HAL open science

Le transfert du pictural au cinématographique dans Goya à Bordeaux (Carlos Saura, 1999) ou le voyage à travers les arts

Pascale Peyraga

▶ **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Le transfert du pictural au cinématographique dans Goya à Bordeaux (Carlos Saura, 1999) ou le voyage à travers les arts. Françoise Buisson; Arnaud Schmitt. Labilité des genres. Le désir du hors genre, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, pp.141-156, 2018, 978-2-35311-100-8. hal-01986785v2

HAL Id: hal-01986785

https://hal.science/hal-01986785v2

Submitted on 11 Mar 2021

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.

Le transfert du pictural au cinématographique dans *Goya à Bordeaux* (Carlos Saura, 1999) ou le voyage à travers les arts

Pascale PEYRAGA

in Françoise Buisson et Arnaud Schmitt (dir.),
Labilité des genres : le désir du hors genre

Le transfert du pictural au cinématographique dans *Goya à Bordeaux* (Carlos Saura, 1999) ou le voyage à travers les arts

Pascale PEYRAGA

Université de Pau et des Pays de l'Adour
E2S UPPA, laboratoire ALTER

Résumé

La dimension métaréflexive de *Goya à Bordeaux* (1999), exhibée tout au long du biopic, permet d'interpréter l'œuvre de Carlos Saura comme une réflexion sur la création artistique, ou comme une tentative de retracer l'évolution des arts, continûment animée par un renouvellement transmédiatique, à travers la trajectoire du « précurseur de la modernité ». Derrière la figure de Goya, placé à la charnière entre l'art « classique » et l'art moderne, émerge l'image de Carlos Saura lui-même, en train d'observer sa propre création dans le miroir du peintre. C'est ce transfert qui conduit le plus sûrement sur le chemin de l'intermédialité, la modernité de l'esthétique goyesque annonçant cette « image en mouvement » propre au médium filmique, incitant par là-même à repenser l'archéologie du cinéma.

Mots-clefs : Francisco Goya, Carlos Saura, Goya à Bordeaux, biopic, métaréflexivité, mise en abyme, intermédialité, histoire de la peinture, archéologie des arts, transferts médiatiques, modernité

Resumen

La dimensión metarreflexiva de *Goya en Burdeos* (1999), exhibida a lo largo del biopic, permite interpretar la obra de Carlos Saura como una reflexión sobre la creación artística, una tentativa de reescribir una Historia de las artes animada por una renovación transmediática continua, a través de la trayectoria del «precursor de la Modernidad». Detrás de la figura de Goya, bisagra entre el Arte «clásico» y el Arte moderno, asoma la figura del propio Saura observando su creación en el espejo del pintor. Dicha transferencia nos lleva por el camino de la intermedialidad, en la medida en que la modernidad de la estética goyesca anuncia la «imagen en movimiento» propia del medio fílmico, e incita a volver a pensar la arqueología del cine.

Palabras clave: Francisco Goya, Carlos Saura, Goya en Burdeos, biopic, metarreflexividad, mise en abyme, intermedialidad, historia de la pintura, arqueología de las artes, transferencias mediáticas, modernidad

« Où suis-je ? Où m'a-t-on conduit ? Qui m'a amené ici ? »[1], telles sont les interrogations qui assaillent le personnage de Goya dès la deuxième séquence[2] de *Goya à Bordeaux*, semblant déterminer le sens du biopic que Carlos Saura consacra en 1999 au peintre aragonais. Expression littérale d'une désorientation de l'être, reflet d'une vision romantique d'un Goya fou ou simple image d'un vieil homme aux frontières de la mort, ce questionnement justifie le double fonctionnement narratif du film : ainsi, la ligne chronologique qui retrace les derniers mois de Goya à Bordeaux alterne avec un temps rétrospectif[3], celui d'une mémoire capricieuse permettant d'explorer une trajectoire artistique filtrée par les interprétations plurielles du peintre Antonio Saura, frère du cinéaste, de Luis Buñuel, cinéaste également inspiré par Goya, et de Carlos Saura lui-même, qui clôt son film par la mise en exergue de la pensée du Français André Malraux, « *Después de Goya nace la pintura moderna* »[4].

Si le chemin labyrinthique emprunté autorise *a priori* le développement des diverses fonctions du biopic[5], qu'elle soit « documentaire » – à la fois historique et biographique –, « métaréflexive » – propre aux biopics représentant des artistes saisis dans leur activité créatrice –, ou « interprétative », laissant apparaître la réception de Goya – le peintre –, par Saura – le cinéaste –[6], nous nous concentrerons prioritairement sur la dimension métaréflexive de *Goya à Bordeaux* exhibée tout au long du film : car loin de réduire la vision du spectateur à l'image d'un Goya « précurseur de la modernité », elle inciterait à une relecture plus générale de l'histoire de la peinture, répondant en cela au « Où suis-je ? » initial, dont le sens déborderait le simple questionnement spatial du protagoniste égaré. Il s'agirait davantage de définir le lieu de Goya, dans un amont et un aval de l'histoire de la peinture, voire de l'extraire de certains lieux d'assignation externes signifiés par la double interrogation du « Où m'a-t-on conduit ? Qui m'a amené là ? », voire encore, dans une œuvre cinématographique où la désorientation procède tout autant d'un processus de déchronologisation[7] que des interactions entre les médiums picturaux, théâtraux ou musicaux réunis au cœur de l'œuvre

[1] L'ensemble des citations traduites dans cet article le sont par nos soins.
[2] Nous nous basons sur le découpage séquentiel de *Goya à Bordeaux* proposé par Jean-Paul Aubert (Aubert, 2005 (b) : 265-272).
[3] Voir l'étude sur le temps dans *Goya à Bordeaux* par Nancy Berthier (Berthier, 2005 (b) : 191-208).
[4] André Malraux termine son ouvrage *Saturne, Le destin, l'art et Goya* par l'évocation des dernières œuvres de Goya avant sa mort, concluant ainsi : « Ensuite, commence la peinture moderne » (Malraux, 1978 : 178).
[5] Nous renvoyons à l'article de Nancy Berthier, « Carlos Saura ou l'art d'hériter », dans lequel la séquence consacrée aux *Peintures noires* est analysée en reprenant les fonctions principales des biopics attachés aux figures d'artistes (Berthier, 2005 (a) : 191-224).
[6] « *Las libertades que me he tomado son consecuencia de mi personal visión del personaje. No quise hacer ni una película histórica, ni un catálogo de su obra, ni mucho menos un análisis psicológico del personaje, aunque de todo ello haya en mi película* » (Saura, 2002 : 8-9).
[7] Nous reprenons les termes de Paul Ricœur dans le chapitre de *Temps et Récit* consacré aux contraintes sémiotiques de la narrativité (Ricœur, 1991 : 52-55).

cinématographique, de repenser l'archéologie du cinéma à travers la relecture intermédiale de l'histoire des arts.

