

IN FOLIO

« Yo lo vi ». Goya témoin des désastres de la guerre : un appel au sentiment d'humanité.

Paul Bouvier*

Paul Bouvier est le conseiller médical du Comité international de la Croix-Rouge (CICR). Médecin spécialisé en pédiatrie et santé publique, ses travaux portent notamment sur les maltraitances, les abus sexuels, la vulnérabilité et la résilience de victimes de violences. Son activité au CICR porte sur les questions de santé et les dilemmes éthiques dans l'action humanitaire, et la formation à l'action humanitaire dans les crises humanitaires et les conflits armés.

Note de l'éditeur

La mission humanitaire conservera pour finalité de prévenir et soulager la souffrance humaine dans les situations de crises extrêmes. À contre-pied du sujet de cette édition – l'avenir de l'action humanitaire – et en utilisant le pouvoir des images, Paul Bouvier, conseiller médical du CICR, nous ramène exactement il y a deux siècles, dans la « guerre de la Péninsule » entre Français, Espagnols et Britanniques, parmi les plus féroces des guerres napoléoniennes.

Témoin des atrocités de cette époque, l'artiste Francisco de Goya réalisa une série de gravures, connues sous le nom de « Les Désastres de la Guerre », qui offrait une vue peu commune jusque-là de la guerre. En montrant l'horreur et

* Les opinions exprimées dans cet article sont celles de l'auteur et pas nécessairement celles du CICR. Ce travail a été présenté en partie au colloque « L'expérience créative permet-elle d'élaborer des liens », organisé par la Fondation Recherche et Formation pour l'Éducation des Patients (Tiziana et Jean-Philippe Assal) et la Fondation des Treilles (Catherine Bachy), à Tourtour, France, février 2011. E-mail: pbouvier@icrc.org. La version anglaise de cet article a été publiée sous le titre « Yo lo vi ». Goya witnessing the disasters of war: an appeal to the sentiment of humanity », dans *International Review of the Red Cross*, Vol. 93, N° 884, décembre 2011, pp. 1107-1133.

les ravages de la violence armée, la déshumanisation qui en résulte, ainsi que la détresse et la souffrance des victimes, il a dénoncé les conséquences de la guerre et de la famine, et la répression politique qui a suivi. Sa représentation lucide, compatissante, mais sans compromis de la guerre et de ses conséquences n'est pas seulement unique mais aussi très pertinente aujourd'hui. Son travail est également un cri de protestation et un plaidoyer pour plus d'humanité dans la tourmente de la violence armée. Il anticipe l'initiative que Henry Dunant prendra soixante ans plus tard, à Solférino. D'une certaine manière, Goya annonce Dunant.

Nous invitant à parcourir une sélection des gravures de Goya, l'auteur se penche sur les victimes, les auteurs et les témoins de violences, et explore comment ces images sont liées à l'expérience contemporaine des acteurs humanitaires confrontés aux violences extrêmes de la guerre. L'auteur décrypte les esquisses de Goya et les relie à l'essence de l'action humanitaire comme une réponse à la souffrance humaine.



La guerre et ses conséquences

Il y a 200 ans, Francisco de Goya réalisait une série de gravures sur la guerre d'indépendance qui ravagea l'Espagne de 1808 à 1814¹. Cette guerre internationale, contre l'armée de Napoléon, fut aussi une guerre civile et une guérilla. Elle donna lieu à des combats impitoyables, des horreurs sans nom, puis à une terrible famine, suivies d'une impitoyable répression. En parcourant aujourd'hui cette œuvre unique, on est frappé par son actualité, par la force et la pertinence de son message. Pour l'acteur humanitaire contemporain, elle prend une résonance particulière. Ces gravures, qui reflètent un monde dévasté par une guerre sans limites et sans secours ni protection aux victimes, sont comme une image en négatif des enjeux du droit humanitaire et de l'action humanitaire dans les conflits armés.

L'œuvre de Goya est nourrie par un regard entièrement centré sur la personne humaine. Ce regard lucide et engagé, sans parti-pris ni complaisances envers les violences, sensible aux souffrances des victimes, ouvre la voie à une action humanitaire neutre et indépendante. Ces gravures reflètent aussi une expérience personnelle, douloureuse et traumatique dans la guerre. Elles sont le récit d'un témoin de violences extrêmes, ce mal que l'homme fait à l'homme quand la violence se déchaîne. Comme le peintre, l'acteur humanitaire voit cela, il voit ce qui ne peut pas se regarder, ce qui ne peut se raconter. Tous deux sont exposés au traumatisme psychique et tentent, dans leur travail, de chercher un sens, un chemin d'humanité là où elle a disparu.

1 Nous remercions la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, qui a fourni gracieusement les reproductions de gravures des *Désastres de la guerre*, et Archivo Ornoz, Madrid, pour les reproductions des figures 1 et 2.

Par son œuvre enfin, Goya non seulement dénonce les violences extrêmes, en montrant comment elles déshumanisent, comment elles détruisent ce qu'il y a d'humain en l'homme. Devant un monde de dévastation, de désolation, de souffrances et d'abandon, il pousse un grand cri d'indignation, un appel au geste humanitaire : « Il n'y a personne pour les secourir ! ». C'est une même indignation devant des blessés et des cadavres abandonnés qui animera Henry Dunant à Solférino, cinquante ans plus tard, pour porter secours aux victimes.

Goya nous montre un monde de violences extrêmes, dépourvu de secours, une terre nue et dévastée, dans laquelle le sentiment d'humanité semble avoir disparu. Il pose ainsi comme nécessité urgente et absolue les limites à la violence dans les conflits armés, et son appel au secours envers les victimes retentit comme une évidence. Cette œuvre extraordinaire ne sera publiée que bien après sa mort, en 1863, l'année même de la première Conférence internationale de la Croix-Rouge.

Il existe de nombreux ouvrages sur la vie et l'œuvre de Goya², et une abondante littérature sur les *Désastres de la Guerre*³. Cet article propose d'explorer cette œuvre immense sous une autre lumière, celle de l'action humanitaire dans les conflits armés. À la suite de Goya, il portera d'abord le regard sur les victimes, les auteurs et les témoins de violences, puis sur les enjeux posés par ces images pour l'action humanitaire et pour ceux qui la conduisent dans les violences extrêmes des guerres. Mais d'abord, un court résumé de la vie de Goya avant la guerre.

