

Saura : *Le Chien de Goya* – du face-à-face à la métamorphose –

Martine Heredia

Résumé : Les nombreux tableaux qu'Antonio Saura réalise autour du *Chien de Goya* montrent que celui-ci est une énigme qui a fasciné son imagination. Cependant, il semble que, pour lui, la tête du chien ne joue pas à cacher une solution qui devrait être devinée. Il s'agit de montrer qu'à travers cet ensemble, Antonio Saura engage un changement de point de vue, qui est celui de l'approche créatrice, pour mener une réflexion sur la peinture qui se réalise sous nos yeux, *dans* la peinture ; c'est cette réflexion qui va composer l'image.

Mots-clés : Antonio Saura / Peinture espagnole XXème / *Le Chien de Goya*

Resumen : Los numerosos cuadros que Antonio Saura efectúa a partir del *Perro de Goya* revelan que éste es un enigma que no dejó de fascinar su imaginación. Sin embargo, parece que, para él, la cabeza del perro no pretende esconder una solución que debería adivinarse. Se trata de mostrar que, a través de este conjunto, Saura emprende un cambio de enfoque, que es el de la creación artística, para elaborar una reflexión sobre la pintura que se realiza ante nosotros, *dentro* de la pintura; esta reflexión es la que va a componer la imagen.

Palabras clave: Antonio Saura / Pintura española siglo XX / *El Perro de Goya*

Les commentateurs ont beaucoup écrit sur le tableau de Goya intitulé *Le chien*¹ tant cette œuvre est déconcertante à différents niveaux: déconcertante parce que, dans l'ensemble des « *Peintures noires* » dont elle constitue le dernier panneau, elle en contredit l'intitulé général – elle est en effet au plan iconique la moins monstrueuse, au plan pictural la plus lumineuse ; déconcertante par son propre titre qui a conduit les interprétations à considérer le chien soit s'enfonçant dans la terre meuble (*Perro enterrado en la arena*, titre du catalogue du Musée du Prado), soit au contraire en sortant, soit caché derrière un monticule, soit luttant contre un courant d'eau (*Un perro luchando contra la corriente*, titre donné par Charles Yriarte en 1867) ; déconcertante encore par son étrange dépouillement. Quoi qu'il en soit, la plupart des critiques concentrent leur analyse sur le chien, seul détail iconique, voire naturaliste, qui rend la narration possible. À partir de l'inclinaison de la tête de l'animal et de son regard, sont nées des hypothèses sur des images disparues (oiseaux, cheval, ombre humaine) ou recouvertes de pigments, ou encore sur un hors-champ qui laisserait supposer que le chien n'est qu'un fragment d'une œuvre tronquée. C'est ainsi que s'ouvrirait le mystère de cette œuvre.

Du mystère à l'énigme

Pour Antonio Saura, il semble que la tête du chien ne joue pas à cacher une solution qui devrait être devinée. Elle est – tout simplement – ; et on n'en finira pas de la regarder. La question, en effet, est

1. GOYA Francisco, *Le chien*, 1820-1823, Madrid, Musée du Prado.

moins son mystère que son énigme, laquelle n'est pas dans ce qui ne se voit pas, mais dans ce qui est, dans ce qui se donne. Ce glissement du voir produit un changement de point de vue qui est celui de l'approche créatrice ; Antonio Saura est, en effet, un des rares artistes à avoir consacré plusieurs textes à Goya et une partie de son œuvre au thème du chien (de la deuxième moitié des années 1950 à la fin de sa vie, 1998, et ceci de façon régulière). Si la série qu'il a réalisée et intitulée *Le chien de Goya*, englobant celle des *Portraits imaginaires de Goya*, montre un intérêt quasi obsessionnel pour le tableau du grand maître, elle prouve aussi qu'il est une énigme qui a fasciné son imagination et son imaginaire.

En vérité, cette œuvre de Saura pose le problème de la relation entre le peintre et son modèle, sauf qu'ici le modèle est la peinture elle-même. Mon propos est de montrer qu'à travers l'ensemble *Le chien de Goya*, Antonio Saura mène une réflexion sur la peinture qui se réalise sous nos yeux, *dans* la peinture ; c'est cette réflexion qui va composer l'image.

