Maison de Goya et décida de transposer les peintures murales sur toile dans l'intention de les vendre, opération coûteuse et délicate qu'il confia entre 1874 et 1878 à Salvador Martínez Cubells (1845-1914), peintre et restaurateur en chef du Musée du Prado de 1869 à 1895. La nouvelle datation des photographies des *Peintures Noires* de Jean Laurent est d'un grand apport dans notre étude du *Chien* et des autres peintures dans la mesure où elle révélerait la visée documentaire et testimoniale des photos de Laurent, ce qui apparaît comme un projet d'une grande modernité pour l'époque. L'une des caractéristiques de ces photos qui semble corroborer la thèse de Carlos Teixidor, c'est qu'elles donnent à voir une règle graduée disposée sur chacune des *Peintures Noires*. Cette règle d'un mètre constitue ainsi une échelle graphique qui permet de connaître la taille réelle de la peinture originale et qui sera un outil d'une grande importance lors des travaux de restauration des peintures murales.

En 1878, cinq de ces peintures sont présentées à l'Exposition Universelle de Paris qui se tient au Trocadéro. Le *Perro* n'y figure pas. Au Musée du Prado, dans les salles où sont exposées les *Peintures Noires*, il est signalé que le Baron d'Erlanger tenta en vain de les vendre à l'Exposition Universelle de Paris de 1878. Rappelons qu'en France, au début du XIX^{ème}, Goya était connu essentiellement pour ses gravures satiriques des *Caprichos*, et moins pour ses peintures. En 1881, le Baron d'Erlanger en fait don à l'Etat pour le Musée du Prado. Elles sont acceptées par décret royal du 20 décembre 1881. Pendant quelques années, quatre des *Peintures Noires* (*Saturne*, *Judith*, *Réunion de lecteurs* et *Deux femmes riant*) sont exposées à la Présidence du Conseil des Ministres. Les quatorze *Peintures Noires* sont enfin réunies au Musée du Prado le 3 mars 1898 par un décret royal datant du 24 novembre 1890, mais ce n'est qu'en 1900 qu'elles figurent enfin dans le catalogue du Musée du Prado¹⁷.

En 1985, la découverte, aux Archives Ruiz Vernacci, de trois négatifs de Laurent représentant *La Leocadia*, *Saturno devorando a su hijo* et *El Santo Oficio* a permis de lever le voile sur certaines énigmes et d'apporter de précieuses informations sur les peintures murales originales ; les autres négatifs sont retrouvés en 1992¹⁸. Il est à remarquer, par ailleurs, que vers le milieu des années 1980, ces deux techniques que sont la photographie et la radiographie ont contribué à révéler l'œuvre de Goya, véritable « palimpseste ».

16. GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Ana, « La Quinta del Sordo y las Pinturas Negras de Goya », in *Jean Laurent, un fotógrafo francés...*, op. cit., p. 122.

17. DE SALAS, Xavier, in SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Goya et ses peintures noires à la « Quinta del Sordo »*, Paris, R. Laffont, 1964, p. 82.

18. TORRECILLAS FERNÁNDEZ, María del Carmen, « Nueva documentación sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya », *Boletín del Museo del Prado*, t. VI, n°17, 1985, p. 87-96 et « Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent », *Boletín del Museo del Prado*, t. XIII, n°31, 1992, p. 57-69.

Apport de la photographie dans la lecture du *Chien* de Goya

Jean Laurent. Tirage moderne par contact à partir du négatif original
 27 x 36 cm F. Goya. 2579. *Tête de chien* (au Musée du Prado).
 © Archivo Ruiz Vernacci, IPCE. Ministerio de Cultura. Espagne

Le photographe Jean Laurent (1816-1886)

Avant de nous pencher sur ce que révèlent les négatifs sur verre de Jean Laurent et de mettre en perspective la photographie et la peinture restaurée du *Chien*, nous présenterons brièvement ce grand photographe de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle qui, à l'instar de Charles Clifford, a marqué considérablement la photographie espagnole de cette époque. Originaire de France, Laurent s'installe à Madrid en 1843, alors qu'il n'est pas encore photographe.

