



HAL
open science

Le Caprice. Une forme artistique transgressive

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Le Caprice. Une forme artistique transgressive. Pascale Peyraga. Le Caprice et l'Espagne, L'Harmattan, pp. 7-17, 2007, 978-26296-04065-6. hal-01515779

HAL Id: hal-01515779

<https://hal.science/hal-01515779v1>

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.

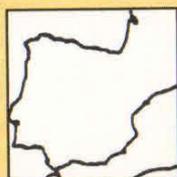
Textes réunis et présentés par
Pascale PEYRAGA

LE CAPRICE ET L'ESPAGNE

Une forme artistique transgressive



Recherches et
Documents



Espagne

L'Harmattan

LE CAPRICE ET L'ESPAGNE

Textes réunis et présentés par

Pascale PEYRAGA

**LE CAPRICE
ET L'ESPAGNE**

AVANT-PROPOS

Pascale PEYRAGA
Université de Pau

Cet ouvrage, matérialisation éditoriale du Colloque *Le Caprice et l'Espagne* (Pau, les 6 et 7 avril 2006), regroupe des travaux de nature diverse, réunis sous le dénominateur commun du Caprice. Trois enseignants-chercheurs espagnols et huit spécialistes français se sont retrouvés pour évoquer la forme capricieuse au fil des siècles et dans des domaines artistiques aussi multiples que l'architecture (dans le cas du *capriccio architettonico*), les arts graphiques et picturaux (dans les gravures de Callot ou de Goya par exemple), et la littérature (dans le roman ou le théâtre).

Cette variété est d'ailleurs à l'image de la genèse du projet, qui résulte de la conjonction de facteurs purement personnels - mes travaux sur Azorín, auteur d'un *Capricho* m'ayant fait explorer les voies capricieuses dans le roman et découvrir l'aspect polymorphe du Caprice - et de circonstances externes : deux événements qui tendaient au dévoilement public du Caprice, à sa connaissance par le plus grand nombre se sont greffés sur cet intérêt particulier, me confortant dans le désir de percer le sens de cette notion. Le premier élément catalyseur fut l'exposition sur les *Architectures fantastiques*, organisée au printemps 2004 par le « Centre de Cultura contemporánea de Barcelona » et le « Museo de Bellas Artes de Bilbao »¹,

¹ *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental.* 23

remettant sur le devant de la scène espagnole le Caprice, cette forme artistique qui, depuis son essor au cours du XVI^e siècle renaissant, ne cessa de se manifester dans l'art occidental jusqu'à nos jours, traçant en pointillé une ligne dont les interruptions et les reprises soudaines ne semblaient, *a priori*, répondre à aucun motif rationnel. Par ailleurs, la publication récente de *Goya, Gravures et Lithographies* (Ed. Chorus, Toulouse), constituant l'aboutissement d'un travail de longue haleine mené à bien par Jean-Louis Augé, Conservateur en Chef du Musée Goya à Castres, justifiait aussi que l'on s'intéressât de nouveau au Caprice. Il convient en effet de souligner l'aspect novateur de cet ouvrage, qui repose sur la divulgation de la totalité de gravures de Goya et qui tient en grande part à sa perspective didactique, facilitant l'accès aux œuvres graphiques les plus complexes du peintre, dont les *Caprichos* sont la vitrine.

De fait, les limites purement universitaires du Colloque, creuset fécond pour la réflexion scientifique, furent dépassées grâce à la présence conjointe de Jean-Louis Augé - qui apporta un éclairage avisé sur la production goyesque et présenta publiquement son ouvrage dans le cadre du Colloque -, et de Pedro Azara, commissaire de l'Exposition sur les *Architectures fantastiques*, qui enrichit la réflexion sur le caprice architectural en en révélant la portée allégorique, à la fois politique et théologique, probablement liée aux recherches des alchimistes.