Francisco de Goya y Lucientes est né le 30 mars 1746 à Fuendetodos, un village proche de Saragosse, en Aragon. Après son apprentissage de peintre et un séjour en Italie, il se marie à 27 ans. Il s'installe à Madrid en 1775, où il peint des œuvres religieuses et des cartons pour tapisseries pour le Palais du Prado. Ces tapisseries montrent souvent un monde idyllique, dans lequel hommes, femmes et enfants jouissent d'une nature favorable, belle et fertile, avec des paysages accueillants et lumineux⁴. On y voit des personnes élégantes et gracieuses, qui se rencontrent, jouent ensemble et vivent des moments heureux et festifs.

Les six tableaux de Jeux d'enfants (1778-1785), montrent le sens aigu de l'observation de Goya, son attention envers les humains, sa sensibilité et sa tendresse envers les plus petits. On voit des enfants qui jouent ensemble, parfois quelques-uns se bagarrent, un autre pleure dans son coin... Dans le tableau des enfants jouant aux soldats (Figure 1), la guerre semble n'être qu'un innocent jeu d'enfants.

2 Pour une introduction à la vie et à l'œuvre de Goya, voir Jeannine Baticle, *Goya, D'or et de sang*, Paris, Gallimard (Découvertes), 1986.

3 Une très bonne édition se trouve dans Sandra Balsells, Juan Bordes, José Manuel Matilla (éds), *Goya, cronista de todas las guerras, « los desastres » y la fotografía de guerra*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Cabildo de Gran Canaria, 2009. Des reproductions sont disponibles sur : http://servicios.bne.es/productos/Goya/es_home_desastres.html (dernière consultation décembre 2011).

4 Juan Sureda, *Goya in Italy*, Turner/Fundación Goya en Aragón, Saragosse, 2008, p. 159.



Figure 1: Francisco de Goya. *Niños jugando a los soldados* (Enfants jouant aux soldats), 1776-1785. Madrid, Colección Santamarca.

En 1789, Goya est nommé peintre de la Maison du roi. Il peint de nombreux portraits officiels. La Révolution française se répercute en Espagne par un sentiment d'espoir, mais aussi d'incertitude et d'insécurité. Goya sympathise avec les idéaux des Lumières et les espoirs de la Révolution. En 1792, Goya tombe gravement malade. Il en réchappe, mais il est devenu sourd, de façon complète et permanente. Quand il reprend son travail, il peint des tableaux plus personnels, montrant souvent une nature hostile, des thèmes de catastrophes et de violences : naufrages et incendies, attaque de diligence et assassinats, cours de prison et d'asile, et plus tard des scènes de sorcellerie et des superstitions. En 1799, il devient Premier peintre de la Chambre du Roi. La même année, il publie la série de gravures « Les Caprices », dans laquelle il décrit les travers des gens et de la société, montre les dessous de comportements humains, dévoile les hypocrisies et dénonce les abus envers les femmes, les maltraitements envers les enfants et toutes formes de violences sociales. Il est temps que règne la raison. Si elle s'endort (Figure 2), reviennent les superstitions et les ombres menaçantes.



Figure 2. Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos* (Le sommeil de la raison produit des monstres). *Los Caprichos*, planche 43 (dessin préparatoire) 1797, Musée du Prado, Madrid.

Les Désastres de la Guerre

En 1807, l'armée de Napoléon Bonaparte commence son invasion de l'Espagne. Le 2 mai 1808, après l'abdication du roi, un soulèvement populaire à Madrid est réprimé par la cavalerie française. Cet événement allait précipiter l'Espagne dans une guerre effroyable. Cette guerre contre l'envahisseur devient aussi une guerre civile, car l'occupant français a le soutien de nombreux partisans espagnols qui espèrent la fin de l'absolutisme monarchique. Pour Goya, qui a 63 ans, c'est un choc terrible. Il est déchiré entre ses idéaux libéraux et éclairés, et la réalité féroce, les abus et les cruautés qui seront perpétrés durant six ans. Durant ces années, Goya observe, il voyage en Espagne et vit intensément les ravages de la guerre et les souffrances de la population. Après le premier siège de Saragosse en été 1808, le général espagnol Palafox invite Goya et deux autres artistes à visiter les dévastations causées par les bombardements. Les gravures publiées par ses collègues montrent des scènes de combat, des monuments détruits et des figures héroïques⁵ : de tout temps l'art a été au service du vainqueur, pour glorifier la guerre⁶. Goya revient bouleversé de son voyage. Il se met au travail seulement deux ans plus tard, en 1810, et durant plus de cinq ans il dessine et grave dans le cuivre des scènes de la guerre, de la terrible famine de 1811-1812, puis de la répression. Il fait une diffusion très limitée de ces estampes, qu'il intitule « Fatales conséquences de la guerre sanglante en Espagne avec Bonaparte ». Goya mourut en 1828. Cette œuvre ne sera publiée que trente-cinq ans plus tard, sous le titre « Les Désastres de la Guerre ».

Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer (Tristes pressentiments de ce qui doit survenir) (Les Désastres, planche 1)⁷

Le ciel s'est obscurci, on perçoit déjà les bruits de bottes et les roulements de tambours. La guerre menace, comme une fatalité. Cet homme implorant exprime la plus profonde détresse. C'est l'image de l'angoisse face aux événements qui s'annoncent. Isolé, agenouillé, il est entouré d'ombres obscures, et des figures menaçantes et grimaçantes le hantent. La lumière qui parvient montre son dénuement et ses vêtements en lambeaux. Il implore une aide, impuissant face aux inéluctables événements.

Cette image, en frontispice des « Désastres de la Guerre », est comme une mise en garde au spectateur. L'homme semble dire : « Toi qui va tourner ces pages, prépare-toi à rencontrer la souffrance humaine et les horreurs de la

5 José Manuel Matilla. *Estampas españolas de la Guerra de la Independencia: Propaganda, conmemoración y testimonio*, dans S. Balsells, J. Bordes et J. M. Matilla, *op. cit.*, note 3, p. 51.

