

Au-delà du classicisme:  
Fortune critique de la traduction française  
*Le Sublime* de Boileau

FEDERICO CASTRO MORALES  
Universidad Carlos III de Madrid

Traduction: COLETTE CHARBONNIER  
Universidad de Extremadura

RÉFLEXION SUR L'ACTUALITÉ DU BAROQUE

De nombreux auteurs désireux d'expliquer la culture contemporaine, de comprendre ce baroque qui émerge de nouveau au XX<sup>e</sup> siècle —on a parlé de néo-baroque à différents moments du siècle—, ont été amenés à considérer que les racines de l'expérience de la modernité remontent à l'époque du baroque.

Le chemin parcouru par des concepts tels que «l'imagination», «la fantaisie», «le caprice» ou «le rêve» est à peine altéré sous l'influence des révolutions industrielle ou technologique, faits historiques qui sont acceptés comme des conventions lorsqu'on divise la période contemporaine en Age Contemporain proprement dit et Temps Présent. Curieusement, beaucoup de phénomènes esthétiques qui surgissent à la veille du nouveau millénaire, sur la scène de ce «temps présent» postindustriel, ont leur *double* dans l'époque préindustrielle<sup>1</sup> et plus concrètement dans le domaine du baroque.

Je vais centrer mon étude, depuis la perspective de l'histoire des idées esthétiques, la théorie de l'art et l'analyse de la pratique artistique, sur la détection de quelques répercussions qu'un texte du baroque, le *Traité du Sublime* édité en France par Boileau, a eu dans le développement des catégories esthétiques qui marquent le début de l'époque contemporaine, pour soupeser la confluence de stratégies baroques, illustrées et préromantiques de l'Espagne du XVIII<sup>e</sup>.

Peut-être cette association de référents culturels peut-elle paraître insolite, mais, comme nous le verrons, de tels liens ont existé, bien que l'historiographie les ait ôtés à la mémoire collective dans son désir de fragmenter la compréhension du passé.

1. Jarauta, Francisco, Bucí- Glucksmann, Christine: «El Barroco y su Doble» in *Barroco y neobarroco. Cuadernos del Círculo* n. 2. Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor, 1992.

Dans le désir de donner une richesse de nuances à une époque aussi complexe que celle du passage de l'Ancien au Nouveau Régime, il ne semble pas inutile de rappeler que dans l'*Arrêt burlesque*, pièce satirique de 1671, Boileau critiqua le conservatisme de l'institution universitaire française qui avait réfuté les idées cartésiennes que lui-même et d'autres auteurs assumeraient au moment de définir les principes littéraires du classicisme.

Ces préceptes sont défendus avec véhémence dans son traité *Art poétique* (1674) qui connut une grande popularité à son époque, déplaçant les textes italiens de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle qui directement ou indirectement l'avaient inspiré. Cependant l'historiographie a préféré se souvenir de lui comme d'un auteur baroque qui enfouit ses racines jusqu'à l'obscurité de l'Ancien Régime, en le considérant comme un auteur de textes satiriques<sup>2</sup>, comme un auteur de traités de préceptive littéraire du classicisme plus que comme un précurseur du pré-romantisme.

Le protagonisme précurseur de Boileau est généralement peu reconnu, de même que l'influence qu'exerça son insolite et hétérodoxe activité comme traducteur —et, surtout, comme préfacier du traité sur la sublimité de Longin, dont les idées eurent peut-être plus d'influence que celles du propre auteur préfacé— sur les pré-romantiques britanniques, germaniques et espagnols qui posèrent les bases de l'esthétique contemporaine.

J'omettrai évidemment des références sur l'effet que Longin/Boileau exercent sur la théorie et la critique littéraire de l'époque, alors même que la vision serait sûrement enrichie par ce point de vue, puisque, finalement, nous allons étudier comment les exigences d'une plus grande éloquence pour le discours réclamées depuis la poétique et la rhétorique finissent par s'installer dans les domaines de l'esthétique et de la création picturale<sup>3</sup>.

Cependant, il nous est impossible de ne pas nous référer à l'auteur du texte grec, aux manuscrits que l'on conserve de celui-ci, à ses diverses traductions et éditions et, en particulier, à la fortune critique du texte de Boileau *Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours* (Paris, 1674).

2. En 1666 il publie ses sept premières satires, en 1668 la huitième et la neuvième et, après une longue parenthèse, il publie en 1694 sa dixième satire et en 1701 la onzième. vid. dans *Historia de la literatura francesa*. Madrid, Cátedra, 1994, les travaux de Alicia Yllera et Miguel Angel García Peinado sur le XVII<sup>e</sup> siècle.

3. Antonio García Berrio affirme que la première impulsion du changement dans la Théorie Littéraire se trouve dans l'œuvre de Longin sur la *Sublimité*, qui est diffusée au début du XVIII<sup>e</sup> siècle par le commentaire académique de Boileau et les gloses enthousiastes de Bouhours, car nous sommes face à un traité d'orientation rhétorique, qui approfondit davantage les propriétés inhérentes au langage que la constitution psychologique, émotionnelle et imaginaire du sentiment poétique. Et il ajoute que, tout au plus, il fait référence à la fascinante sensation provoquée par la sublimité verbale.

## SUR DIONYSIUS, LONGIN, OU L'AUTEUR ANONYME

Commençons par signaler qu'il a toujours existé de sérieux doutes sur l'identité de l'auteur : dans des manuscrits du Moyen Age on le nomme Dionysius Longin. Quelques-uns, même, l'identifient avec Cassius Longin, philosophe qui vécut au III<sup>e</sup> siècle de notre ère.

L'édition de 1644 due à C. Malonesius mentionnait comme auteur Dionysii Longini Cassii et comme titre de l'opuscule *De sublimi genere dicendi libelus*, titre qui serait ensuite imité par beaucoup d'autres.

Mais à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle il sera fréquent de trouver uniquement comme nom de l'auteur celui de Longin. En 1808 B. Weiske, préparant une édition de l'opuscule, chargea le préfet de la Bibliothèque du Vatican, G. Amati, de réaliser une collation d'un manuscrit du traité qui se trouvait dans ladite bibliothèque. Au lieu de l'habituelle référence à l'auteur «De Dionysius Longin», dans le codex du Vaticanus 285 on pouvait lire «De Dionysius ou de Longin».

Cette alternative met en évidence que, au moins pour une tradition critique, le texte pouvait être dû à deux possibles auteurs. On vérifie alors que le manuscrit Parisinus gr.2036 donnait également le nom de l'auteur de façon disjonctive.

Définir le nom de l'auteur se complique encore plus lorsqu'on observe l'existence d'autres traités sur le sublime dans l'Antiquité. De fait, *Le Traité sur la Sublimité* qu'écrivit C. de Calacte fut la source commune que purent utiliser Cassius Longin aussi bien que Dionysius Longin. En effet, dans l'opuscule sur lequel porte notre attention une polémique est soutenue contre le texte de C. de Calacte.

En lisant ce texte, on remarque dans les paroles de l'auteur la nostalgie d'une époque de liberté et même l'accusation selon laquelle la crise que subissent alors l'art oratoire et l'éloquence est la conséquence du manque de liberté politique. Ces affirmations n'auraient pas pu être publiées à l'époque où vécut Cassius Longin (III<sup>e</sup> siècle); c'est pourquoi les spécialistes pensent que le traité a été écrit à une date plus récente, écartant automatiquement le philosophe Cassius Longin.

Mais quel Dionysius ou quel Longin écrivit le traité?

En 1827 F. Gori, lorsqu'il édite le traité, l'attribue à Dionysius de Halicarnasse, critique du I<sup>er</sup> siècle. De son côté, B. Weiske soutint qu'il pourrait s'agir de Dionysius de Pergame, connu à son époque sous le pseudonyme de Atico, disciple du maître de rhétorique Apollodore de Pergame : mais cette attribution ne fut que peu suivie.

C'est ce qui se passa aussi avec l'attribution du traité à Plutarque faite par Vaucher en 1854: hypothèse qui ne fructifie pas, surtout parce que Plutarque ne connaissait pas la langue dans laquelle C. de Calacte écrivit le texte original. Ce fait conduisit E. Egger à repousser cette possibilité en 1893, pour attribuer le traité à Dionysius de Halicarnasse.

