

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

La Junte des Philippines de Goya (1815) : regard sur
le pouvoir colonial espagnol et le capitalisme
financier

par

Raphaëlle Occhietti

Département d'histoire de l'art et études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.) en Histoire de l'art

Juin 2012

© Raphaëlle Occhietti, 2012

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES

CE MÉMOIRE INTITULÉ :

La Junte des Philippines de Goya (1815) : regard sur le pouvoir colonial espagnol et le
capitalisme financier

PRÉSENTÉ PAR :

Raphaëlle Occhietti

A ÉTÉ ÉVALUÉ PAR UN JURY COMPOSÉ DES PERSONNES SUIVANTES :

Johanne Lamoureux
président-rapporteur

Todd Porterfield
directeur de recherche

Denis Ribouillault
membre du jury

Résumé

Notre analyse de l'imposante toile de Francisco Goya *L'Assemblée de la Compagnie Royale des Philippines* dite *La Junte des Philippines* (1815) vise à sortir cette œuvre de l'isolement où les études antérieures l'ont en grande partie maintenue. Nous désirons réinsérer ce tableau au cœur des dynamiques artistiques et économiques mondiales à l'orée du XIX^e siècle.

Le regard lucide que nous portons sur le tableau de Goya s'appuie sur une approche historique issue de la pensée postcoloniale actuelle. Par un renversement de perspective depuis la salle de réunion vers l'empire espagnol, nous plaçons l'œuvre dans une trame de relations mondiales entre la métropole et ses colonies. *La Junte des Philippines* révèle alors un point de vue particulier sur l'impérialisme espagnol en déclin.

Loin d'être close sur elle-même, l'œuvre articule une série de thématiques qui répondent aux exigences artistiques de l'époque, notamment de la bourgeoisie libérale. Le traitement qu'opère *La Junte* de la commémoration d'une rencontre d'actionnaires met au jour une conception visuelle du capitalisme mercantile et financier présent en Espagne et en Angleterre. L'intrigue artistique que déploie Goya possède une signification d'envergure historique qui contribue à la valeur d'actualité de *La Junte des Philippines*.

Mots-clés

Histoire de l'art
XIX^e siècle – Espagne
Compagnie Royale des Philippines
Francisco Goya y Lucientes
Imaginaire des colonies
Bourgeoisie libérale
Salle de finances

Abstract

This thesis is a study of Francisco Goya's imposing painting *The Assembly of the Royal Company of the Philippines*, more commonly known as *The Junta of the Philippines* (1815). It seeks to remove the work from the isolation in which previous studies have largely kept it confined and to situate it at the core of the global artistic and economic nexus that marked the early nineteenth century.

My account is informed by a historical approach that is anchored in current postcolonial theory. By inverting the painting's perspective, to open it from the assembly room onto the Spanish Empire, I place the work at the centre of a rich web of global relationships that link the metropole and its colonies. Seen in this light, the *Junta of the Philippines* evinces a particular point of view of the Spanish Empire in decline.

Far from being closed in on itself, the work articulates a series of themes that respond to the artistic demands of the time, namely those of the liberal bourgeoisie. Goya's depiction of a meeting of stockholders expounds a particular visual conception of British and Spanish merchant and financial capitalism. The artistic intrigue that Goya weaves in *The Junta of the Philippines* reverberates on a broad historical scale that confirms the painting's present-day relevance.

Keywords

Art history
19th century – Spain
Royal Company of the Philippines
Francisco Goya y Lucientes
Colonial imaginary
Liberal bourgeoisie
Finance room

Resumen

Nuestro estudio sobre la imponente pintura de Francisco Goya *La Asamblea de la Compañía Real de Filipinas* llamada *La Junta de Filipinas* (1815) pretende sacar esta obra del aislamiento donde los estudios anteriores lo mantuvieron en gran parte. Deseamos reinsertar este cuadro al corazón de las dinámicas mundiales artísticas y económicas al lindero del siglo XIX.

La mirada lúcida que damos al cuadro de Goya se apoya en un enfoque histórico nacido del pensamiento poscolonial actual. Por una caída de perspectiva desde la sala de reuniones hacia el imperio español, colocamos la obra en una trama de relaciones mundiales entre la metrópoli y sus colonias. *La Junta de Filipinas* revela entonces un punto de vista particular sobre el imperialismo español en decadencia.

Lejos de ser cerrada, la obra misma articula una serie de temáticas que responden a las exigencias artísticas de la época, particularmente de la burguesía liberal. El tratamiento que opera *La Junta* de la conmemoración de un encuentro de accionistas da a luz una concepción visual del capitalismo mercante y financiero presente en España y en Inglaterra. La intriga artística que despliega Goya posee un significado de envergadura histórica que contribuye al valor de actualidad de *La Junta de Filipinas*.

