



HAL
open science

Les corps capricieux de Goya à Dalí

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Les corps capricieux de Goya à Dalí. Image et corps, Le Grimoire, Nov 2006, Lyon, France. pp.315-324. hal-01287419

HAL Id: hal-01287419

<https://hal.science/hal-01287419>

Submitted on 8 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pascale PEYRAGA

Les corps capricieux de Goya à Dalí

En 1977 étaient publiés par la Maison Berggruen les *Caprices de Goya* métamorphosés par Dalí, chacune des 80 gravures étant accompagnée d'une exégèse de Luis Romero. Celle-ci faisait écho aux commentaires ayant suivi la publication des *Caprichos*¹ de Goya, accentuant de fait la parenté entre les deux ensembles tout en confirmant la permanence du caractère polysémique de la série source dans la série englobante. En reprenant les *Caprichos* de Goya, Dalí entendait établir un dialogue avec Goya et, nous le verrons, se servir des structures de désoccultation incluses dans les *Caprichos*, pour en systématiser l'une des caractéristiques.

Cet échange est mis en place dès la première gravure qui annonce, de façon programmatique, le fonctionnement dialogique des *Caprices de Goya* par Dalí. Contrairement à l'ensemble des estampes d'origine, qui ont subi une légère réduction par rapport à leur taille initiale, le portrait de Goya connaît un redimensionnement significatif, par lequel il est inclus dans une composition plus vaste dont le format confirme la portée symbolique. Mettant face à face le portrait de Goya et la silhouette d'un page énigmatique – Dalí lui-même – elle matérialise la jonction entre les deux artistes, que confirme la mise en regard de leurs deux noms, Goya/Dalí, placés par Salvador Dalí dans les angles inférieurs des gravures, à partir de la deuxième estampe. Cette traduction linguistique du message iconique, présente d'un bout à l'autre de la série, sert non seulement de rappel à leur rencontre graphique mais indique aussi que la communication s'étend à la composante linguistique des *Caprichos* que Dalí réélabore, mais que nous laisserons de côté pour nous tourner une autre forme d'hybridité, significativement mise en avant dans la première estampe : là, la confrontation physique des deux artistes s'accompagne de la création d'un monstre qui combine

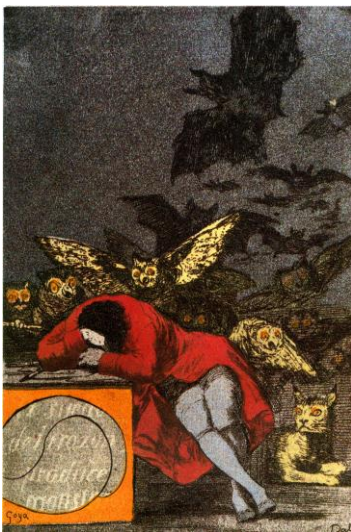
¹ Pour éviter toute confusion entre les deux séries de *Caprices*, nous emploierons le terme espagnol pour nous référer aux gravures de Goya et son équivalent français pour évoquer celles de Dalí, réalisées en France.

des motifs appartenant à l'un ou l'autre des peintres, et se fait le signe métaphorique de leur union artistique.



SALVADOR DALI, *Les Caprices de Goya*, n° 1, *Limande élimée*, 1977,
Gravure avec pochoir sur héliogravure, 39 x 31 cm
© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation-Adagp, Paris 2007

Ainsi, l'être monstrueux prend forme autour du portrait de Goya, siège matriciel de la création, que prolonge la tête du *Grand Masturbateur*, alors que ses épaules reposent sur un corps hybride, assemblage d'un corps de félin aux griffes acérées et de membres ailés (possible allusion aux caprices 48, 51, 72). Mais ces ailes légères, différentes des ailes nocturnes et menaçantes de Goya, nous conduisent au-delà de la rencontre artistique, et renvoient l'image d'un autre monstre, le sphinx, tête d'homme, corps de lion et ailes d'aigle, dont l'énigme peuple l'imaginaire dalinien, qu'elle soit associée au désir dans *L'Enigme du désir* (1929) ou à l'image multiple dans *L'Enigme sans fin* (1938). La présence du sphinx, détenteur d'un secret pouvant être révélé, est ici fondamentale, d'autant plus que Dalí l'associe au tiroir, expression des secrets cachés et, concept hérité de la lecture de Freud, symbole de l'inconscient. Il n'est pas fortuit que ce tiroir soit ouvert et qu'en émergent des faisceaux noirs, libérés de la corporéité animale, laissant à entendre que la monstruosité serait la forme choisie afin de libérer l'inconscient, tout comme elle avait, chez Goya, permis la révélation des vices cachés, entre autres. Nous ne pouvons à cet égard que rappeler l'étymologie du monstre, du latin *monstrum*, ayant pour dénominateur le verbe *mostrare*, « montrer », dont l'une des acceptions signifie « révéler, exposer aux regards », confirmant la capacité de dévoilement du monstrueux, que revendiquent autant Goya que Dalí.