LA DIMENSION REFLEXIVE DE *GOYA A BORDEAUX*

Interpréter l'œuvre de Carlos Saura comme une réflexion sur la création artistique, ou comme une tentative de retracer l'évolution des arts à travers l'un des maîtres de la peinture occidentale, repose sur la présence d'un tissu métaréflexif particulièrement dense dans *Goya à Bordeaux*. De fait, la saturation de l'espace cinématographique par des représentations iconiques variées (fresques, toiles, dessins, gravures) et, plus généralement, par des motifs qui explicitent les propriétés de la représentation mimétique, tels que les fenêtres ou les miroirs, invitent à interroger l'art du tableau et à définir son statut en tant qu'objet d'étude. Mais prise en tant que telle, l'exhibition de la représentation fait seulement « signe », et ne met pas en relief les intentions signifiantes qui la sous-tendent ; rares, d'ailleurs, sont les tableaux de Goya reproduits dans le biopic qui se limitent à une simple valeur dénotative ou citationnelle, si l'on excepte la galerie de portraits reflétant sa trajectoire de peintre de cour, le tableau de la *Laitière à Bordeaux*, ou les tableaux des deux *Majas* que Godoy conserve dans son cabinet privé. Saura développe davantage la figuration de l'artiste au travail, entouré de pinceaux ou de châssis retournés, lorsqu'il filme son personnage se consacrant au dessin dans son atelier de Bordeaux, ou encore travaillant aux *Peintures noires* dans la *Maison du sourd*. Or, révéler ainsi l'envers du décor, reproduire l'activité créatrice de l'artiste possède un effet réfléchissant – amplement étudié par André Chastel dans un chapitre consacré au « tableau dans le tableau » (Chastel, 2000 : 75) –, qu'accentuent dans le biopic les scènes où Goya discourt sur son art – une façon de se distancier de ses œuvres pour en faire une *cosa mentale* – ou encore celles où il scrute son propre visage dans des miroirs réels ou symboliques.

Cette dimension métaréflexive atteint son comble à travers l'inclusion, dans le biopic, de deux œuvres « mises en abyme », les *Ménines* de Vélasquez et les *Époux Arnolfini* de Van Eyck, œuvres emblématiques ayant toutes deux servi de modèle à André Gide (Gide, 1948 : 41) et à Lucien Dällenbach pour définir les récits spéculaires (Dällenbach, 1977 : 15, 19-22), ces miroirs internes réfléchissant un aspect du récit, lié à son énoncé, à son énonciation ou à sa poétique.

Ainsi la séquence 29 ménage-t-elle un face-à-face privilégié entre Goya et le tableau des *Ménines*, considéré depuis Luca Giordano comme une « théologie de la peinture » (Palomini, 1988 : 922). Si divers motifs suscitent l'effet de miroir entre l'œuvre picturale et le film *Goya à Bordeaux*, tels que l'espace accueillant chacune des scènes ou le processus de « tableau dans le tableau » qui se réitère

dans chacune des représentations[8], c'est la position complexe des deux artistes par rapport à leur œuvre qui rend frappante l'analogie : en effet, la spécificité de Vélasquez par rapport aux *Ménines* est de se trouver à la fois à l'extérieur de l'œuvre et en son sein, s'y représentant lui-même dans une double activité de peintre et de théoricien de l'art qui suspend un instant son pinceau face à la toile, dans un signe de distanciation intellectuelle. À n'en pas douter, l'image du miroir interne réfléchissant l'énoncé de *Goya à Bordeaux* est ici pertinente, dans la mesure où le personnage filmique de Goya, comme Vélasquez dans *Les Ménines*, est présenté dans sa nature plurielle de sujet et d'objet de fiction, lui-même en train de créer et de réfléchir sur sa création. À la réduplication de l'énoncé s'ajoute une mise en abyme de l'esthétique, celle d'une peinture « naturelle », en évolution, exemplifiée dans *Goya à Bordeaux* – celle-ci justifiant la « modernité » de Goya aux yeux de Saura. Cette double esthétique est commentée par le personnage de Goya lorsqu'il évoque, face aux *Ménines*, la nouvelle réalité émanant de l'art pictural de Vélasquez ou du sien (fig. 1).

Néanmoins, l'intérêt de cette mise en abyme plurielle ne repose pas tant sur le dialogue entre Vélasquez et Goya que sur la projection vers un autre binôme constitué par Goya et Saura, la peinture et le cinéma. En effet, aussi bien le discours de Goya devant le tableau de Vélasquez[9] que la composition des *Ménines* engagent à une extension de la mise en abyme diégétique vers le niveau extrafictionnel, par l'entremise du miroir représenté au fond des *Ménines*, qui donne à voir le hors champ du tableau ou celui qui en est le « sujet transcendant », le monarque Philippe IV[10].

Par ailleurs, un semblable effet est produit par le tableau des *Époux Arnolfini*, qui ramène à l'intérieur de l'œuvre des réalités extérieures au tableau. Nous reprendrons brièvement la composition du tableau de Van Eyck où, sur le mur du fond, un miroir bombé renvoie non seulement l'image des époux de dos, mais aussi ce qui est en avant du tableau, à savoir le peintre Van Eyck lui-même. Or, si *Goya à Bordeaux* n'intègre pas véritablement de reproduction du tableau flamand, la séquence 22 en imite l'agencement de façon étonnante : la caméra cadre le couple de Goya et de sa fille Rosarito en train de contempler un tableau

[8] Dans le tableau des *Ménines*, l'inclusion de tableaux prend à la fois la forme de tableaux accrochés sur les murs de la salle du palais – pour la plupart des copies de Rubens par Juan Bautista Del Mazo –, et celle de la toile placée devant Vélasquez, sur laquelle il est supposé peindre. Carlos Saura inclut également ces deux types de tableaux dans *Goya à Bordeaux*, à savoir des reproductions d'œuvres de Vélasquez, de Goya ou d'autres artistes, données comme finies, et des œuvres en cours d'élaboration, soumises à l'activité picturale de Goya.

[9] Face à la composition des *Ménines*, le personnage de Goya avance une première hypothèse : « Il [Vélasquez] se regarde dans un miroir », pour corriger aussitôt « à moins que ce ne soit tout le tableau qui ne se regarde dans un miroir », laissant entendre que la réflexivité dépasse le seul champ de l'artiste pour s'étendre non seulement à sa production mais aussi à l'espace qui l'enserre, à savoir le tableau des *Ménines* pour Velázquez, et le film *Goya à Bordeaux* pour Goya.

[10] Voir à ce sujet la remarquable analyse de Daniel Arasse, « L'œil du maitre » (Arasse, 2000 : 153-189).

Fig. 1 – Goya et Bayeu au Palais royal – *Les Ménines* (séquence 29, 01:20:41 ; 01:20:54 ; 01:21:36 et 01:22:53)

Fig. 2a – Goya et Rosarito dans le miroir de l'art (séquence 22, 01:06:55)

Fig. 2a – Jan Van Eyck, *Giovanni Arnolfini et sa femme*, 1434, 81,8 x 59,7 cm, Londres, National Gallery.

figurant la duchesse d'Albe, lui-même placé hors champ. Un miroir étant installé derrière eux, celui-ci reproduit, face caméra, les deux corps de Rosarito et de Goya vus de dos ainsi que le hors champ du plan filmique (fig. 2). Plus encore que la citation des *Ménines*, l'allusion à l'œuvre de Van Eyck est pertinente dans *Goya à Bordeaux*, car elle dépasse les motifs spécifiques pour privilégier les structures modélisantes – l'artiste réfléchissant sur son art et le miroitement entre le champ du réel et celui de la fiction –, permettant *in fine* de métaphoriser le travail de Carlos Saura, le cinéaste, et de confirmer l'excellente formule d'André Chastel selon laquelle, quand dans un tableau, le peintre peint « un tableau dans le tableau », celui-ci présente souvent la « maquette réduite de sa structure ou le scénario de sa production » (Chastel, 2000 : 75).

En construisant son film comme un « miroir de représentations », Saura conduit assurément une réflexion sur la production artistique de Goya en constante évolution, saisie dans une temporalité qui est, plus largement, celle de l'histoire de la peinture, comme nous le verrons plus bas. Cette réflexion s'enrichit grâce aux mises en abyme d'œuvres représentatives qui n'ont pas pour seul effet de « refléter » l'œuvre qui les enserre – le biopic de *Goya à Bordeaux* – mais qui, parce qu'elles ramènent à l'intérieur de l'œuvre des réalités qui lui sont extérieures, font toutes deux osciller l'intérieur et l'extérieur, et incitent à une projection de Goya vers Saura – et de la peinture vers le cinéma –, un déplacement vers lequel les conditions de production du film nous conduisent inéluctablement[11]. Le retour de Goya sur ses pratiques artistiques ne serait alors que le reflet du regard de Saura en train d'observer sa propre création dans le miroir du peintre, les problématiques de la création picturale étant transférables à la création cinématographique et l'évolution du cinéma mesurable à l'aune de celle de la peinture. C'est ce transfert qui nous conduira le plus sûrement sur le chemin de l'intermédialité, la modernité de l'esthétique goyesque annonçant cette « image en mouvement » propre au médium filmique et Saura trouvant dans l'attitude de Goya et dans sa quête permanente de transformations artistiques, la métaphore de l'évolution des arts.