D'André Malraux à Valeriano Bozal en passant, entre autres, par Sánchez Cantón, les commentateurs s'accordent à reconnaître la modernité des *Peintures noires* de Goya pour en souligner l'audace plastique : une singulière liberté du traitement des formes et de l'espace, en nette avancée par rapport à l'esthétique de son temps. Le fait est qu'avec le Goya de *la Quinta del Sordo* se produit une des grandes ruptures inauguratrices de l'art moderne, parce que ce Goya-là est tourné contre le beau et semble destiné à libérer l'expressivité comme source révélatrice d'images. Enfantées dans une énergie effrénée, ces images de *la Quinta del Sordo* sont faites pour soi, pour l'artiste lui-même et non plus, comme c'était le cas dans l'œuvre précédente de Goya, pour se plier aux codes de l'imitation ou pour satisfaire une commande. À l'harmonie et à la beauté de la peinture de chevalet destinée aux cartons des tapisseries, Goya oppose, en effet, la bestialité des peintures sur le mur de la *Quinta del Sordo*. La violence qui en résulte ne met que mieux en évidence la simplicité de la peinture du *Chien*, tant anecdotique que structurelle : l'animal, réduit à sa seule tête, occupe une toute petite partie de la surface, laquelle est recouverte de pigments sans aucune autre forme de représentation, nous révélant un art exercé dans la recherche constante, peu préoccupé par les règles ou les conventions. De fait, l'œuvre de Goya contient en germe de très nombreux développements qui se produiront dans l'art visuel au cours des deux siècles suivants, *Le chien* étant l'image qui la situe au seuil de l'abstraction.

Fascination et action

Cette œuvre a déclenché chez Antonio Saura fascination et action ; aussi s'en empare-t-il pour entamer un dialogue à la rencontre du vieux maître. Le combat qui se livre alors sur la toile est celui de l'artiste qui cherche à percer l'insondable énigme du geste créateur et de son rapport avec le peintre.

L'intérêt de Saura pour cette image est manifeste par la récurrence du motif qu'il développera dans sa propre production, dénotant une véritable fascination au point où, par exemple, entre 1980 et 1990, Saura peint un tableau sur ce thème tous les ans et poursuit l'entreprise jusqu'à la fin de sa trajectoire. Pour cela, l'artiste va s'exercer sur une variation de supports et de matériaux (huile sur toile, acrylique et huile sur toile, technique mixte sur papier) qui induisent une variété de formats : petits formats de 46x70cm (série *Chien de Goya* de 1989) ou formats moyens de 75x105cm (série *Chien de Goya* de 1987) pour le papier, ou de taille plus importante quand il s'agit de la toile : 160x130cm ; 160x195cm (série *Chien de Goya* de 1983-84) ; 195x245cm ; 195x300cm ; 195x160cm (série *Chien de Goya* de 1985).

Fascination parce que, pour lui, le véritable sujet de la peinture est avant tout pictural : c'est pourquoi, Saura centre son attention et son travail sur l'espace de la toile. Si la tête du chien est l'élément essentiel de la composition goyesque, le plan incliné est ce qui rend palpable sa spatialité, à la fois originale et incompréhensible quand il divise la superficie en deux zones de couleurs indéfinies et vides

de tout signe. Inhabituel pour l'esthétique de l'époque, ce traitement de l'espace est cependant déjà présent dans l'œuvre de Goya, comme l'a souligné Saura lui-même² quand il rapproche le tableau d'une des gravures de la série *Tauromachie*, intitulée *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón*, où le déplacement du taureau sur la droite emphatise l'espace vide ; présent également, rappelons-le, dans *Duelo a garrotazos* ou *Peregrinación a la fuente de San Isidro*³. Dans le tableau du chien, la verticalité du format et le décentrage de la tête de l'animal adoptés par Goya sont au service d'un espace vide qui, pour Saura, ne peut que faire écho aux préoccupations des peintres de l'informel dans leur confrontation avec le vide – dont j'ai souligné l'importance dans ma thèse⁴ – et constitue une magistrale leçon de peinture.