6 Carlos Serrano, « Que la guerre était jolie! », dans Jean-Paul Duviols et Annie Molinié-Bertrand (éditeurs), *La Violence en Espagne et en Amérique (XV^e-XIX^e siècles)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 1997, p. 105.

7 Les numéros dans les légendes correspondent à la numérotation des planches dans la série « Les Désastres de la Guerre », de Francisco de Goya.



Figure 3 : *Les Désastres*, planche 1, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* (Tristes pressentiments de ce qui doit survenir)

guerre ». La plupart des œuvres d'art mettaient en scène la mort d'un héros⁸, représentaient la guerre comme un élément positif, beau et glorieux, et le défunt comme le héros d'une grande cause. La peinture de guerre avait une valeur morale, faisant peu de place à la souffrance. Goya prend d'emblée une attitude radicalement différente et originale. Il rejette tout discours belliqueux, héroïque, sacrificiel ou triomphaliste. Toute son œuvre se centre sur la personne humaine.

Cette angoisse est aussi celle du témoin de violences extrêmes, comme le fut Goya, ou comme l'est aujourd'hui l'acteur humanitaire qui va à la rencontre de victimes de violences. Cette image inaugurale est alors aussi une invitation au silence. Apprendre à observer⁹ et se mettre à l'écoute de la personne, ce sont les grandes qualités de l'artiste comme de l'acteur humanitaire.

⁸ C. Serrano, *op. cit.*, note 6, p. 105.

⁹ Juliet Wilson-Bareau. « 'Aprende a ver'. Hacia un mejor entendimiento del inventario de 1812 y de la obra de Goya », dans Manuela B. Mena Marqués (éd.), *Goya en tiempos de Guerra*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008, pp. 31-33.



Figure 4 : *Les Désastres*, planche 2, *Con razón o sin ella* (Avec ou sans raison).

Con razón o sin ella (Avec ou sans raison) (*Les Désastres*, planche 2)

Sans transition, l'artiste nous plonge au cœur de la violence la plus brutale. Cette gravure montre, d'un côté, une violence mécanique, sans regard, impersonnelle, celle des forces armées de Napoléon. On retrouvera ces fusils sans visages dans le tableau du 3 Mai 1808. De l'autre côté, face au spectateur, la violence des insurgés. Ils ont un visage, mais son expression montre une férocité, un combat sans merci. Derrière eux, un amoncellement de corps, où s'entremêlent blessés et cadavres des deux bords. Dans la gravure suivante, *La même chose* (planche 3), c'est un insurgé espagnol qui lève une énorme hache au-dessus d'un hussard français qui, terrorisé, tente d'implorer grâce. D'un côté comme de l'autre, la violence déshumanise.

Le titre le dit : peu importe la raison, la violence est toujours la même, et avec les mêmes conséquences : blessures, souffrances, mort et désolation. Goya connaissait les gravures de Jacques Callot, *Les Misères de la Guerre*¹⁰. Cette série de 18 planches¹¹, publiées en 1633, dépeint les ravages de la guerre

10 Juan Bordes, 'Los Desastres de la Guerra: Interpretaciones históricas', dans S. Balsells, J. Bordes et J. M. Matilla, *op. cit.*, note 3, pp. 77-245.

11 Jacques Callot, *Les Grandes Misères de la Guerre*, Nancy, 1633. Photos disponibles sur : <http://www.fulltable.com/vts/c/callot/callot.htm> (dernière consultation décembre 2011).

de Lorraine de 1630, la violence déchaînée et les cruautés, l'affrontement sanglant des armées, les vengeances des civils, les dévastations, vols, viols, pillages et incendies, bandits, assassins et condamnés, exécutions, pendaisons et tortures. Callot montrait des groupes humains et des foules, dans une perspective étendue, à distance, et dans des compositions symétriques donnant le sentiment d'un ordre sous-jacent malgré les cruautés. Goya change de perspective – il change de cadrage dirait un photographe – et fait entrer le spectateur dans l'image, proche des violences et des détresses humaines, dans des compositions qui désorientent le spectateur.

« Avec ou sans raison » : le sous-titre de Goya semble répondre à celui d'une gravure de Callot : « Ce n'est pas sans raison que les grands Capitaines, comme bien avisés ont inventé ces peines »... L'image est celle d'un supplicié sur l'estrapade (*Grandes Misères de la Guerre*, planche 10¹²). Tout en montrant l'horreur, Callot semble consentir à un ordre politique ou moral qui sera restauré par l'autorité légitime et les châtiments. Pour Goya, aucune raison ne saurait justifier les exactions de la violence armée. Il est seul de son temps à refuser de voir de l'héroïsme ou de la gloire dans des actes qui transforment les belligérants en barbares¹³.

Le sous-titre donné par Goya montre aussi sa désillusion, lui qui avait tant cru à la force de la raison. La raison des Lumières s'avère impuissante face à la violence. Goya renvoie dos à dos les protagonistes en montrant que, quand la violence se déchaîne, les raisons ne valent plus. C'est l'humanité elle-même qui est en jeu.

12 Photo disponible sur : <http://www.fulltable.com/vts/c/callot/26.jpg> (dernière consultation décembre 2011).

13 Jeannine Baticle. *Goya*, Fayard, Paris, 1992, pp. 353-355.



Figure 5 : *Les Désastres*, planche 4, *Las mujeres dan valor* (Les femmes donnent du courage)

Las mujeres dan valor (Les femmes donnent du courage) (Les Désastres, planche 4)

La violence se répand dans tout le pays. Les insurgés mènent une « guérilla » : c'est de cette guerre que le mot tire son origine en français. Les autorités espagnoles appellent tous les hommes à participer aux combats, sans limites quant aux moyens à utiliser¹⁴. Ici Goya illustre la participation de femmes, montrant leur bravoure en même temps que leur vulnérabilité. À droite, une femme semble vainement résister au soldat, bien plus fort. À gauche, une autre femme a plongé son arme dans le corps du soldat ennemi. Dans la gravure suivante, intitulée « Et elles sont féroces » (planche 5), une femme combat en portant son petit enfant sous un bras, tandis que de l'autre elle transperce un soldat ennemi.