LE LIEU DE GOYA : AMONT ET AVAL DE LA MODERNITE

Étant établie la dimension métaréflexive de *Goya à Bordeaux*, nous reviendrons vers la problématique initiale du « Où suis-je ? » de Goya. L'analyse du biopic oriente le spectateur dans une double direction, une première visée, explicite, situant le peintre par rapport à un aval temporel lié à sa modernité, alors qu'une deuxième visée, plus subtile ou latente, dessine un « amont » artistique dont les fonctions n'ont guère été exploitées par la critique. Elle est néanmoins solidaire de la première visée, par la valeur contrastive qu'elle entretient avec celle-ci et qui

[11] Nous soulignerons, entre autres, le fait que Carlos Saura ait prêté sa propre main – et non pas que ce soit Francisco Rabal, l'acteur interprétant Goya – pour les prises de vue de Goya en train de peindre.

équilibre le récit filmique. En effet, si les seuils narratifs de *Goya à Bordeaux* – *incipit* et *excipit* – extraient Goya de sa temporalité propre pour lui permettre de « renaître» à travers les relectures et les interprétations d'un hypertexte fécond – l'interprétation de Goya comme précurseur de la modernité étant assimilée à une vie au-delà de la mort –, l'histoire de la peinture « avant Goya » se charge dans le biopic d'une dimension létale indéniable. Nous nous proposons de montrer que ces références picturales nourrissent la dialectique « vie » *vs* « mort » qui structure l'œuvre filmique tout en positionnant Goya dans l'histoire de la peinture.

Dans cette optique, nous évoquerons brièvement la nature des « lieux de Goya »[12] dans le film : il s'agit le plus souvent d'espaces chargés d'une dimension symbolique, appartenant à des chronotopes variés (le salon des ducs d'Osuna, l'atelier de Bordeaux, le café de Poc, etc.), et dont les cloisons translucides permettent au personnage de Goya de transiter d'un espace-temps vers un autre, d'aller à la rencontre de son passé ou de son futur, selon que le personnage de « Goya-vieux » – Francisco Rabal – pénètre l'espace de « Goya-jeune » – José Coronado – et inversement.

L'amont de Goya – un art figé dans le passé ?

Plusieurs critiques ont déjà signalé l'importance des traversées de couloirs et de cloisons spatio-temporelles dans *Goya à Bordeaux*, les interprétant comme la reconstruction mémorielle de la trajectoire spécifiquement goyesque. Pourtant, les références intericoniques auxquelles nous nous référerons ici, majoritairement concentrées au début du film, dessinent un amont de Goya dont celui-ci se désolidarise explicitement dans son itinérance artistique. Et si nous pouvons évoquer une présence plus discrète ou diffuse de ces citations, c'est qu'elles pastichent davantage des courants artistiques qu'elles ne sollicitent des œuvres précises et que leur mode d'intégration dans le film obéit à une logique ou à une esthétique spécifiques. En effet, si Saura, pour signifier la modernité de Goya, prend appui sur les œuvres les plus connues du peintre pour les transformer ou les animer, il procède inversement avec les références à l'amont de Goya : partant de scènes animées proprement « cinématographiques » ou de « tableaux vivants », il les fige soudain de façon à « faire tableau », nous conduisant métaphoriquement du cinéma à la peinture, de la mobilité à l'immobilité et, finalement, de la vie à la mort. Seule une des cinq références picturales qui nous intéressent – la vanité de Pedro de Camprobín – obéit à un schéma intermédiaire, puisqu'elle implique

[12] Nous nous basons dans ce paragraphe sur la différentiation entre le lieu et l'espace établie par Michel de Certeau : « Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. La loi du « propre » y règne […]. Il implique une indication de stabilité. Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. […] En somme, *l'espace est un lieu pratiqué* » (Certeau, 1990 : 172-173).

certes un processus « d'animation du tableau », mais qui est en réalité l'animation de la mort.

Nous présenterons donc ces cinq exemples, pour en dégager la fonction dans l'économie du récit. Situées dans les séquences 2, 4, 5, 8 et 27 du film, ces références renvoient à l'art des tapisseries flamandes du XVIe siècle, aux scènes de genre de la peinture hollandaise du XVIIe siècle, aux vanités baroques de l'Espagne du XVIIe, au rococo du XVIIIe siècle, et au néo-classicisme davidien.

Au début du cheminement de Goya (séquence 2, « Scène de la cuisine »), le protagoniste pénètre dans un long couloir dont la perspective est accentuée par des carrelages noirs et blancs – allusion aux pavements structurant les représentations perspectives depuis la Renaissance –, des carrelages que l'on retrouve dans la cuisine au seuil de laquelle Goya fait halte. Le regard subjectif de la caméra s'arrête sur une femme agenouillée lavant le sol avant de se poser, après un court mouvement panoramique, sur deux oies saignées, générant un second plan fixe qui fait signe, à la manière d'un tableau, et qui pourrait assurément renvoyer à la nature morte de Goya, *Dindon plumé et poêle à frire* (1808-1812) (fig. 3). Mais la composition et la manière sont autres et imitent davantage les scènes de la vie domestique des peintres néerlandais, les tableaux d'un Jan Steen (1625-1679) ou d'un Peter de Hooch (1629-1684) qui excellait dans la peinture des femmes au travail, ses sols en carrelages révélant sa maîtrise de la perspective. Face à ce « tableau », simple « spectateur », Goya s'enfuit, et reprend son chemin erratique.

L'art de la perspective est également omniprésent dans le salon des ducs d'Osuna (séquence 5) où un danseur évolue face à un public de courtisans. Fondamentale dans les tapisseries flamandes du XVIe siècle accrochées aux murs latéraux de la pièce, la perspective régit également les deux plans d'ensemble du salon, dans lequel le cinéaste parodie les constructions picturales de la Renaissance à travers une perspective centrale stricte. Là encore, dans cet espace ordonné par la perspective qui reprend les présupposés esthétiques du XVIe siècle et par le cadrage qui ne ménage quasiment que des plans fixes, Goya est présenté, dès son entrée en scène, comme un spectateur de passage, qui traverse un espace auquel il n'appartient pas. Avançant à contrejour au tout premier plan de la scène, il traverse le champ filmique de gauche à droite, quasiment repoussé à la surface de la représentation par la vaste table du salon qui l'empêche de pénétrer directement dans l'espace de représentation (fig. 4).

