



HAL
open science

Représenter et dire les violences sociales : Goya et l'art de son temps

Marc Marti

► **To cite this version:**

Marc Marti. Représenter et dire les violences sociales : Goya et l'art de son temps. Les masques de la violence: histoire, rapports de pouvoir, imaginaires et sociétés, Sep 2021, Nice, France. halshs-03361074

HAL Id: halshs-03361074

<https://shs.hal.science/halshs-03361074>

Submitted on 1 Oct 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.

Représenter et dire les violences sociales : Goya et l'art de son temps

Marc Marti, LIRCES, Université de Nice

Pour l'historien de l'art, la réflexion sur la représentation des violences sociales dans les œuvres suppose d'établir une méthode d'analyse et de prendre un certain nombre de précautions d'usage. Celles-ci pourraient se résumer d'une part à établir des catégories de représentation et d'objets représentés et d'autre part à historiciser ces catégories et objets, sous peine de tomber dans l'anachronisme.

Ainsi, l'étude de Xavier Crettiez (2010) sur les formes de la violence est devenue un classique permettant de saisir, de façon interdisciplinaire, cet objet polymorphe. Sans entrer dans le détail de la théorie exposée par l'auteur, nous retiendrons quelques points saillants de sa réflexion. En premier lieu, la violence doit plutôt être exprimée au pluriel. L'objet de recherche ce sont les violences : chacune est particulière et le recours à l'adjectivation est essentiel, sous peine de traiter dans la même catégorie bon nombre d'objets dissemblables. En effet, sans nous risquer à une définition intégrale et en rappelant que les termes ne sont pas exactement définis de la même façon en français et en espagnol (nous avons utilisé les dictionnaires anciens et contemporains des deux langues), deux significations générales majeures émergent. Il conviendra de les explorer pour comprendre les mécanismes de révélation de la violence. Ces deux significations sont par ailleurs importantes, car toutes les autres en sont dérivées, par métonymie.

1. Une action consistant à exercer une contrainte sur un sujet afin qu'il agisse contre son gré (et par métonymie, toute action brutale contre une personne et ses biens ou l'expression de relations agressives entre les individus) ;

2. Une action visant à changer les choses, en les faisant sortir de leur « état naturel », ou une façon d'agir qui n'est pas « rationnelle », tels sont les termes utilisés dans le dictionnaire de l'académie espagnole dès 1739.

On constate que cette seconde définition représente une évaluation négative des actions suggérées par la première définition et que son point de référence est fortement culturel et historique. En effet, autant l'ordre rationnel que l'ordre naturel reposent sur des fondements idéologiques propres à chaque époque et à chaque société : ils relèvent en effet fortement (mais pas intégralement) de la culture et ils sont ainsi soumis au changement par leur nature historique. Dans le cadre de notre étude, il s'agira de voir comment l'artiste Goya traite la représentation des formes possibles des violences de son temps. On peut, bien entendu, postuler un Goya universel, dont la portée a dépassé largement son époque. Cependant, revenir aux fondements historiques de ces représentations c'est aussi poser la question de ce qui fait toujours sens pour notre contemporanéité dans une œuvre produite il y a plus de deux siècles.

En second lieu, nous devons retenir l'idée de la relativité de perception et de l'expression de la violence, faute de « ressentis semblables et de critères culturels communs » (Crettiez, 2010, 4). Dans la perspective historique, cette remarque est particulièrement valable pour éviter toute analyse anachronique : « les mêmes actes seront appréciés différemment selon les cultures et les époques » (Ferrières-Pestureau 2018, 17). Cette assertion implique que les moyens et la façon de représenter la violence pourront aussi varier. La représentation sera codifiée selon un imaginaire spécifique, dont l'historien doit maîtriser les codes pour pouvoir en reconnaître les procédés et systèmes de représentation, et selon une vision spécifique : sera « vue » comme violente une action par rapport à un code moral, légal et idéologique spécifique sans lequel la violence est « invisible » à une époque donnée. L'art joue ici un rôle sans doute central, rendant tout à la fois visible la violence et le code de référence qui permet de la juger comme telle. Nous rejoignons ici ce que nous avons dit pour les deux axes sémantiques de la définition de la violence : pour qu'elle émerge, il faut qu'un code moral la juge comme un désordre social.