Partant, s'est fait jour la complexité du Caprice, nourrie par son caractère ambivalent, qu'il soit forme savante - voire hermétique - et réservée à une élite au XVII^e siècle (Pedro Azara, « Le Caprice et les emblèmes »), ou d'aspect plus populaire à la fin du XVIII^e siècle avec Goya (voir les textes de Jean-Louis Augé, « Goya et le langage universel » et de Isabelle Steffen Prat, « De Goya a Cela, le paradoxe du Caprice »). L'ensemble des communications a mis en avant l'éclectisme apparent du Caprice, qui ressurgit de façon endémique et

février - 30 mai 2004. Commissaire : Pedro Azara. Exposition organisée par le « Centre de Cultura contemporánea de Barcelona » et le « Museo de Bellas Artes de Bilbao ». Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004.

inopinée, siècle après siècle, lorsqu'on ne l'attend pas, là où l'on ne l'attend pas, souvent pour se faire l'écho d'une fracture politique, sociale ou culturelle, d'une nécessité de contester des normes dominantes, qu'il s'agisse des *Caprichos* de Goya ou du Caprice du début du XX^e siècle, perçu comme l'expression littéraire de la bohème madrilène (communication de Xavier Escudero).

Bien entendu, l'essor du Caprice dans une zone géographique et à un moment donné témoigne pleinement de son caractère fluctuant. Si les XVII^e et XVIII^e siècles marquèrent la plénitude du Caprice en Italie et en France, où il refit son apparition avec le romantisme pour quasiment disparaître au XX^e siècle, en Espagne, au contraire, le Caprice connut son zénith aux XIX^e et XX^e siècles, fleurissant sous la plume de José Echegaray, des frères Quintero, de Manuel Machado, de Ramón Gómez de la Serna, d'Azorín, de Camilo José Cela ou, beaucoup plus récemment, de Terenci Moix, la première œuvre à inaugurer cette longue série demeurant, à n'en pas douter, celle des emblématiques *Caprichos* de Goya.

Quant à la place et à la forme du terme-vedette de « caprice » qui apparaît dans la désignation de nombre d'œuvres, elles invitent, elles aussi, à aborder le Caprice sous des angles variés : elles suggèrent tantôt les conditions de sa création et de sa divulgation, tantôt l'état d'esprit de l'artiste, ou présentent l'œuvre comme le résultat de cette humeur, à moins qu'elles ne sous-entendent l'existence de règles capricieuses que suivraient les productions artistiques. Aussi le mot « caprice » peut-il être présent dans le titre, au singulier (chez Saint-Amant, ou dans l'opéra de Richard Strauss, *Capriccio*), ou au pluriel (les *Caprichos* de Ramón Gómez de la Serna entre autres), se suffisant à lui-même ou s'intégrant dans un syntagme plus complexe (tel est le cas pour le recueil de Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, ou pour le *Capricho extremeño* de Andrés Trapiello). Il peut désigner une partie ou une section de recueil (chez Federico García Lorca ou dans les *Evoluciones* de José Moreno Villa) ou, s'érigeant en sous-titre, dessiner un moule formel, le titre secondaire de *Capriccio architetonico* venant régulièrement, par exemple, désigner les peintures et

gravures italiennes des XVII^e et XVIII^e siècles, qu'elles soient de Canaletto, de Tiepolo ou de Piranesi.

Il va sans dire que, pour tout hispaniste, et même pour tout néophyte, c'est le terme pluriel de *Caprichos* qui résonne d'échos, faisant surgir devant nos yeux les estampes goyesques, révélatrices d'une crise multiple - de l'artiste, de l'individu et du citoyen -, les nombreux épigones de Goya étant là pour témoigner de l'influence incontestable que ces images exercèrent dans les esprits. Goya ayant assurément aiguillonné la création artistique des XIX^e et XX^e siècles, son impact situe le Caprice à la croisée de deux nouveaux chemins, entre le national et le supranational, nous poussant à mettre au centre de la problématique soulevée, et à côté du questionnement du Caprice en soi, celui d'un caprice proprement espagnol, qui affirmerait sa dette à l'égard du peintre aragonais.