Palabras clave

Historia del arte
Siglo XIX - España
Compañía Real de Filipinas
Francisco Goya y Lucientes
Imaginario de las colonias
Burguesía liberal
Sala de finanzas

Table des matières

Liste des Figures	VII
Dédicace.....	XII
Remerciements	XIII
Avant-propos.....	XIV
Introduction impertinente.....	1
Introduction	3
Chapitre 1. Où sont les Philippines ? De l'espace pictural à l'espace colonial ..	21
1.1 EXISTAIT-IL UN IMAGINAIRE VISUEL DES PHILIPPINES ?.....	24
1.1.1 Symboliser le territoire.....	25
1.1.2 Les Philippines ; plumes ou turban ?	30
1.1.3 Montrer les richesses.....	34
1.2 OÙ EST L'INTERLOCUTEUR POLITIQUE ?.....	40
1.2.1 Vers le hors-champ géographique et politique.....	41
1.2.2 L'empire en interaction : rencontres dans les colonies britanniques.....	46
1.2.3 Les marges de l'empire contre-attaquent : retour sur la métropole.....	49
Chapitre 2. Les actionnaires de la Compagnie Royale des Philippines	51
2.1 QUE FONT-ILS, CES ACTIONNAIRES ?.....	53
2.2 LA COMMANDE OFFICIELLE : LE ROI	58
2.3 LA COMMANDE OFFICIEUSE : LES ACTIONNAIRES	66
Chapitre 3 : La salle de réunion	76
3.1 LA SALLE : FIXER L'HISTOIRE POLITIQUE CONTEMPORAINE	78
3.1.1 Œuvres d'art contemporaines : quels enjeux picturaux en Espagne	80
3.1.2 Œuvres d'art contemporaines : quels enjeux picturaux à l'international	84
3.2 LA SALLE COMME ACTEUR : UN ESPACE DE POUVOIR ÉCONOMIQUE.....	90
3.2.1 Vers une standardisation de la représentation financière	93
3.2.2 De l'invisibilité du capital.....	96
Conclusion.....	100
Bibliographie	103

Liste des figures

Figure 1. Francisco Goya y Lucientes. *La Junte des Philippines*. 1815. huile sur toile 3,27 x 4,47 m. Musée Goya, Castres. Source : Musée Goya de Castres.

Figure 2. *La Junte des Philippines* au Musée Goya de Castres. Photographie de Raphaëlle Occhietti. Source : Musée Goya de Castres.

Figure 3. Francisco Goya. *Portrait de Miguel de Lardizábal*. 1815. Huile sur toile. Galerie nationale, Prague. Photographie de Raphaëlle Occhietti, septembre 2009. Source : Galerie nationale, Prague.

Figure 4. Francisco Goya. Détail du *Portrait de Miguel de Lardizábal*. Photographie de Raphaëlle Occhietti. Source : Musée Goya de Castres.

Figure 5. Fernando Selma. *Acción de la Real Compañía de Filipinas*. D'après un dessin de Cosme Acuña. Début du XIXe siècle. Eau forte et burin. 35,1 x 25,6 cm. Bibliothèque Nationale d'Espagne, Madrid. Source : Bibliothèque Nationale d'Espagne.

Figure 6. Manuel Salvador Carmona. *Antonio Caballero y Góngora*. D'après un portrait de Don Francisco Augustin. 1796. Eau-forte et burin. 41 x 30 cm. Musée du Prado, Cabinet des dessins et des estampes, Madrid. Source : Musée du Prado.

Figure 7. Francisco Goya y Lucientes. Détail de *La Junte des Philippines*.

Figure 8. Francisco Goya y Lucientes. *Pobre en Asia que se enciende la cabeza hasta que le dan algo*. 1803-1824. Gouache et encre. 20,5 x 14 cm. Musée du Prado, Cabinet des dessins et des estampes, Madrid. Source : Musée du Prado

Figure 9. Juan Ravenet. *Cargador de Manila*. 1789-1794. Dessin. 22 x 12,5cm. Museo de America, Madrid. Du site : <http://ceres.mcu.es>. Consulté le 6 avril 2012.

Figure 10. Juan Ravenet. *Malabar*. 1789-1794. Dessin. 20 x 13,5cm. Museo de America, Madrid. Du site : <http://ceres.mcu.es>. Consulté le 6 avril 2012.

Figure 11. Francisco Goya y Lucientes. *En Turquía*. 1815-1820. Lavis brun. Album F, 2. 20,6 x 14,4 cm. Musée du Prado, Cabinet des estampes et des dessins, Madrid. Source : Musée du Prado.

Figure 12. Francisco Goya y Lucientes. *Disparate de Bestia*. 1816. Épreuve antérieur avec annotation manuscrite. Eau-forte, aquatinte, pointe sèche et brunissoir. 24,5 x 35,6

cm. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Reproduction tirée de l'ouvrage : Juan Carrete Parrondo (2007). *Goya : estampas : grabados y litografías*. Espagne: Electa, p.326.