En 1856, Jean Laurent commence à être connu en Espagne essentiellement comme photographe portraitiste. L'établissement Laurent qui s'ouvre à Paris, vers 1868, rue Richelieu, apparaît comme une succursale de l'atelier de Madrid. À la différence de Charles Clifford, Jean Laurent entreprend rapidement la commercialisation de ses épreuves photographiques et s'entoure d'assistants dont le plus connu sera José Martínez Sánchez. En 1861, il devient le photographe officiel de la Reine Isabelle II et publie son premier catalogue – faisant office aussi de catalogue de vente – *Catálogo de los retratos que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de Su Majestad La Reina, suivi en 1863 de Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent. Celebridades contemporáneas, trajes y costumbres nacionales, vistas estereoscópicas de*

España y de Tetuán, Obras artísticas. Mentionnons également : le *Catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne reproduits en photographie (1^{ère} et 2^{ème} séries) comprenant les principaux chefs-d'œuvre du Musée royal de Madrid* – dénomination du Musée du Prado à l'origine – de 1867, ou encore *Œuvres d'art en photographie. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque* (1872).

Laurent fait partie de ces photographes qui se sont intéressés à des genres variés en photographie : qu'il s'agisse de portraits de « types *costumbristas* », de photographies relatives aux grands travaux d'urbanisation, ou encore de reproductions de chef-d'œuvres artistiques. Étant donné le rôle prédominant joué par ce photographe durant cette période, et plus encore après la mort de Charles Clifford en 1863, il ne semble pas étonnant qu'on lui ait confié la mission de photographier les *Peintures Noires* de la *Quinta del Sordo*.

De la peinture à la photographie : un nouveau regard sur le Chien de Goya

Quel est l'apport de la photographie dans la mise en lumière d'une œuvre aussi énigmatique que le *Chien*, considérée comme une icône de la modernité ? Dans le cas des *Peintures Noires*, c'est-à-dire d'une œuvre qui n'existe plus en l'état original aujourd'hui, la problématique habituelle concernant les rapports photographie/peinture ne se posent pas dans les mêmes termes. Dans la mesure où nous avons hérité seulement des restaurations sur toile des peintures murales et non des œuvres originales *in situ*, la valeur de témoignage de la photographie, sa valeur indicielle, prend ici tout son poids. Elle incarne pleinement le noème de la photographie défini par Roland Barthes dans *La Chambre claire*, unique trace de *ce qui a été* et, ici, pourrait-on ajouter « de ce qui a été peint » : « La photo est littéralement une émanation du référent. [...] Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec [ce] qui a été photographié¹⁹ ».

Rappelons que les négatifs sur verre des *Peintures noires*, découverts entre 1985 et 1992, ont permis aux critiques tels que José Manuel Arnaíz, Valeriano Bozal, entre autres, d'apporter un regard nouveau sur ces œuvres, notamment sur deux d'entre elles « *Duelo a Garrotazos* » et « *El Perro* » pour lesquelles se pose plus nettement encore le problème de la restauration effectuée entre 1874 et 1875 par Salvador Martínez Cubells selon la technique du marouflage. En 2010, dans la revue d'art *Goya*, Carlos Foradada Baldellou, alors professeur des Beaux-Arts à l'Université de Zaragoza, rend compte de ses travaux sur l'apport de la photographie de Laurent dans la redécouverte des *Peintures Noires* et sur le travail de restauration de Martínez Cubells²⁰. Face aux multiples lectures que le *Chien* de Goya a suscitées du XIX^{ème} siècle à nos jours, la photographie de la peinture invite aujourd'hui à de nouvelles perspectives d'études.