Pour Antonio Saura, la qualité de ce vide est fonction de la minuscule présence qui l'anime, formant une équation avec les deux zones plastiques⁵ ; de là naît une tension qui confère à la peinture un caractère à la fois actif et contemplatif ; c'est autour d'elle que s'engage la réflexion de Saura. L'artiste est alors conscient qu'il se trouve au cœur d'une dynamique : il est acteur et le geste est ce qui va laisser son empreinte dans l'œuvre d'art et réagir selon elle⁶.

Le premier changement que l'artiste (aragonais comme son prédécesseur) introduit, consiste à opter pour le format horizontal au lieu du format allongé. Saura pratique déjà le procédé de façon récurrente, quand il peint les crucifixions ou les portraits. Le choix du format n'est pas neutre ; il provoquera, en effet, une expansion des signes et une distorsion de la structure matrice, pour permettre à la forme de surgir de la matière. Ensuite, Saura remplace le plan incliné par un plan horizontal, parce que ces conditions sont nécessaires pour explorer sa propre aventure sur une surface qui lui laisse toute liberté. De cette façon, se crée un nouvel espace dans lequel la forme préalable sera détruite, pour être à nouveau recomposée et surtout dépassée : autrement dit, ce qui pouvait être simple miroir se transforme en lieu de combat. Tout en gardant l'opposition entre les deux zones d'intensité différente et d'une extrême nudité, Saura alterne fond lisse (le *Chien de Goya*, 1979) et fond clair ou éblouissant de peinture (le *Chien de Goya*, 1981), inversant même parfois les zones sombres. Et lorsque le noir envahit la toile dans sa quasi-totalité, la tête de l'animal se nichera dans l'angle supérieur du tableau (le *Chien de Goya* de 1985⁷). Le tableau – réalisé dans la vitesse et en quelques heures – devient, selon Saura, le champ de l'action immédiate, destiné à être occupé par des rythmes et des contre rythmes. Là, vivent dans un chaos débordant, le geste pictural – qui n'est pas simple automatisme mais tracé dynamique, acte porteur d'une énergie vitale – et la matière, appliquée directement sortie du tube, avec une spatule ou avec les doigts, en tenant compte de son épaisseur ou, au contraire, de sa fluidité. Saura envisage le tableau comme un être vivant contre lequel il lutte pour que, dans une sorte d'accouchement douloureux, naisse la forme qu'il transforme avec des gestes. C'est un centre dynamique et concentrique qui fixe la force explosive du geste et, dans le *Chien de Goya*, Saura comprend que ce phénomène se réalise sur la tête même de l'animal.

2. SAURA, Antonio, *el Perro de Goya, 1957-1992*, Zaragoza, 1992, p.120.

3. GOYA, Francisco, *Peregrinación a la fuente de San Isidro*, Musée du Prado, Madrid.

4. HEREDIA, Martine, *L'Art Informel en Espagne : d'une praxis à la formulation d'une expérience du monde*, Thèse de Doctorat sous la direction de Nancy Berthier, Université Paris-Est, LISAA, EA 4120, 2009.

5. SAURA, Antonio, *el Perro de Goya, op.cit.* p.122.

6. SAURA, Antonio, "Espacio y gesto", in *Revista Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 1959, Tomo XII, n° XXXVII, p.10.

7. SAURA, Antonio, *Le chien de Goya*, 1985, acrylique et huile sur toile, 195x300cm.

Le vide comme lieu du surgissement

Mais ce qui se joue d'essentiel ici concerne l'espace du vide qui est le lieu du surgissement, celui de la transformation et de la métamorphose comme procédé artistique dont Goya est le précurseur. Dans la série des *Peintures noires*, à coups de pinceau grossiers, Goya peint des figures dont la violence déforme les traits ou le corps. Goya fixe, en effet, sur la toile le moment où, dans l'extase, Saturne⁸ ou encore les sorcières du Sabbat (Aquelarre) se transforment en monstres⁹, et traduit la monstruosité par la distorsion dans la formation de la forme.