De la même façon, le personnage de Goya demeure spectateur face à la vanité baroque de Pedro de Camprobín, *Le chevalier et la mort*, et il n'intègre pas non plus physiquement la séquence des « Jardins d'Aranjuez » (séquence 27). Ces jardins bucoliques, initialement présentés dans un plan général vide de tout personnage, se remplissent, grâce à un montage en fondu enchaîné, de scènes de jeu aimables inspirées des cartons réalisés par Goya pour la Manufacture Royale de Tapisseries de Madrid – *Le pantin*, *Colin-maillard*, *L'escarpolette*. Dans cette séquence, qui s'achève dramatiquement sur la noyade de Rosarito – la fille supposée de Goya

Fig. 3 – Couloir de Goya (séquence 2, 00:06:36) et Scène de cuisine (séquence 2, 00:06:44 ; 00:06:55 et 00:06:57)

Fig. 4 – Le salon des Ducs d'Osuna
(séquence 5, 00'14'23)

Fig. 5 – Les jardins d'Aranjuez (séquence 27, 01:14:22 et 01:14:31)

Fig. 6 – Le bain de Goya (séquence 4, 00'10'31)

dans le biopic – Saura construit une série de tableaux en recourant davantage à l'immobilisation soudaine des personnages qu'à la fixité de la caméra, comme indiqué dans le scénario du film : « Soudain, sans raison, toutes les femmes regardent de face et arrêtent leurs mouvements, comme si elles servaient de modèle à un tableau »[13]. Mais cette séquence a beau inclure un hypotexte goyesque, celui-ci est englobé, subsumé par l'espace des Jardins d'Aranjuez qui en subvertit la nature profonde : la multitude de scènes galantes qu'ils accueillent, le premier plan de la séquence, un plan fixe sur ces jardins caractérisés par la maîtrise de la nature par la main de l'homme, convoquent l'esthétique rococo dont Goya, le peintre, s'était rapidement écarté à son arrivée à Madrid, dès la seconde commande de la Manufacture de Tapisseries (fig. 5).

Enfin, nous ferons référence à la séquence de Goya dans son bain (séquence 4), dont il est pleinement acteur, et qui offre une composition assez remarquable : Goya, Leandro de Moratín et Leocadia forment une frise sur le devant d'un champ filmique dont le fond est doublement fermé par une cloison japonaise et par des draps blancs, parallèles à la surface écranique à laquelle ils font écho par leur motif géométrique. L'austérité de la composition, la géométrie stricte des lignes horizontales et des verticales transforment l'espace en une surface plane idéale, et concentrent l'attention du spectateur sur les figures du premier plan. Cette esthétique propre au néoclassicisme de la fin du XVIIIe (*Le serment des Horaces* par David, ou *La mort de Viriathe* par José de Madrazo, par exemple) est ici renforcée par la présence de Goya nu dans la baignoire de cuivre, placée parallèlement au plan de l'écran et recouverte d'une tablette et d'un drap, en écho à *La mort de Marat* (1793), le chef-d'œuvre du chantre du néoclassicisme, Jacques Louis David (fig. 6).

Définir la place de ces références intericoniques dans *Goya à Bordeaux* ne peut se faire qu'en relation avec les peintures de Goya caractéristiques de sa modernité dans le biopic, à savoir les *Peintures Noires* ou les *Désastres de la Guerre*. Alors que ces dernières reçoivent un traitement cinématographique visant à refléter le dynamisme qui les sous-tend et leur capacité à s'extraire du cadre de la représentation pour faire irruption dans le réel, Saura met en place un processus contraire pour signifier l'amont artistique de Goya. Ainsi le cinéaste met-t-il en évidence le cadre du tableau dans la scène incluant la Vanité de Camprobín, *Le cavalier et la mort*, et a-t-il recours aux plans d'ensemble fixes dans les séquences de « Goya au bain », « Chez les Ducs d'Osuna » et « Dans les Jardins d'Aranjuez », qui éloignent le spectateur de la matière représentée. Enfin, la quasi-totalité de ces séquences inclut la thématique de la mort – les oies saignées, la noyade de Rosarito dans le lac des jardins d'Aranjuez, la Mort de la vanité qui menace Goya et l'allusion intericonique à l'assassinat de Marat –, une mort que le personnage rejette avec violence : face à Leocadia qui met fin à son entretien avec Moratín, il réplique : « Vous abusez de moi parce que je suis vieux ! […] Mais tu te trompes

[13] « *De repente, sin venir a cuento, todas las mujeres miran de frente y detienen sus movimientos, como si fueran los modelos de un cuadro* » (Saura, 2002 : 118).

si tu crois que tu vas être plus forte que moi. Et je t'avertis… Je ne vais pas mourir ! Je vais vivre au moins quatre-vingt-dix-neuf ans, comme Titien ! »[14]. Une même rébellion l'anime face au tableau des vanités lorsque, répétant à plusieurs reprises « Je ne veux pas mourir »[15], il fait reculer l'ombre de la mort qui le menace. Or, dans ce biopic qui mêle sens littéral – le portrait imaginaire de Goya – et dimension métaréflexive, la dialectique entre la vie et la mort appelle bien entendu une double lecture. Saura placerait Goya et les précurseurs de la modernité (Rembrandt, Vélasquez) du côté de la vie et de la capacité de renouvellement, rejoignant en cela la définition de Baudelaire selon laquelle « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » (Baudelaire : 11). Par contre, les autres œuvres, renaissantes, baroques, néoclassiques, seraient placées du côté des œuvres immuables et de la mort : les repousser, pour un artiste, serait alors faire acte de vie.

L'aval de Goya – au-delà de l'artiste, la permanence de l'œuvre

Si l'affirmation de la modernité de Goya dans le biopic de Carlos Saura prend appui sur les caractéristiques de l'œuvre goyesque en soi[16], elle s'enrichit surtout

---

[14] « *¡Abusáis de mi porque estoy viejo! Pero ¡Estás equivocada si crees que vas a poder conmigo. Y te lo advierto… […] ¡No voy a morir ! ¡Voy a vivir por lo menos noventa y nueve años, como Tiziano !* » (Saura, 2002 : 37).

[15] « *¡No quiero morir !* » (Saura, 2002 : 37).

[16] Bien que notre propos ne soit pas tant de définir la modernité de Goya que d'analyser l'interprétation et l'utilisation que Carlos Saura en fait, nous reprendrons ci-dessous quelques traits distinctifs de ses œuvres – mues par une effervescence interne et productrices d'instabilité – qui les placent sur la voie de l'image mobile et du cinéma. Revenir, à la suite de Gaëtan Picon, Valeriano Bozal, Jean-Louis Schefer ou de Jacques Soubeyroux, sur les notions de cadrage, de décentrement, sur les effets d'instantanéité ou d'immédiateté chez Goya, voire sur la déformation des sujets représentés, permet de révéler les ressorts de la dynamique goyesque. Elle fait appel à des éléments de composition ainsi qu'au traitement pictural des sujets représentés, en particulier dans les *Peintures Noires* ou dans les *Désastres de la guerre*, mais aussi dans d'autres représentations de la guerre ou dans des séries de gravures antérieures (qu'il s'agisse des *Caprices* ou des séries tauromachiques par exemple).
Le traitement des sujets eux-mêmes introduit une tension interne dans les représentations, par le recours aux caricatures ou par l'expression des corps altérés par la violence de la guerre. Là, les corps dénudés donnent à voir, simultanément, un mode de représentation appartenant au passé, qui respecte les idéaux de beauté véhiculés par la statuaire antique et le canon néoclassique, et leur destruction manifeste, les tortures et les mutilations ayant déformé les corps autrefois parfaits (dans *Les Désastres de la guerre*). De même, les faces monstrueuses ou caricaturesques des *Caprices*, les images grimaçantes des *Peintures Noires* (dans le *Pèlerinage de San Isidro* par exemple), le traitement des sujets à coups de brosse, font de la figure humaine l'objet nouveau d'une pensée instable. La mutation de l'humanité historique est alors mise en scène en tant qu'espèce (dans son ordre, dans son corps, dans son désir), Goya faisant l'expérience de « la limite et la mutabilité de la substance [humaine]» (Schefer, 1998 : 38). En prenant ses sujets dans la nature mais en faisant subir à leur image une sorte d'anamorphose déréglée, Goya crée une véritable peinture mouvement, sous-tendue par un effet de présence et d'instantanéité qui accentue les mouvements inhérents à la nature même des scènes représentées. L'effervescence désordonnée, qui atteint son summum dans *Le 2 mai 1808* ou *La*

des lectures intermédiales qui s'intercalent entre l'œuvre picturale et le récit filmique de Saura, que ces relectures soient textuelles ou iconiques[17].