Images choquantes, certes. Mais les témoignages montrent la cruauté exercée contre des femmes et des enfants, ainsi que des actes de cruauté commis par des femmes envers des soldats ennemis¹⁵. Goya porte sur la violence un regard sans complaisance. Quand elle a éclaté, elle se répand comme par contagion et des horreurs peuvent être perpétrées aussi par les plus vulnérables, des femmes, voire des enfants. De nombreux conflits récents nous en donnent des exemples.

14 David A. Bell, *La première guerre totale : L'Europe de Napoléon et la naissance de la guerre moderne*, Champ Vallon, Seyssel, 2010, p. 326.

15 *Ibid.*, p. 330.



Figure 6 : *Les Désastres*, planche 7, *Qué valor!* (Quel courage!)

Qué valor! (Quel courage!) (*Les Désastres*, planche 7)

Une femme met le feu aux poudres d'un canon, alors que les artilleurs gisent, morts ou blessés, à ses pieds. Comme d'autres femmes, elle porte un vêtement blanc, symbole d'innocence et de vulnérabilité. On remarque les jeux d'ombres et de lumières, seuls son vêtement, le fût du canon et les cadavres au premier plan sont éclairés. Cette estampe est la seule de la série qui valorise un acte de combat. Elle illustre l'acte d'une certaine Agustina de Aragón, qui s'est rendue célèbre durant le siège de Saragosse. Mais alors que ses collègues venus à Saragosse exaltent l'héroïsme de cette femme dans une posture théâtrale¹⁶, Goya la montre de dos, le visage dans l'ombre. Refusant obstinément tout héroïsme, il honore ainsi le courage d'une femme et, à travers elle, la dignité d'un peuple¹⁷.

16 Voir, par exemple, Juan Galvez et Fernando Brambila, *Agustina de Aragón*, Madrid, 1812, disponible sur: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Agustina_de_Aragon.jpg (dernière consultation décembre 2011).

17 J. Bordes, *op. cit.*, note 10, p. 94.



Figure 7 : *Les Désastres*, planche 11, *Ni por esas* (Jamais de la vie).

Ni por esas (Jamais de la vie) (*Les Désastres*, planche 11)

Goya poursuit sur le thème des femmes dans la guerre avec trois scènes de viol. Les titres sont révélateurs : *Elles ne veulent pas* (planche 9), *Elles non plus* (planche 10) et *Jamais de la vie* (planche 11)... Comme s'il était besoin de souligner qu'un viol est un viol, que c'est un crime ! Ces titres révèlent l'indignation de l'auteur face à ces actes, et face au déni ou à la complaisance dont ils ont fait l'objet tout au long de l'histoire. La scène se déroule dans l'ombre, sous une arche, devant le regard d'un témoin prostré, impuissant, et celui d'un bébé couché aux pieds de la jeune femme vêtue de blanc. Au fond, une église ; mais la situation semble sans espoir, l'issue inéluctable.

Ces gravures terribles, comme bien d'autres, peuvent choquer. Cela pose la question du rôle, et des limites, de l'image dans la guerre : faut-il montrer de telles scènes ? À quoi bon ? Ces questions se posent aujourd'hui, à propos de photographies ou de films documentaires sur la guerre¹⁸. Goya répond par son œuvre, en posant sur ces actes un regard humain, qui à la fois dénonce les violences sexuelles, dévoile l'attitude indigne des auteurs et

18 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2003, p. 75.

montre le courage et la dignité avec lesquels les femmes se défendent. Mais il va plus loin encore. Ces images nous invitent à ne pas réduire ces violences aux actes, mais à nous tourner vers le vécu des personnes qui en sont victimes. Goya nous invite, à sa suite, à plonger notre regard dans celui de la victime de violences, avec compassion et humanité. Ces images amènent à reconnaître, d'une part le crime et ses auteurs, d'autre part la vulnérabilité, la souffrance et la dignité des victimes. Ces gravures appellent au sentiment d'humanité.

Para eso habéis nacido (C'est pour cela que vous êtes nés)
(Les Désastres, planche 12)

Un sol jonché de cadavres. Un paysage nu, un ciel lourd, avec des fumées qui témoignent des incendies de villages : une pratique si fréquente que l'on pouvait suivre les déplacements de l'armée française par ces fumées...¹⁹. Un homme écoeuré s'effondre, bras tendus, vomissant... Mort, dévastation, horreur. La vie n'a-t-elle donc aucun sens ?

Le témoin de violences extrêmes assiste, impuissant, à des scènes insoutenables. En quelques traits, Goya décrit une réaction traumatique aiguë. Le traumatisme psychique est un événement intense, impliquant la mort, une blessure grave ou une menace à l'intégrité physique de la personne ou d'autres personnes, et auquel le sujet ne peut pas répondre adéquatement ; que la personne soit directement menacée ou qu'elle en soit témoin, l'événement traumatique provoque un bouleversement et des effets durables dans son organisation psychique, et produit une peur intense, un sentiment d'impuissance ou d'horreur²⁰.

Il est possible que Goya décrive ici une réaction traumatique qu'il a lui-même connue. Relativement âgé, isolé par la surdité, sa vulnérabilité était sans doute encore accrue par sa sensibilité aux souffrances humaines. Le délai de deux ans avant qu'il entreprenne ses gravures, la ténacité presque obsessionnelle avec laquelle il y travaille durant cinq ans, pourraient aussi parler en ce sens. Cette œuvre a sans doute été pour lui un élément de résilience, lui permettant de surmonter et de tenter de chercher un sens au traumatisme des horreurs de la guerre. Goya « ne se borne pas à raconter ; il se raconte »²¹, pour ainsi construire un récit lui permettant « à nouveau d'éclairer le monde et de lui donner cohérence »²².