Au XX<sup>e</sup> siècle, le texte a été attribué à divers auteurs du I<sup>er</sup> siècle après Jésus-Christ, comme le critique Elio Teón, ou Hermogène et Pompeyo Gémino. On a même envisagé la possibilité qu'il ait été écrit avant l'année 79, date de l'éruption du Vésuve, événement qui aurait été sûrement cité par l'auteur comme exemple de la sublimité de la nature.

Pendant notre siècle, les précisions chronologiques ont donc progressé: pourtant, à partir de 1947, moment où Rostagni commence à parler d'auteur anonyme, on a cessé de considérer que la spéculation sur l'identité de l'auteur du traité était importante. Russell, d'ailleurs, le signale dans son édition avec la lettre L., initiale de Longin pour exprimer son désir de ne s'incliner pour aucun auteur.

#### MANUSCRITS, ÉDITION PRINCEPS ET DIFFUSION DU TRAITÉ À L'ÂGE MODERNE

Russell signale que le texte *Sur le sublime*, tel qu'il est arrivé jusqu'à nous, dépend presque uniquement du manuscrit 2036, du X<sup>e</sup> siècle, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris.

En ce qui concerne la circulation du texte, nous devons remarquer que depuis la moitié du XV<sup>e</sup> siècle et en particulier à partir de la Renaissance, le traité a suscité un grand intérêt, tout spécialement aux moments où on a essayé de normaliser l'exercice de la critique et où la préceptive a prévalu. N'oublions pas que ce texte de l'époque grecque a été vu comme un précédent de la critique littéraire moderne, en ce qu'il essayait d'établir une méthodologie pour l'analyse des œuvres depuis la liberté interprétative, d'où le caractère dominant du texte, qui peut paraître assez anti-académique.

La plupart des manuscrits à travers lesquels l'opuscule nous est parvenu ont été écrits pendant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Ces manuscrits sont :

Marcianus 522	XV <sup>e</sup> s.
Laurentianus XXVIII-30	XV <sup>e</sup> s.
Parisinus 985	XV <sup>e</sup> s.
Parisinus gr. 2960	XV <sup>e</sup> s.
Parisinus gr. 2974	XVI <sup>e</sup> s.
Vaticanus 194	XV <sup>e</sup> -XVI <sup>e</sup> s.
Vaticanus 285	XV <sup>e</sup> -XVI <sup>e</sup> s.
Vaticanus 1417	XV <sup>e</sup> -XVI <sup>e</sup> s.
Ambrocianus B 144	XV <sup>e</sup> -XVI <sup>e</sup> s.

A partir de ces sources, diverses traductions et éditions ont été réalisées. L'édition princeps, de Robortelli, apparaît à Bâle en 1554. Plusieurs lui succéderont:

1555 P. Manutius	Venise
1560 F. Fortus	Genève

1572 Pagano  
1575 Da Falgano

Venise  
Florence

TRADUCTIONS ET ÉDITIONS DE LONGIN AU COURS DES XVII<sup>E</sup> ET XVIII<sup>E</sup> SIÈCLES

En Angleterre, où la sensibilité et la prédisposition envers la culture classique laisse de profondes traces dans la création architectonique de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, on assiste au phénomène du néopalladianisme —dont le parallèle culturel le plus direct se trouve dans le baroque classiciste français, preuve évidente de la survivance de la Renaissance dans le sein du baroque— et on apprécie un intérêt tout spécial pour le texte de Longin.

Ainsi, Milton (1608-1674) en 1644 dans son *Tractate of Education* compare Longin à Platon, Aristote, Cicéron et Hermogène. Hall publie le traité en 1652, date antérieure à l'apparition de l'édition de Boileau.

Mais c'est dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, à une époque marquée par sa nette tendance à la réglementation et aux préceptes, que Longin devait connaître un plus grand assentiment. L'édition réalisée par Boileau à Paris en 1674, probablement à partir d'une version latine du texte, aura un grand succès, avec douze rééditions en France au cours du XVII<sup>e</sup> siècle.

Bien que la traduction de Boileau ait été la plus appréciée, nous ne pouvons pas passer sous silence d'autres traductions réalisées aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, dont quelques-unes sont même antérieures à celle de Boileau lui-même:

1612 G. de Petra	Suisse (Genève)
1636 G. Langabaine	Angleterre (Oxford)
1652 J. Hall	Angleterre
1663 Faber	
1674 Boileau	France
1680 Pultney	Angleterre
1694 Toll	Utrecht
1687 Astori	Italie
1698 Anonyme	Angleterre (Oxford)
1710 Hudson	Angleterre (Oxford)
1712 Welsted	Angleterre
1719 Leclerc	Hollande
1724 Zacarías Pearce	Lipsiae
1732 Gari	Italie
1737 Heinecke	Allemagne
1739 W. Smith	Angleterre
1769 Samuel Morus	Hollande
1770 Pérez de Valderrábano	Espagne

1771 De Oliveira	Portugal
1774 Reiske	
1775 Lancelot	
1778 Toup	Angleterre (Oxford)
1781 Schlosser	Allemagne
1793 Bodini	

#### PÉNÉTRATION DES IDÉES DE LONGIN/BOILEAU EN ESPAGNE

La réception des idées de Longin en Espagne confirme la dépendance asynchrone de la culture espagnole à l'égard de la culture européenne, tout au moins à l'égard de celle de la France et de la Grande Bretagne, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, coordonnées spatiales et temporelles sur lesquelles nous allons centrer notre attention.

Cette tendance culturelle fait que nous sommes surpris de la réception tardive de Longin en Espagne, puisque Manuel Pérez Valderrábano traduit le *Traité sur le sublime* en 1770, avec un retard de presque un siècle par rapport à la Suisse, l'Angleterre et la France.

L'auteur confesse être parti du texte français de Boileau, mais il ajoute qu'en le comparant à un manuscrit grec, il décida d'entreprendre une nouvelle traduction du grec; il maintient néanmoins le prologue de Boileau et même — nous le précisons déjà — un peu plus que le prologue.

Pour trouver une autre édition du texte grec nous devons attendre jusqu'à la fin du siècle suivant; il n'est donc peut-être pas trop osé de penser que l'intérêt pour le texte de Longin au XIX<sup>e</sup> siècle ait pu être stimulé par la lecture d'Addison, Blair et Burke. Ce qui est certain c'est que, dans un désir puriste, Miguel José Moreno — curé à Medina Sidonia, Cadix — entreprend une traduction directe à partir du grec, augmentée d'exemples castillans<sup>4</sup>, qui circulait déjà comme manuscrit en 1835.

Dans le prologue, Miguel José Moreno confesse qu'il croyait sauver un oubli historique en faisant cette traduction que, durant la Renaissance, aucun écrivain espagnol n'avait entreprise. Il reconnaît ainsi qu'au moment où il commença sa traduction, il ignorait qu'en 1770 un professeur moraliste de Palencia nommé Manuel Pérez Valderrábano avait déjà publié une autre traduction du grec.

Jusqu'au moment où il fit cette découverte qui le fit presque renoncer à son travail, il ne connaissait pas d'autre version espagnole de Longin que celle mise en supplément au 7<sup>e</sup>me tome des *Principios filosóficos de Mr Batteaux* par Don Agustín García de Arrieta en 1803; traduction qui ne part pas du texte grec ni d'aucune de ses versions latines, mais de la version française de Boileau.

4. Félix Piñero date la traduction de Moreno en 1830.

Cependant, Manuel José Moreno continue sa tâche, stimulé en particulier par le fait d'avoir détecté que la traduction de Valderrábano, annoncée comme alternative à celle de Boileau, était en réalité une traduction du texte français dont l'auteur espagnol proclamait l'infidélité par rapport à l'original.

Le curé dénonce dans le prologue de son œuvre qu'il se trouve devant Boileau en castillan et non devant la traduction annoncée du grec qui apparaît sur le frontispice de l'œuvre de Manuel Pérez Valderrábano, et il va jusqu'à affirmer: «... todos los capítulos, sin exceptuar uno, lo denunciaron como imitador servil de Mr. Despréaux Boileau. (...) ...es ella por ella, excepto ocho o diez pasages (sic) en que se sujeta Valderrábano a las notas francesas de Tolio».

Dans ce savoureux prologue il est également exposé que Manuel Pérez de Valderrábano n'est pas le nom du professeur moraliste de Palencia qui signe l'édition de 1770; cette identité correspond à un étudiant. Le vrai nom du professeur était Docteur Domingo Largo, naturel de Rioseco et chanoine de Palencia. Et il couronne cette accusation en indiquant que l'auteur du plagiat s'était camouflé sous l'identité de son disciple.