Et, effectivement, bien que quelques communications aient abordé le développement du Caprice hors d'Espagne, à la cour de Rodolphe II à Prague (Pedro Azara), en Italie (Pascale Peyraga), en France et en Russie (Daniel Aranjó), la majorité des interventions s'est centrée sur les ramifications espagnoles du Caprice, les articles de Mireille Coulon, de Bénédicte de Buron Brun, d'Adela Cortijo Talavera, et d'Isabelle Steffen Prat établissant un lien direct entre les productions de Francisco Umbral, de Terenci Moix, de C. J. Cela ou d'Antonio Buero Vallejo et les *Caprices* de Goya. Si le titre de la pièce de A. Buero Vallejo, *El sueño de la razón produce monstruos*, nous place d'emblée dans la lignée goyesque, la totalité de l'intrigue se nourrit de la vie de Goya dans la *Quinta del sordo*, et de ses œuvres capricieuses - à savoir produites en toute liberté -, qu'il s'agisse des *Peintures Noires*, des *Caprices* ou des *Disparates*, dont les titres émaillent la deuxième partie de la pièce. Au demeurant, il semblerait que les *Caprices* de Goya n'imposent pas de cadre astreignant à cette création, et qu'ils acquièrent au contraire une nouvelle forme fantaisiste, puisque la gravure éponyme de « El sueño de la razón produce monstruos » trouve une nouvelle actualité chez Buero Vallejo : parce qu'elle illustre l'isolement du personnage enfermé dans sa surdité, elle permet au dramaturge d'engager une réflexion théâtrale sur la question

de l'incommunicabilité, remettant en question les normes du dialogue théâtral tout en ménageant des situations ô combien saugrenues.

Quant à Bénédicte de Buron Brun et Adela Cortijo, si elles relèvent respectivement, dans les productions de Francisco Umbral et de Terenci Moix, une dette vis-à-vis des *Caprices*, c'est parce que ces romans dressent, à l'image des gravures de Goya, une typologie des vices et de la marginalité. *Las respetuosas*, *El Giocondo* et *Madrid 650* mettent en scène des êtres en marge de la société, qu'il s'agisse de prostituées, d'homosexuels, de gigolos ou de délinquants, témoignant d'une époque précise, peuplée de personnages types. Surtout, à travers ce catalogue de marginaux, Francisco Umbral dessine un monde ambivalent, ce monde à l'envers si cher à Goya, qu'accompagne un regard critique sur lequel s'enracine la satire. De même, la trilogie de *Garras de astracán*, *Mujercísimas* et *Chulas y famosas* de Terenci Moix, écrite « in maniera giacosa », revendique sa parenté avec le Caprice, sa protagoniste, Miranda Baronat, étant définie par son créateur comme un « divertimiento, un *capriccio* ». S'il révèle, à travers cette image hyperbolique de femme espagnole, une idiosyncrasie particulière du monde hispanique, il faut préciser que la validité de ce caprice vivant n'est pas uniquement liée à l'amusement qu'il suscite auprès des lecteurs, à la transgression des valeurs d'une morale conventionnelle et qu'il doit être aussi considéré comme une composante fondamentale de l'écriture moixienne : tout comme les œuvres de fantaisie de Goya rééquilibraient sa production et lui servaient d'exutoire en compensant le poids des commandes officielles, les distractions moixiennes s'imposent comme un contrepoids bouffon et caricaturesque au volet « sérieux » de la création artistique de l'écrivain. Ainsi la modernité prosaïque, médiocre et satirisée s'oppose-t-elle à l'univers idyllique de l'antiquité qui se déploie dans nombre de ses romans, générant une tension entre deux esthétiques, deux univers qui cohabitent et luttent dans l'imaginaire de l'auteur catalan. Avec Terenci Moix, le Caprice apparaît alors comme un élément structurant dans une recherche d'équilibre entre la culture classique et la moderne, l'ordre et le

chaos, l'observance des règles et la subversion des canons.