En effet, quand on s'interroge sur les rapports entre art et société, la question qui se pose est celle du contexte dans lequel émerge la représentation de la violence, et comment s'y positionnent les différents acteurs. Si, comme nous l'avons suggéré, le nouveau regard sur les choses semble être une condition nécessaire pour faire tomber les

masques de la violence —ce qui ne semblait pas violent pour une époque le devient pour une autre—, cette émergence pose, en dernier lieu, une triple question qui porte sur :

1. La nature du sujet exerçant la violence,
2. La nature de l'objet qui la subit,
3. L'identité et les valeurs du groupe social qui l'évalue.

Sur ce dernier point d'ailleurs, trois positions ou points de vue théoriques semblent encore possibles :

1. Celui du sujet exerçant la violence
2. Celui de la victime la subissant
3. Celui de « l'évaluateur » de la violence.

Nous verrons ce que ces positions supposent idéologiquement parlant et comment elles conditionnent à la fois la fabrication des masques et des démasquages de la violence.

L'œuvre principale de Goya qui va nous intéresser, c'est sa série de gravures intitulée *Les Caprices*, qu'il publie en 1799. Nous essaierons de voir comment cette œuvre, dont l'intention est satirique et réformatrice des comportements sociaux de son époque, pose la question des masques de la violence qu'elle vise à désocculter.

L'œuvre dans son contexte

Goya politique

Les travaux qui ont rapproché Goya de la pensée des Lumières espagnoles sont maintenant très nombreux (Soubeyroux, 2011 et 2013 ; Todorov, 2011), même si une vision traditionnelle et chauvine a toujours tenté de faire de l'artiste une sorte de génie national talentueux, mais coupé des débats intellectuels de son temps qui s'inséraient dans la grande ébullition des Lumières.

Les archives nombreuses, disponibles sous forme numérique, en particulier ses carnets de dessins, montrent au contraire un peintre et un graveur extrêmement attentif aux comportements sociaux de son temps, aux pratiques judiciaires et inquisitoriales, aux relations entre les femmes et les hommes, ou à l'éducation des enfants. Goya est sans nul doute, comme l'écrit Jacques Soubeyroux (2011), le premier peintre politique, ou plus précisément dans nos conceptions contemporaines, le premier « peintre intellectuel » de l'Espagne moderne. Il convient cependant de préciser sa trajectoire sociale, qui n'est pas

paradoxe, mais plutôt double. Il est d'abord un artiste d'Ancien régime, qui bâtera sa fortune, sa réputation et obtiendra la « noblesse de service » par ses talents de peintre de commande. Mais, à côté du portraitiste que tout le monde s'arrache, il y a un homme des Lumières, qui réfléchit, analyse et critique la société de son temps. Dans cette dimension, c'est un intellectuel à part entière, mais dont les moyens d'expression sont le dessin et la gravure et non l'essai. Ces deux formes iconographiques sont propres de la modernité de Goya. Celle-ci ne réside pas dans une quelconque nouveauté technique, l'art de la gravure et plus encore celui du dessin sont très anciens. C'est l'usage qu'en fait l'artiste qui les transforme : ce sont des formes d'expression personnelles, où la servitude de la commande n'a pas de place (Marti et Cabassut, 2015). Et très souvent, bien que ce soit laconique, l'artiste y adjoint des bribes de langage verbal, destinées à faire réfléchir son spectateur-lecteur sur ce qui est représenté (Battesti, 1980). À ce titre, la collection des *Caprices* est représentative de cette attitude critique.

L'œuvre dans sa globalité

Publié en 1799 sous la forme d'une collection de 80 gravures à l'eau forte, les *Caprices* sont mis en vente par une annonce dans le journal *El diario de Madrid*. Le texte de cette dernière les présente « une censure des défauts des erreurs et des vices humains » un propos pour lequel l'artiste a choisi :

« [...] parmi la multitude d'extravagances et de folies qui sont communes à toute société civile, et parmi les préjugés et les balivernes vulgaires, admises par la coutume, l'ignorance ou l'intérêt, celles qui lui ont paru les plus aptes à fournir matière à ridicule, et à exercer en même temps la fantaisie de l'artifice¹ ».