SALVADOR DALÍ, *Les Caprices de Goya*,
n° 43, *Le sommeil de la raison enfante des monstres*, 1977,
Gravure avec pochoir sur héliogravure, 18 x 12 cm
© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation-Adagp, Paris 2007

Mais chez l'un comme l'autre, le monstre n'existe que par contraste avec une norme sur laquelle il s'articule, binarité mise en évidence par le célèbre caprice 43, *El Sueño de la razón produce monstruos*, que chacun des artistes met significativement en exergue. Nous ne reviendrons sur l'historique de ce caprice – originellement prévu en frontispice de la série des *Sueños*, puis placé en position médiane, libérant alors les monstres de la nuit – que pour signifier à quel point Dalí lui reconnaît ce rôle de charnière : alors qu'il donne de nouvelles légendes à l'ensemble des gravures, seule celle-ci sort indemne de ces modifications, Dalí conservant non seulement la légende « extra-iconique », mais aussi le texte intégré à l'image, dont il souligne graphiquement la structure binaire qui oppose « la razón » à « los monstruos » : non content d'inclure la phrase à l'intérieur de deux formes molles imbriquées, une structure récurrente dans ses œuvres depuis les années 30 et à laquelle il donna en 1931 le titre significatif de *Yang et Yin ampurdanais*, il en accentue l'importance grâce à la couleur orange du pochoir qui l'englobe. A travers cette estampe – la seule à présenter le rouge comme dominante, ce qui la place au cœur de la problématique des *Caprices* – Dalí suit les traces de Goya, réaffirme la prégnance de la binarité, l'interaction de la déraison et de la raison qui, mise en veille, libère les monstres. Nous verrons donc comment Dalí reprend les structures mixtes de Goya, s'en nourrit et les enrichit. Cela nous conduira à reconsidérer l'hétérogénéité de Goya, parfois

perçue comme une simple dichotomie, avant d'évoquer celle de Dalí, suggérant plus l'indissociabilité des termes antagoniques que leur séparation irréductible. Pour ce faire, nous analyserons le traitement du corps, interface entre l'être et le paraître, l'individuel et le social, corporéité que mettent en avant les choix chromatiques de Dalí : car si il combine essentiellement le bleu, le jaune et le rose, cette dernière couleur domine, présente dans 86% des gravures pour souligner la carnation des personnages ou pour découvrir des chairs que Goya avait voilées.

Corps goyesques et hybridité capricieuse

Que ce soit grâce au dessin préparatoire au caprice 43, exposant le désir de l'auteur de « desterrar vulgaridades perjudiciales », ou grâce à l'annonce de leur mise en vente, les *Caprichos* ont souvent été perçus dans une optique -par trop réductrice- de révélation de la face cachée des choses, résumée à une simple opposition entre une première partie satirique et une deuxième ouvrant la porte sur le monde de la sorcellerie. Tant Sánchez Cantón que Edith Helman² ont depuis nuancé cette division, chacune des gravures ayant comme double finalité de fustiger les erreurs humaines tout en permettant à l'artiste d'exercer sa fantaisie. Et effectivement, non seulement l'hétérogénéité des parties ne respecte pas un découpage strict, mais il est remarquable de constater que Goya projette l'hybridité sur toutes les strates des *Caprichos*, l'associant à un processus de métamorphose, à une dynamique corporelle constante.