Rappelons qu'en 1950, dans son essai sur Goya qu'il intitule *Saturne*, Malraux met à l'honneur les *Peintures Noires* à la lumière desquelles il analyse l'ensemble de l'œuvre goyesque et toute sa modernité – ce qui était novateur à l'époque dans la critique sur Goya axée jusqu'alors sur la figure du peintre de cour – en mettant l'accent sur la transgression qu'opère l'artiste qui récuse l'harmonie du monde. Malraux s'attache à montrer comment tout un versant de l'œuvre de Goya, notamment ses gravures et ses *Peintures Noires*, a partie liée avec le démoniaque, le fantastique et la folie : « Ce qu'on appelle le réalisme de Goya lui est moins donné, comme le prétend chacun – et lui-même ! – par l'observation,

19. BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 126-127.

20. FORADADA BALDELLOU, Carlos, « Los contenidos originales de las *Pinturas Negras* de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso », *Goya, Revista de Arte*, n°333, 2010, p. 320-339.

qu'apporté par le fantastique²¹ ». Sous la plume de Malraux, Goya devient le « plus grand interprète de l'angoisse qu'ait connu l'occident²² ». Et à propos des *Peintures Noires*, de souligner : « Son imagination compose à peine, elle ressuscite avec angoisse les formes perdues dans les ténèbres de la Genèse²³ ». Le regard que Malraux porte sur *le Chien* de Goya est marqué du sceau de la tragédie : « Les bergers combattants, le Chien sont enlisés²⁴ » écrit-il. Cette approche métaphysique, existentielle – voire même nihiliste – du Chien est celle qui a perduré dans une mémoire collective ou un inconscient collectif, ce qui explique qu'elle ait influencé et nourri l'imaginaire des artistes et des critiques tout au long du XX^{ème} siècle. L'œuvre du peintre Antonio Saura, où le motif du Chien de Goya se fait obsessionnel de 1957 à 1992, prolonge ces réflexions plastiques et philosophiques :

Y si el perro, además de ser cancerbero del reino de los muertos, imagen del terror nocturno, símbolo profético del tiempo, criatura en el gran desierto del mundo, alegoría renacentista de la ascensión del espíritu, emblema de la fidelidad y de la melancolía, fuese también, en plástica simbiosis, un retrato, una metáfora de un retrato humano, una reflexión sobre nuestra propia condición, y por qué no, un autorretrato del propio Goya transformado en perro²⁵ ?

Ce chien est-il en train de s'enliser ou, au contraire, d'émerger et de se sauver ? L'animal surgit-il du sable, de la terre, ou s'embourbe-t-il dans des sables mouvants ? Il a pu être considéré tout à la fois dans une tradition culturelle comme l'incarnation de la mélancolie (Folke Nordström), de la fidélité au-delà de la mort (Glendinning), ou encore comme une parabole de la fin du monde²⁶ ; John F. Moffitt y a vu également un rapprochement avec le cerbère mythologique : « Aquel perro guardián puesto por Plutón, entre los mundos inferior y superior²⁷ ». Ne se donne-t-il pas à voir aussi comme une variation moderne du *memento mori* associé alors à la peinture de *La Leocadia* ? Charles Yriarte, lors de son passage à la *Quinta*, en 1867, soulignait son état d'inachèvement²⁸ – hypothèse qui a été souvent formulée jusqu'à aujourd'hui –, alors qu'Imbert, en 1874, dans *L'Espagne. Splendeurs et Misères*, n'y faisait point référence dans ses commentaires des *Peintures Noires*²⁹.

Face à ces lectures plurielles et fécondes, la photographie du *Chien* réalisée en 1874 *in situ* ouvre sur de nouvelles perspectives d'études. Les négatifs de Laurent opèrent alors comme de véritables « outils à voir³⁰ ». Par exemple, le négatif de la peinture « Duelo a garrotazos » qui se trouvait à l'étage comme *Le Perro* nous a révélé qu'à l'origine, la partie inférieure des jambes des deux personnages était visible, comme l'avait souligné Charles Yriarte en 1867 : ces derniers se battaient sur un pré couvert d'herbe³¹ et ne s'enfonçaient pas dans de la terre ou de la boue, comme le donne à voir aujourd'hui la toile restaurée du Musée Prado ; on comprend que la portée symbolique de l'image s'en trouve modifiée.

21. MALRAUX, André, *Saturne*, *op. cit.*, p. 32.

22. *Ibid.*, p. 125.

23. *Ibid.*, p. 129.

24. *Ibid.*, p. 140.

25. CALVO SERRALLER, FRANCISCO, SAURA, ANTONIO, *Saura : « el perro de Goya », 1957-1992*, Zaragoza, Diputación general de Aragón, 1992, p. 128-129.