Figure 13. Francisco Goya. *Le Commerce*. 1801-1805. Détrempe sur toile. 2,27 m de diamètre. Musée du Prado, Madrid. Du site : <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-comercio/> Consulté le 19 novembre 2010.

Figure 14. Anonyme. *AN INDIAN MERCHANT in his Muslin dress & Turban and A NATIVE MERCHANT in the English Costume*. Ca. 1812. Estampe colorée. The Lewis Walpole Library, Yale University, Farmington, CT, USA. Source : Walpole Library.

Figure 15. Corrado Giaquinto. *España rinde homenaje a la Religión y a la Fe*. 1759. Huile sur toile 160 x 150 cm. Musée du Prado, Madrid. Du site : <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/espana-rinde-homenaje-a-la-religion-y-a-la-iglesia/>. Consulté le 7 mai 2011.

Figure 16. Anonyme. *Le Commerce que les Indiens du Mexique font avec les François au Port de Mississipi, Compagnie du Mississipi*. 1718. Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris. Source : Gallica.

Figure 17. Anonyme. *Acciones números 828 a 911 de la Real Compañía de San Fernando de Sevilla, a favor de Pedro de Astrearena, vecino de Madrid, de valor de 250 pesos cada acción*. 1748. Estampe. 30 x 41,1 cm. Archivo de Indias, Séville. Du site : http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=3&txt_id_desc_ud=21918&fromagenda=N. Consulté le 17 janvier 2012.

Figure 18. Francisco Goya y Lucientes. *L'amiral José de Mazarredo*. 1784-1785. Huile sur toile. 105 x 84 cm. Lowe Art Museum, University of Miami, Floride. Du site : Fundación Goya en Aragón.

Figure 19. Fernando Selma. *José de Mazarredo*. D'après une miniature de Alexandre-Jean Drahonet Dubois. Début du XIXe siècle. Eau-forte et burin. 35,2 x 25,2 cm. Musée du Prado, Cabinet des dessins et des estampes, Madrid. Source : Musée du Prado.

Figure 20. Détail de *La Junte des Philippines*. 1815. Huile sur toile. Castres.

Figure 21. Robert Smirke. *Sir Harford Jones at the court of Fath 'Ali, the Shah of Persia*. 1809-1810. Huile sur toile. 96,5 x 149,8 cm. Collection privée. Du site : <http://storage.canalblog.com/17/98/119589/41596700.jpg>. Consulté le 19 janvier 2012.

Figure 22. Thomas Daniell, *Sir Charles Warre Malet, Concluding a Treaty in 1790 in Durbar with the Peshwa of the Maratha Empire*, huile sur toile, 1805, Tate Britain, Londres. Du site: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=94162&searchid=14755&tabview=subject> . Consulté le 11 décembre 2010.

Figure 23. Anonyme. *The India directors in the suds*. 1773. Eau-forte. 10,7 x 17,5 cm. British Museum, Londres. Source : site du British Museum.

Figure 24. Détail de *La Junte des Philippines*. Photographie de Raphaëlle Occhietti, décembre 2011.

Figure 25. Détail de *La Junte des Philippines*. Photographie de Raphaëlle Occhietti, décembre 2011.

Figure 26. Francisco Goya. *Autoportrait avec le docteur Arrieta*. 1820. Huile sur toile. 117 x 79 cm. Art Institute, Minneapolis. Source : site du Art Institute.

Figure 27. Éléments principaux de *La Junte des Philippines*. Réalisé par William Sanger.

Figure 28. Francisco Goya y Lucientes. *Portrait de Fernando VII*. 1815. Huile sur toile. 210 x 123 cm. Musée de Saragosse, Saragosse. Du site : <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. Consulté le 31 janvier 2012.

Figure 29. Francisco Goya y Lucientes. *Portrait de Ferdinand VII, devant un campement*. Huile sur toile. Ca. 1815. 207 cm x 140 cm. Musée du Prado, Madrid. Du site : <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/fernando-vii-ante-un-campamento/>. Consulté le 31 janvier 2012.

Figure 30. Francisco Goya y Luciente. *Portrait de Fernando VII*. Huile sur toile. Ca. 1815. 84 x 63.5 cm. Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid. Du site : http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/372. Consulté le 31 décembre 2012.

Figure 31. Francisco Goya y Lucientes. Détail de *La Junte des Philippines*.

Figure 32. Pedro Pablo Montana. *Carlos III et ses ministres*. Ca. 1789. Fresque. Barcelona, Antigua Aduana, Gobierno Civil. Photographie de Álvaro Molina.