Finalement, Manuel José Moreno fait mention à une autre publication réalisée en Espagne sur le traité de Longin, due au père Basilio de Santiago, des Ecoles Pies, plus connu comme P. Boggiero, auteur d'un opuscule qui apparut en 1782 comme *Tratado de lo Sublime que compuso el Filósofo Longino Secretario de Cenobia Reyna del Oriente*, une traduction du latin que Boggiero résume pour ses disciples. Ce caractère de résumé discrédite précisément cette pièce comme traduction rigoureuse de l'original.

En ce qui concerne les deux traductions du français, il signalera que celle due à Arrieta est une copie avouée de Boileau et que celle de Valderrábano, bien qu'inavouée, n'est pas moins française que la première.

Après avoir discrédité les versions castillanes, il ne reste plus à Manuel José Moreno qu'à discréditer Boileau lui-même. Et il le fait de la façon suivante:

«...supuesto que los dos se han acogido a Boileau, sacudamos el árbol para que estas dos urracas conozcan que han anidado en sitio mal seguro, y que estos dos pintores sepan que la copia que han trasladado no está conforme con el original».

Il se demande alors «Y qué es, dirán, un Cura de pueblo para habérselas con el engreído crítico de Francia?» Et il s'exclame: «A mucho me arriesgo por alcanzar fama...».

Pour le Gaditain, l'infidélité de Boileau à l'égard de Longin commence dès le titre du traité lui-même: *Du Sublime* au lieu de l'original *De la Sublimité*. Il accuse ainsi le traducteur français d'avoir forcé le texte grec pour faire parler Longin d'un «style sublime».

Il base principalement son reproche sur deux jugements critiques: le premier est celui que Laharpe inclut dans son *Lyceo*:

«La traduction du traité du Sublime faite par Boileau n'est pas digne de ce célèbre auteur. Il manque d'exactitude, de précision et d'élégance; et pour cette raison (sic) je n'ai pas pu beaucoup m'en servir. Cela ne veut pas dire qu'il ne sache pas le grec, mais (sic) qu'ayant oublié l'objet principal de l'œuvre il s'est vu plus d'une fois obligé à faire violence au texte (sic) de l'auteur pour l'accomoder à son sens»<sup>5</sup>.

Le deuxième est la critique amère que Leclerc fait contre Boileau dans le tome XXVI de sa *Bibliothèque choisie*:

«Boileau, ayant voulu jouer sur les mots en faisant une distinction frivole entre le *Sublime* et le *style sublime*, et confondant le sublime des choses avec le sublime de l'expression, a manifesté clairement qu'il a traité le sublime *sans le connaître*, qu'il a traduit Longin *sans le comprendre* et qu'il a dû se confiner dans les limites de *ses satires*, sans entrer dans les épines de la critique qui demandent d'autres aptitudes»<sup>6</sup>.

Mais il recueille aussi d'autres témoignages de critiques adverses, comme celui de Monsieur de la Motte. Finalement Moreno critique les apologistes de Boileau, à qui il dédie la réflexion suivante:

«...lo que se llama traducción de Longino por Boileau es un excelente tratado del Sublime, nadie podría oponerle una sola palabra; pero decir que su traducción de Longino es buena, incomparable y soberana (que tales son los títulos con que se le adorna), es, como digo, escribir sin la fatiga de sudar, hojear, discurrir y comparar».

A partir du jugement antérieur et, quand il semble l'avoir pratiquement achevé, Moreno grâce l'écrivain et fixe sa position personnelle face à lui: il méprise la traduction qu'il a faite de Longin, mais il fait l'éloge du traité qu'il a écrit.

Pour renforcer cette idée, il transcrit le passage où Boileau affirme qu'il ne s'était pas tant proposé de traduire Longin que de donner à la nation française un *Traité du Sublime*.

On peut se demander quelle fut la répercussion de l'essai et de la traduction réalisés par Moreno. Pour valoriser la fortune de son texte il faut distinguer les personnes qui eurent accès au manuscrit et celles qui lurent l'édition imprimée. A ce sujet, il faut signaler que le manuscrit de Moreno ne fut donné à l'imprimerie qu'en 1881, date à laquelle, sous le titre *Tratado de la sublimidad* il fut publié par la Sociedad de Bibliófilos Andaluces. C'est-à-dire que l'édition fut réalisée trente-trois ans après la mort du traducteur Miguel José Moreno, décédé en 1848.

5. Traduction faite par nous d'une citation en espagnol

6. Traduction faite par nous d'une citation en espagnol



Cette circonstance nous mène donc à confirmer qu'en Espagne il n'y a pas eu de traduction du texte grec de Longin jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et que, pour cette raison et comme nous l'avions annoncé plus haut, le texte qui a de l'influence sur les Espagnols est celui de Boileau et des interprètes britanniques du sublime, dont les œuvres sont traduites en espagnol avec un moindre retard.

#### RÉPERCUSSIONS DE LONGIN ET BOILEAU SUR L'ESTHÉTIQUE EUROPÉENNE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Comme nous le disions, le succès qu'obtint l'adaptation de Longin par Boileau est dû au fait que l'écrivain français suggère, au-delà du contenu du texte original, la possibilité d'un *style sublime*.

A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> existait le souci d'établir une série de normes conformatrices du goût pour réglementer l'exercice de la critique et la pratique de la création littéraire, spécialement au moment où l'esthétique des sensations donnait un protagonisme inédit au spectateur dans la jouissance de l'œuvre d'art et où on commençait à reconnaître le caractère multiple du goût et à assumer que la beauté absolue n'existe pas car, en se concrétisant dans l'œuvre d'art, elle se relativise.

La création plastique, ainsi que la création architectonique, poursuivaient également l'éloquence, de façon qu'on essaie d'adapter au domaine des arts plastiques la proposition que Boileau faisait depuis la Rhétorique.

La discussion qu'initie le XVIII<sup>e</sup> siècle sur le sublime contribuera au procès de définition et de diversification des catégories esthétiques. Ce débat se livre initialement dans les Iles Britanniques où, en entrant en contact avec l'empirisme britannique, le sublime affaiblira son lien avec la tradition classique, pour arriver à se convertir en un support solide du préromantisme anglais et alternative indiscutable du concept de beauté en vogue.

La réélaboration du sublime au XVIII<sup>e</sup> siècle a lieu en même temps que la mise en place d'une deuxième catégorie esthétique totalement nouvelle: le pittoresque. Ainsi, et de façon paradoxale, vont coïncider dans le temps deux phénomènes parallèles: en France la progression vers le néoclassicisme et l'illustration et dans les Iles Britanniques la diversification des catégories de la beauté et du préromantisme.

Bien que le sublime et le pittoresque soient des catégories proches et complémentaires, la première connaîtra plus vite un développement théorique et la discussion à son sujet se prolongera pendant plus de temps.

#### SIGNIFICATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE DU SUBLIME

Le développement en Angleterre de ces deux catégories esthétiques complémentaires, qui vont au-delà de la conception traditionnelle de la beauté

artistique, a son point de départ chez Joseph Addison; ensuite, il s'appuiera surtout sur les essais d'Edmund Burke et Hugh Blair; celui de Diderot (*Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*) en France et ceux de Kant (*Le beau et le sublime*, 1764) et Schiller (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1795) en Allemagne.

Une relation personnelle s'établit entre Boileau et Addison à Paris en 1700, après qu'Addison est resté cloîtré dans le monastère français de Blois pendant un an pour apprendre la langue et pouvoir parler avec Boileau. Celui-ci répond à l'admiration de l'Anglais par l'éloge de ses vers et la transmission directe de ses idées sur le sublime.

De retour de son voyage en Europe, Addison, avec Richard Steel, est à l'origine de l'édition du journal *The Spectator*, qui connut le jour entre 1711 et 1712. Dans cette publication, l'essai *Les plaisirs de l'imagination* paraît par fragments. Après la fin de la publication de ce journal, l'essai sera réédité comme livre en 1712.

L'influence de *The Spectator* sur la pratique artistique doit être valorisée depuis un double point de vue: depuis l'influence directe sur les peintres et depuis ses propositions esthétiques innovatrices, qui ouvrent la voie qui conduira vers le romantisme.

Le créateur plastique qui se montra le plus sensible à l'influence de *The Spectator* fut William Hogart, qui transféra au domaine de la peinture la campagne en faveur de la femme qu'avait engagée le journal. En orientant les critiques faites à l'inégalité entre les genres vers le langage visuel, le peintre maintient la structure narrative, et il en résulte une série de six tableaux qui correspondent à six moments de la vie du couple.