Ce discours d'intention, bien que général, propose déjà des cibles bien identifiées, « préjugés, coutume, ignorance », sont les ennemis des Lumières, ou du moins, ce sont les mots qui qualifient habituellement l'adversaire à abattre pour faire changer la société. On voit que, dès le départ, en particulier dans les termes « préjugés » et « coutume », qu'il

¹ *Diario de Madrid*, 6 de febrero de 1799, p. 149 : « [...] entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice ».

s'agit bien de condamner des pratiques issues du passé et que la vie sociale tend à naturaliser (donc à masquer). On retrouve ici ce que nous énoncions en introduction à partir des travaux de Xavier Crettiez : les Lumières posant un regard nouveau sur leur temps, un certain nombre de pratiques et de comportements vont leur sembler condamnables, en particulier par les violences qu'ils supposent et que l'analyse éclairée va percer à jour.

Chez Goya, il y a donc ce nouveau regard, cherchant à désocculter les rouages d'un système social fondé sur des relations de violence sur lesquelles la société de son temps a posé un certain nombre de masques et d'apparences, que la collection de gravure va mettre à bas (Soubeyroux, 1982).

Représenter la violence

La représentation de la violence chez Goya couvre de nombreuses thématiques, que nous n'aurons pas le temps d'aborder dans le détail. Nous insisterons uniquement sur deux masques de la violence, qui sont centraux dans la collection.

La violence institutionnelle dans les relations hommes-femmes

La thématique de la violence dans les relations hommes-femmes est présente dans de nombreuses gravures. Cependant, il serait simpliste d'y voir la traditionnelle « guerre des sexes », classique dans la satire traditionnelle et uniquement destinée à faire rire à partir de clichés convenus, qui ne remettent rien en question. En effet, chez Goya, cette représentation de la violence passe par la remise en cause du cadre qui la favorise, que l'on pourrait considérer comme le générateur initial du désordre.

En premier lieu, le mariage comme institution visant à unir des « parties » et non des individus consentants, est une source de violences et désordres, non seulement parce qu'il est devenu une transaction, mais aussi parce qu'il est indissoluble, comme le suggère la gravure n°75.

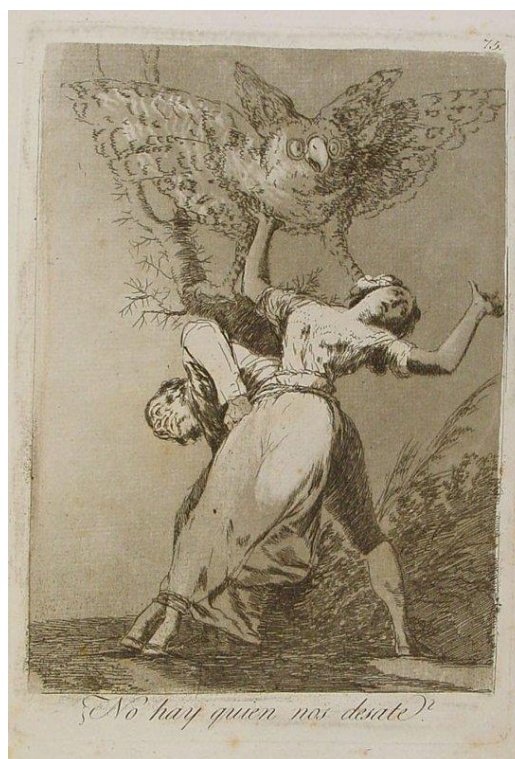


Illustration 1. ¿No hay quién nos desate?²

Goya fait ici preuve d'une position révolutionnaire, sans doute en allusion à la législation française sur le droit au divorce de 1792, qui allait être sérieusement restreint au moment de l'instauration du code civil. On peut aussi voir en filigrane une attaque contre le mariage comme sacrement (c'est pour cela qu'il était indissoluble). En effet, les débats législatifs en France montraient à la même époque une forte opposition entre ceux qui le défendait comme sacrement et ceux qui le considérait comme un simple contrat civil, donc révocable (Bloquet, 2012). La question que posait aussi la violence du lien indissoluble, figuré ici par la corde et la chouette, était celui du libre arbitre des deux parties. En effet, il n'était pas rare que le mariage soit par ailleurs le résultat d'un arrangement entre familles et non d'un choix librement fait par les individus.