Malgré la prégnance goyesque, il nous a semblé utopique, étant donné la variété adoptée par le Caprice, d'envisager l'existence d'un caprice purement espagnol, qui irait à l'encontre d'une transcendance du concept, et ignorerait les multiples influences transtextuelles qui baignent les arts. En effet, derrière la diversité dont les caprices se parent, et en considérant leur caractère récuratif dans les arts occidentaux, nous sommes tentés de dégager quelques constantes permettant de les rassembler sous un même chapeau. Un Caprice unique pourrait-il se faire corps, mettant en évidence une forme singulière ? Serait-il licite de poser l'existence d'un genre, aussi mineur soit-il, voire d'une « supra généralité » se hissant au-dessus des limites des arts, déterminant une cohérence et construisant une homogénéité par-delà les discordances de surface ? Ou faudrait-il se contenter de répertorier une multitude de caprices sans qu'émerge véritablement aucun point de contact nous autorisant à définir la quintessence du Caprice ? C'est le risque auquel les caprices nous confrontent, nous plaçant sans cesse face à des paradoxes plus surprenants les uns que les autres, liés à leur nature et à leur configuration propre.

Néanmoins, et pour en revenir à l'hypothétique « caprice espagnol », les exemples abordés nous suggèrent une piste fédératrice lors de l'appréhension du Caprice. Si les épigones de Goya reprennent des motifs de ses *Caprices* et adaptent sa typologie à une nouvelle réalité espagnole, il appert que c'est essentiellement en fonction de leur capacité, intrinsèque à la description d'un univers marginalisé, à contester des conventions sociales et artistiques. Cette aptitude à invalider les normes dominantes, à adopter des chemins peu fréquentés, n'est d'ailleurs pas le propre des *Caprices* goyesques et de ses dérivés, mais tiendrait essentiellement aux fondements du Caprice.

Avant de poursuivre avec la capacité subversive du Caprice, nous nous arrêterons un instant - le temps d'un caprice - sur une autre de ses caractéristiques, inhérente à son étymologie la plus probable, celle du latin *capra*, « chèvre », par laquelle le Caprice se fait l'expression de la fantaisie propre

aux races caprines, s'écartant des chemins trop faciles, et laissant libre cours aux humeurs soudaines et irrépessibles. Les textes allant dans le sens de cette acception sont ceux de Christian Manso, de Domingo Pujante González, et de Daniel Aranjo, qui montrent clairement que l'humeur capricieuse déborde amplement la thématique abordée par une œuvre capricieuse ou les états d'esprit des personnages qui la peuplent, pour caractériser la démarche du créateur. En effet, si l'attitude capricieuse est souvent connotée négativement, pour dire une humeur passagère, sans fondement véritable et proche de la déraison, elle caractérise aussi la force imaginative, le caractère génial de l'artiste « capricieux », adjectif que Vasari employait déjà dans ses *Vies* pour qualifier Giotto ou Simone Martini. L'article de Daniel Aranjo est à ce titre révélateur, puisque, partant du rapprochement entre Caprice et Fantaisie, il fait appel à l'étymologie de cette dernière, et met en exergue l'importance du radical *phos*, « lumière », qui permet de l'associer au phénomène lumineux, et de comprendre la conception phénoménologique, kaléidoscopique, de la Fantaisie et du Caprice chère à plus d'un auteur. Les conclusions de Christian Manso vont, de toute évidence, dans le même sens : depuis *Senos* de R. Gómez de La Serna jusqu'à *Coños* de Juan Manuel de Prada, le caprice émoustille le désir et produit une impulsion violente. Et s'il ne vit que l'instant d'un spasme, il agit comme un élan libérateur, et ouvre des espaces riches de potentialités créatrices. De même le *Teatro Furioso* de Francisco Nieva, développant l'image caprine dans *La carroza de Plomo candente*, par le biais de Pan - le Dieu-bouc -, est-il marqué par des événements spontanés, imprévus et naturels, sans relation logique de causalité, la spontanéité se transformant en une façon de vivre et de créer, en une idée qui échappe à tout système ou à toute tentative d'explication rationnelle.