Addison instaura l'imagination comme source d'activité créatrice face aux règles artistiques imposées par le classicisme rationaliste et esquissa trois des poétiques que les romantiques développèrent plus tard: le beau, le sublime et le pittoresque. La netteté de définition n'est pas absolue, il n'emploie pas les termes exacts, bien qu'il considère le caractère intermédiaire que possède le pittoresque entre le beau et le sublime. Il fait une distinction entre la beauté et la grandeur et il établit deux catégories de sublimité. Sa théorie, très dépendante du Longin de Boileau, il l'illustre d'exemples picturaux qui reflètent son désir de transporter les figures rhétoriques dans un langage visuel.

Une apportation personnelle d'Addison, qui aura une influence postérieure fructueuse, ce sera la définition de l'*agréable horreur* comme conséquence psychologique du sublime; sentiment qui, en peinture, s'obtient en particulier en utilisant le clair-obscur.

Une telle approche du domaine de l'art plastique a une certaine influence sur Jonathan Richardson (1665-1745), peintre, écrivain et théoricien de l'art qui publie en 1725 *An Essay on the Theory of Painting*, dans lequel il consacre un chapitre au sublime.

L'héritage d'Addison reste parfaitement fixé dans l'œuvre *Pleasures of imagination*, que Mark Akenside publie en 1744: un livre en trois poèmes où il met en vers les idées d'Addison.

Ensuite, en 1757, Edmund Burke écrit *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées sur le sublime et le beau*, œuvre dans laquelle il attribue aux objets sublimes des dimensions importantes, une texture rugueuse, un caractère colérique et une apparence lugubre, à cause du manque de lumière. Il caractérise les objets beaux par leurs dimensions réduites, leur texture douce, leur caractère tranquille et par l'apparence joyeuse de leurs vives couleurs.

Bien que le texte de Hugh Blair soit le plus tardif, puisque ses *Leçons sur la Rhétorique et les Belles Lettres* furent publiées en 1783, les idées qui y sont contenues correspondent à un état antérieur. En réalité, *Les Leçons...* qu'il publie en deux volumes l'année après avoir pris sa retraite recueillaient les dissertations faites à ses élèves lorsqu'il était professeur de Rhétorique et Belles Lettres de l'Université d'Edimbourg. Ces idées eurent de l'influence pendant de nombreuses années sur une importante génération d'intellectuels anglais.

Avec leur publication, il essayait d'éviter une pratique habituelle, la circulation de manuscrits imparfaits dus à de mauvaises transcriptions des étudiants qui assistaient à ses cours. Il adopte cette décision surtout après avoir vu que ses leçons étaient citées dans la *Biographie britannique* en rapport avec Addison.

Le pittoresque, comme nous le signalions plus haut, connaît un développement théorique postérieur, pendant les dernières décennies du siècle.

Un aquarelliste, Alexander Cozens, peintre mais aussi théoricien de l'art et pédagogue influent, fit de l'aquarelle la technique appropriée pour mener à la pratique sa théorie particulière de la forme picturale, qu'il avait déjà exposée en 1765 dans un essai au titre assez surprenant: *Essai pour faciliter l'Invention de Paysages*, et qu'il perfectionnerait ensuite dans sa *Nouvelle Méthode d'aide à la création dans la composition du dessin de paysage*, de 1786, dans laquelle il définit une poétique du paysage qui s'appuie sur les principes suivants: l'artiste doit être en *contact direct avec la nature*, puisque celle-ci est une *source de sensations*. Ces sensations doivent être recueillies dans une série de *taches*, apparemment fortuites, comparables au concept mental d'un fait historique dans la peinture d'histoire. Le peintre reconnaît que les taches varient selon le spectateur et les conditions de la vision, et il admet qu'il est possible que l'idée ou le concept de l'œuvre surgisse de ces taches initiales, réalisées à l'aquarelle. La *donnée sensorielle* est élaborée et clarifiée par l'artiste, selon sa propre technique mentale et manuelle, à travers un processus mental où ce n'est pas la raison qui intervient mais l'*imagination*. Le processus de l'artiste va depuis la sensation visuelle jusqu'au sentiment.

Ces idées furent recueillies par de nombreux aquarellistes qui réalisèrent des apports importants au pittoresque. Cependant, leur *défense de l'abstraction* fut réprimée dans la pratique et oubliée au siècle suivant; elles eurent néanmoins une influence importante sur les plus grands paysagistes anglais: Constable et Turner.

Elles créent aussi une *sensibilité nouvelle* qui se manifeste dans la peinture à travers la création d'un nouveau genre: *la peinture de ruines*, et dans le domaine de l'architecture à travers le désir de créer des éléments de contraste qui soient capables de surprendre le spectateur.

Dans le domaine de la jardinerie un concept innovateur d'œuvre totale apparaîtra, qui devance le cinéma et la création virtuelle, où le spectateur se promène sur la scène naturelle modifiée par l'homme pour assister à des panoramiques qui illustrent un paysage littéraire qui est représenté avec une logique picturale, dans une séquence argumentale que le promeneur perçoit pendant qu'il avance dans ces *jardins de parcours*.

Stourhead répond à un type de jardin appelé de *circuit* ou de *parcours*, où les éléments suivent les règles d'une narration. Dans ce cas, c'est le *voyage d'Enée aux enfers* qui est recréé. Dans la mémoire du projet se reflète le désir d'établir des lignes de relation perspective qui permettent au visiteur de découvrir peu à peu les effets et surprises que le jardin gardait jalousement.

William Chambers initie ses dissertations théoriques sur les jardins pendant les années 70, mais la fixation définitive du pittoresque dans le domaine de l'esthétique est due à William Gilpin (*On Picturesque Beauty: on Picturesque Travel and on Sketsching Landscape*, 1792), Uvelade price (*An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, 1794, 1797-98) y *An Enquiry into the Canges of Taste in Landscape Gardening*, 1806) et Richard Payne Knight (*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 1805, 1808). La nouveauté et la variété, valeurs déjà esquissées par Addison en 1712, persistent à cette époque-là.

#### FORTUNE CRITIQUE DES IDÉES BRITANNIQUES SUR LE SUBLIME EN ESPAGNE

Bien que la connaissance de l'anglais ait été peu fréquente chez les écrivains espagnols de cette époque-là, les intellectuels espagnols démontrent être attentifs à ce qui se passe en Grande Bretagne pendant le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, soit directement, soit par l'intermédiaire de traductions françaises.

*The Spectator*, et donc Addison, ont vite de l'influence en Espagne: Ignacio Luzán réfléchit sur les plaisirs de l'imagination et de la fantaisie dans sa *Poética*, qu'il publie en 1735.

Nous détectons ainsi qu'en 1771 José Cadalso écrit *Noches lúgubres*, inspirées par *Night Thoughts* de Young (1742). De 1779 date le premier de ses poèmes préromantiques, qu'il dédia et envoya à Jovellanos dans une lettre du 17 juillet 1779. De son côté, Jovellanos traduisit le premier chapitre de *Paradise Lost*, de Milton.

Jovellanos est l'un des partisans enthousiastes d'Addison en Espagne et peut-être une des personnes qui comprit le mieux son idéologie et la littérature anglaise analogue, car il lisait l'anglais, langue qu'il apprit pendant son séjour à Séville, dont

le port maintenait d'intenses relations avec les Iles Britanniques. Sa bibliothèque contient un exemplaire de *The Spectator* en anglais et, quand il écrivit ses *Lecciones de retórica y poesía* il possédait une édition des Leçons de Blair et les essais d'Addison et de Burke, sources britanniques dont il n'y avait aucune traduction en espagnol, si ce n'est le résumé des *Indagaciones filosóficas...* de Burke que publie Francisco Mariano Nipho y Cagigal dans son *Diario extranjero* du 17 mai 1763.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) dut entrer en contact avec ce genre de poésie au cours de réunions entre intellectuels auxquelles participait Jovellanos, à partir de 1778-79. Le peintre maintient alors une étroite relation avec Juan Meléndez Valdés, qui en 1797 édite *Poestas*, œuvre qui recueille un de ses portraits, peint «à l'anglaise».

Cette relation peut expliquer les coïncidences qui se détectent chez Addison, Young et Goya. Meléndez cite d'ailleurs Addison dans le prologue de ses *Poestas* et Young dans ses «Noches sublimes» incluses dans *La noche y la soledad*, ode qu'il dédie à Jovellanos en 1779.