Si la première application du procédé de la métamorphose par Saura est, de façon immédiate, la transformation monstrueuse de la tête du chien, lorsqu'il la remplace par celle de Goya¹⁰, tout aussi grimaçante et déformée, il ne s'agit pas d'aboutissement ou d'évolution de son travail, mais d'un va-et-vient entre les deux motifs. Saura le réalise tout au long de son parcours, au point d'entretenir la confusion¹¹ entre la tête de l'animal et celle du grand maître, attestant l'emploi jusqu'au paroxysme d'une même technique et d'une même recherche. En effet, alors que Picasso ou Klee nous ont habitués à percevoir l'ensemble de leur œuvre en fonction des différentes étapes de leur recherche, je rejoins absolument Antonio Saura qui nie tout attachement à une quelconque chronologie, pour dire qu'il n'est pas possible de déterminer, chez de nombreux artistes informels, de tableaux clefs qui puissent servir de repères dans leur évolution¹², dans la mesure où chaque œuvre dépend de la précédente ou de la suivante. L'impulsion qui la fait naître peut se maintenir tout au long de la trajectoire artistique ; c'est le cas pour *Le chien de Goya* et les *Portraits imaginaires*. À la différence de Goya, il semble que Saura s'éloigne du traitement iconique de la violence pour nous en offrir plutôt l'intensité plastique. Saura ne peint pas l'extase mais *dans* l'extase¹³, terme que lui-même emploie pour définir les conditions nécessaires au peintre informel si celui-ci veut atteindre la spontanéité créatrice¹⁴. Saura peint *dans l'extase* au sens de ce qui met dehors, de ce qui sort de soi, de ce qui donne accès à une démesure révélatrice de la vraie mesure de l'homme insoupçonné, parce que l'extase prend son origine dans le corps – ici depuis le poignet jusqu'à la danse de la main et de sa trace – et que la toile est le lieu de cette expérience. Saura peint dans le vertige de la combinaison entre énergie et contrôle, dans une communion quasi mystique avec le vide et la matière. Il met en scène l'acte de peindre en tant que création dans un espace où l'image ancienne et référentielle du *Chien goyesque* sert de support structurel mais est vite dépassée : en d'autres termes, un espace qui est celui de l'épiphanie de l'événement, non pas dans son sens religieux mais au sens où ce qui advient, ce qui apparaît, a pour corps l'art et nous envahit comme une révélation. C'est de l'expérience de la création qu'il s'agit ici, autrement dit de la formation - transformation de Saura vue par Saura. Le résultat est une peinture qui lutte pour sortir du chaos et, pour le peintre, au terme de la gestation, se trouve la création. Loin de se figer, l'image de départ s'élargit ou se dissout dans une transformation redoutable qui se fait dans un singulier face-à-face, sous le regard. Parce qu'elle touche à la contemplation de l'invisible, il est question en même temps de l'épiphanie d'un regard actif, celui du peintre en relation avec son imaginaire, autant que celui du contemplateur parce qu'en enveloppant le spectateur, la peinture se donne à lui.

La rencontre naît de la surprise qui est étrangeté et amène à la surface une inquiétante relation à l'autre. C'est que la métamorphose n'est pas seulement processus, elle est aussi effet, elle est à la fois

8. GOYA, Francisco, *Saturne dévorant un de ses fils*, Musée du Prado, 1819-1823, Madrid.

9. BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, [1994], 2002, p.285.

10. SAURA, Antonio, *Portrait imaginaire de Goya*, Pittsburg, 1963.

11. Voir, par exemple, les deux tableaux : *Le chien de Goya* de 1984, I.V.A.M, Valencia; *Portrait imaginaire de Goya* de 1985.