Certes, le caprice 43 sert de charnière entre une première et une deuxième partie dans laquelle la bestialité humaine, annoncée par la série des « asnerías », est graphiquement exprimée par la présence de corps difformes qui contrastent avec la vision d'ensemble se dégageant des 36 premières gravures. Si chacune de celles-ci met en scène un, voire deux personnages centraux caractérisés par des mœurs répréhensibles, ces figures présentent un physique plutôt agréable et respectent une norme vestimentaire. Ces tenues contrastent avec le dénudement caractérisant les estampes de la deuxième partie, dénudement révélant deux types de corps monstrueux, eux-mêmes sources d'hybridité. En effet, Le premier type d'anormalité provient de l'exacerbation d'un organe, comme boursoufflé sous l'effet du vice. A cet égard, sont révélatrices les excroissances sexuelles qui déforment le visage du *Vergonzoso* (caprice 54), ou la main exagérément développée de l'un des moines-lutins du caprice 49. Quant au second type de monstruosité, il est

² Edith HELMAN, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 52.

inhérent à une conformation insolite des membres ou aux constitutions zoomorphiques, comme dans le caprice 51, *Se repulen* ou le 63, *Miren que graves*.

Dans les deux cas, la monstruosité génère une rupture dans l'harmonie du corps et, par le recours aux combinaisons d'humanité et de bestialité, Goya matérialise l'émergence à la surface des corps des vices et pulsions animales. La nature composite des monstres introduit donc un deuxième niveau d'hétérogénéité, cette fois au sein d'une même gravure, et qui s'aggrave à celui de la macrostructure des *Caprichos*. Ce métissage interne n'est pas uniquement dû à la présence d'êtres hybrides, mais aussi à la composition même des gravures, rarement homogène : nombre d'entre elles jouent sur le contraste entre sérieux et fantaisie, jeunesse et vieillesse..., de telle sorte que l'ordonnance de l'estampe reproduit la disparate constatée à l'intérieur d'un même corps hybride.

Surtout, cette mixité généralisée (d'une partie à l'autre, à l'intérieur de la composition d'une estampe ou à l'intérieur d'un même corps), loin d'être statique, se construit comme le produit d'une mutation mise en scène dans le caprice 67, *Aguarda que te unten*, où l'apprenti sorcier, à moitié métamorphosé en bouc, cherche à s'envoler alors que ses pieds dénoncent encore sa nature humaine. Les corps déformés apparaissent comme le résultat d'une dégradation des organismes, modifiés sous l'effet des passions, quand ils n'en sont pas simplement la traduction graphique, comme le montrent les caprices 35 et 20, *Le descañona* et *Andan desplumados*. Prenant assise sur les diverses acceptions du verbe « descañonar », les deux gravures renvoient au sens imagé de « dépouiller, voler en trompant ». Mais alors que *Le descañona* prend appui sur l'un de ses sens propres signifiant « raser à contre-poil », puisqu'elle représente une courtisane en train de raser son client – pour suggérer qu'elle l'abuse –, *Andan desplumados* met en scène des hommes-oiseaux sans plumes, êtres hybrides chassés à coups de balai par des femmes galantes, illustrant en cela le premier sens du terme, « arracher les plumes ». Il y a sur le fond identité du message linguistique, traduit par deux métaphores différentes et qui, d'un point de vue stylistique et iconique différent radicalement, la première renvoyant l'image vraisemblable d'une scène quotidienne, la deuxième convoquant un univers fantastique pour dire la perversion inhérente à la situation. La relation entre la normalité mensongère et l'anormalité révélatrice est clairement établie, l'une n'étant jamais que la traduction criante de l'autre.

Par ailleurs, quelques groupes de gravures, liées par une même thématique et une composition approchée, nous poussent à considérer que les corps les plus grotesques ne

sont que le terme d'un processus créatif, le vice affleurant d'abord discrètement à la surface corporelle avant de conduire le corps vers la monstruosité.

Nous considérerons parmi d'autres les caprices 5, *Tal para cual*, 7, *Ni así la distingue*, et 27, *Quien más rendido*, qui dessinent une dynamique de régression corporelle : si dans le couple de la scène galante, le relâchement sexuel est dénoté par le décolleté profond de la jeune prostituée, l'évolution la plus patente affecte le galant, d'abord droit face à la coquette, puis de plus en plus courbé, en venant même à cambrier son postérieur de façon simiesque. Ainsi les pulsions animales font-elles ployer les corps, tout comme dans la série conduisant de *Dios la perdona, y era su madre* (caprice 16) à *Chitón* (caprice 28) en passant par *Pobrecitas* (caprice 22), l'animalisation ne procédant pas là d'un dévoilement physique monstrueux mais d'une dissimulation des traits humains sous des capes hermétiquement fermées.