La connaissance de ces créations par les Espagnols, antérieure à leur traduction en espagnol, a dû être directe, à travers les publications en langue anglaise, ou à travers des versions françaises, puisque jusqu'en 1798 Blair ne fut pas traduit en espagnol et que les traductions d'Addison et de Burke durent attendre jusqu'en 1804 et 1807 respectivement.

Nous commettrions un grave réductionnisme si nous voulions à tout prix démontrer que l'œuvre de Goya est une conséquence exclusive des idées sur le sublime qui arrivent en Espagne au cours des dernières décennies du XVIIIe siècle. Sa relation avec les écrivains et les intellectuels dans les réunions de la Cour de l'Infant don Luis à Arenas de San Pedro, à La Alameda de Osuna ou à Cadix, dans la demeure de Sebastián Martínez et sa relation avec Iriarte, Meléndez et Jovellanos, le rapprocheraient d'une référence «par ouï-dire» de possibles sources littéraires contemporaines, mais nous ne devons pas oublier les lectures qu'il a pu réaliser. Ce n'est pas en vain que González de Zárate rappelle l'importance qu'a la bibliothèque du peintre à cet effet.

Nous ne possédons pas une assez ample information pour analyser la réception littéraire parmi les artistes plastiques espagnols. Mais une considération sommaire de leur répertoire iconographique nous fait déduire que chez Goya il existe un désir d'embrasser les sources les plus diverses: depuis l'emblématique jusqu'à la littérature satirique, depuis le sublime jusqu'au grotesque, depuis le conceptisme jusqu'au populaire pathétique. José Luis Munarris, le traducteur d'Addison, appartient à ce cercle.

#### LE TRAVAIL DE JOSÉ LUIS MUNARRIS COMME TRADUCTEUR

En 1798 le Bureau de Don Antonio Cruzado publie à Madrid la première édition de la traduction des *Leçons sur la Rhétorique et les Beaux Arts* du révérend Hugh

Blair, que José Luis Munarris, disciple de Blair en Angleterre, traduit de l'anglais lorsque celui-ci est encore en vie. C'est pour cette raison que le premier des quatre tomes qui composent les leçons, inclut un prologue-dédicace à Blair traduit en anglais ainsi que des mémoires et quelques écrits de Hugo Blair que l'Espagnol rédige à partir des mémoires que Blair lui envoie personnellement.

Munarris, logiquement, fait allusion à Macpherson, premier éditeur des Leçons, dont il critique l'éloignement de l'original de Blair, tellement sa transcription —qui ne mérita pas l'approbation du professeur de Rhétorique et Beaux Arts de l'Université d'Édimbourg (Ecosse)—, lui parut peu fidèle.

Munarris signale que son désir serait de reproduire le caractère authentique de ces dissertations, marquées par la fusion entre la précision et la subtilité d'Aristote, l'éloquence de Longin et l'approche «du grand sublime».

Le succès de ces leçons dans les Îles Britanniques s'apprécie facilement si l'on considère qu'entre 1782 et 1799, moment où Munarris entreprend sa traduction, l'éditeur avait réalisé cinq rééditions et que le texte avait été traduit en plusieurs langues.

Tonia Raquejo signale que Hugh Blair fut un intellectuel que les Espagnols cultivés lurent avec beaucoup d'attention et que, précisément à travers ses *Leçons...*, les idées de Joseph Addison s'étaient répandues en Espagne, avant même d'être traduites en espagnol. En effet, *Les plaisirs de l'imagination* qu'Addison publia en 1712 fut traduit en français seulement deux ans après son apparition en Grande Bretagne; la traduction en espagnol par José Luis Munarris dut attendre jusqu'en 1804.

De son côté, la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées sur le sublime et le beau*, écrite par Edmund Burke en 1757, fut traduite en espagnol par Juan de la Dehesa en 1807.

#### MUNARRIS ET GOYA À L'ACADÉMIE ROYALE DE SAN FERNANDO

L'Académie Royale des Beaux Arts de San Fernando fut la responsable de l'impulsion donnée à l'enseignement artistique à l'intérieur des règles du néoclassicisme en Espagne. Dès la création de cette Académie, il se produisit une déviation par rapport à ses objectifs constitutifs. Le manque d'orientation peut aider à comprendre la présence de quelques préromantiques espagnols en son sein.

Une de ces figures fut le traducteur de Blair et Addison, José Luis Munarris, nommé académicien honorifique en 1796 et Secrétaire de l'Académie Royale de San Fernando après la mort de Bosarte, exerçant ce poste entre 1807 et 1815. Nous allons mentionner également un autre académicien, ami personnel de Munarris: Francisco de Goya y Lucientes, qui rentra à l'Académie Royale de San Fernando en 1780, étant promu Sous-directeur de Peinture de cette institution en 1785 puis Directeur de Peinture en 1795.

Dans les années 90 l'Académie couvait déjà le germe du Romantisme; ce n'est pas en vain que le dossier que Goya remet en 1792 à Bernardo de Iriarte, vice-protecteur de l'institution, «sur l'étude des arts en général et de la peinture en particulier», défendant la liberté artistique, ne fit que peu d'effet sur l'assemblée de la Royale Académie. Le manque d'accord entre ses membres était la note habituelle et, d'ailleurs, le plaidoyer du peintre ne nuisit pas à sa propre promotion trois ans plus tard comme Directeur de Peinture.

Du point de vue de son activité créatrice, cela ne supposa aucune limitation pour le peintre: en même temps qu'il remplit ses fonctions académiques, il réalise quelques-unes de ses œuvres les plus intenses et indépendantes. Mais Goya n'est pas seulement reconnu par l'Académie, il l'est aussi par la Cour, qui le nomme Peintre du Roi en 1786, Peintre de la Chambre en 1789 et Premier Peintre de la Chambre du Roi en 1799.

Si l'on tient compte de la permissivité de l'institution, on ne doit pas être surpris par le caractère des œuvres que traduit Munarris, ni par les lectures favorites qui apparaissent sur un portrait que peint Goya vers 1815, date à laquelle Munarris dirigeait la Compagnie des Philippines. Celui-ci apparaît à côté de livres d'Horace, Virgile, Pétrarque, Camoens, Quintiliano, Blair et d'une édition de *The Spectator* qui recueille les écrits d'Addison.

#### INNOVATION ET SURVIVANCES BAROQUES CHEZ GOYA

De la main des écrivains britanniques ont été introduites les idées esthétiques les plus avancées du XVIII<sup>e</sup> siècle espagnol. Mais ces auteurs interprétaient le Longin qu'avait traduit Boileau, de sorte que les réminiscences baroques qui se cachaient derrière l'esthétique des sensations trouvent un milieu approprié pour leur développement dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle, où coexistaient les survivances baroques et le germe de l'illustration. Cette dualité est perceptible chez Goya, une des figures les plus surprenantes de la transition vers le romantisme.

Parmi les «tableaux de caprice», c'est-à-dire les dessins qui composent la série *Songes* (1793-94), et les séries de gravures qu'il intitule précisément *Caprices* (1797-99) et *Disparates* («absurdités», 1816-1820), nous trouvons les créations qui s'éloignent le plus du canon académique et néoclassique, et qui, peut-être pour cette raison, sont les plus énigmatiques. Depuis quelques années apparaissent des lignes interprétatives qui recueillent certaines sources des traditions en vigueur, dans une bonne mesure opératives dans le sein du baroque. *Les Caprices*, en effet, mettent en évidence comment les mécanismes de l'imagination et de la liberté qui sont légitimés depuis le sublime lui permettent d'aller au-delà des normes académiques de la beauté et même des limites de la raison, permettant à l'artiste de recueillir deux éléments qui appartiennent fondamentalement au baroque: la *fantaisie* et le *songe*.

Mais ses «tableaux de caprice», réalisés pour lui-même pendant une période de convalescence de sa maladie —de là le qualificatif d'«œuvre intime» que la critique emploie fréquemment pour les distinguer de l'œuvre faite sur commande—, permettent aussi d'établir une relation possible de Goya avec le grotesque.