12. SAURA, Antonio, "Espacio y gesto", in *Fijeza*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p.16.

13. SAURA, Antonio, *Le chien de Goya*, Rotterdam, 1963.

14. *Ibid.*

moyen et fin. En nous offrant le spectacle de la matière qui se transforme, l'œuvre de Saura ouvre un itinéraire, un au-delà à partir de ce qui n'a été qu'un premier dévoilement. Ainsi, l'image est une altération et une révélation. Les interprétations ont été nombreuses à partir du sens à donner au regard du chien de Goya parce qu'il attise le mystère du fait que son origine est cachée. Saura y a ajouté la sienne pour se demander si le chien ne serait pas une métaphore de portrait humain nous invitant à une réflexion sur notre propre condition humaine et, ajoute-t-il, « pourquoi pas un autoportrait de Goya lui-même transformé en chien¹⁵ » ? C'est cette réflexion qu'il met en scène plastiquement : en faisant en sorte que son chien ou son portrait de Goya ne regarde plus vers un ailleurs, mais directement le spectateur, de façon frontale, Saura a voulu, semble-t-il, réfléchir à la fascination d'une image qui fonctionne comme un regard. Ainsi, s'établit une double relation dans ce face-à-face: pour Saura lui-même, il s'agit de voir à travers le regard de son illustre prédécesseur, de l'accueillir sans être effrayé par le vide et d'appriivoiser sa propre angoisse, pour se dépasser et s'affirmer en tant que créateur ; pour l'observateur, le regard du peintre s'offre au spectateur et, parce qu'il le regarde, il l'absorbe, l'incluant dans l'image. La frontalité manifeste ainsi une sorte de surgissement absolu de l'objet ou de l'être. Le regard « ravit » alors le spectateur au sens où il l'emporte dans un monde étranger au sien et rend possible un travail sur soi, libérateur du désir et affirmation de soi. Au lieu de chercher une image derrière celle qu'il voit, il doit la chercher en lui-même, en chercher sa propre origine. Par ce changement de regard, la relation esthétique, née du triangle peintre-œuvre-spectateur, devient relation active. Le « je » de l'artiste faisant place au « je » universel face à l'art, la relation devient existentielle dans la mesure où, dans sa création comme dans sa réception, l'œuvre touche l'existence du sujet.

Pour conclure, *Le Chien de Goya* de Saura n'est pas imitation, ni caricature ni simple citation ; cette série se crée pour recevoir une structure qui remonte jusqu'à la source, autrement dit il s'agit de retourner à l'origine pour ouvrir le futur, pour que l'art se crée et se renouvelle. *Le Chien de Goya* de Saura est surgissement, naissance et apparition. Élan vital qui dynamise le vide, l'œuvre conduit à la métamorphose qui n'est pas seulement réalité dépassée, mais comprise et reformulée. Ce face-à-face singulier que Saura réussit à créer, nous donne à voir la tension qui s'établit entre la peinture et sa négation, mais n'est pas une rupture avec l'Histoire de l'art, il en est la continuité même. C'est la forge d'une conscience, *l'œil qui pense* qui, selon Saura, permet, en subvertissant l'harmonie, en transformant les peintures du passé en icônes matrices, de « dévoiler les impulsions furieuses qui s'agitent à l'intérieur de la condition humaine¹⁶ ».

Pour Antonio Saura, *Le Chien de Goya* est bien le rendez-vous d'une énigme, instrument d'un travail visant à dévoiler, ouvrant sur la possibilité d'un travail sur soi, consistant à créer le monde et à se créer. Il permet de rendre présent ce qui restait caché, et c'est en ce sens qu'il est révélation de l'être.

15. SAURA, Antonio, *el Perro de Goya, 1957-1992*, Zaragoza, 1992, p.128.

16. SAURA, Antonio, *La mirada cruel*, Zaragoza, 2000, n/p.

Références bibliographiques

BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, [1994], 2002.

HEREDIA, Martine, *L'Art Informel en Espagne : d'une praxis à la formulation d'une expérience du monde*, Thèse de Doctorat sous la direction de Nancy Berthier, Université Paris-Est, LISAA, EA 4120, 2009.

SAURA, Antonio, "Espacio y gesto", in *Revista Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 1959, Tomo XII, n° XXXVII.

---, *el Perro de Goya, 1957-1992*, Zaragoza, 1992.

---, *Fijeza*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.

---, *La mirada cruel*, Zaragoza, 2000.