Mettre en regard ces gravures apparentées révèle l'émergence au sein d'un corps homogène, parfois corseté, d'éléments de rupture prenant la forme de dénudements, d'excroissances corporelles déshumanisantes qui débouchent, au terme d'une évolution graphique, sur la création de corps hybrides, voire de monstres s'étant parfois extraits de leur corps d'origine.

Ainsi Goya, mêlant la révélation des mensonges cachés sous les apparences de la convenance à un plaisir esthétique incontestable, exerce un travail de sape méthodique de la normalité corporelle. Il introduit de façon plus ou moins marquée la forme hybride à l'intérieur de chaque gravure, signe de la distorsion entre l'essence et l'apparence, entre l'ordre et le désordre. L'analyse des *Caprichos* nous pousse alors à rapprocher l'hybride de l'*hybris*, « la démesure, la violence », termes qui ont été associés par analogie³, analogie que nous pourrions prolonger en soulignant la portée morale que Goya revendique pour ses caprices, quand la portée morale régit aussi le fonctionnement de l'*hybris*, associée chez les grecs à la violation des règles sociales. Et il appert finalement que l'*hybris*, à savoir le débordement des passions, est formellement signifié chez Goya par l'hybridité, qui met à jour les vices pervertissant l'ordre individuel et social.

³ Le terme d'hybride est emprunté au latin *hybrida*, « sang mêlé », parfois (*h*)*ibrida*, *hybris* (nomin.), la graphie plus usuelle, *hybrida*, étant due sans doute à un faux rapprochement avec le grec *hybris*, « violence ». *Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.fr/tlf.htm>.

Les monstres daliniens à la conquête de l'irrationnel

Le simple recours au rêve qui sous-tend l'élaboration des *Caprichos*, ainsi que la révélation de l'invisible auraient peut-être justifié que l'on fasse de Goya l'un des précurseurs du surréalisme, choix réalisé par Lafuente Ferrari⁴, entériné par René Passeron dans son *Encyclopédie du Surréalisme*⁵ et repris par Robert Roseblum qui, dans son article sur la tradition espagnole du grotesque, n'hésite pas à faire du rêve le vecteur unissant Goya à Dalí⁶.

Mais le rêve et les vices ont beau être des stimuli féconds pour l'imaginaire des deux artistes, c'est surtout d'un point de vue plastique que Goya et Dalí se rejoignent, Dalí ayant trouvé dans les images goyesques les thèmes obsessionnels de sa propre mythologie. La main démesurée du moine-lutin du caprice 49 fait partie du substrat iconique dalinien, et occupe une place centrale dans le *Jeu lugubre* (1929) ou dans *La main – Les remords de la conscience* (1930). Par ailleurs, le caprice 24 présente une correspondance étonnante avec Dalí, puisqu'elle expose l'un de ses objets favoris, la béquille, utilisée pour assujettir une masse molle, la tête de la condamnée, anticipant l'obsession dalinienne du dur et du mou. Il ne restait alors à Dalí qu'à prolonger l'image de base en créant un champ de béquilles qui lui inspire le titre : « C'est un tableau colossal ». Se concentre là tout le mécanisme de la méthode paranoïaque critique, le titre donné venant rationaliser *a posteriori* l'image créée par le délire d'associations imaginatif. Le texte fonctionne ici comme un révélateur de nouvelles images, suggérant pour cette scène un autre titre, celui des *Béquilles*, en contrepoint bouffon aux *Lances* de Velázquez. L'objet de base, la béquille, voit alors son sens modifié en fonction de son intégration à l'intérieur d'une autre image. Si cette estampe se construit sur une coïncidence ponctuelle, elle met en évidence le mécanisme généralisé par Dalí qui systématise les structures de révélation par lesquelles Goya expose la subjectivité en métamorphosant la réalité.

Avant de poursuivre l'analyse des réalisations daliniennes, il convient de rappeler que le premier niveau d'hétérogénéité menant à l'élaboration d'images multiples procède de la mise en regard de deux artistes,

⁴ Enrique LAFUENTE FERRARI, « Préface » dans Pierre GASSIER et Juliet WILSON-BAREAU, *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Fribourg, Office du Livre, 1970, p. 13.