C'est ce que suggère justement la gravure n°14, qui met en scène une transaction, où l'inégalité et la violence imposée à la promise est suggérée par l'extrême laideur du prétendant. L'attitude de la mère qui se masque les yeux et celle résignée de la fille, s'opposent à la mine satisfaite du père et du futur époux, le tout sous l'œil critique amusé d'un observateur, incarnation du regard « spectateur » que propose le graveur.

² N'y-t-il point quelqu'un pour nous détacher ?



Illustration 2. ¡Qué sacrificio!³

La conséquence des mariages arrangés ou d'intérêt sera logiquement un désordre majeur en se transformant en adultère. C'est ce que suggère la gravure n°, dont la légende indique « El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega »⁴. Elle met en scène la cérémonie de l'union maritale, suggérant que la mariée ne sera pas fidèle, les masques symbolisant la duplicité : un loup à l'avant et un masque de chien à l'arrière (dont la signification est assez transparente). Goya réactive dans la légende un vers de Jovellanos extrait d'un poème satirique sur les us et coutumes de la grande noblesse. Désordre et la violence sont suggérés par la laideur des parents et la présence des masques.

³ Quel sacrifice !

⁴ Elle disent oui, mais tendent la main au premier qui passe.

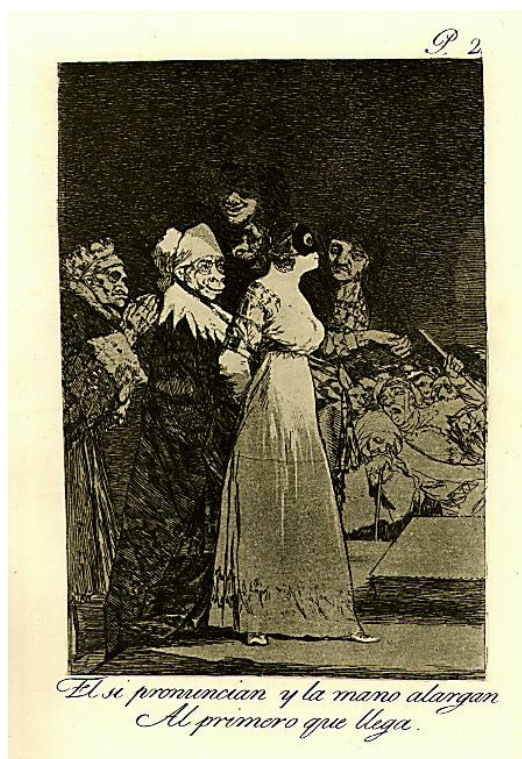


Illustration 3. El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega

La seconde thématique met aussi en scène des relations hommes-femmes, qui cette fois ne sont pas violentes à cause de l'institution, mais par la présence d'une transaction financière. Ce schéma se répète avec de nombreuses variantes dans la collection. La gravure n°73 est sans doute la plus explicite, mettant en scène un homme en train de payer une mère maquerelle.



Illustration 4. Mejor es holgar⁵

Cette transaction, représentée sur le mode ironique par la légende, se transforme en violence dans d'autres gravures, en particulier dans la suite que constituent les gravures 19 à 21. Ici c'est l'argent (qui est le vrai pivot de la prostitution) qui génère le désordre, entraînant une violence suggérée par l'animalisation caricaturale (coqs et poules) et des victimes plumées (les hommes comme les femmes). La collection prolonge aussi l'idée que la violence institutionnelle pèse sur les prostituées sous d'autres formes comme la privation de liberté (gravure n°22, « Pobrecitas »⁶).