Les personnes travaillant dans un conflit armé ou auprès de victimes de violences extrêmes sont exposées à des réactions traumatiques. Pour les professionnels de l'humanitaire la reconnaissance du traumatisme psychique est importante, pour comprendre et assister les personnes affectées par les conflits,

19 D. A. Bell, *op. cit.*, note 14, p. 331.

20 Françoise Sironi, *Psychopathologie des violences collectives*, Odile Jacob, Paris, 2007, p. 39.

21 Claude Roy, *Goya*, Editions Cercle D'Art, Paris, 1952, p. 24.

22 Boris Cyrulnik, *Les murmures des fantômes*, Odile Jacob, Paris, 2003, pp. 129-136.



Figure 8 : *Les Désastres*, planche 12, *Para eso habéis nacido* (C'est pour cela que vous êtes nés)

et aussi pour comprendre leur propre vécu face à des violences extrêmes. Le déni de ces émotions, ou un sentiment d'invulnérabilité, ont au contraire des effets très négatifs, pour la personne comme pour son action. La reconnaissance des émotions et des réactions traumatiques permet de développer une action humanitaire pertinente et de soutenir les professionnels dans un travail éprouvant.



Figure 9 : *Les Désastres*, planche 18, *Enterrar y callar* (Enterrer et se taire).

Enterrar y callar (Enterrer et se taire) (*Les Désastres*, planche 18)

On pourrait traduire par « tais-toi et enterre »... comme on dit « tais-toi et mange » (en espagnol, « comer y callar »²³). Encore une vision d'horreur, un amoncellement de cadavres sur une colline. Un couple est là, impuissant.

Se taire. Car auprès de qui se plaindre ? Vers qui crier sa détresse ? Et même, à qui raconter ce qui s'est passé ? Qui pourra écouter ? Qui pourrait comprendre, les corps entassés, la décomposition, les odeurs, la nausée, la honte, l'horreur, la déshumanisation... Même les proches, les amis se détourneront poliment : assez, tu nous soûles avec tes histoires, tu radotes. N'en parlons pas. Les survivants, les témoins, sont condamnés au silence. Comme le sont aussi les anciens combattants de guerres perdues²⁴. Et pourtant, raconter, mettre en récit un vécu traumatique, chaotique, est un élément fondamental du processus de résilience. Mais certaines choses ne peuvent pas se raconter, pas par des mots, ou pas tout de suite, ou seulement par bribes. D'autres voies permettent parfois de construire un récit et de le partager, par exemple par une œuvre d'art²⁵.

23 M. B. Mena Marqués, *op. cit.*, note 9, p. 318.

24 F. Sironi, *op. cit.*, note 20, p. 112.

25 B. Cyrulnik, *op. cit.*, note 22, p. 143.

Se taire, quoi d'autre? Eh bien, pour commencer, enterrer les morts... Geste ultime de reconnaissance de la dignité de la personne humaine et de ses proches. «Charité!», s'écrie Goya sarcastique, dans une gravure montrant des corps jetés comme des déchets dans une fosse commune (Caridad, planche 27). Le respect de la dignité humaine exige le respect des morts. Prendre soin des cadavres, les identifier, informer et accompagner les familles en détresse, donner une sépulture digne, selon les rites et les cultures, tout cela fait partie intégrante de l'assistance humanitaire dans les conflits armés²⁶.



Figure 10: *Les Désastres*, planche 20, *Curarlos, y a otra* (Les soigner, et passer à autre chose)

Curarlos, y a otra (Les soigner, et passer à autre chose)
(*Les Désastres*, planche 20)

Plusieurs gravures illustrent les soins aux blessés sur le champ de bataille. Leurs titres indiquent ironiquement que ces soins n'ont pas un but humanitaire. Il s'agit de remettre sur pied ceux qui pourront retourner combattre : *Ils pourront encore servir* (planche 24), et *Ceux-là aussi* (planche 25)!

C'est une situation assez proche qu'allait rencontrer Henry Dunant à Solférino, cinquante ans plus tard. Les blessés qui ne pouvaient pas être «récupérés» pour le service étaient abandonnés sans aucun secours. De même que

²⁶ CICR, «Personnes disparues: une préoccupation humanitaire majeure», interview de Morris Tidball-Binz, Genève, 28 août 2009, disponible sur: <http://www.icrc.org/fre/resources/documents/interview/missing-interview-280908.htm> (dernière consultation décembre 2011).

les cadavres. Dans son récit d'une puissance remarquable, « Un souvenir de Solférino », Dunant décrit dans des pages poignantes les souffrances de ceux qui gisent sur le champ de bataille sans aucune assistance, dans d'atroces souffrances. Goya, de même, dépeint dans les gravures *Ce sera la même chose* (planche 21), *Tant et plus* (planche 22) et *La même chose ailleurs* (planche 23), le sol jonché de corps abandonnés, dont on ne sait pas s'il s'agit de blessés ou de cadavres... Sur ce même constat, en somme, Dunant mobilisera des efforts pour porter assistance aux blessés, accompagner dignement les mourants, et organiser des secours d'une manière impartiale.



Figure 11: *Les Désastres*, planche 26, *No se puede mirar* (Cela ne peut pas se regarder)

No se puede mirar (Cela ne peut pas se regarder) (*Les Désastres*, planche 26)

Cette image poignante préfigure le tableau du Trois mai 1808. On voit à droite le canon des fusils dirigés sur le groupe de civils, implorant une grâce, ou déjà effondrés.

Le titre dit bien « on ne peut pas regarder cela », et non pas « on ne peut pas le voir ». Car on peut avoir été le témoin de telles atrocités. De telles scènes cruelles, inhumaines, se sont vues maintes fois durant la guerre d'Espagne : punitions collectives, exécutions arbitraires, tortures, atrocités sans noms... tout cela a été vu et décrit par des témoins²⁷.

27 D. A. Bell, *op. cit.*, note 14, p. 329.

Une telle vision est insoutenable. Semprun exprime quelque chose de proche, à propos du camp de concentration :

Un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose ... Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de récréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage.²⁸

Cela ne peut pas se regarder : cela vaut aussi pour ceux qui sont chargés de l'exécution. Ceux-là n'ont pas de regard. On ne voit ici que le bout des canons et la pointe des baïonnettes ; dans la gravure *Con razón o sin ella* ci-dessus (Figure 4), comme dans le tableau du 3 Mai 1808, on ne voit que les casques baissés des soldats, comme pour viser sans regarder. On ne peut pas regarder une personne que l'on tue, car on ne peut pas tuer une personne qui nous regarde. Un génocidaire au Rwanda le dit ainsi : « C'était très préférable de tuer des inconnus à des connaissances, parce que les connaissances avaient le temps de te percer d'un regard extrême ... »²⁹.