L'on ne peut faire abstraction des deux inscriptions qui encadrent le récit filmique et en déterminent le sens : à l'*incipit* se trouve la dédicace à Antonio Saura, peintre informel et frère du cinéaste, décédé un an avant la sortie du film, et dont les écrits et l'œuvre peinte témoignent de sa fascination pour le peintre aragonais. La force avec laquelle Antonio Saura avait souligné, dans son essai sur *Le chien de Goya*, l'originalité plastique et le caractère phénoménologique de certaines œuvres goyesques (Saura, 2013 : 41-97), permet de comprendre qu'il les ait réinvesties plastiquement dans son *Portrait imaginaire de Goya* (1982) ou dans *Le Chien de Goya* (1992). Cette filiation spécifique, indissociable du vaste hypertexte goyesque développé dans les arts jusqu'à nos jours, semble également justifier

---

charge des Mamelouks), fait ainsi dire à J. Soubeyroux que Goya « nous plonge au cœur même d'un combat d'une grande violence et d'une confusion extrême. […] Confusion d'une mêlée tumultueuse de laquelle aucun élément ne se détache, où il n'y a pas de centre, d'ordre apparent (Soubeyroux, 2011 : 134). Goya rapproche les spectateurs de l'événement en adoptant des perspectives nouvelles, en s'éloignant des plans généraux et des visions distanciées de la guerre promues par ses contemporains (dans les gravures de Fernando Brambila par exemple) pour capturer, à la façon d'un instantané photographique, une action se déroulant en un quart de seconde. Il parvient même à transmettre, dans les « Ravages de la guerre » (*Désastre* n° 30), la vision impossible d'un spectateur pris au milieu des pierres d'un édifice en train de s'écrouler. Goya systématise un des concepts esthétiques du romantisme, qui conçoit l'univers réel comme un ensemble dynamique, et il substitue au caractère statique des estampes de la fin du XVIIIe siècle une agitation démonstrative et la captation de l'instant sublime. Cette métamorphose vient non seulement de l'emploi de procédés graphiques moins rigides, qui laissent une plus grande place à la spontanéité, mais aussi d'une meilleure connaissance dans le traitement de l'action et du mouvement (Saura, 2013 : 28-29). Le rôle du décentrement et du (dé)cadrage est à ce titre fondamental, Goya mettant en place des situations plastique novatrices et de nouveaux principes de composition : dès ses gravures de *Tauromachie*, il décentre l'organisation spatiale de certaines scènes et les décale vers les côtés de façon à susciter une dynamique du regard. Le plus souvent, il recadre les scènes, resserre les compositions sur l'action, comme si elles n'étaient que le fragment d'une immensité, incitant à un débordement de toutes leurs limites. Et si le spectateur ne peut alors prendre de recul, si la distance physique entre les faits relatés et le spectateur s'annule, l'image s'impose et vient à lui en une sorte de présence absolue (Bozal, 2002 : 207 ; Schefer, 1998 : 16). La critique de Manet par Gaëtan Picon est pleinement transférable à l'œuvre de Goya, lorsqu'il se rapporte à une peinture qui remplit le tableau à ras bord et l'anime de toutes parts, à une image qui n'a plus de bord et qui, n'ayant pas de raison de s'arrêter, peut fuir de tous les côtés (Picon, 1988 : 38, 112, 179, 185). Cette ultime étape, où le cadrage et le centrage perdent leur raison d'être, est clairement atteinte avec les *Peintures Noires*, des peintures « plein bord », incrustées sans marge ni cadrage sur les murs de la Maison du Sourd, donnant lieu à un commentaire de Jean-Louis Schefer qui s'inspire sans conteste d'une perspective propre à l'art cinématographique : « À la rigueur, une succession de cadrages inadditionnables les uns aux autres : plans larges, panoramiques, travellings, gros plans, plans coupés, tronqués et tous pris moins dans une image que dans la succession d'une image mobile, exactement mobile comme des nuages » (Schefer, 1998 : 16).

[17] Pour plus de précisions sur le système citationnel mis en place dans *Goya à Bordeaux*, voir en particulier Jacques Terrasa, « Une mémoire en expansion. Les citations picturales dans *Goya en Burdeos* » (Terrasa, 2005 (b) : 177-188).

l'*excipit* de *Goya à Bordeaux*, placé juste avant le générique de fin[18]. La phrase par laquelle André Malraux conclut son ouvrage *Saturne, Le destin, l'art et Goya,* « Ensuite, commence la peinture moderne », est ici utilisée par Carlos Saura à une double fin : semblant clôturer le récit des derniers instants de Goya, elle l'ouvre au contraire vers le devenir des arts, vers une postériorité temporelle (« ensuite », « commence ») qui se rapporte littéralement à la peinture, mais qui excède en réalité ce seul art si l'on se réfère, entre autres, au changement sémiotique induit par le recours à l'écriture (la phrase qui se détache sur un fond uni) et surtout aux interactions entre les divers mediums artistiques convoqués dans *Goya à Bordeaux*.

Si les deux seuils du film affichent l'intention de présenter Goya comme le précurseur de la modernité, il importe d'en révéler les traits et de voir en quoi ceux-ci enrichissent la perspective intermédiatique.

Aussi bien Jean-Paul Aubert (Aubert, 2005 (a) : 163-190) que Jacques Terrasa, dans « Les territoires de la chair : Incipit de *Goya à Bordeaux* » (Terrasa, 2005 (a) : 121-138), ont analysé la plongée vers la matière que réserve la séquence inaugurale du film, une matière aussi bien minérale – une terre rougeâtre, volcanique – qu'animale – les entrailles d'un bœuf écorché qui renvoie autant au célèbre tableau de Rembrandt[19], un des maîtres de Goya, qu'aux compositions informelles des peintres espagnols des années 50, Antoní Tapiés, Manolo Millares ou Antonio Saura. Cette première entrée « en matière » de Saura se prolonge dans le lent travelling avant par lequel le spectateur « entre » dans la carcasse du bœuf, d'où émerge le portrait du peintre par un *morphing* qui génère un effet de présence, d'incarnation de la vie.

Une même insistance sur la matière, picturale cette-fois-ci, caractérise la deuxième partie des séquences sur les *Peintures Noires* qui s'ouvre sur une matière picturale épaisse, des pots de peintures, des pinceaux, un ensemble qui donnera corps et vie à la représentation ; Goya se met à l'ouvrage, charge sa brosse de pigments et accentue la grimace d'une des figures du *Pèlerinage de San Isidro*, dans un geste qui pose son sujet en même temps qu'il l'altère et le distord.

L'alternance de champ-contrechamp qui s'ensuit, entre le visage de Goya en gros plan et ce fragment du *Pèlerinage de San Isidro,* filmé lui aussi en gros plan puis en très gros plan – une peinture inachevée, et qui ne ménage aucun plan intermédiaire entre la surface de représentation et les figures représentées –, souligne une conception spécifique des œuvres qui ne sont plus des « tableaux », mais de la peinture appliquée sur des murs, la figure engendrant elle-même un espace privé de cadrage, de point de vue, de distance. Cette « mise en avant » de la matière, ce mouvement de la peinture susceptible de s'extraire de la toile et d'aller vers le spectateur semble être l'élément emblématique que Carlos Saura retient de l'œuvre goyesque – et des commentaires qui l'ont accompagnée (fig. 7). Nous ne pouvons que nous référer, à ce sujet, au rapport de Goya réalisé pour

[18] « *Después de Goya empieza la pintura moderna* » (Saura, 2002 : 178).
[19] Rembrandt, *Le bœuf écorché*, 1665, 94 x 67 cm, Paris, Louvre.