⁵ Voir René PASSERON, *Encyclopédie du surréalisme*, Paris, Somogy, 1975, pp. 98-99.

⁶ Robert ROSEMBLUM, « Dalí y la tradición española de lo grotesco » dans *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino, 2004, pp. 271-272.

indépendamment du corpus goyesque : par le processus citationnel, la gravure de Goya fonctionne comme un palimpseste, la transformation de Dalí sollicitant la mémoire du spectateur qui convoque mentalement l'image et le texte originels. De fait, la gravure qui surgit, manifestant un écart linguistique et iconique par rapport à l'estampe de base, recrée le processus d'image double qui est l'un des fondements de la paranoïa critique, l'imaginaire de Dalí s'emboîtant sur celui de Goya.

L'on pourrait alors penser que toute reprise citationnelle pourrait être l'occasion de développements de simulacres daliniens. Néanmoins, il appert que le déploiement d'images doubles est amplement favorisé par les brèches que Goya introduit dans le réel. Celui-ci ayant recours à la métamorphose de la réalité, introduisant des failles dans la normalité du corps social, l'ambiguïté des images agit comme un terreau fertile sur lequel s'ancre le délire dalinien. Les greffes monstrueuses ouvrent la voie à la création d'images secondes chères à Dalí, auquel il ne reste qu'à exacerber l'hybridité ménagée par Goya.

A son image, Dalí privilégie le mouvement « hors de » et développe hypertrophies et élongations successives à partir des corps goyesques. En effet, et sans considérer les ajouts chromatiques, les modifications « à l'intérieur » des corps représentent à peine le quart des apports de Dalí, les plus nombreux se multipliant autour des corps déjà ré-élaborés par le caprice de Goya. Ces projections exogènes répondent probablement au souhait de respecter le trait goyesque, de le garder comme base créatrice, ainsi qu'au désir maintes fois manifesté de projeter sur le réel, vers l'extérieur, l'activité souterraine de l'inconscient :

Toute mon ambition sur le plan pictural consiste à matérialiser avec la plus grande impérialiste rage de précision les images de l'irrationalité concrète. [...] L'important est ce que l'on veut communiquer : le sujet concret irrationnel⁷.

Mais que dire alors des interventions endogènes de Dalí ? L'étude de ces gravures montre qu'il n'intervient à l'intérieur des corps que lorsqu'ils n'ont pas été altérés au préalable par Goya. A ceux-là, il applique donc un contrepoids interne de façon à déconstruire, à déstabiliser leur corporéité, déposant une montre molle sur la pierre tombale du caprice 59, sur la robe des femmes des caprices 2 et 15 ou sur le san-benito de l'inquisition (caprice 23), marque ostensible du poids de la répression sociale. Dans une même perspective de

⁷ Salvador DALÍ, *La conquête de l'irrationalnel*, Paris, Editions Surréalistes, 1935, pp. 12-13.

mise en procès du corps, il lézarde les bures et les visages des moines pétrifiés du caprice 13, et pratique deux déchirures dans la robe de la prostituée du caprice 17 (*Effrayante colonne concrète*), afin de mettre à jour les rotondités de son dos et de son fessier, reproduisant dans une seule estampe, grâce au processus citationnel, une technique de dévoilement qu'il avait déjà pratiquée dans son diptyque intitulé *Jour et nuit du corps* (1936). De façon tout aussi ludique, il remet en question l'humanité ou la vie des corps en faisant apparaître en leur sein des simulacres animaliers (la vieille du caprice 16 se métamorphose en femme-poisson) ou des têtes de morts (caprices 3, 4, et 22).