N'oublions pas que le XVIII<sup>e</sup> siècle donna finalement une catégorie esthétique au grotesque en Germanie, avec la publication en 1755 de l'œuvre *Unterredungen mit dem Pfarrer von \*\*\** (Conversations avec le curé de ...) dans laquelle Christoph Martin Wieland, son auteur, classifia les manifestations de la caricature, en distinguant trois types:

1. les véritables caricatures, où le peintre reproduit des distorsions naturelles telles qu'il les observe.
2. les caricatures exagérées, où pour une raison quelconque, il rehausse la monstruosité du sujet sans détruire la similitude avec le modèle.
3. les caricatures purement fantastiques, ou grotesques au sens strict, où le peintre en désagrégeant la similitude donne libre cours à la fantaisie dans la seule intention de provoquer le rire, le déplaisir ou la surprise.

Mais au-delà de la caricature, Wieland définissait le grotesque comme *sogni dei pittori*, car il l'identifiait au *surnaturel absurde* qui contredit les innombrables lois qui gouvernent le fonctionnement de notre monde familier. De cette façon, la troisième catégorie esthétique qui définit le XVIII<sup>e</sup> siècle récupère le genre satirique qui eut tant de succès pendant le baroque et établit un nouveau support esthétique pour la fantaisie et l'invention.

Edith Helman affirme que Goya fait tous ses dessins depuis la fantaisie, même s'il peut nous sembler que ceux-ci dépendent de textes, de concepts lointains ou d'images et de symboles picturaux conventionnels.

Nous tenons à faire remarquer que Goya lui-même, dans les annonces qu'il fait dans la *Gazeta de Madrid* de la mise en vente de *Les caprices* insiste sur l'originalité de ses gravures, qu'il qualifie d'idéales, car il dit ne pas les avoir copiées d'un autre ni de la nature: «...apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer á los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración ó acalorada con el desenfreno de las pasiones».

Le *Caprice* n° 43, *Le songe de la raison qui fait naître les monstres*, qui allait être placé en tête de la collection, possède la valeur d'une déclaration des principes esthétiques et des stratégies plastiques que suit le peintre dans son œuvre intime. En lisant l'inscription d'un des dessins que la critique a considérés préliminaires pour «*Idioma universal. Dibujado y Grabado pr. fco. de Goya año 1797*» et la justification en bas de page, «*El Autor soñando. Su intento sólo es desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio de la verdad*»



nous apprécions la conjonction du songe et de la réalité, clairement exprimée dans l'image dudit Caprice<sup>7</sup>.

Dans le manuscrit du Prado, le *Caprice* n° 43 contient la déclaration suivante, révélatrice des réserves illustrées envers la transgression des limites de la raison: «*La fantasía, abandonada de la razón, produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas*».

En général, il est difficile d'évaluer l'influence qu'exercèrent les idées d'Addison sur les arts visuels espagnols, mais J. López-Rey signala en 1945 la coïncidence qui existe entre le commentaire de Goya du *Caprice* n° 43 et une partie de l'essai de Joseph Addison *Les Plaisirs de l'Imagination* (1712), traduit par Munarris.

De fait, Goya dans *Les Caprices* part de ses rêves pour interpréter les vices et les perversions comme des émergences du monstrueux dans une époque qui considérait monstrueuse n'importe quelle création allant à l'encontre de la nature.

Cette relation entre le monstrueux, la fantaisie et le capricieux avait déjà été associée au *grotesque*: Paleotti signalait que «...les représentations grotesques sont des caprices de peintres ayant des fantaisies et une imagination irrationnelles». De son côté, Rossell considérait le grotesque comme «... une sorte de peinture capricieuse et extravagante composée en grande mesure de choses hors du naturel». De cette façon, nous observons comment le grotesque émerge de l'intérêt pour le sublime et de la main de la fantaisie, en pleine ère de la raison.

L'administrateur de la maison de Osuna, Manuel Ascargorta, écrivit à la duchesse-comtesse de Benavente, qui se trouvait à Paris, pour lui signaler le caractère grotesque de quelques personnages de la série des estampes capricieuses de Francisco de Goya. Dans la missive il lui recommandait de faire leur acquisition pour la maison de campagne «El Capricho». La duchesse fit l'acquisition de quatre exemplaires avant leur mise en vente, annoncée dans les pages du *Diario de Madrid*. Goya avait reçu de la comtesse-duchesse la commande de deux grandes peintures, dédiées à Saint François de Borja, pour la cathédrale de Valence.

*San Francisco de Borja et le moribond impénitent*, daté de 1788, fut la première œuvre où apparaissent des êtres monstrueux et diaboliques dans un tableau religieux peint par Goya: un animal ressemblant à un chat qui a des oreilles pointues et

7. La signification que le terme *Caprice* avait pour Goya ne devait pas différer beaucoup de la définition étymologique que recueille le *Diccionario de Autoridades* (1726): «Parecía compuesta de caput y hecho, como si dixera hecho de propia cabeza». V. Carducho l'avait utilisée dans le même sens dans ses *Diálogos de la pintura* (1633) lorsqu'il comparait à des chèvres les peintres qui «... van por los caminos de las dificultades inventando nuevos conceptos y pensando altamente, fuera de los usados y comunes...». Le *Diccionario abreviado de la Academia* (1780), définissait comme *caprichoso* ce qui avait été fait «...por la fuerza del ingenio más que por la observancia de las reglas del arte», reconnaissant au *capricieux* une certaine valeur de transgression.

d'immenses yeux qui brillent dans l'obscurité, une sorcière ou un démon et une créature ayant une forme indéterminée avec des ailes de chauve-souris<sup>8</sup>.

Dans les deux œuvres un torrent de sang jaillit de la main droite du Christ vers les têtes fiévreuses des personnages rachetés: il s'agit d'un Christ Intercesseur divin. Ce sang curatif apparaît aussi dans d'autres versions postmédiévales de l'*Ars Moriendi*<sup>9</sup> dont le texte et les dessins de démons durent fasciner Goya.

Mais le macabre, qui avait une grande signification culturelle en Espagne —il suffit de citer le peintre baroque Valdés Leal comme précédent de ce genre au XVII<sup>e</sup> siècle—, est réactivé par les adeptes d'Edward Young, qui étaient traduits par Escoquiz, Juan Meléndez Valdés, Cienfuegos ou Jovellanos lui-même. *El hechizado* (1797-98), ainsi que d'autres tableaux de sorcellerie, inspirés par une comédie d'Antonio Zamora intitulée *El hechizado por fuerza* (1722), décoraient le boudoir de la maison que la duchesse possédait à La Alameda.

Addison reconnaissait à l'imagination la capacité de produire du plaisir, bien qu'il signalât que lorsque le cerveau est abîmé par quelque accident, ou que l'âme est désordonnée et agitée en conséquence d'un rêve ou d'une maladie, la fantaisie se remplit d'idées féroces et funestes et est terrorisée par des visions de monstres horribles, qui sont son œuvre.

#### DU RÊVE BAROQUE À LA SUBLIMITÉ À TRAVERS LE CAUCHEMAR SATURNIN

Goya dessine les visions qui l'obsèdent et l'assaillent quand il se plonge dans des états d'aliénation —rêve, cauchemar, délire, hallucinations...—. En effet, dans le *Caprice* n° 43 le peintre est entouré de hiboux, monstres conventionnels de la nuit qui lui donnent les instruments ou moyens de travail nécessaires pour reproduire sur le papier la chronique de ses rêves.

Au Moyen Age déjà les «songes» avaient constitué un genre littéraire, mais c'est au XVII<sup>e</sup> siècle qu'ils connurent rajeunissement et diffusion, constituant un instrument efficace pour découvrir l'inconnu.

José Manuel B. López signale que la stimulation du songe baroque se trouve dans la lecture: Quevedo commençait le *Sueño de las calaveras* en indiquant comme cause du songe le fait d'avoir fermé les yeux avec le livre de Dante devant lui.

8. John F. Moffit met ce tableau en rapport avec *Sangue di Cristo* (1670), dessin baroque de Gian Lorenzo Bernini.

Folke Nordström mentionne l'ascendant possible du peintre suisse Henry Füssli, qui travailla principalement en Angleterre et peignit en 1781 *Le cauchemar*, exposé avec succès deux ans plus tard à la Royal Academy et dont les gravures le rendirent célèbre dans toute l'Europe.

9. La version en castillan la plus ancienne fut imprimée par Pablo Hurus à Saragosse, entre 1479 et 1484. L'édition catalane, imprimée aussi par Hurus à Saragosse, n'apparut qu'en 1493.