26. En ce qui concerne l'ensemble de ces interprétations, voir BOZAL, Valeriano, *op. cit.*, p. 95 et CALVO SERRALLER, FRANCISCO, SAURA, ANTONIO, *op. cit.*, p. 110-128.

27. MOFFITT, JOHN F., « Hacia el esclarecimiento de las pinturas de Goya », *Goya*, n°215, 1990, p. 292.

28. YRIARTE, CHARLES, *Goya: sa biographie...*, *op. cit.*, p. 94.

29. IMBERT, PIERRE-LÉONCE, *L'Espagne, splendeurs et misères : voyage artistique et pittoresque*, Paris, Plon, 1875.

30. L'expression est extraite de MARTIN, Pauline, PARISE, Maddalena, *L'œil photographique de Daniel Arasse. Théories et pratiques d'un regard*, Lyon, Fage éditions, 2012, p. 22.

31. YRIARTE, CHARLES, *op. cit.*, p. 141.

Si l'on considère à présent la photo du *Chien*, on peut être sensible à la présence de deux formes dans le ciel, au dessus de la tête du chien – non perceptibles sur la peinture restaurée – et que des critiques comme José Manuel Arnaíz³² et aujourd'hui Carlos Foradada ont pu identifier comme étant des oiseaux. Si cela était avéré, la présence de ces oiseaux qui retiendraient le regard du chien, ferait de cet espace indéterminé, tragique, symbole du néant et de l'absurde, un espace défini, ancré dans un univers plus familier. Ce détail du vol des oiseaux expliquerait alors l'attitude du chien, le mouvement de sa tête tournée vers le haut et la direction de son regard, loin de « ce regard implorant » que l'on a souligné jusqu'alors. Bien que cet élément novateur induise une nouvelle approche de l'œuvre, il ne lui ôte pas pour autant son caractère énigmatique et ne nous éclaire pas davantage sur la situation du chien, ni sur ce qu'il va advenir de lui. La radiographie du tableau nous laisse entrevoir, dans un état initial de l'œuvre, une tête de chien qui diffère de la version définitive par sa position (elle n'est pas tournée vers le haut), ce qui met en évidence tout le travail de réflexion de l'artiste sur ce motif.

Remarquons que la figure du chien qui participe de l'imaginaire de Goya relève le plus souvent de la thématique de la chasse. La peinture du *Chien* convoque par là même d'autres œuvres de Goya, notamment celles qui composent la première série des « cartons pour tapisserie » de 1775, dédiées à la chasse et destinées à décorer la salle à manger royale à l'Escurial : « Perros y útiles de caza », « La caza de la codorniz », « La caza del jabalí », « Cazador cargando su escopeta », « El cazador con sus perros ». Si l'on est sensible à cette « intra-icongnicité », le chien de chasse de Charles IV (*Carlos IV vestido de cazador*, 1799) ne serait-il pas à rapprocher de celui de la *Quinta* par le mouvement de sa tête et par son regard plein d'humanité ?

Toutefois, il faut rester prudent quant à la « révélation photographique » des deux formes assimilées à des oiseaux : elles peuvent être aussi des marques de détérioration de la peinture ; en effet, le négatif photographique du *Chien* a mis en évidence une fissure sur le mur de la *Quinta* qui se prolongeait sur la bordure en trompe-l'œil, ainsi que sur la peinture. Ces marques pourraient provenir également de traînées de collodion humide, technique que le photographe utilisait dans la seconde moitié du XIX^{ème} jusqu'à l'ère du gélatino-bromure d'argent. Remarquons, par ailleurs, que ceux qui ont visité la *Quinta* avant l'opération de transfert des *Peintures Noires* n'ont jamais fait état de la présence de ces oiseaux, et les titres qu'ils ont attribués à cette peinture sont révélateurs à ce propos³³ : « Un chien » (Brugada), « Un chien luttant contre le courant » (Yriarte), « Tête de chien » (Laurent), ou encore d'après le Catalogue du Musée du Prado « Chien enterré dans le sable » (*Perro enterrado en la arena*).