Figure 33. Luis Paret y Alcázar. *Serment du futur Fernando VII comme Prince des Asturies en 1789*. 1791. Huile sur toile. 237 cm x 159 cm. Musée du Prado, Madrid. Du site : <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/jura-de-fernando-vii-como-principe-de-asturias/>. Consulté le 1^{er} février 2012.

Figure 34. Jean Baptist Bertherham. *Serment et hommage de fidélité que le royaume de Castille et León firent au roi Felipe V dans l'église de San Jerónimo en 1701*. Estampe. 1703. Musée du Prado, Cabinet des dessins et des estampes, Madrid. Source : Musée du Prado.

Figure 35. Palais des Conseils, salle de séance. Madrid. Du site : <http://www.consejo-estado.es/visitavirtual.htm>. Consulté le 8 décembre 2010.

Figure 36. Francisco Goya y Lucientes. Détail de *La Junte des Philippines*.

Figure 37. Francisco Goya. Francisco *Cabarrús*. 1788. Huile sur toile. Banco de España, Madrid. Reproduction tirée de l'ouvrage : Nigel Glendinning et José Miguel Medrano (2005). *Goya y el Banco Nacional de San Carlos : retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, p.129.

Figure 38. Francisco Goya. *José del Toro*. 1786-87. Huile sur toile. Banco de España, Madrid. Reproduction tirée de l'ouvrage: Nigel Glendinning et José Miguel Medrano (2005). *Goya y el Banco Nacional de San Carlos : retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, p.97.

Figure 39. Francisco Goya. *Marqués de Tolosa*. 1789. Huile sur toile. Banco de España, Madrid. Reproduction tirée de l'ouvrage : Nigel Glendinning et José Miguel Medrano. *Goya y el Banco Nacional de San Carlos : retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, p.108.

Figure 40 : Francisco Goya. *Ramón de Larumbe*. 1786-87. Huile sur toile. Banco de España, Madrid. Reproduction tirée de l'ouvrage : Nigel Glendinning et José Miguel Medrano (2005). *Goya y el Banco Nacional de San Carlos : retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, p.114.

Figure 41. Juan Gálvez. *Una Sesión de las Cortes de Cádiz en el teatro Cómico de la Isla de San Fernando*. 1810-1811. Encre et lavis sur papier. 40,1 x 45,8 cm. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. [Dibujos, inv.7476]. Reproduction tirée de l'ouvrage : Manuela Mena Marqués et José Luis Díez (2008). *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado : Ediciones El Viso, p.63.

Figure 42. Éléments principaux de *La Junte des Philippines*. Réalisé par William Sanger.

Figure 43. Détail de *La Junte des Philippines*. Photographie infrarouge (I.R) par réflexion. Base de données Narcisse, Laboratoire de recherche des musées de France.

Figure 44. Antonio Joli. *Abdication de Carlos III*. 1759. Óleo. 76,5 cm x 125,7 cm. Musée du Prado, Madrid. Source : site du Musée du Prado.

Figure 45. Juan Gálvez. *Una Sesión de las Cortes de Cádiz en el teatro Cómico de la Isla de San Fernando*. 1810-1811. Encre et lavis sur papier. 40,1 x 45,8 cm. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. [Dibujos, inv.7476]. Reproduction tirée de l'ouvrage : Manuela Mena Marqués et José Luis Díez (2008). *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado : Ediciones El Viso, p.63.

Figure 46. Jean Godefroy, d'après Jean-Baptiste Isabey. *Le Congrès de Vienne*. 1819. Gravure à la pointe de diamant (verre). 65 cm x 82 cm. Malmaison, châteaux de

Malmaison et Bois-Préau. Image de l'Agence photographique Réunion des musées nationaux.

Du site :

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=3&FP=3561263&E=2K1KTSUMNQT5H&SI D=2K1KTSUMNQT5H&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU072S4J2>. Consulté le 18 août 2011.

Figure 47. Jean-Baptiste Isabey. *Le Congrès de Vienne*. 1815. Dessin à l'encre sépia et à la plume. 46 cm x 66 cm. Musée du Louvre, Paris. Image de l'Agence photographique Réunion des musées nationaux. Du site :

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=5&FP=8261361&E=2K1KTSGZWXF@D&SI D=2K1KTSGZWXF@D&New=T&Pic=3&SubE=2C6NU0HU79B7>. Consulté le 12 mars 2012.

Figure 48. Pietro Malombra. *Riunione del consiglio di Venezia*. Huile sur toile. 1,70 x 2,14 m. Madrid, Musée du Prado. Reproduction tirée de : Susan Tipton (2010), <http://www.riha-journal.org/articles/2010/tipton-diplomatie-und-zeremoniell>. Consulté le 29 janvier 2012.