Des écrivains strictement contemporains de Goya, comme Torres Villarroel, auteur de *Sueños Morales, Visiones y Visitas de Don Francisco de Quevedo por Madrid* (1796), conservent l'intérêt pour les songes, en laissant de côté des recommandations comme celles de I. Luzán, qui dénonçait dans sa *Poétique* (1789) le caractère «antiartistique» des formes qui étaient le résultat de la maladie ou du songe de la raison.

Le «Preámbulo al sueño» de Torres Villarroel peut précisément être rapproché du songe qui inspire le dessin n° 43 de *Les Caprices*. Dans cette estampe Goya se représente lui-même selon la même convention iconographique qui préside l'édition de 1726 des *Œuvres* de Francisco de Quevedo; un modèle qui est apparenté à la représentation traditionnelle de la mélancolie accompagnée de chauves-souris —symbole de la nuit et de l'ignorance— et du lynx, qui s'identifie à la fantaisie<sup>10</sup>.

Pour Torres, en conséquence de la mélancolie, un «natural aviso de nuestro frágil ser (...) viene del sueño», qui «...da un soplo a la luz de la razón, y me dexó el alma a buenas noches». Entre des faisceaux de rayons qui sont projetés à partir de la tête du dormeur se pelotonnent des figures qui, comme dans *Sueños*, de Félix Lucio de Espinosa, constituent des «...fragmentos de la casualidad, confusos avisos del embeleso, exalaciones aparentes del cerebro, errantes vapores del engaño, especies vagamundas de la nada, quimeras mal formadas de la fantasía».

Ce sens, donné par Torres au songe, diffère du rôle qu'il avait eu traditionnellement parmi les écrivains et les peintres qui avaient recours à lui pour révéler l'inconnu. Et ce qui se passe, c'est que depuis la littérature satirique on rend le songe responsable de fantaisies qui ressemblent extraordinairement à la réalité. De façon que le songe peut être utilisé comme sauvegarde efficace face aux conséquences malheureuses que pourraient avoir pour le créateur la critique ou la satire sociale à une époque où l'activité répressive de l'Inquisition sévit encore.

Goya admet que l'absurde est une réalité essentielle de l'existence humaine. Mais il arrive à cette conclusion à travers son expérience personnelle pathologique: la maladie lui découvre l'abîme infranchissable qui existe fatalement entre la raison et l'expérience humaine: l'absurde ou le capricieux est authentiquement humain.

Les hallucinations dont souffre Goya pendant la crise de 1793-94, sont reproduites dans les dessins qu'il intitule *Les songes*. Pierre Cassier signale que ceux-ci furent la première forme de *Les Caprices*, mais qu'ils ne doivent être en aucun cas considérés comme des dessins préparatoires. José Manuel B. López Vázquez ajoute que Goya base ses gravures sur la série *Les Songes*, bien qu'il ait enrichi ces dessins préliminaires au cours du processus d'élaboration de son œuvre.

Edith Helman pense que Goya crée ses monstres dans des songes et cauchemars quand la maladie l'isole et le recueille sur lui-même, mais elle ne connaît pas la

10. La couverture de *The Anatomy of Melanoly* (1621) de Burton présente un hibou, une chauve-souris, un chat.

nature du mal dont il souffrait, le saturnisme, pathologie détectée en 1972 par le Docteur William G. Niederland et confirmée récemment par María Teresa Rodríguez Torres. On relie généralement Saturne à la mélancolie. Nous sommes donc devant une lecture totalement différente.

Pour cette chercheuse les dessins de *Les Songes* d'un côté, et les *Peintures noires* de l'autre, sont des séquences successives de divers rêves hallucinatoires saturnins. Savoir que Francisco de Goya souffrit de la maladie professionnelle des peintres, empoisonnement par le plomb contenu dans les peintures qu'il employait —blanc d'Espagne, minium, litharge, jaune de Naples, extrait de Saturne...—, ouvre de nouvelles perspectives pour l'interprétation de son œuvre.

Bien qu'enfant, comme fils d'un maître doreur, il ait vécu en contact avec le minium, ce qui déchaîna sa maladie ce fut la peinture utilisée dans les Cartons pour la Fabrique Royale de Tapisseries, à cause de leur grande taille et de la quantité de blanc d'Espagne employée dans ceux-ci, à partir de 1775. Travailleur infatigable, ayant son atelier dans sa propre demeure, il fut exposé toute sa vie —et avec lui sa famille et ses animaux domestiques— à l'intoxication appelée *colique saturnine* ou *colique des peintres*<sup>11</sup>.

A partir du recueil de lettres du peintre et de ses amis les plus proches, María Teresa Rodríguez Torres arrive à la conclusion que le peintre et le cercle de ses amis étaient conscients de la maladie dont souffrait Goya. Celui-ci connaissait la cause de son mal; cela nous est prouvé par le fait qu'une des premières faveurs que Goya reçoit du roi, c'est l'installation en 1787 d'un broyeur pour fabriquer ses couleurs en évitant d'inhaler directement le nuage de poussière de plomb produit en broyant le métal; mais si le broyage continua dans l'atelier, la source de l'intoxication dut persister.

L'esprit impulsif de Goya ne dut pas le conduire à prendre trop de précautions pour éviter l'intoxication, étant ainsi plus affecté que d'autres peintres contemporains. Tant qu'il alla à la chasse et s'oxygéna dans ses fréquentes sorties à la campagne, l'élimination du plomb de son organisme le maintint en bonne santé; mais, avec l'augmentation de commandes, sa vie devint plus sédentaire et son état empira.

Le saturnisme se caractérise par un syndrome chronique de base, où se succèdent des épisodes aigus dont les symptômes diminuent lorsque le malade s'éloigne de la source de plomb. Mais l'effet de cette intoxication étant cumulatif, si la cause qui le provoque ne diminue pas dans l'atmosphère, les crises deviennent de plus en plus graves et fréquentes.

Parmi les signes cliniques que présentent les patients, nous tenons à mettre l'accent sur l'*encéphalopathie* qui produit des céphalées continues, des crises

11. Cette maladie est recueillie dans le *Dictionnaire Portatif de Santé*. Paris, 1761. Le médecin catalan Vicente Mitjavila y Fisonéll publie *De los daños que causan al cuerpo humano las preparaciones del plomo*. Barcelone, 1791. Ignacio Ruiz de Luzuriaga publie *Disertación Médica sobre el Cólico de Madrid*. Madrid, 1797.

d'épilepsie, des délires accompagnés d'hallucinations et des lésions des organes des sens qui peuvent être irréversibles<sup>12</sup>.

Depuis la perspective signalée, les dessins de Goya ne sont pas le fruit d'un simple exercice d'invention. Mais le fait que ses rêves soient le produit du saturnisme ne retire aucun mérite à son génie; bien au contraire, il eut vraiment une idée de génie lorsqu'il transposa dans le domaine artistique ces *Songes*, signes évidents de son intoxication saturnine, à une époque de prééminence culturelle de la raison.

Si *Les Songes* constituent des représentations non intentionnées, *Les Caprices*, au contraire, répondent à une intention satirique. Dans le premier niveau, celui des dessins, Goya offre des images diaphanes de sa rencontre avec le sinistre; au second niveau, celui des gravures, il place le spectateur face à des lectures en code satirique ou grotesque de contenus scatologiques dérivés du sinistre.

On peut donc affirmer que ce peintre qui crée des images grotesques à partir de son expérience du sinistre se situe dans la ligne de projection vers l'*esthétique du laid*, que Kant avait déjà pressentie en réfléchissant sur le sublime, dernière des catégories esthétiques qui se définit dans la période que nous avons étudiée et que Karl Rosenkranz (1805-1879) naturalise en 1853.

Laissant de côté *Les Caprices*, nous ne devons pas oublier que dans *Songes*, *Disparates* et *Peintures Noires*, l'invention se conserve dans son état le plus pur.

12. La première crise dont souffre Goya a lieu en 1777, la deuxième en 1780, accompagnée cette fois de fortes douleurs d'estomac.

En 1781 et 1784 il souffre d'anémie et de fatigue. En 1787 son visage se ride, ses yeux s'enfoncent et l'image de vieillissement précoce s'accroît, caractéristique des personnes souffrant de saturnisme.

En 1790 il se plaint de tremblements. Fin 1792 il a une colique saturnine, suivie de paralysie —qui affecta ses bras et ses jambes en 1793— et d'une terrible encéphalopathie saturnine avec vertige, bourdonnement d'oreille, surdité et délires avec rêves hallucinatoires. En 1794 sa main est toujours paralysée, l'empêchant d'écrire, mais cette incapacité disparaîtra. La surdité, au contraire, fut irréversible. Cette réalité lui fit renoncer en 1797 à son poste de Directeur de Peinture à l'Académie Royale de San Fernando, car la surdité, la mauvaise humeur et l'irritabilité n'étaient pas favorables à l'enseignement. A partir de moment-là, et jusqu'à son départ en France, il vit reclus dans sa maison de campagne «Quinta del Sordo».