SALVADOR DALÍ, *Les Caprices de Goya*, n° 33, *Le grand Albin*, 1977,
Gravure avec pochoir sur héliogravure, 18 x 14 cm
© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation-Adagp, Paris 2007

Par le biais de ces déformations internes, Dalí achève la défiguration des corps là où Goya ne l'avait qu'amorcée, introduisant cette brèche nécessaire à l'extériorisation des pulsions délirantes et qui débouche sur les processions de simulacres. Mais que Goya ait déjà mené le processus de dénaturation à son terme, par la représentation de monstres, et Dalí n'a plus qu'à accentuer les traits de l'hybridité – par le recours à la couleur – ou à prolonger la fantaisie imaginative en intervenant en dehors des corps béants, laissant échapper des images délirantes qui s'encastrent sur les silhouettes goyesques, suivant des pistes que Goya avait suggérées en libérant les monstres de son imaginaire : quand, dans le caprice 69 (*Mélancolie sordide*), les ailes d'un être fantastique se profilent en surimpression au-dessus de la silhouette du groupe d'humains, Dalí se contente de colorer l'être hybride

pour accentuer cet enchâssement d'images qu'il met lui-même en pratique et systématise dans ses *Caprices* : il y multiplie les simulacres animaliers et, plus fréquemment, les images de sexes et de corps féminins, de formes molles et de phallus, de silhouettes monstrueuses, d'ossements ou de têtes de mort qui, à l'image de la tête du Grand Masturbateur, font partie de sa cosmogonie et affaiblissent la sensation de réalité stable. Le parti pris que Dalí tire de l'hybridité est patent, la prolifération des inquiétants êtres goyesques donnant une impulsion à ses propres fantaisies métamorphiques.

A ce point de la réflexion, se profile la remarque selon laquelle l'hétérogénéité, constitutive des caprices goyesques, génère aussi la mixité formelle chez Dalí, et ce à plusieurs titres : parce que l'hybridité goyesque des monstres introduit des fractures dans les assises du réel, elle est le prélude au développement de la méthode paranoïaque-critique, qui se sert de la déréalisation pour créer ses images disparates. Mais l'hybridité goyesque tenant aussi de ce que les 80 estampes manifestent un degré de normalité ou d'anormalité plus ou moins élevé, la solution de Dalí s'adapte à cette hétérogénéité, lui apportant des réponses variées : la monstruosité des corps ne suscite jamais qu'une élaboration exogène, Goya ayant déjà attenté à leur intégrité, ce qui permet à Dalí de déployer son imaginaire autour de ce corps déjà déconstruit. Par contre, la normalité induit la nécessité de créer des brèches dans le réel, justifiant donc de travailler à l'intérieur des corps goyesques. La mise en procès du corps humain, indissociable de la création d'images doubles, est soit un pré requis qui permet à Dalí de déployer à l'envi sa méthode paranoïaque-critique, soit une conséquence de son intervention. Dalí procède ainsi à un rééquilibrage des *Caprichos*, de façon à injecter une dose de fantaisie plus ou moins importante en fonction de la proportion d'anormalité donnée par Goya.

Mais le désordre que Dalí introduit n'illustre en rien une visée sociale – présente chez son prédécesseur –, étant uniquement de nature individuelle ou ludique, basée sur le déchaînement des pulsions mortifères et érotiques. S'il est vrai que le traitement du corps par Goya met aussi en jeu les thèmes de la mort et de la sexualité (les caprices 9, 10, 75, sont à cet égard exemplaires), Dalí généralise la tendance amorcée, et affirme en outre le caractère indissociable d'Eros et de Thanatos : suggéré par Goya dans les caprices 10, *El amor y la muerte* et 9, *Tántalo*, Dalí accentue ce trait dans ce dernier : la violence de la mort est alors rendue par une pierre qui fracasse la tête de la dame alors que sa robe, maintenant déchirée, laisse apparaître un corps mutilé par une montre molle dont il se fait le réceptacle. En ouvrant une

profonde entaille dans ses entrailles, la grande aiguille dessine un sexe béant à la surface de son corps, et Dalí signifie, à travers ce signe ambivalent, la connaturalité de la sexualité et de la mort, de la laideur et du beau, conciliant en une figure unique des réalités antinomiques.



SALVADOR DALÍ, *Les Caprices de Goya*, n° 9, Taon, 1977,
Gravure avec pochoir sur héliogravure, 20 x 12,5 cm
© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation-Adagp, Paris 2007

Il n'est guère étonnant alors de voir, dans les créations exogènes, qu'un corps de femme vigoureux vienne contrebalancer les chairs difformes de la maman du caprice 65, qu'un simulacre féminin à demi pâmé s'encastre sur l'ombre maléfique du caprice 79, ou que la figure déliquescence du Grand Masturbateur, entourant de ses formes lubriques les personnages du caprice 33, trouve son complément chromatique et thématique dans l'angle opposé, dans un macabre ossuaire de couleur jaune.