Figure 49. Joseph Michael Gandy. *Étude perspective pour le nouveau Bureau du Quatre pour cent (futur le Bureau des Colonies)*. Vers 1818-1823. Plume et aquarelle. 71,7 x 97,1 cm. Reproduction tirée de l'ouvrage : Margaret Richardson et Mary Anne Stevens (2001). *John Soane : Le rêve de l'architecte*. p.248.

Figure 50. Thomas Rowlandson et Augustus Charles Pugin. *Trinity House from 'Ackermann's Microcosm of London'*. 1808-1810. Aquatinte rehaussée. Du site : <http://www.archive.org/stream/microcosmoflondo03pyneuft#page/340/mode/2up/search/south+sea+>. Consulté le 26 janvier 2012.

Figure 51. Thomas Rowlandson et Augustus Charles Pugin. *Dividend Hall at South Sea House*. Publié par R. Ackermann. 1810. Aquatinte rehaussée. Du site : <http://www.archive.org/stream/microcosmoflondo03pyneuft#page/340/mode/2up/search/south+sea+>. Consulté le 26 janvier 2012.

Figure 52. Thomas Rowlandson et Augustus Charles Pugin. *India House, The Sale Room, from 'Ackermann's Microcosm of London'*. 1808. Aquatinte. Collection privée. Reproduction tirée de l'ouvrage : Daniel M. Abramson (2005). *Building the Bank of England : money, architecture, society, 1694-1942*. New Haven [Conn.]; London: Yale University Press, p.27

Figure 53. Thomas Cruikshank. *Speculation. A Joint Stock Company dividing their Losses*. 1822. Eau-forte et aquatinte. 2,22 x 1,67 cm. British Museum, Londres. Source : site du British Museum.

À ma marraine, Monique Lefebvre.

Remerciements

Je remercie tout d'abord le Professeur Todd Porterfield, de m'avoir en quelque sorte « confié » l'étude de ce tableau. Cette aventure intellectuelle passionnante n'aurait pu se faire sans son intuition, ses remarques éclairées et son enthousiasme.

Je tiens à remercier chaleureusement Ersy Contogouris pour sa générosité constante depuis le début de mon aventure « hispanique ».

Ces deux années d'études supérieures ont été financées par le Fonds de Recherche du Québec – Société et culture (FQRSC), le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada (CRSH) et le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Je remercie la Professeure Christine Bernier pour son appui.

Une composante essentielle de cette maîtrise repose sur le voyage et la rencontre. Je remercie le personnel du Musée Goya de Castres (France) et tout particulièrement Cécile Berthoumieu, pour m'avoir accueillie et donné accès aux archives du musée. D'autre part, je remercie la Professeure Jesusa Vega, d'avoir accepté de diriger mes recherches à Madrid. Je remercie également infiniment la Professeure María José Redondo Cantera, pour son appui tout au long de mes démarches de séjour de recherche ainsi que pour son invitation à présenter mes résultats de recherche à l'Universidad de Valladolid.

Ce mémoire est également dédié à mes parents, Hélène Boisvert et Serge Occhietti, qui chacun à leur façon ont contribué à mon épanouissement en tant que jeune adulte et jeune chercheuse. Merci à William Sanger pour son amitié indéfectible, artisan de ma sérénité.

De façon générale je remercie toutes les personnes qui ont fait de cette maîtrise une aventure stimulante : Lara Bourdin pour son joyeux compagnonnage, Stefano Menegat pour les discussions sur l'économie, Emily Thomas pour l'accueil à Madrid, Victoria Alonso pour son accueil à Valladolid, les Lafont et les Culos pour leur accueil chaleureux à Toulouse, Gloria Solache pour sa convivialité au Musée du Prado ainsi que tous les professeurs, conservateurs et étudiants rencontrés à Madrid.

Avant-propos

Ce mémoire s'inscrit dans une démarche d'acquisition d'une méthode d'investigation qui va bien au-delà du travail en bibliothèque. La réalisation d'un séjour de recherche de deux mois à Madrid, sous la supervision de la professeure Jesusa Vega de l'Universidad Autónoma de Madrid, nous a permis d'effectuer un travail sur le terrain dont de nombreux résultats de recherche et associations d'idées sont issus. Ce séjour fut l'occasion de s'immerger entièrement dans les contextes académique, historique et artistique espagnols, contribuant à la mise au point de l'aspect plus « hispanique » de notre sujet.

Toutefois, cette recherche plus locale a également été accompagnée de visites diverses qui, bien qu'elles ne nous aient malheureusement pas menée jusqu'aux Philippines, ont permis d'ajouter une dynamique européenne à notre étude sur l'œuvre de Goya. Le Musée Goya à Castres en France, une résidence de la dynastie des Savoie dans le Piémont en Italie et le Palais Sternberg de la Galerie Nationale de Prague en République Tchèque ont ainsi été des lieux où, de façon inattendue, des éléments de la recherche prenaient place, ou plutôt, prenaient vie.