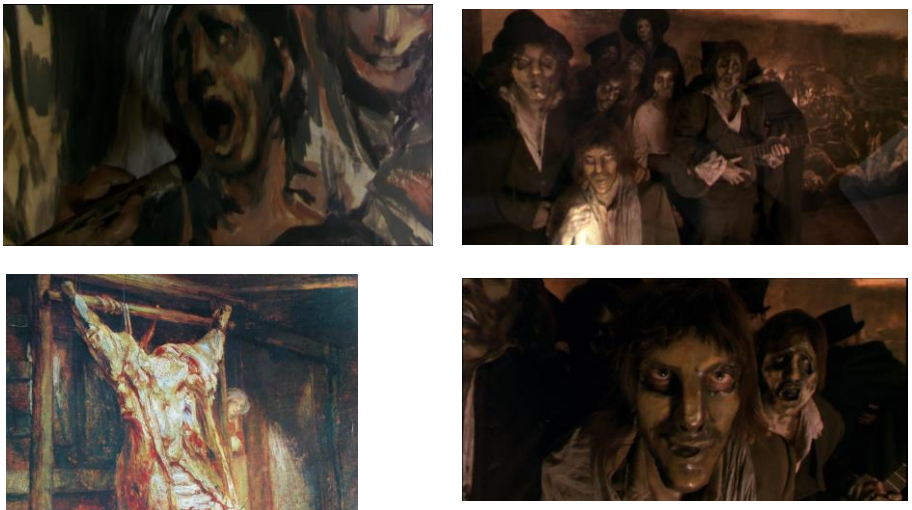

Fig. 7 – Les Peintures Noires (Séquence 17, 00:48:12; 00:50:08 et 00:50:15)

Fig. 8a – Rembrandt, Harmensz. van Rijn, *Le bœuf écorché*, 1655, Huile sur bois, 94 x 69 cm, Paris, Musée du Louvre.

Fig. 8b – Le bœuf écorché et le portrait de Goya (séquence 1, 00:03:17 ; 00:03:34 ; 00:03:42 et 00:03:49)

l'Académie de peinture de San Fernando (1792), que le frère du cinéaste avait interprété comme un manifeste de la peinture moderne[20] :

> […] où donc trouvent-ils ces lignes dans la nature ? Moi je n'y vois que des corps éclairés et des corps qui ne le sont pas, des plans qui avancent et des plans qui reculent, des reliefs et des enfoncements. Mon œil n'aperçoit jamais ni linéaments ni détails. […] Mon pinceau n'y doit point voir mieux que moi.[21]

La fin de la séquence sur *Les peintures noires* illustre au pied de la lettre ce manifeste : les figures difformes du *Pèlerinage à San Isidro* transgressent l'espace de la représentation et des acteurs grimés avancent dans l'espace réel de Goya, concrétisant le retournement de la profondeur chez les peintres modernes. Résonne aussi, dans les esprits, l'analyse des *Peintures noires* proposée par Jean-Louis Schefer, et dont Carlos Saura avait pris connaissance à travers l'essai de son frère[22] :

> Par cette manière de la *Quinta*, par cette matière dont nous savons qu'elle est nouvelle […], la pensée se voit comme quelque chose d'autre ou d'autrement là que la représentation d'idées, d'idéaux. La peinture avance (pas dans l'histoire), elle n'avance peut-être pas dans le sens d'un progrès pour la construction d'une modernité ; elle avance sur nous, dans tous les sens : elle nous prend quelque chose. (Schefer, 1998 : 18)

Cette animation de la peinture, associée à une « sortie du cadre », se réitère dans *Goya à Bordeaux*, ayant été métaphoriquement annoncée dans la première séquence du film, à travers un jeu de cadrage et de décadrage : la carcasse du bœuf, traînée sur le sol, est d'abord élevée sur la potence, et la caméra s'immobilise pour reproduire analogiquement la composition du *Bœuf écorché* de Rembrandt, surcadrée par le châssis en bois de la potence et par le cadrage fixe en plan moyen. Une fois ce premier mouvement achevé, symbolisant le passage de la nature vers la représentation, de la matière vers le cadre, s'enclenche un processus de décadrage conduisant du cadre vers la matière : le travelling-avant

---

[20] « *De sus declaraciones sobre la pintura se conoce muy poco. En el discurso en la Academia de San Fernando dice entre otras cosas* […] *una frase lapidaria: "No veo ni líneas ni colores, sólo sombras que avanzan y retroceden". Mi hermano Antonio, el pintor, al que dediqué Goya en Burdeos, solía decir que esas palabras son el manifiesto más lúcido que él conoce sobre la pintura moderna* » (Saura, 2002 : 12).

[21] « […] *dónde encuentran líneas en la naturaleza? ¿Yo no distingo en la naturaleza más que cuerpos luminosos y cuerpos oscuros, planos que avanzan y planos que se alejan, relieves y concavidades. Mi ojo no percibe nunca líneas ni detalles,* […]. *Y mi pincel no debe ver ni más ni mejor que yo* ». Extrait du « Rapport de Goya » réalisé pour l'Academia de San Fernando (1792), ultérieurement repris par Antonio Saura dans « Goya y la contradicción » (Saura, 2013, 12).

[22] Les propos de Jean-Louis Schefer furent traduits et repris par Antonio Saura dans *El perro de Goya* (Saura, 2013 : 66).

de la caméra nous conduit au plus près du corps du bœuf, fait disparaître le cadre de bois, annule tout effet de profondeur et autorise le visage animé de Goya à s'extraire, par *morphing*, du bœuf sans vie (fig. 8). Cette inversion de l'espace de la représentation, du cadre vers la matière ne signifie-t-il pas un passage historique substituant aux formes traditionnelles de la représentation – à partir d'un espace délimité – la présence d'une image qui envahit l'espace et le définit ? Ne peut-on voir là concentré le dépassement de la représentation par Goya et les artistes modernes, qui prennent leurs sujets dans la nature pour les représenter mais qui, par l'effet de présence suscité, créent une véritable peinture mouvement qui fait subir à la représentation une espèce d'anamorphose déréglée ?

Cette peinture ouverte, dynamique, celle des précurseurs de la modernité, est intéressante à deux titres : porteuse de mutations, elle dessine une esthétique de l'avenir, digne d'être réinvestie par d'autres artistes, réappropriée par d'autres spectateurs au fil des siècles. Il n'est donc pas fortuit que l'avant-dernière image du film, faisant suite à la mort de Goya, soit celle de sa naissance à Fuentetodos, ou plutôt de sa renaissance symbolique à travers un art qui lui survivra : « après Goya commence la peinture moderne ». Véritable « peinture mouvement », l'œuvre goyesque annonce le passage de l'image fixe à l'image animée, de la peinture au cinéma, ce que Saura transcrit en ne reproduisant pas des « images-cadres » de Goya, mais en proposant des œuvres dynamiques (œuvres en cours d'élaboration, animation de figures picturales) ou des formes « mutantes », le cinéaste retravaillant, par exemple, les motifs des *Caprices*, pour leur donner la translucidité de la pellicule cinématographique. Néanmoins, de la même façon que la lecture de Goya par Saura est une lecture indirecte, médiée par des textes et des œuvres d'arts variés, le passage de la peinture au cinéma n'est pas non plus présenté comme rectiligne ou exclusif : en donnant à l'œuvre goyesque des formes hybrides et détournées, Saura invite à déconstruire l'histoire évolutive des arts, à dessiner une archéologie du cinéma intégrant des médiums variés, préludes potentiels à la création du septième art.