De surcroît, étant le fruit fortuit d'une impulsion personnelle, promouvant un jaillissement non calculé de l'esprit, le Caprice semble répondre à une nécessité immanente, et son dévoilement public ou son exposition au jugement critique, est lui aussi source de paradoxes : en se définissant comme Caprice, la production artistique assume en apparence

son caractère mineur, de portée limitée, qui la destinerait à un public réduit de familiers ou d'initiés. En même temps, parce que le Caprice s'affirme comme particulier ou ne s'adresse qu'à quelques privilégiés capables d'en percevoir les nuances, il instaure une distance entre la sphère du privé et le domaine public, affirme la prégnance de l'individuel sur le collectif. De ce fait, et parce qu'il introduit la fantaisie et la liberté au milieu de normes contraignantes, il est potentiellement facteur de subversion, source de critiques. Déjà dans son *Iconologie*, Cesare Ripa soulignait la disposition du capricieux, toujours prêt à aiguillonner ses contemporains, et depuis longtemps, l'aptitude du Caprice à s'écarter des règles de l'art est une constante dans les sources lexicographiques (voir plus loin la communication sur *La herida de la Esfinge*). Mais dans quelle mesure est-il capable, générant une tension entre art officiel et art individuel, de remettre en question les normes de l'art, de bouleverser les genres, d'introduire une avant-garde artistique renversant les codes en vigueur ? A un niveau plus global encore, la perturbation induite par le Caprice, lorsqu'il fait coexister règle et fantaisie, raison et folie, imaginaire et réel, n'est-elle pas le reflet d'une crise plus profonde mettant en cause les rapports entre l'artiste et la société dans laquelle il vit ? L'hypothèse de l'émergence du Caprice comme manifestation d'une crise sociale ou politique, en même temps qu'aspiration vers un changement, éclairerait en partie les fluctuations de son développement d'un pays à l'autre et en fonction des époques. C'est là une thèse qui a été abondamment développée à propos des *Caprices* de Goya² et que partage

² Voir, entre autres, les études de Roberto Alcalá Flecha, Valeriano Bozal, Edith Helman, ou Nigel Glendinning.
Roberto Alcalá Flecha. *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Zaragoza : Diputación general de Aragón, 1988 ; Valeriano Bozal. « Goya y la crisis de la sociedad española ». En : *Historia del arte en España*. Vol 2, Fundamentos, 18. Madrid : Istmo, 1973. pp. 12-31 ; Nigel Glendinning. « El arte satírico de *Los Caprichos* : con una nueva síntesis de la historia de su estampación y divulgación », en *Caprichos de Francisco de Goya : una aproximación y tres estudios*. Madrid : Calcografía Nacional, 1996 ; Edith Helman. *Trasmundo de Goya*. Madrid, Revista de Occidente, 1963. ed. corregida y aumentada, Madrid : Alianza Editorial, 1983.

également Xaxier Escudero à propos de la crise du tournant du XIX^e siècle espagnol. Effectuant un rapprochement, à partir de l'étude de *Luces de bohemia*, entre Caprice, *esperpento* et bohème littéraire moderniste espagnole, il montre comment l'esthétique de la déformation grotesque, aussi bien véhiculée par l'*esperpento* que par le caprice goyesque excède le simple niveau de la production artistique : la bohème peut se définir comme un caprice vivant, elle est la manifestation d'un art de vivre dominé par les notions de fantaisie, de provocation. Surtout, à l'instar des *Caprices* de Goya, qui naissent en pleine crise nationale, la bohème est liée à l'état de crise de la fin du XIX^e siècle, portant en elle les germes de la décadence mais aussi du renouveau.