Cela ne peut pas se regarder, écrit Goya, mais en même temps, il peint la scène et nous la donne ainsi à voir... Sans doute pour partager son expérience vécue traumatique, pour éveiller les consciences sur la réalité de la guerre, et dire son indignation.

Estragos de la guerra (Ravages de la guerre) (Les Désastres, planche 30)

Une vision d'horreur et de destruction. Le monde est sens dessus dessous³⁰. Tout est renversé, les gens sont tués de façon indiscriminée, un homme, des femmes, un bébé. Il n'y a plus de cohérence, plus de sens. Cette image est comme un cliché impossible. Est-on dans la maison durant le bombardement ? Ou est-ce une vue d'en haut, depuis le toit éventré de la maison ?³¹ Les Français ont déclenché un véritable orage de feu incessant sur la ville de Saragosse. En décembre 1808, plus de 42 000 obus explosifs ont été déversés³².

La confusion et la perte de sens sont étroitement liées à la violence. Quand il arrive sur le terrain, l'acteur humanitaire pense comprendre le conflit et ses enjeux. Mais sur place la situation s'avère souvent confuse. L'incertitude et la confusion posent des défis éthiques et des tensions intérieures considérables. Quel sens donner à l'action dans le désordre et la confusion ? Constamment se pose la question éthique : face à l'inhumanité, comment être humain ?

28 Jorge Semprun. *L'écriture ou la vie*. Gallimard, Paris, 1994, pp. 25-26.

29 Jean Hatzfeld. *Une saison de machettes*. Seuil, Paris, 2003, p. 149.

30 Marc Bouyer. « Les signes picturaux de la violence dans les 'désastres de la guerre' de Goya », dans J.-P. Duviols et A. Molinié-Bertrand, *op. cit.*, note 6, p. 360.

31 Claude-Henri Roquet, *Goya*, Buchet-Castel, Paris, 2008, p. 239.

32 D. A. Bell, *op. cit.*, note 14, p. 320.



Figure 12: (Les Désastres, planche 30) *Estragos de la guerra* (Ravages de la guerre)

Esto es peor (Ceci est pire) (Les Désastres, planche 37)

Il y a pire encore à venir. Les gravures suivantes montrent des scènes d'atrocités commises sur des cadavres. Corps mutilés, empalés, sciés, membres exposés et d'autres actes barbares. Les titres soulignent le sentiment d'horreur de Goya : *Pourquoi?* (planche 32), *Que peut-on faire de plus?* (planche 33) et *Cela est pire* (planche 37). Ces scènes d'horreur peuvent sembler extrêmes, irréelles ou exagérées. Certains croient y voir une représentation symbolique de la guerre, une vue d'artiste, le simple produit de son imagination³³. Or, de telles scènes se sont produites, de chaque côté du conflit³⁴. Goya a pu voir de telles choses, durant son voyage à Saragosse ou dans les environs de Madrid. D'autres en ont été témoins, comme le jeune Victor Hugo, rentrant de Madrid en France en passant par Burgos et Vittoria³⁵.

33 Rose Marie Hagen et Rainer Hagen, *Goya*, Taschen, Cologne, Paris, 2003, p. 57.

34 D. A. Bell, *op. cit.*, note 14, p. 329.

35 Adèle Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Librairie Internationale, Bruxelles, 1863, pp. 208-210, disponible sur : <http://www.archive.org/stream/victorhugoracon01hugo#page/208/mode/2up> (dernière consultation décembre 2011).



Figure 13: (Les Désastres, planche 37) *Esto es peor* (Ceci est pire)

Aujourd'hui, en 2012, de telles mises en scène de l'horreur se rencontrent dans de nombreux contextes de violences armées. Pourquoi ? demande Goya. La question reste sans réponse. Ces scènes créent un climat de terreur dans la population, des traumatismes psychiques chez les secouristes appelés sur les lieux, et chez les familles et les proches des victimes ; elles se nourrissent de la diffusion des images, et posent à nouveau la question, faut-il montrer de telles horreurs ? Cela pose de lourds dilemmes éthiques, notamment en Amérique latine ou en Afrique, quand le souhait de citoyens de témoigner par l'image de la gravité des violences, s'oppose à une volonté politique de ne pas leur donner de publicité, voire de les occulter.

Yo lo vi (Moi, j'ai vu cela.) (Les Désastres, planche 44)

Un groupe de personnes court pour échapper à la violence, ils fuient. On ne sait pas ce qui les menace, mais on voit leur expression de terreur. On devine que le pire va arriver. Sauve qui peut, chacun pour soi. Sauf cette femme, au premier plan, qui se tourne, reculant vers le danger, pour tenter de sauver son enfant.

Goya écrit « *Yo lo vi* » : « Moi, j'ai vu cela ». Je l'ai vu moi-même, j'étais là, moi j'ai vu de telles scènes insoutenables, inhumaines. J'en suis le témoin.



Figure 14: (Les Désastres, planche 44) Yo lo vi (Moi, j'ai vu cela)

Pour Goya, observer la nature était synonyme de vérité, d'expérience et de vécu. Il disait que la nature était son maître³⁶.

« *Yo lo vi* » : Le pronom « *Yo* » a une valeur forte, insistante. On pense à Don Quijote, qui s'exclame « *Yo sé quién soy!* », « Moi, je sais qui je suis! »³⁷. Or, celui qui a vu l'horreur, comme celui qui revient des camps de concentration, ne sait plus qui il est : « Je reviens d'un autre monde, celui de l'horreur, je ne suis plus le même, je ne fais plus partie de la communauté des humains », semble-t-il dire. L'expérience de l'horreur est traumatique, elle est déshumanisante. En même temps qu'il nous dit cela, Goya nous donne à voir cette scène, pour la partager, et ainsi renouer un lien avec les humains. Comme s'il nous disait à nous, spectateurs, « je suis revenu vers le monde des humains et je tente de vous montrer, de vous donner à voir des choses que personne ne peut regarder ». À travers son art, Goya restaure sa propre identité d'humain, membre de la communauté humaine. En partageant son expérience traumatique, il permet aussi à d'autres personnes traumatisées ou heurtées par des événements de renouer des liens d'humanité et de construire une résilience.