L'« ARCHEOLOGIE » DU CINEMA : LA RELECTURE INTERMEDIALE DE L'HISTOIRE DES ARTS

Désorientation, déchronologisation…, c'est à la faveur du montage exhibé dans *Goya à Bordeaux*, et du postulat revendiqué de « raconter l'histoire à l'envers », de « faire des sauts dans le temps pour ne pas établir de chronologie stricte »[23], que Carlos Saura repense l'histoire des arts et leur hiérarchie, s'éloigne des continuités historiques pour rejoindre davantage la perspective d'un Walter Benjamin lorsque celui-ci propose, sur le seuil du présent, de démonter chaque

[23] « *Mi película sobre Goya se estructura a partir de una premisa: contar la historia a la inversa.* […] *Es por lo tanto una película que camina al revés, de atrás hacia delante, aunque en algún momento, y para no establecer una rígida cronología, se salta en el tiempo* » (Saura, 2002 : 8).

moment de l'histoire en remontant vers ce qui « touche à leur pré- et post-histoire » (Benjamin, 1985 : 44), recourant en cela à une sorte de méthode archéologique qui met le présent « dans une position critique »[24].

Dans *Goya à Bordeaux*, cette remontée dans le temps procède de la dialectique entre le regard rétrospectif du Goya parvenu à la fin de sa vie, et celui, prospectif, du jeune Goya arrivant à la cour de Madrid ; c'est également – dans le miroir de Goya –, la dynamique propre à Saura lui-même, dont le regard anachronique de la fin du XXe siècle reconstruit le passage de l'image fixe à l'image mobile, établissant de nouvelles relations entre les divers mediums artistiques.

Et si le personnage de Goya se prête à l'exploration de la pré-histoire du cinéma, cela ne tient pas uniquement à la modernité de sa peinture, annonciatrice de la création d'images mobiles, mais à sa quête intarissable de nouvelles techniques artistiques, illustrée par la mise en scène du premier tirage lithographique des *Taureaux de Bordeaux* dans l'atelier d'imprimerie de Cyprien Gaulon. Carlos Saura tire parti de ce trait biographique pour envisager toutes sortes de procédés lumineux et d'expérimentations liées aux jeux de miroir et de lumière, à commencer par l'art des ombres chinoises : utilisé dans plusieurs séquences, il apparaît tout spécialement dans « La leçon de piano » (séquence 10), où Saura joue sur la translucidité des cloisons, en référence à la légende fondatrice – racontée par Pline l'Ancien –, de la fille du potier corinthien Boutadès, dessinant sur le mur l'ombre de son amant pour conserver son image. L'on voit bien ici que Saura combine deux perspectives exploratrices, celle attachée au regard de Goya et aux épisodes avérés de sa biographie (l'atelier d'imprimerie), et celle du cinéaste qui retisse par des moyens techniques propres au cinéma (la création de cloisons translucides) des liens de filiation entre le medium pictural et le medium cinématographique. Ainsi placerons-nous du côté de la biographie de Goya la découverte du cabinet de curiosités de Godoy et du miroir lumineux que le ministre actionne pour éclairer les nus de Vélasquez, de Jordan et de Goya[25] (séquence 25). Et nous trouverons du côté de Saura les projections des portraits de la duchesse d'Albe et de la reine qui accompagnent le récit de Goya à Rosario, le cinéaste reprenant à son compte le fonctionnement des lanternes magiques en vogue au XVIIIe siècle, qui faisaient apparaître, sur un mur ou une toile, des images spectaculaires considérées comme surnaturelles.

Mais faire « l'archéologie » du cinéma, c'est aussi, pour Saura, élargir la seule relation entre l'image fixe – la peinture – et l'image mobile – le cinéma – et présenter le cinéma comme un réceptacle de *tous les arts*, le cinéaste transformant

[24] Voir à ce sujet le chapitre que Didi-Huberman consacre à « L'interposition des champs : remonter l'histoire », (Didi-Huberman, 2009 : 127-184).

[25] « *Godoy acciona un cordón que pende del techo y de repente una intensa luz ilumina al grupo. Los invitados se detienen, sorprendidos y contemplan embelesados la claraboya y la luz, que mediante un ingenioso juego de espejos se orienta hacia donde Godoy quiere* » (Saura, 2002 : 112).

en leitmotiv de *Goya à Bordeaux* le texte explicatif du célèbre Caprice 43, selon lequel la fantaisie unie à la raison est « mère des arts et origine des merveilles »[26].

De fait, convoquer *les* arts suppose d'intégrer une dimension absente dans la peinture – le texte, la parole –, sur laquelle la biographie spécifique de Goya permet d'insister. La figure de Goya, véritable allégorie de la peinture moderne pour Saura, représente également, par sa surdité, une des carences de la peinture : d'être une *muta poesis*, une poésie muette, tandis que la poésie fut elle-même définie comme une *pictura loquens*, à savoir une peinture parlante. Dans *Goya à Bordeaux*, le manque de la dimension auditive est présenté comme inhérent à la peinture, la perte de l'audition et de ses plaisirs étant par ailleurs corrélée au développement du génie goyesque :

> (Goya vieux) La surdité m'isola du monde et pendant un temps je fus amer et solitaire. […] Jamais plus je n'écouterais […] le chant des oiseaux, le bruit du vent, le fracas d'un orage d'été… (Goya jeune) Jamais plus je ne me délecterais de la musique, qui produisait tant de bienfaits en moi. Face à la surdité, je plongeai dans le désespoir et voulus mourir […]. C'est alors que je commençais à travailler sur mes *Caprices*.[27]

L'insistance faite sur la surdité de Goya et les manques qu'elle implique dans la captation du monde est proportionnelle à la place laissée à la musique et à la danse, ainsi qu'au théâtre dans le film : une diction théâtrale et une prononciation exagérée de la part des acteurs – justifiée dans le récit par la surdité de Goya –, l'usage de décors artificiels (l'utilisation du motif du carton goyesque de la *Prairie de San Isidro* pour servir de toile de fond à la séquence 13), la mise en scène de la séquence des « Désastres de la guerre » confiée à la troupe théâtrale d'avant-garde, la *Fura dels Baus*, contribuent à présenter le cinéma comme le creuset de tous les mediums artistiques, où tous s'enrichissent mutuellement. Nous reviendrons à ce sujet sur le choix des trois genres de danses chantées qui se succèdent dans *Goya à Bordeaux*, à savoir une *jota*[28], un *fandango*[29] et une *jácara*[30],

---

[26] « *La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles. Unida a ella es madre de las artes y origen de las maravillas* » (Saura, *Goya en Burdeos*).

[27] « *(Goya Viejo) La sordera me aisló del mundo, y durante un tiempo me convertí en una persona amargada y solitaria. […] Nunca más escucharía […] el canto de los pájaros, el ruido del viento, el estruendo de una tormenta de verano… (Goya joven) Nunca más disfrutaría de la música, que tanto consuelo me producía. Anduve desesperado sin aceptar mi sordera, y quise morir […]. Fue entonces cuando empecé a trabajar en mis* Caprichos » (Saura, 2002 : 52).

[28] *Jota* : danse traditionnelle espagnole apparentée au fandango. Fréquente en représentation scénique, la *jota* se chante et se danse accompagnée de castagnettes et ses interprètes revêtent pour l'occasion le costume traditionnel.

[29] *Fandango* : danse chantée popularisée au XVIIIe siècle, souvent intégrée dans des *entremeses*. À la fois danse de ville et de théâtre, le *fandango* est l'une des danses espagnoles les plus anciennes et les plus courantes.