Par ailleurs, pour en revenir aux *Caprices* de Goya, l'on peut aussi constater qu'ils se situent à mi-chemin entre sérieux et fantaisie, dépassant la légèreté d'un genre sans transcendance. Jean-Louis Augé revient sur le caractère réfléchi des *Caprices* qui, loin de prouver la folie ou un quelconque dérèglement de l'artiste, entendent au contraire donner un témoignage solide de la Vérité. Se retrouve là la propension du Caprice à s'éloigner de l'anecdotique, du particulier, pour atteindre une dimension supérieure. En effet, et malgré l'ancrage profondément hispanique des *Caprices* de Goya, aussi bien la communication sur « Goya et le langage universel » que celui sur « Goya et Cela... » soulignent la prédisposition du Caprice à s'extraire du simple fait national pour transcender les limites géographiques et temporelles et atteindre l'universalité. Cette tendance à franchir les limites, s'appliquant au domaine des arts, révèle alors la fonction transgénérique du Caprice, son instabilité lui permettant de se déplacer sans cesse et de frapper aux portes d'une normalité contraignante. Ainsi Isabelle Steffen Prat montre-t-elle à quel point le caprice s'alimente d'un paradoxe étrange. Les *Caprices* de Goya, comme ceux de C. J. Cela conjugent un ancrage national à une volonté d'universalité, et s'ils puisent leurs origines dans une forte tradition espagnole, ce n'est que pour mieux transgresser les frontières. S'appuyant sur la réalité espagnole de son temps, Goya s'en extrait pour tendre vers l'universalité, développant

une vocation supranationale, quand les *Caprices* de Cela, inscrits dans la diachronie, tissent non seulement des liens entre les époques mais aussi entre les genres, mêlant écriture et peinture. La nature du Caprice se dévoile : il passe d'un genre artistique à un autre, il enfourche l'imagination pour franchir les frontières chronologiques et créer un pont entre les arts.

A côté de ces caprices liés à la production goyesque, le *capriccio romantico* de Terenci Moix (voir « Les failles du *capriccio architetonico...* ») fait appel à une forme de Caprice plus ancienne et moins populaire, celle du caprice architectural, en vogue dans l'Italie des XVII^e et XVIII^e siècles, et dont Pedro Azara dévoile la complexité dans son article. Le sous-genre du *capriccio*, associant des espaces disparates, voire ambigus, est marqué du sceau de la contradiction : art virtuose s'il en est, il cacherait, sous des atours d'inconsistance et de séduction, une visée spirituelle, faisant de ces peintures décoratives de véritables emblèmes alchimiques. Cette même ambiguïté se projette dans le roman de Terenci Moix, révélant encore l'aisance avec laquelle le Caprice se déplace d'un domaine artistique vers un autre sans perdre ses caractéristiques premières. Ici encore, la mise en branle d'un imaginaire virtuose introduit des brèches dans la représentation dans lesquelles la subversion s'imisce. Par son caractère labile et transgénérique, le Caprice, insaisissable, échappe à toute captation, perturbe les normes génériques et ébranle le réel : il n'est pas fortuit de voir que, si le *capriccio architetonico* résultait, dans l'Italie du XVII^e siècle, de la dégradation d'un genre attesté, la *veduta*, il met en danger, lorsqu'il se glisse dans le domaine des Lettres au XX^e siècle, le genre du roman, ou du moins certains de ses fondements en brouillant les frontières du réel et de l'imaginaire.