Un stage de deux mois au Musée des Beaux Arts de Montréal, sous la supervision du conservateur Victor Pimentel, nous a permis de travailler sur la section de l'art viceroyal au Pérou. La création d'identités par la production culturelle locale, s'intégrant dans les dynamiques sociétales et commerciales mondiales, est un sujet passionnant qui correspond à cette volonté des spécialistes d'inclure le point de vue du reste du monde dans les narratives de l'histoire de l'art. Nous enrichirons toutefois cette approche d'une lecture qui au premier abord peut paraître opposée, mais qui en réalité lui est absolument complémentaire.

Introduction impertinente

Vermoulu, suranné...

Mais qui sont donc ces pauvres hommes, affalés et demi-fantômes ?

Ce sont les actionnaires de la Compagnie des Philippines pardi ! Actionnaires, commerçants, c'est tout comme. Brigant pouvoir et liberté, liberté de marché c'est entendu. L'ennemi commun ? Les pirates en mer ! Ou ne serait-ce leur roi, qui bientôt les exilera ?

1815, l'année de tous les changements.

La scène est des plus ennuyantes; rien ne s'y passe, rien ne captive, tout s'y perd dans une atmosphère de torpeur. Oui ; mais que fait cet homme debout dans l'alcôve ? Et pourquoi ces hommes avachis nous impressionnent tant malgré leur air décadent ? Pourquoi le regard s'attarde-t-il si longtemps à comprendre cet espace ? Pourquoi voudrait-on tourner l'angle et voir d'où vient cette lumière ?

N'est-elle pas finalement plus puissante qu'elle n'y paraît au premier abord, cette œuvre monumentale ? Bien sûr, il est évident que son rendu est magistral et la scène imposante, du pur Goya. Mais nous voulons dire, n'est-elle pas plus puissante pour ce qu'elle évoque plutôt que pour ce qu'elle montre ? Est-ce simplement un phare solitaire dans la production de l'époque ?

Ne résistez pas à cette invitation. Approchez-vous et recomposez visuellement ce tableau du Musée de Castres, reconstituez dans un *crescendo* lancinant la trame historique qui entoure l'œuvre. Habituez votre œil à la pénombre puis acceptez la lumière que jette Goya depuis la droite, éclairant d'une clarté acerbe un épisode madrilène du début du XIX^e siècle.

Introduction

Texte de présentation du sujet

Dans l'introduction de son ouvrage *Spanish imperialism and the political imagination : studies in European and Spanish-American social and political theory, 1513-1830* (1990), Anthony Pagden, professeur de sciences politiques et d'histoire à la University of California (Los Angeles), amorce son étude par la description de la célèbre fresque du *Triomphe de l'Espagne* de Tiepolo (Palais Royal, Madrid). Dans cet essai d'interdisciplinarité entre les sciences politiques et l'histoire de l'art, l'auteur livre une réflexion pour le moins originale sur l'œuvre : « *It is also the image of an illusion. In reality, the youthful, half-naked figure on its throne of putti was already moribund. For Tiepolo's great picture was completed in 1764, more than a century after Spain had gone into irrevocable decline* » (1990 : 1). Cette remarque souligne une réalité historique et artistique des plus surprenantes, et engage la réflexion sur un empire qui ne voyait jamais se coucher le soleil sur son territoire¹. Quelles productions visuelles caractérisaient l'Espagne de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle et comment témoignaient-elles de cet empire qui périssait ? La particularité historique espagnole du début du XIX^e siècle nous amène à nous intéresser à une œuvre spécifique qui jusqu'à présent n'a que peu été comprise comme s'intégrant dans la production culturelle de l'impérialisme espagnol décadent.

Le tableau *L'Assemblée de la Compagnie Royale des Philippines*, dite *La Junte des Philippines* (**Figure 1**), exécutée en 1815, est issu de la main d'un peintre ayant atteint la plénitude de sa maturité artistique dans la dernière partie de sa vie. D'une hauteur de 3,20 mètres et d'une largeur de 4,33 mètres, il s'agit de la seconde œuvre aux dimensions les plus imposantes qu'ait réalisée Francisco Goya y Lucientes². Le choix de ces dimensions monumentales surprend dès lors que les scènes d'assemblées sont généralement des œuvres sur papier de petit format. Ce n'est pas une initiative personnelle ; Goya répond par des dimensions communément utilisées pour la peinture d'histoire, alors qu'il est âgé de presque 70 ans, à une commande officielle qui lui est

¹ Ce mot historique est attribué à Charles Quint, dont l'empire s'étendait de l'Asie jusqu'aux Amériques.

² Après l'œuvre *La Era o El verano* (1786) de 2,76 x 6,41 mètres, conservée au Musée du Prado.