[30] *Jácara* : petit genre que l'on jouait aux entractes de *Comedias* du siècle d'Or en Espagne.

pour nous interroger sur le degré de conscience intermédiale de Carlos Saura[31] : est-ce le fruit du hasard si les types de danses sélectionnées par le cinéaste étaient souvent joués lors d'entractes, intégrés dans des *entremeses* ou des *sainetes*, ces « interludes » théâtraux ou musicaux dans lesquels la notion d'intermédialité trouve ses premières traces[32] ? Nous l'ignorons. Ce qui est sûr, et nous reprendrons une conclusion de Pascale Thibaudeau, c'est que

> derrière l'œuvre projetée du peintre Goya […] d'innombrables écrans tendus, de miroirs, de toiles opaques et translucides nous renvoient les images multiformes d'autres œuvres (Rembrandt, Velázquez, Antonio Saura), d'autres langages (théâtral, chorégraphique) et de cette gigantesque surimpression surgissent d'invisibles concordances. (Thibaudeau, 2005 : 151)

CONCLUSION

Entreprendre, comme le fait Carlos Saura dans *Goya à Bordeaux*, un retissage des liens intermédiaux ne peut, bien entendu, être considéré comme un exercice achevé, le film lui-même pouvant, dès lors qu'il quitte le seuil de l'actualité, être soumis à de nouveaux réagencements, et se fondre dans la dynamique d'un dialogue intermédial sans fin, que Saura lui-même métaphorise à travers le motif de la spirale – récursif dans *Goya à Bordeaux*[33] : à la fois refus d'une construction linéaire, symbole des circonvolutions qui font réapparaître sous un jour nouveau des éléments déjà connus, image d'une vie qui ne connaît pas de fin, la spirale projette le film vers un devenir artistique ou technologique annoncé par le *morphing* de la première séquence, véritable manifestation de l'ère digitale faisant irruption dans les arts. De fait, Saura dote son œuvre d'une structure perméable aux évolutions et aux interprétations, et dont l'ouverture ou la dépendance à l'égard de la réception future fondent précisément le caractère artistique.

En revisitant les origines du cinéma, en revendiquant un héritage intermédial, Saura refuse d'imposer à son art toute clôture absolue, et il l'ouvre résolument vers l'avenir, au contact d'autres médias : par le renoncement aux limites claires des arts et aux codes spécifiques du cinéma s'il en est, il entre dans un monde sans limitation, certes, mais aussi sans garde-fou. Il fait osciller la matière filmique

---

[31] L'ouvrage de Pascale Thibaudeau, *Carlos Saura : Le cinéma en dansant*, retrace cinquante ans d'une production cinématographique traversée par la danse et la musique, et conclut en soulignant une hybridation croissante des langages de la danse, des images et du cinéma dans l'œuvre de Carlos Saura (Thibaudeau, 2017 : 280-281).

[32] Dans un article de 2000 sur l'intermédialité, Jürgen Muller se réfère aux premières traces de la notion d'intermédialité au Quattrocento italien, alors que l'*intermedio* ou *intermezzo* signifient un interlude théâtral ou musical (Muller, vol. 10, n° 2-3, 2000, 105–134).

[33] Voir les articles de Nancy Berthier (Berthier, 2005 (b) : 191-209), de Marie-Soledad Rodríguez, au titre révélateur, « La spirale, le miroir et l'imagination dans *Goya en Burdeos* de Carlos Saura » (Rodríguez, 2005 : 153-162) et celui de Santiago García Ochoa (García Ochoa, 2005 : 139-163).

entre saturation et dissémination du sens, étant finalement pris dans un tourbillon dont la circonférence est partout et le centre nulle part (fig. 9).

Fig. 9 – « *La espiral es como la vida* » (00:04:52 ; 00:05:05 ; 00:52:29 et 01:33:26)

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE, Daniel. « L'œil du maitre ». Daniel Arasse, *On n'y voit rien*. Paris : Denoël, 2000, 153-189.

AUBERT, Jean-Paul (a). « *Goya en Burdeos* : un portrait imaginaire ». Jean-Paul Aubert & Jean-Claude Seguin (dir.), *De Goya a Saura. Echos et résonances*. Lyon : Le Grimh, 2005, 163-190.

—. (b). « *Goya en Burdeos* de Carlos Saura : Découpage séquentiel ». Jean-Paul Aubert & Jean-Claude Seguin (dir.), *De Goya a Saura : échos et résonances*. Lyon : Le Grimh, 2005, 265-272.

BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne* [1ère ed. 1863]. Paris : *Le Figaro*. Édition numérique, Collection Litteratura.com (URL : <http://d1.d.hjfile.cn/files/201304/20130409112523528_609.pdf >, consulté le 05/10/2014).

BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand* [1928]. Paris : Flammarion, 1985.

BERTHIER, Nancy (a). « Carlos Saura ou l'art d'hériter ». Jean-Pierre, Castellani (dir.), *Goya en Burdeos, de Carlos Saura*. Nantes : Éditions du Temps, 2005, 191-224.

— (b). « *Memento mori* : réflexions sur le temps dans *Goya en Burdeos* de Carlos Saura ». Jean-Paul Aubert & Jean-Claude Seguin (dir.), *De Goya a Saura : échos et résonances*. Lyon : Le Grimh, 2005, 191-208.

BOZAL, Valeriano. « Sublimes batalles pintadas ». Valeriano, Bozal, *Goya y el gusto moderno* [1994]. Madrid: Alianza, 2002, 171-232.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Éditions Gallimard, 1990.

CHASTEL, André. *Fables, Formes, Figures*, II. Paris : Flammarion, collection « Champs », 2000.
DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position, L'œil de l'Histoire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009.
GARCIA OCHOA, Santiago. « Goya en el laberinto del autor ». Jean-Pierre, Castellani (dir.), *Goya en Burdeos, de Carlos Saura*. Nantes : Editions du Temps, 2005, 139-163.
GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris : Hachette, 1993.
GIDE, André. *Journal (1889-1939)*. Paris : Gallimard (Pléiade), 1948.
MALRAUX, André. *Saturne, Le destin, l'art et Goya*. Paris : Gallimard, 1978.
MULLER, Jürgen E. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3, 2000, 105–134, édition numérique (URL : <http://id.erudit.org/iderudit/024818ar>, DOI : 10.7202/024818ar, consulté le 05/10/2014).
PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado, [1715-1724]*, t. III. Madrid : Aguilar, 1988.
PICON, Gaëtan. *1863, Naissance de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, 1988.
RICŒUR, Paul. *Temps et Récit*, t. 2, *La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1991.
RODRIGUEZ, Marie-Soledad. « La spirale, le miroir et l'imagination dans *Goya en Burdeos* de Carlos Saura ». Élisabeth, Delrue (dir.), *Goya, image de son temps de l'Espagne des lumières à l'Espagne libérale*. Paris : Indigo, 2005, « Côté femmes ed. », 153-162.
SAURA, Antonio. « El perro de Goya ». Antonio, Saura, *El perro de Goya*. Madrid : Casimiro libros, 2013, 41-97.
—. *Goya en Burdeos, Guion original de la película dirigida por Carlos Saura*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2002.
SCHEFER, Jean-Louis. « Ouverture : La maison du sourd », *Artstudio*, 14, automne 1989, inclus dans *Goya : La dernière hypothèse*. Paris : Maeght editeur, 1998.
SOUBEYROUX, Jacques. *Goya politique*. Cabris : Éditions Sulliver, 2011.
TERRASA, Jacques (a). « Les territoires de la chair : *Incipit* de *Goya en Burdeos* ». Élisabeth, Delrue (dir.), *Goya, image de son temps de l'Espagne des lumières à l'Espagne libérale*, Paris, Indigo, 2005, « Côté femmes ed. », 121-138.
— (b). « Une mémoire en expansion. Les citations picturales dans *Goya en Burdeos* ». J.P., Castellani (coord.), Goya en Burdeos *de Carlos Saura*. Nantes : Ed. du Temps, 2005, 177-188.
THIBAUDEAU, Pascale. « Transparence et opacité : décors, toiles et écrans dans *Goya en Burdeos* de Carlos Saura ». Élisabeth, Delrue (dir.), *Goya, image de son temps de l'Espagne des lumières à l'Espagne libérale*. Paris : Indigo, 2005, « Côté femmes ed. », 139-151.
—. *Carlos Saura: le cinéma en dansant*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017.