Cette relation identifiable entre hommes et femmes tend à s'estomper dans la seconde partie de la collection, qui propose des images bien plus oniriques et allégoriques. Ces représentations cauchemardesques prennent majoritairement le masque de la sorcellerie. Chez Goya, elle n'est pas à prendre au pied de la lettre, elle est un masque de plus, un masque négatif, car associée à la superstition. L'artiste est ici dans la lignée des Lumières espagnoles et européennes, comme son ami intime, le dramaturge Nicolas Fernández de Moratín. Ce dernier avait annoté l'*Auto de fe* de Logroño, l'affaire la plus

⁵ Il est préférable de ne rien faire.

⁶ Les pauvrettes.

retentissante sur le sujet qui s'était déroulée dans l'Espagne du début du XVIIe et dont les Lumières prenaient prétexte pour mettre à distance toute croyance de ce type, qui par ailleurs engendrait des châtements qu'ils considéraient comme totalement inhumains et irrationnels. Les Lumières ne condamnent pas en effet les sorcières et les sorciers. Pour eux, ce sont des victimes de la superstition et des institutions qui l'ont entretenue en la pourchassant comme une pratique surnaturelle.

Ainsi, la sorcellerie est un masque, admis parmi les intellectuels, pour représenter la superstition sous forme allégorique. Celle-ci assujettit les esprits et leur fait voir ou croire à ce qui n'existe pas, tout en les enfermant dans l'ignorance, en se fiant à des apparences trompeuses, comme dans la gravure n°52.

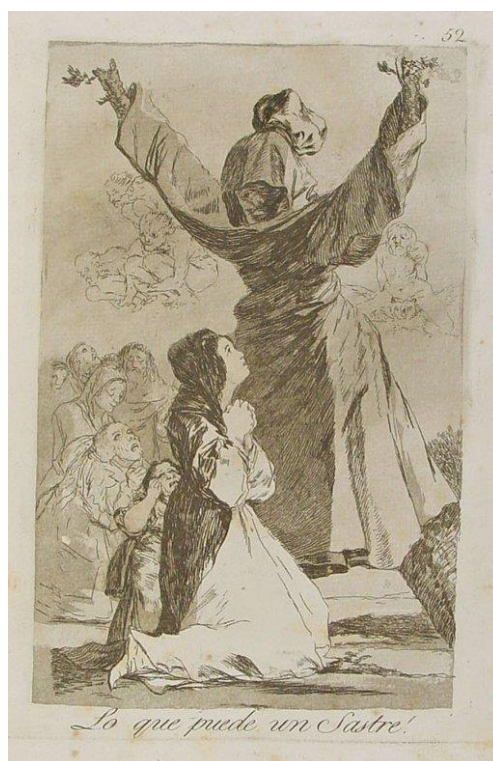


Illustration 5. Lo que puede un sastre⁷

On voit ici que c'est un habit monacal qui impressionne, car « il fait le moine ». Bon nombre de sorcières et de sorciers sont d'ailleurs représentées dans des attitudes très semblables à celles du clergé, comme le suggère le titre « Devota profesión » de la gravure n°70, qui semble parodier une entrée dans les ordres, au moment de la profession des

⁷Ce que peut [faire] un tailleur.

vœux. Les images de la sorcellerie servent aussi à figurer la persistance des croyances enseignées par les plus vieux, comme la célèbre gravure n°68, souvent interprétée à tort comme une simple représentation d'un vol de sorcières.



Illustration n°6. Linda maestra⁸

En effet, le choix de faire monter deux sorcières sur un seul balai diffère de la représentation traditionnelle (une seule cavalière par balai...). Il s'agit surtout ici, comme l'indique d'ailleurs explicitement la légende de façon ironique, de critiquer ce que transmettent les vieilles générations aux nouvelles : la position de « pilote » de la vieille sorcière ne laisse sur ce point aucun doute. Enfin, tous ces êtres nocturnes suggèrent que les esprits sont assujettis par l'ignorance, qui peut-être disparaîtra dans une aube de l'éducation, figurée par la lumière. Le thème du réveil, suggérant la dissipation des cauchemars, revient à de nombreuses reprises, explicité dans les légendes, comme celles des gravures n°71 (« Si amanece nos vamos »⁹), n°78 (« Despacha que dispiertan »¹⁰, n°80 (Ya es hora). Cette fin de collection entrant clairement en résonance avec la très célèbre

⁸ Une belle maîtresse.