On n'a la connaissance d'aucune autre crise jusqu'à celle de 1819. Les antécédents de cette nouvelle crise se trouvent dans les peintures murales sous-jacentes aux *Peintures Noires*, beaucoup plus joyeuses, colorées et lumineuses —plus riches en blanc d'Espagne aussi—. Goya avait acheté cette année-là la «Quinta del Sordo» et avait décidé de la décorer de peintures à l'huile et non pas à la fresque. Cette intoxication le tua presque. L'année suivante, en 1820, il peint son autoportrait avec le Docteur Arrieta, qui le soigna.

A Bordeaux, en 1825, il souffre de sclérose rénale; il s'en remet mais souffre l'année suivante de fortes céphalées. En 1828 il a une nouvelle crise, qui est mortelle. Il mourut le 16 avril 1828.

María Teresa Teresa Rodríguez Torres attire l'attention sur la coïncidence des dates de réalisation de *Songes* en 1793-94, *Les Caprices* en 1797-99 et les *Peintures Noires* en 1819-20, avec celles des diverses périodes de convalescence qui suivirent les crises les plus importantes de la maladie de Goya.

L'expérience physiologique liée au saturnisme éloigna Goya des conventions de son époque. Dans l'isolement où il se plongeait à chaque crise et pendant les convalescences qui les suivirent, Goya peignit en liberté, en marge du canon opératif, montrant une attitude de transgression, qu'il justifie par le maintien d'idées baroques et classicistes.

Précisément, la peinture *El perro semihundido*, qui fait partie du cycle des *Peintures Noires*, nous approche de la manière dont son protagonisme perçoit des réalités que nous ne remarquons pas. Ce tableau impressionna un autre peintre espagnol qui maintint également d'étroites relations avec la France: Antonio Saura; représentant des survivances baroques —exprimées de manière expressionniste—, en cette fin de siècle, un autre siècle où l'on a poursuivi depuis l'avant-garde l'obtention d'une plus grande éloquence pour les créations plastiques. De là la récurrence du sublime, comme voie d'exploration de la capacité communicative de l'œuvre d'art.

#### CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- ADDISON, Joseph y RAQUEJO, Tonia ed. (1991): *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator (1712-15)* Madrid, Visor. Colección La Balsa de la Medusa, 37.
- ADDISON, J. (1963): *Spectator (1712)* Nueva York, Londres, s.n.
- ALSINA CLOTA, José ed. (1985): *Anónimo: Sobre lo sublime, Aristóteles: Poética*, Barcelona, Bosch.
- BLAIR, Hugh (1783): *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Londres, Edimburgo.
- BOGGIERO, P. (1783): *Tratado de lo Sublime que compuso el Filósofo Longino Secretario de Cenobia Reyna del Oriente*. Madrid.
- BOITANI, Piero (1989): *The Tragic and the sublime in medieval literature*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BOLLA, Peter (1989): *The discourse of the sublime readings in history, aesthetics, and the subject*. Oxford-New York, B. Blackwell.
- BOZAL, Valeriano (1983): *Imagen de Goya*. Barcelona, Lumen.
- (1994): *Goya y el gusto moderno*. Madrid, Alianza.
- BOZAL, Valeriano ed. (1996): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor.
- BURKE, E. (1985): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Murcia.
- BURKE, Edmund; BOZAL, Valeriano ed. (1985): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello. (1757)* Murcia.
- CARCHIA, Gianni (1994): *Retórica de lo sublime*. Madrid, Tecnos.
- CASTRO MORALES, Federico (1996): «Sueño, capricho y fantasía en Goya: un saturnino torna lo siniestro en grotesco». in *De lo grotesco*. Universidad del País Vasco, Departamento de Filología Francesa.

- CHAMBERS, W.: *A Dissertation on Oriental Gardening* (1772), en *Ilustración y Romanticismo*, op. cit.
- CORTÉS, José Miguel G. (1997): *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelone, Anagrama.
- COZENS, A.: *Nuevo método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje* (1785), en *Ilustración y Romanticismo*, op. cit.
- DIDEROT, Denis (1973): *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*. Buenos Aires.
- DUBOIS, Claude-Gilbert (1995): *Le baroque en Europe et en France*. Paris, Presses Universitaires de France.
- ESPINOSA Y MALO, Félix Lucio (1963): *Ocios Morales*. Zaragoza.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves (1993): *De la experiencia mística a la creación grotesca: tres ensayos de aproximación a los límites*. San Juan de Puerto Rico, Mairena.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989): *Teoría de la Literatura*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA DE ARRIETA, Agustín (1805): *Carta apologética de la traducción de los principios de literatura de Mr. Batteaux...* Madrid.
- GARCÍA LÓPEZ, José ed. (1979): *Demetrio: Sobre el estilo. «Longino»: Sobre lo sublime*. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- GILPIN, W. (1972): *On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel and on Sketsching Landscape* (1792). Farnborough.
- GLENDINNING, Nigel (1976): «Imaginación de Goya: nuevas fuentes para algunos de sus dibujos y pinturas», en *Archivo Español de Arte* n° 195. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, pp. 273-292.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (1990): *Goya: de lo bello a lo sublime*. Vitoria, Ephialte.
- GOYET, Francis (1996): *Le sublime du «lieu commun»: l'invention rhétorique dans l'antiquité et à la Renaissance*. Paris, H. Champion.
- HALFPENNY, W. J. (1755): *Rural Architecture in the Chinese Taste*.
- HELMAN, Edith (1993): *Trasmundo de Goya*. Madrid, Alianza.
- ILIE, Paul (1968): «Grotesques portraits in Torre-Villaroel», en *BHS*, XL, V, pp. 16-37.
- JARAUTA, Francisco, BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1992): «El Barroco y su Doble» en *Barroco y neobarroco. Cuadernos del Círculo* n° 2. Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor.
- KANT, Immanuel (1979): *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime* (1764). Madrid, Alianza.
- KAYSER, Wolfgang (1964): *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Nova. Trad. castellana de Ilse M. Brugger.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.B. (1982): *Los Caprichos de Goya y su significado*. Santiago de Compostela.

- MORENO, M. José (1981): *Tratado de la sublimidad, traducido finalmente del griego de Dionisio Casio Longino, con notas históricas, críticas y biográficas, y con ejemplos sublimes castellanos comparados con los griegos citados por Longino...* (1882). Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- NORDSTRÖM, Folke (1989): *Goya, Saturno y Melancolía* (1962). Madrid, Visor, La balsa de la Medusa.
- PAYNE KNIGHT, R. (1972): *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805, 1808). Farnborough.
- PÉREZ DE VALDERRABANO, Manuel (1770): *El Sublime de Dionisio Longino, traducido del griego*. Madrid.
- (1770): *Tratado sobre lo sublime*.
- PIÑERO, F. (1972): «Traducciones españolas del tratado «Sobre lo sublime»». en *Estudios clásicos* n° 66-67, pp. 247-262.
- PRADO, Javier de (1994): *Historia de la literatura francesa*. Madrid, Cátedra.
- PRICE, Sir U. (1806): *An Enquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening*.
- PRICE, Sir U. (1794, 1797-98): *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*.
- RODRÍGUEZ TORRES, María Teresa (1993): *Goya: Saturno y el saturnismo, su enfermedad*. Madrid.
- ROSENBERG, Alfred (1917): *Longinus in England bis zur Ende des 18. Jarhunderts*. Weimar, Berlin.
- SAMARANCH, Francisco de P. (1990): *Sobre lo sublime*. Buenos
- SCHILLER, Friedrich y AULLON DE HARO, Pedro ed. (1992): *Lo sublime: de lo sublime y sobre lo sublime* (1795). Málaga, Agora Barcelona, Anthropos.
- SELMA, José Vicente (1996): *Imágenes de naufragio: nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. Valencia, Comunidad Valenciana.
- YLLERA, Alicia (1989): «Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias» en *Epos. Revista de Filología* n° 5, Madrid, pp. 345-369.
- (1990): «Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias» en *Epos. Revista de Filología* n° 6, Madrid, pp. 331-353.