Par ailleurs, s'il est un élément que la photographie a nettement mis en évidence, c'est la présence d'un rocher imposant à droite de l'image qui n'a pas été retenue dans le travail de restauration de Martínez Cubells, cette forme se décelant à peine actuellement sur la peinture restaurée du Musée du Prado. Le décor absent de la peinture sur toile « prend vie » sur cet autre support de la photographie, ce qui confère une toute autre portée à l'œuvre. Le leitmotiv du rocher qui resurgit sur les *Peintures Noires* situées à proximité au premier étage de la *Quinta* (à savoir *Asmodea*, *Las Parcas*, *Duelo a garrotazos*, *El paseo del santo oficio*) semble mettre en évidence la cohérence de cet ensemble et suggère une narration visuelle, une vision presque panoramique des *Peintures Noires*. Malraux avait bien perçu la prégnance du rocher, qui faisait remarquer en 1950 : « Le mystère du rocher vertical que désignent les figures de la vision, de celui du paysage fantastique, c'est le mystère de la vie dans les maisons qui les dominent puisqu'elles semblent inaccessibles³⁴. »

32. ARNAÍZ, José Manuel, *Las pinturas negras de Goya*, Madrid, Antiquaria, 1996, p. 36.

33. *Ibid.*, p. 122. José Manuel Arnaíz propose un relevé détaillé des différents titres qui ont été donnés à la peinture du *Chien* de Goya.

34. MALRAUX, André, *Saturne*, *op.cit.*, p. 138.

Il serait intéressant, pour enrichir cette réflexion, d'intégrer dans cet ensemble la toile connue sous le nom de « *Têtes sur un paysage* » (« *Cabezas en un paisaje* » o « *Grupos de cabezas* ») qui aurait constitué la quinzième peinture de la *Quinta*³⁵. Celle-ci, comme nous l'avions souligné auparavant, se serait trouvée sur le même mur que *Le Chien*, à sa droite. Dans son ouvrage sur les *Peintures Noires*, José Manuel Arnaíz, rapprochant ces deux œuvres, nous montre que la quinzième peinture s'inscrirait dans le prolongement visuel du *Chien*, qu'il s'agisse du motif du talus (de la ligne composant le talus ou le monticule du premier plan) ou du rocher au second plan. Rappelons avec Arnaíz que cette peinture « *Goya. Retrato, capricho con cinco cabezas* » est mentionnée pour la première fois dans l'inventaire des objets qui se trouvaient au Palais de Vista Alegre, alors propriété de l'infante María Luisa Fernanda, et qu'elle sera transférée par la suite au palais sévillan de San Telmo³⁶. Soulignons également les similitudes étonnantes entre la partie latérale droite du rocher sur la peinture *Asmodea* et celle qui apparaît dans *Cabezas en un paisaje*. On est sensible à ces personnages décentrés réduits à leurs têtes ou à leurs bustes qui font irruption dans l'angle inférieur droit des deux tableaux.

Dans le travail d'exécution du rocher, Goya se serait-il inspiré d'un tableau italien du XVII^{ème} siècle de Giovanni Grimaldi Francesco – Il Bolognese – *Paisaje con ríos y barcas* qui se trouve au Musée du Prado³⁷ ? Revisite-t-il son œuvre de jeunesse, revient-il sur ses décors bucoliques, sur les fonds de ses cartons pour tapisserie en les chargeant d'une noirceur nouvelle, de l'angoisse de la solitude, de cette surdité, selon Malraux, libératrice et créatrice ?