⁹ Si le jour se lève, nous partons.

¹⁰ Dépêche-toi, ils se réveillent.

gravure médiane n°43 et sa légende polysémique : « El sueño de la razón produce monstruos ». Cette gravure est d'ailleurs une des clés permettant de comprendre l'ensemble de la collection et la représentation de la violence qu'elle contient.

Pour une lecture historique des *Caprices* : la violence représentée dans l'Espagne des Lumières

Méthodologiquement, en histoire de l'art, s'interroger sur la représentation de la violence, c'est se demander quels sont ses « enjeux visuels et esthétiques et à quelle finalité religieuse, politique, économique répond-elle ? » (Michaud *in* Ferrières Pestureau, 2018, 15). La première question qui se pose est celle de la représentation du corps : « la figuration de la violence infligée au corps dans l'art traduit le regard que porte l'homme sur lui-même et sur la société au sein du contexte historique, idéologique, religieux et juridique auquel il appartient ».

Chez Goya, si on considère les *Caprices*, qui d'ailleurs semblent initier un nouveau cycle et une nouvelle façon de représenter chez l'artiste, le corps est un procédé pour représenter la violence, comme il le fera plus tard, de façon plus atroce et plus dramatique dans les *Désastres de la guerre* (Marti et Cabassut, 2016). Le point de départ et de référence de l'artiste comme du spectateur est le corps néo-classique, celui de la beauté « naturelle » de son époque, caractérisé par la proportion et l'individuation. Les *Caprices*, par l'usage de masques, de faces simiesques, de corps laids et nus (dans le cas de la sorcellerie), par la figuration d'entraves et de postures de prostration ou d'avachissement suggèrent les violences exercées sur les sujets et surtout leur dimension « antinaturelle ».

Il faut bien entendu insister sur l'importance des mécanismes de contrainte qui exercent la violence : pouvoir de l'argent, pouvoir judiciaire, pouvoir religieux, assimilé à de la superstition (Soubeyroux, 1982, 126). Cependant chez Goya, les choses ne sont pas si simples, car ces gravures conservent une part d'ambiguïté, ou du moins semblent aussi suggérer que tout sujet contient une part obscure, elle-même potentiellement génératrice de désordre. C'est sur ce point que Goya est à la fois homme des Lumières tout en interrogeant en partie quelques points fondamentaux de la pensée de son époque.

En effet, les Lumières pensaient arriver à une société harmonieuse sans désordre, donc sans violence, grâce à la rationalité et l'éducation : un gouvernement par la Raison.

Goya partage cette idée tout en émettant un doute. La gravure médiane n°43, si souvent commentée, suggère aussi que les *Caprices* s'intéressent au tréfonds de l'âme humaine, se demandant si on peut échapper à ce que nous qualifierions de façon anachronique un « désordre structurel » de l'humain, car la Raison ne gouvernerait pas tout. En effet, certaines gravures nous semblent poser la question et nous pouvons les interpréter bien au-delà de la simple lecture anecdotique. La légende de la gravure n°72 par exemple, indique « No te escaparás »¹¹. Avons-nous affaire à une figuration allégorique des dangers extérieurs qui guettent cette jeune fille, autant d'oiseaux de proie auxquels elle ne pourra échapper ou bien ces monstres sont-ils ceux qui l'habitent et auxquels elle ne pourra donc échapper ?



Illustration 7. No te escaparás

Enfin, la collection, par la façon dont se construit le regard, appartient aussi à son époque. Goya propose chaque fois au spectateur un regard détaché, un regard d'observateur sur la violence. Celui qui regarde, comme celui qui met en scène le désordre

¹¹ Tu ne t'échapperas pas.

de la violence partagent une position commune, celle de l'arbitre, entre la victime et le bourreau.