Cruel lástima! (Cruelle peine!) (Les Désastres, planche 48)

La seconde partie des « Désastres de la guerre » est une série de gravures sur l'effrayante famine qui a dévasté Madrid en 1811 et 1812. Les gens meurent dans les rues, hommes, femmes, enfants. Goya a été le témoin direct et sans doute la victime de ces souffrances, de la désolation et de la mort de personnes aimées. Ici, un homme mendie, debout près de sa femme accroupie et d'un petit enfant couché. À côté d'eux, des corps allongés, victimes de la famine, déjà morts peut-être.

La famine est un « cruel malheur » : cruel par les souffrances qu'elle engendre ; cruel aussi quand prévaut l'indifférence, le cynisme ou la complaisance ou encore, quand elle est intentionnelle. Car la famine peut être une arme de guerre déguisée, soit du fait de négligence politique, soit de façon délibérée³⁸ ; elle est un « tueur silencieux et discret, qui ne laisse pas de traces, pas de preuves de son intentionnalité »³⁹.

36 Sophie Renouart de Bussierre. « Rembrandt-Goya », dans Maryline Assante di Panzillo et Simon André-Deconcha (éds), *Goya : Graveur*, Paris-Musées et Nicolas Chaudun, Paris, 2008, p. 63.

37 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, 1605, Livre I, chapitre 5.

38 Hugo Slim, *Les civils dans la guerre. Identifier et casser les logiques de violence*, Labor et Fides, Genève, 2009, p. 139 (English: Hugo Slim. *Killing civilians*. Hurst, London, 2007).

39 F. Sironi, *op. cit.*, note 20, p. 128.



Figure 15: (Les Désastres, planche 48) *Cruel lástima!* (Cruelle peine!)

Des gravures montrent des personnages riches et puissants marcher devant les victimes avec arrogance, sans leur porter la moindre attention : « Ils sont peut-être d'un autre lignage », s'exclame Goya avec ironie (planche 61). Leur demander de l'aide est inutile : « Vaines clameurs » (planche 54).

Choses terribles, choses vues... On voit une même réalité dans des photographies prises en 1941 dans le ghetto de Varsovie⁴⁰. De façon troublante, ce sont les mêmes scènes de désolation, la mendicité, la dénutrition extrême, la détresse des visages, jusqu'aux amas de corps entassés (*Muertos recogidos*, planche 63), les charretées de cadavres amenés au cimetière (*Carretadas al cementerio*, planche 64). Mais, ces photographies prises par un sergent Allemand désœuvré s'avèrent inhumaines, sans conscience, obscènes. Goya par son art donne à son œuvre la dimension d'une indignation et interpelle notre sentiment d'humanité.

40 Günther Schwarberg, *In the ghetto of Warsaw, Heinrich Jöst's photographs*, Steidl, Göttingen, 2001. Photos disponibles sur : <http://riowang.blogspot.com/2011/10/warsaw-memories.html> (dernière consultation décembre 2011).



Figure 16: (Les Désastres, planche 55) *Lo peor es pedir* (Le pire est de demander)

Lo peor es pedir (Le pire est de demander) (Les Désastres, planche 55)

Cette scène montre à nouveau l'image d'une famille décimée par la famine. À l'arrière plan, un homme bien vêtu, vers lequel se dirige une femme habillée à la mode. Ces personnages élégants montrent une totale indifférence à ceux qui tentent de survivre en mendiant.

Demander une assistance, c'est dépendre d'un don, du bon vouloir d'un donateur, sans possibilité de réciprocité. La victime perd la possibilité d'exercer ses capacités d'agir, pour devenir dépendante et passive. L'identité de la personne humaine est liée à la reconnaissance de sa capacité et de sa vulnérabilité⁴¹. L'action humanitaire chemine ainsi entre deux risques : l'indifférence, d'une part, qui nie la vulnérabilité de la personne et notre commune humanité, fondement de la solidarité ; le mépris, d'autre part, qui survient quand le don humanitaire réduit la personne à un statut de victime, de passivité, sans possibilité de réciprocité. Cette dynamique du don, de la réciprocité et de la reconnaissance mutuelle, fonde la dignité humaine⁴². Plus encore, pour celui qui a subi un traumatisme, la possibilité de donner à son tour est un élément de résilience ; ce don peut prendre diverses formes, comme donner un spectacle, partager une réflexion, entrer en relation, partager un éclat de rire même, ces actes font que « l'on devient celui qui donne » et « réparent ainsi l'estime de soi du blessé »⁴³.

41 Paul Ricœur, *Devenir capable, être reconnu*, Esprit, Paris, juillet 2005, p. 125.

42 Paul Ricœur, *Parcours de la Reconnaissance*, Stock, Paris, 2004, pp. 332 et 350.

43 B. Cyrulnik, *op. cit.*, note 22, p. 57.



Figure 17: (Les Désastres, planche 59) *De qué sirve una taza?* (À quoi sert une tasse?)

De qué sirve una taza? (À quoi sert une tasse?) (Les Désastres, planche 59)

Cette image pleine d'humanité et de tendresse est comme une icône du geste humanitaire, de la solidarité en action face à la souffrance d'autrui. On voit le regard implorant de la femme âgée. Elle porte des habits noirs et un foulard, signes de deuil, et soutient une jeune femme étendue, vêtue de blanc, qui semble à bout de forces, moribonde. À leurs pieds gisent d'autres victimes de la famine. Le décor est sombre et vide, avec un ciel lourd, des fumées au loin, une terre sèche et nue. Une lumière crue éclaire cette scène de désolation. Le regard se tourne alors vers l'autre femme, vue de profil. Elle est vêtue simplement, et porte elle aussi un foulard. Elle tend un bol de soupe à la femme étendue, pour soulager sa faim, tenter peut-être de la sauver. Elle s'est mise à genoux et se penche vers elle avec une belle expression de tendresse. Une attitude de soin, humble et attentive à la personne souffrante.

Le geste de cette femme, qui partage sa maigre subsistance et témoigne de sa solidarité et de sa compassion, est l'image du geste humanitaire fondamental, l'acte d'humanité, mis en valeur dans les cultures et les religions à travers le monde. C'est fondamentalement le même geste que Henry Dunant accomplira à Solférino, sur le champ de bataille.