Image retirée

Figure 1 : Francisco Goya y Lucientes. *La Junte des Philippines*. 1815. Huile sur toile
3,27 x 4,47 m. Musée Goya, Castres.

faite. La commande en question provient de la Compagnie Royale des Philippines, qui désirait immortaliser l'événement de l'assemblée générale du 31 mars 1815. *La Junte des Philippines* représente la réunion des membres de la Compagnie Royale des Philippines présidée par le roi Ferdinand VII. Les actionnaires sont placés sur la gauche et la droite du tableau, autour d'un espace central vide. La table où se regroupent les membres en présence de la compagnie est représentée parallèlement au plan du tableau et perpendiculairement à l'espace de la salle de réunion. Cette dernière est dénuée de toute somptuosité, les seuls éléments de décoration étant les motifs du sol au centre, un lustre, un dais et ce qui semble être un tableau. Cette huile sur toile monumentale se déploie avec force du fond d'une enfilade de salles au Musée Goya de Castres (sud-ouest de la France) (**Figure 2**). Sa composition, une vue de salle en perspective, permet d'atteindre un effet des plus vraisemblables : le tableau surprend le visiteur par la vérité spatiale qui s'en dégage, comme si ses grands murs nus appartenaient vraiment à une ultime salle du musée. Notre examen de l'œuvre durant l'été 2010, la lecture du rapport de conservation (Auger-Feige 2006) ainsi que l'observation des photographies scientifiques en lumière infrarouge et U.V. révèlent que le tableau, restauré en 2007, a subi au cours de son histoire plusieurs traitements qui ont usé la couche picturale. Mais même les repeints n'altèrent pas les choix originaux de l'artiste dans les physionomies, les couleurs ou la composition. Les spécialistes situent ce tableau, par l'examen du rendu, dans la chronologie stylistique des œuvres anticipant de peu les célèbres *Peintures Noires*. *La Junte des Philippines* se distingue toutefois par le traitement remarquable de la lumière, caractéristique qu'ont relevée à ce jour presque tous les spécialistes ayant abordé l'œuvre dans leurs écrits.

Image retirée

Figure 2 : *La Junte des Philippines* au Musée Goya de Castres. Photographie de Raffaella Occhietti.

Feuille sur le contexte historique

L'événement représenté par Goya est la première rencontre de la Compagnie Royale des Philippines depuis le début de la guerre dite d'Indépendance (Baticle 1984 : 112), qui avait plongé l'Espagne dans un affrontement sanglant avec les troupes napoléoniennes de 1808 à 1814. La raison motivant réellement le désir d'immortaliser cette réunion est la présence exceptionnelle du roi Ferdinand VII puisque le monarque n'assistait jamais à la rencontre des actionnaires (Baticle 1984 : 109)³. Une lettre que nous analyserons au Chapitre 2 renseigne sur la volonté sans détour des actionnaires d'immortaliser l'honneur qui leur a été fait, mais il nous renseigne aussi sur le retour datant de peu du roi Ferdinand VII (« feliz regreso » soit « heureux retour », car forcé à l'exil par Napoléon) ainsi que de son apparent intérêt pour cette compagnie mercantile. Comme le remarquait très justement Baticle, cela explique la présence inattendue et inhabituelle du roi à la réunion de la compagnie commerciale, puisqu'il se trouve à la tête d'un pays ruiné par les guerres napoléoniennes.

La *Gaceta de Madrid*⁴ reproduit le contenu d'un document remis au roi par les actionnaires durant la séance indiquant :

*[...] haber tomado todo el interes del mas amante como el mas amado padre en las deliberaciones de un cuerpo que V.M. mira con particular predileccion por su grande y trascendental influxo en los intereses del estado.*⁵

Les membres de la Compagnie insistent sur la relation de dépendance qui lie les affaires de la Compagnie à celles de l'état espagnol. La venue du roi est une marque qui légitime l'action posée par ces actionnaires, mais ce n'est qu'un aspect officiel et non pas réellement effectif pour les affaires de la Compagnie.

³ Baticle indique que « un souverain chef d'État ne présidait jamais les assemblées générales des sociétés mercantiles, fussent-elles royales, et il revenait toujours au ministre titulaire de le représenter en de telles circonstances » (1984 : 109).

⁴ Extrait 8 de abril 1815, n. 43. Madrid 7 de abril. Dans Baticle, 1984, p.115.

⁵ Traduction libre : « [...] pour avoir porté le plus grand intérêt comme un père aimant et aimé aux délibérations de notre institution que Votre Majesté considère avec affection pour l'impulsion qu'elle apporte aux intérêts de l'État ».