Par sa fonction métaphorique enfin, le caprice 25 synthétise le processus heuristique dalinien. Le derrière de l'enfant – que Goya avait mis à nu pour la fessée – reçoit ici les stigmates daliniens de la meurtrissure, crûment soulignés par l'ajout des pigments roses. Et, comme jaillies de ce corps lacéré, deux successions de figures, sexualité et morbidité indissociables, Eros et Thanatos juxtaposés se sont imprimées sur les torchons étendus, images de la toile du peintre, de l'espace de représentation. Montrant chez Goya le caractère irascible de la mère, l'agression du corps chez Dalí apparaît comme la condition nécessaire à la libération picturale de

l'irrationnel et de l'inconscient qui s'affichent alors, après avoir mis à mal l'harmonie des corps, la stabilité de la représentation du réel.



SALVADOR DALÍ, *Les Caprices de Goya*, n° 25, *La cruche est cassée*, 1977, Gravure avec pochoir sur héliogravure, 19 x 13 cm
© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation-Adagp, Paris 2007

Conclusion

Le yin et le yang, convoqués dans le caprice 43, reviennent à grand pas. Indices de mixité, ils disent aussi la complémentarité. Il ne s'agit pas uniquement d'Eros et de Thanatos, mais plus largement de Dalí qui fond ses monstres dans les moules capricieux de Goya, se servant de leur ambivalence déréalisante. En réinvestissant la complexité des *Caprichos*, en puisant dans la structure et les images goyesques, il nourrit sa propre activité paranoïaque-critique et poursuit sa conquête d'un nouveau territoire caché, celui de l'irrationnel. Ajoutant à la base goyesque des composantes complémentaires, il reproduit finalement la structure de double hélice de l'ADN qui inspira nombre de ses œuvres, parachevant la fusion de l'imaginaire et du réel, des espèces humaines et animales dans cet énoncé hybride des *Caprices*, lieu de rencontre articulant deux discours pour créer la polyphonie au sein d'un seul corpus capricieux. Devrions-nous dès lors nous demander à qui revient le mérite de cette hétérogénéité dynamisante ? A la forme même du Caprice, genre subversif s'il en est, que Luzán définit comme le résultat d'images mentales associées par la fantaisie⁸ ? Au

⁸ « La fantasía, pues, del poeta, recorriendo allá dentro sus imágenes simples y

délire imaginatif de Dalí, uniquement limité par le degré de capacité paranoïaque de sa pensée ? A l'art de Goya lui-même, servant, de nos jours encore, de réceptacle à d'autres imaginaires ? Probablement aux trois facteurs conjoints, Goya, Dalí, le Caprice formant un monstre à trois têtes, monstre nous incitant à méditer sur l'hommage que rend Dalí au maître aragonais en donnant le nom de *Goya* au caprice 63, l'un de ceux qui manifestent le plus haut degré de zoomorphisme. Créateur de monstres et monstre lui-même, il était dans sa nature de s'excéder de la norme, et de débrider les imaginaires de toute époque, avis que formulait aussi Ortega y Gasset dans son *Preludio a un Goya*, et à qui nous laisserons le mot de la fin :

Siempre que el monstruo Goya – porque quede dicho ya a *limine* : Goya es un monstruo, precisamente el monstruo de los monstruos y el más decidido monstruo de sus propios monstruos – siempre que el monstruo Goya asoma su hombro atroz de enorme embozado sobre la línea ondulante de mi particular horizonte, estas ideas se me encabritan, con vehemencia de sátiras, reclamando ser enunciadas, y necesito fustigarlas una y otra vez para que recobren sus taciturnos cubiles⁹.

naturales, y juntando algunas de ellas por la semejanza, relación y proporción que entre ellas descubre, forma una nueva *caprichosa imagen*, que por ser toda obra de fantasía del poeta la llamamos imagen fantástica artificial. » Ignacio de LUZÁN, *La poética*, 1a ed. 1737, Barcelona, Labor, 1977, p. 261.

⁹ José ORTEGA Y GASSET. *Preludio a un Goya* dans *Obras Completas*, VII, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 507.