Goya, tout en montrant la beauté de ce geste, nous interpelle: « À quoi sert un bol? » Il s'indigne de l'insuffisance d'un acte isolé, dérisoire. Le sentiment d'impuissance, toute personne engagée dans une action humanitaire le rencontre. C'est souvent le manque de moyens face à l'ampleur des souffrances et des besoins. Mais parfois aussi, la futilité des efforts, face au cynisme de puissants. Alors surgit la question, à quoi sert un tel geste ?



Figure 18: (Les Désastres, planche 60) *No hay quien los socorra* (Il n'y a personne pour les secourir)

***No hay quien los socorra* (Il n'y a personne pour les secourir)**
(Les Désastres, planche 60)

La gravure suivante donne une sorte de réponse en négatif, à la question : à quoi ça sert ? Une réponse en forme de cri d'indignation : « Il n'y a personne pour les secourir » ! Cette image poignante fait écho à la précédente. On voit ce couple debout, dans une posture de détresse et de dignité face au malheur qui les accable. L'homme s'enveloppe dans une couverture sombre, sa main droite cache ses larmes et son désespoir. La femme, derrière lui, est vêtue de noir. Elle n'est qu'une ombre. À leurs pieds gisent plusieurs corps, à bout de force, vêtus de blanc. Leur famille sans doute, victimes de la guerre et de la famine.

Goya pousse un cri de détresse : « Ne pas les secourir, cela n'est pas humain ! » C'est la même indignation qu'allait exprimer Henry Dunant, après la bataille de Solferino. Dunant allait transformer ce cri de révolte en un appel universel, pour mobiliser des personnes à agir sur place, puis pour créer une mobilisation internationale et fonder la Croix-Rouge.



Figure 19: (Les Désastres, planche 69) *Nada. Ello dirá* (Rien. C'est ce que cela dit)

Nada. Ello dirá (Rien. C'est ce que cela dit) (Les Désastres, planche 69)

Un cadavre en décomposition, tenant un écriteau avec ces lettres : « Nada ». Rien. Derrière lui une nuée de figures menaçantes, émerge de l'ombre. Sur la gauche, on devine la balance de la justice. Il n'y a pas de justice. Cette estampe fait partie d'un troisième groupe, réalisées pour plusieurs après la guerre, entre 1815 et 1820, dans lesquels Goya dénonce les conséquences de la guerre sur la société. Les hypocrisies, les compromis, les profiteurs, le retour des superstitions et des charlatans, il n'épargne rien ni personne. Une gravure s'intitule « La vérité est morte » (planche 79). Constat banal, durant ou après les conflits armés règnent le mensonge, l'injustice, la décadence des institutions.

« Il n'y a rien » Est-ce une « profession de foi » de l'auteur ? Ou l'expression de son état d'âme, d'un scepticisme face à la guerre, et à la paix qui s'en est suivie ? Ce que nous pouvons en dire, c'est que cette expression de détresse, ce sentiment du néant, du vide absolu, affecte de nombreuses personnes confrontées à la violence extrême, à l'horreur et à la mort. Goya exprime dans cette œuvre ce que des personnes traumatisées ressentent. Retrouver un sens à sa vie et nourrir l'espoir d'un monde juste sont des éléments qui permettront une résilience⁴⁴.

44 B. Cyrulnik, *op. cit.*, note 22, p. 197.

Conclusion

En 1814, Goya va peindre deux chefs-d'œuvre universels : *Le 2 Mai 1808* et *Le 3 Mai 1808*, qui illustrent la révolte populaire contre l'intervention française et la répression impitoyable du lendemain, et témoignent de la cruauté et de l'inhumanité de la guerre et des conflits armés. Ces tableaux célèbres sont comme un aboutissement de l'immense travail réalisé dans la solitude de l'atelier depuis 1810.

Dans ses gravures, Goya interpelle la guerre et les conflits armés, en se tournant non vers les motivations mais vers les conséquences. Il porte un regard différent, radicalement nouveau sur la guerre, un regard « où les héros ont disparu, où il ne reste que de l'humain »⁴⁵. Un regard centré sur la personne humaine, auteur, témoin ou victime des pires violences. Son œuvre est celle d'un homme qui a vécu, vu et ressenti les violences et les ravages de la guerre. Elle l'amène à interroger la violence elle-même, en montrant les extrêmes auxquels elle conduit, sans limites dans l'horreur et la dévastation et causant d'infinies souffrances. La guerre détruit des vies, des familles, des institutions et des fondements de la vie en société. D'un côté comme de l'autre, elle déshumanise. Cette attitude face à la guerre était subversive, et c'est sans doute pour des raisons politiques que Goya ne pouvait pas diffuser cette œuvre⁴⁶. Ces gravures ne seront publiées que 40 ans après leur composition, en 1863, l'année même où se tenait à Genève la première Conférence internationale de la Croix-Rouge, qui allait fonder l'action humanitaire organisée et le droit humanitaire dans les conflits armés.

En parcourant l'œuvre de Goya, en écoutant ses cris d'indignation devant des violences sans limites, face à la souffrance des victimes, à l'indifférence des puissants et à l'inaction devant la détresse et la désolation, nous mesurons l'importance de l'héritage qui nous a été légué par les principes humanitaires, le droit international humanitaire et les institutions humanitaires. Nous percevons aussi les grands enjeux de l'action humanitaire dans les conflits armés, ses limites, ses dangers et ses difficultés, les risques de la confrontation aux violences et les traumatismes, mais aussi la force d'humanisation d'un geste de solidarité et de compassion. À la suite de Goya, de nombreux acteurs humanitaires peuvent dire « Moi, j'ai vu cela » et partager avec lui des sentiments de choc, de révolte et d'indignation ; mais avec lui aussi nous percevons que l'enjeu essentiel de toute action se situe dans la rencontre avec la personne.

45 M. Bouyer, *op. cit.*, note 30, p. 360.

46 Juliet Wilson-Bareau, « Goya maître-graveur : technique et esthétique », dans M. B. Mena Marqués, *op. cit.*, note 9, p. 28.