Les pages qui suivent interrogent donc les conditions de création et de divulgation du Caprice, affirmation d'une humeur passagère, manifestation du génie artistique ouvrant de nouvelles perspectives, ou forme satirique susceptible d'éveiller les esprits endormis. Entre le simple facteur de perturbation passager et la fulgurance amenée à devenir pérenne, reconstruisant les arts et le monde selon une visée didactique, le

Caprice aspirerait au digne rang de genre, s'il n'était confronté à une contradiction, puisqu'il n'obéit à aucune loi, si ce n'est à celle de n'en avoir aucune. Car le Caprice se construit avant tout par contraste avec un genre contre lequel il s'adosse et qu'il conteste mais auquel il ne peut se substituer fermement, sous peine de périliter en tant que forme capricieuse. Cela nous inciterait à réaffirmer le caractère éphémère du Caprice si, après s'être déployé dans toute sa variété dans une œuvre ou dans un genre, il ne devait rejaillir avec plus de force encore, ailleurs, plus loin. Nous retiendrons avant tout cette nature mouvante, cette prédisposition du Caprice à franchir les limites après les avoir révélées, à glisser d'un domaine vers l'autre pour renaître inlassablement.

TABLE DES MATIERES

Avant-propos Pascale PEYRAGA	7
Les Notions de Caprice et de Fantaisie chez Azorín et quelques autres, en passant par la Russie et l'étymologie indo-européenne Daniel ARANJO	19
Goya et le langage universel Jean-Louis AUGE	47
L'Alchimie des Caprices architectoniques Pedro AZARA NICOLÁS	59
Caprichos de « marujas » y « mujercísimas » en las novelas de Terenci Moix Adela CORTIJO TALAVERA	75
A propos de <i>El sueño de la razón</i> d'Antonio Buero Vallejo Mireille COULON	91
Archétypes madrilènes ou caprices umbraliens Bénédict DE BURON-BRUN	109
Caprice et bohème littéraire Xavier ESCUDERO	133
De Senos de Ramón Gómez de la Serna a <i>Coños</i> de Juan Manuel de Prada. Une approche du Caprice Christian MANSO	153

Les failles du <i>Capriccio architetonico</i> dans <i>La herida de la Esfinge</i> de Terenci Moix Pascale PEYRAGA	183
Cabrajes, cabriolas y caprichos en el <i>Teatro Furioso</i> de Francisco Nieva Domingo PUJANTE GONZÁLEZ	205
De Goya a Cela : le paradoxe du Caprice ou la naissance d'un nouveau genre Isabelle STEFFEN-PRAT	229
Table des matières	249

LE CAPRICE ET L'ESPAGNE

Une forme artistique transgressive

Le Caprice est une forme artistique qui, depuis son essor au cours du XVI^e siècle, n'a cessé de ressurgir dans l'art de façon endémique et inopinée. Dépassant siècles et cloisonnements génériques, le Caprice, œuvre littéraire, musicale ou picturale, ne se reconnaît d'autre spécificité que de manifester l'humeur de son auteur. Derrière ces diversités, un Caprice unique peut-il se faire corps, mettant en évidence un genre capricieux, aussi mineur soit-il ?

Par ailleurs, l'impact incontestable des *Caprices* de Goya dans la création ibérique place au cœur de la problématique l'existence d'un Caprice espagnol, qui affirmerait sa dette à l'égard du peintre aragonais. Mais est-il légitime d'envisager le Caprice dans sa particularité hispanique, ou doit-on le considérer en tant qu'entité supranationale ? À moins que sa capacité à renverser les codes en vigueur, à subvertir les normes génériques, ne l'autorise à se hisser au-dessus des limites des arts et, par-delà les discordances de surface, à imposer une forme de « supra-généricité », de transcendance du Caprice...

Textes réunis par Pascale PEYRAGA, Maître de Conférences à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, spécialiste de l'Espagne contemporaine. Avec des contributions de Daniel Aranjó, Jean-Louis Augé, Pedro Azara, Adela Cortijo, Mireille Coulon, Bénédicte de Buron Brun, Xavier Escudero, Christian Manso, Domingo Pujante, Isabelle Steffen-Prat.

Illustration de couverture : Bernardino Montañés Pérez (1825-1893), Capricho, 1891, Huile sur toile, Musée de Huesca, Huesca.



ISBN : 978-2-296-04065-6

21,50 €