Au-delà de ces interprétations plurielles et parfois contradictoires, ce que nous souhaitons mettre en exergue dans cette étude du *Chien* – et qui pourrait s'appliquer également à d'autres *Peintures Noires* – a trait à cette modernité du regard de Goya que Valeriano Bozal a pu définir comme « une philosophie du regard³⁸ ». Par le décentrement des sujets peints, la fragmentation des corps et les jeux de regards, Goya marque une véritable rupture avec les normes esthétiques traditionnelles, et nous laisse entrevoir dans son œuvre comme une intuition ou une sensibilité déjà « photographique » avant l'heure. Rappelons que les premiers travaux sur la photographie de Nicéphore Niepce datent des années 1820-1830, avant la reconnaissance officielle du daguerréotype mis au point par Louis Jacques Mandé Daguerre en 1839. S'il est un élément caractéristique du médium photographique que Goya semble avoir pressenti en peinture, c'est bien cette captation de « l'instant » qu'illustre pleinement le *Chien* et qu'Antonio Saura avait mis en avant dans son étude de 1992 :

Es efectivamente la posición de la cabeza levemente inclinada hacia arriba así como su colocación desplazada hacia la izquierda de la pintura, la que produce acentuando así más la presencia de este espacio turbador, la sensación de hallarnos tanto a un fragmento perteneciente a un ámbito mucho mayor como de carácter efímero del mismo, acentuándose el artificio del instante óptimo, más propio de una fotografía que de una pintura³⁹.

La modernité de Goya ne réside-t-elle pas également dans cette nouvelle conception de la peinture qui invite le destinataire à considérer l'ensemble de la peinture, au-delà de son cadre et à prendre en compte l'espace du « hors-champ » ? Le Chien regarde ce que nous, spectateurs, ne pouvons voir, alors que sur la peinture « *Têtes sur un paysage* » (« *Cabezas en un paisaje* »), les personnages réduits à des têtes, nous regardent.

35. Voir à ce propos ARNAÍZ, José Manuel, *op. cit.*, p. 33-36.

36. *Ibid.*, p. 33.

37. *Ibid.*, p. 69.

38. BOZAL, Valeriano, *Pinturas negras de Goya*, Alcobendas, Tf. Editores, 1997, p. 108 : « Goya como “ pintor filósofo ” en un sentido diferente: filósofo en su mirada, no en su erudición o más allá de su eventual erudición ».

39. CALVO SERRALLER, FRANCISCO, SAURA, ANTONIO, *Saura : « el perro de Goya », op. cit.*, p. 125.

Limites du médium photographique dans l'approche de la peinture

Enfin, il convient de s'interroger sur les limites de l'instrument photographique dans la « redécouverte » des *Peintures Noires* originales de Goya, et notamment du *Chien*. La photographie est en soi un autre langage, un autre espace discursif comme l'a souligné Rosalind Krauss dans *Le Photographique*, qui présuppose des attentes différentes de la part du spectateur et diffuse un type distinct de savoir⁴⁰.

Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et avant la découverte du gélatino-bromure d'argent, à l'ère du collodion humide, la photographie se voit elle-même limitée, freinée par sa technique. Carlos Teixidor nous rappelle à ce propos que lorsque Jean Laurent photographiait les œuvres d'un musée, il était souvent amené à les sortir de leur espace d'exposition habituel pour qu'elles reçoivent un meilleur éclairage à l'extérieur⁴¹. Par ailleurs, la photographie qui se donne à voir en noir et blanc, dans une gamme de gris, accentue certains effets peut-être non perceptibles dans la peinture (par exemple, la mise en valeur des lignes et des plans) ou, au contraire, en gomme d'autres, dus notamment à la matière et au pigment. Le passage d'un support à un autre, de l'œuvre d'art à sa mise en image photographique, suppose chez le spectateur un « horizon d'attentes » différent, une autre approche culturelle, et en appelle à une sensibilité visuelle distincte.

Il faut rappeler, enfin, qu'avec la photographie « les œuvres perdent leur échelle⁴² ». Comme l'a évoqué André Malraux dans *Le Musée imaginaire* : « La reproduction a créé des arts fictifs [...] en faussant systématiquement l'échelle des objets⁴³ ».

La confrontation de la photographie de l'œuvre originale et de la peinture sur toile restaurée du Musée du Prado pose, comme on l'a vu, le problème de la restauration de l'œuvre d'art et des enjeux en présence : si Salvador Martínez Cubells avait connaissance des négatifs, pourquoi n'a-t-il pas pris davantage en considération les détails de l'original ? Quelle démarche a-t-il adoptée ? S'agissait-il, avant tout, de donner une cohérence à l'ensemble du corpus des *Peintures Noires* imprégné par des visions cauchemardesques et angoissantes. À propos de ce travail délicat de restauration, les commentaires divergent : Glendinning fait remarquer que Cubells avait la réputation de restaurer les œuvres de façon très personnelle⁴⁴, alors que Carlos Teixidor loue les efforts du restaurateur pour récupérer l'œuvre initiale étant donné l'état de détérioration des peintures murales originales et les difficultés que suppose la technique du marouflage.