Dans la pensée occidentale, c'est certainement à l'époque des Lumières que se consolide l'idée qu'il faut objectiver le regard sur la société. Toute critique doit se faire de l'extérieur et sans partialité. La construction de la rhétorique iconographique qui en découle apparaît de façon évidente. Nous avons souligné dans la gravure n°14 la présence de ce spectateur amusé, assistant à la transaction avant le mariage. C'est aussi le portrait du peintre, portant un regard oblique, qui ouvre la collection avec la gravure n°1. Cette façon de représenter suggère la position objectivante. Elle est à rapprocher de la façon dont la presse de l'époque se représente dans les titres des journaux. Ceux-ci reprennent, comme en anglais, les termes de « spectateur », « miroir », « impartial », « observateur » dans les titres des publications. Par exemple, *El espectador* est utilisé par deux journaux madrilènes, en 1821, puis 1841. *El imparcial* est madrilène (1821), mais aussi barcelonais (1842), gaditan (1812) et alicantin (1813). *El observador* paraît à Madrid dès 1787, puis en 1848, et le nom est utilisé par un journal gaditan qui naît en 1810.

La plus grande difficulté réside sans doute dans l'identification de la norme à partir de laquelle le désordre des violences est mesuré. En effet, elle est en bonne partie sous-entendue, car c'est une culture partagée entre le graveur et son public, comme d'ailleurs cela pouvait l'être entre le journaliste impartial et son lectorat. Nous avons vu cependant que les procédés rhétoriques utilisés peuvent y renvoyer en creux, comme celui de la déformation des corps, du masque et du travestissement ou du jeu entre le jour (la réalité) et la nuit (le rêve révélateur).

Conclusion

La question des masques de la violence est intéressante à poser dans la diachronie. En effet, comme le montre l'exemple de Goya, il ne faut pas se contenter de postuler une « évolution », de mesurer notre époque à l'aune du passé. Nous préférons retenir de l'analyse le décentrement que rend possible un moment qui n'est plus le nôtre, qui permet d'identifier des procédés d'expression en lien avec la culture d'une société et d'une époque. L'invisibilité ou la visibilité de la violence ne dépend pas seulement de masques tangibles,

posés explicitement sur ce que l'on ne pourrait pas voir. Ce serait identifier le phénomène uniquement au tabou. Le tableau est plus nuancé.

Pour filer la métaphore, il ne s'agit pas seulement de « faire tomber les masques ». C'est nécessaire mais insuffisant, car ils n'occultent qu'une partie, explicite, des violences. Il s'agit aussi de rendre visibles ce qui seraient les points aveugles d'une époque, ceux qui naturalisent la violence sans nécessité de masques, mais qui sont sans doute les plus robustes, car ils sont les véritables fondements des rapports de domination et de l'organisation sociale qui en découlent. De ce point de vue, comme nous avons essayé de le faire avec notre exemple c'est montrer que c'est l'évaluation des actes de violences qui est essentielle, car, sans elle, ils restent invisibles, ils n'existent pas : la description est insuffisante sans code moral pour en juger.

Bibliographie

Battesti-Pelegri, J. (1982), « Les légendes des Caprices ou le texte comme miroir ? », *Goya, regards et lectures*, Aix-en-Provence, 33-56.

Bloquet, S. (2012). Le mariage, un « contrat perpétuel par sa destination » (Portalis). *Napoleonica*. La Revue, 14, 74-110.

Crettiez, X. (2010), *Les formes de la violence*. Paris : La Découverte.

Ferrières-Pestureau, S. (2018), *La violence à l'œuvre : figures de la violence dans la peinture de la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Cerf.

Marti, M. Cabassut, J. (2015), *Goya et l'Espagne du XIXe siècle*, Paris : Atlande.

Marti, M. Cabassut, J. (2016), *Goya. Los desastres de la guerra*, Paris : Atlande.

Soubeyroux, J. (2013), *Goya político*, Madrid : FEHME.

Soubeyroux, J. (2011), *Goya politique*, Paris : Sulliver.

Soubeyroux, J. (1982), « Ordre social et subversion de l'ordre dans les caprices de Goya », *Imprévue*, Montpellier, CERS, n°2, 107-137.

Todorov, T. (2011), *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris : Flammarion.