Véritable palimpseste, œuvre spéculaire, la peinture du *Chien* qui hante l'imaginaire d'Antonio Saura ou encore celui d'Antonio Tabucchi dans *Tristano Muore* (2004) invite à des lectures toujours renouvelées. Aujourd'hui, les peintures sur toile du Musée du Prado ainsi que les photographies des *Peintures Noires* sont devenues indissociables : elles tissent toutes deux la genèse d'une œuvre disparue dans son état initial, constituant en quelque sorte un double héritage culturel.

40. KRAUSS, Rosalind, *Le photographique...*, *op. cit.*, p. 38.

41. TEIXIDOR, Carlos, « Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya », *art. cit.*, p. 53.

42. MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire, Les Voix du Silence*, Paris, Nrf, 1951, p. 19.

43. *Ibid.*, p. 22.

44. GLENDINNING, Nigel, *Goya and his critics*, New Haven; London, Yale University Press, 1977, p. 6.

Références bibliographiques

- ARNAÍZ, José Manuel, *Las pinturas negras de Goya*, Madrid, Antiquaria, 1996.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
- BOZAL, Valeriano, *Pinturas negras de Goya*, Alcobendas, Tf. Editores, 1997.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO, SAURA, Antonio, *Saura : « el perro de Goya », 1957-1992*, Zaragoza, Diputación general de Aragón, 1992.
- CRISTINI, Corinne, « D'un support à un autre : l'apport des photographies de Jean Laurent dans la mise en lumière des *Pinturas Negras* de Francisco de Goya », *L'Âge d'Or/Revue Arts et Savoirs*, revue électronique LISAA/EMHIS, Image dans le monde ibérique et ibéro-américain, Université Paris-Est, Marne-La-Vallée, n°4, hiver 2011.
- FORADADA BALDELLOU, Carlos, « *La implicación del espectador en el espacio pictórico de las Pinturas Negras de Goya. Recursos, técnica y procedimientos* », Tesis doctoral, Director David Pérez Rodrigo, Universidad politécnica de Valencia, mayo 2010.
- , « Los contenidos originales de las *Pinturas Negras* de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso », *Goya, Revista de Arte*, n°333, 2010, p. 320-339.
- GLENDINNING, Nigel, *Goya and his critics*, New Haven; London, Yale University Press, 1977.
- , *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya* (traduction de Marta García Gato), Salamanca, Ediciones universidad de Salamanca, 2008.
- IMBERT, Pierre-Léonce, *L'Espagne, splendeurs et misères : voyage artistique et pittoresque*, Paris, Plon, 1875.
- J. Laurent, un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura de España, 1996.
- KRAUSS, Rosalind, *Le photographique : Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- MALRAUX, André, *Saturne. Essai sur Goya*, Paris, Nrf, 1950, La Galerie de la Pléiade.
- , *Le Musée Imaginaire, Les Voix du Silence*, Paris, Nrf, 1951, La Galerie de la Pléiade.
- MARTIN, Pauline, PARISE, Maddalena, *L'œil photographique de Daniel Arasse. Théories et pratiques d'un regard*, Lyon, Fage éditions, 2012.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Goya et ses peintures noires à la « Quinta del Sordo »*. Avec un appendice de Xavier de Salas, Paris, R. Laffont, 1964.
- TEIXIDOR, Carlos, « Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya », *Descubrir el arte*, n°154, Diciembre 2011, p. 48-54.

TORRECILLAS FERNÁNDEZ, María del Carmen, « Nueva documentación sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya », *Boletín del Museo del Prado*, t. VI, nº17, 1985, p. 87-96.

---, « Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent », *Boletín del Museo del Prado*, t. XIII, nº31, 1992, p. 57-69.

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