La Compagnie Royale des Philippines ne retrouva jamais sa prospérité d'avant la guerre et fut supprimée en 1829. Schurz (1920 : 505) explique cet échec par le laxisme des personnes responsables du commerce sur place qui s'enrichissaient personnellement, et ce en contrevenant aux règles de la compagnie, mais également parce que « *the company was also hampered by its subordination to the government, and by the over-regulated rigidity of the form of organization* ». Ces différentes tensions étaient peut-être déjà ressenties en 1815 par les dirigeants de la compagnie. Le tableau paraît même nous les exposer. L'apparente agitation ou indifférence qui se lit dans les deux groupes des membres de moindre importance semble indiquer le manque d'harmonie existant au sein de l'association. Un des modèles picturaux les plus immédiats auquel se réfèrent les historiens de l'art à propos de la composition de *La Junte* est *La Cène* de Léonard de Vinci. On retrouve la disposition de treize personnes nous faisant face (ici avec une chaise vide) autour d'une table. Selon nous, il est d'autant plus intéressant de les rapprocher que les deux ont été conçus à la fois comme miroir du lieu (le réfectoire, la salle de réunion où devait être accroché le tableau de Goya) et à la fois comme continuation de ce même espace qu'il représente. Pourtant, comme le mentionne Licht (1979 : 213), l'harmonie qui se dégage de la scène de Vinci s'oppose à la scène de Goya : « *total indifference and irrelevance reign in the interstices between the figures* ». Licht remarque même que « *the curious effect created by the gilt frame of each of the chairs, which turns each bust-length figure seated around the far table into a medallion portrait, is probably quite intentional and adds to the sinister sense of alienation* ». Peut-être cette façon de présenter les hommes responsables du développement économique de l'Espagne comme étant déjà des « tableaux » fixes est-elle un moyen de montrer justement le statisme du gouvernement, l'incapacité de ces hommes à apporter du changement et du dynamisme dans un pays en majeure partie encore arriéré au début du XIX^e siècle ?

État de la question

La littérature qui porte précisément sur ce tableau est moindre que celle existant, par exemple, sur les fameux *Caprices* du maître espagnol. La rare attention accordée à l'œuvre était déjà signalée en 1918 par Aureliano de Beruete y Moret, dans son ouvrage *Goya pintor de retratos (Goya peintre de portraits)*. L'auteur, auquel les spécialistes continuent encore aujourd'hui de se référer, effectue une première analyse formelle pour isoler et comparer au reste de la production de Goya les personnages constituant la scène représentée. La perspicacité de l'auteur ne lui permet toutefois pas encore de déduire quel est le véritable sujet qu'a immortalisé le peintre.

Fred Licht, dans son livre *Goya The Origin of Modern Temper* (1979), effectue la mise en perspective de l'œuvre par rapport à la tradition artistique européenne, et se questionne notamment sur le genre auquel appartient ce tableau. *La Junte des Philippines* n'est d'après l'auteur ni vraiment un portrait de groupe selon le modèle hollandais, ni vraiment une peinture d'histoire comme celle de David. Comme Licht le mentionne (1979 : 208) : « *the normal categories of painting seem to break down here* ». De plus, l'espace déployé par Goya n'a pas la cohérence harmonieuse de *La Cène* de Da Vinci. L'auteur approfondit toutefois seulement l'analyse de ces quelques tableaux emblématiques de l'histoire de l'art et n'ancre pas réellement *La Junte* dans les enjeux picturaux de la peinture d'histoire qui lui sont contemporains. Licht ne parle toutefois même pas de la figure de l'homme tapi dans l'ombre à gauche dans le tableau, le sens véritable d'une partie de l'œuvre lui échappant donc.

La véritable identification du thème et la compréhension de l'intrigue politique de *La Junte des Philippines* remonte à la publication d'un article en 1984 par Jeannine Baticle. Cette spécialiste de l'art espagnol et de Goya établit exactement quel fut le contexte de la commande de l'œuvre et explique pour la première fois la présence de l'homme dans l'embrasement gauche, Miguel de Lardizábal. L'identité de ce personnage fut retrouvée assez tardivement par Martin Soria (1960), à partir de la comparaison d'un portrait se trouvant à Prague avec une gravure de la bibliothèque nationale de Madrid qui révélait son nom. Le portrait de Prague (**Figure 3**) correspond à la période des portraits madrilènes que réalise Goya entre 1813 et 1818, période qui verra d'ailleurs la production

de ses dernières commandes (Gudiol 1984 : 70). Le détail du papier qu'il tient à la main révèle l'inscription « *Fluctibus Republicae expulsus* », traduit par Jeannine Baticle (1984) comme « Banni par les vicissitudes de la chose publique » (**Figure 4**). Cela fait référence à un événement réel de la vie de Miguel de Lardizábal, soit son emprisonnement puis son exil sur ordre du roi en 1815. Or, le contexte de réception de l'œuvre nous est totalement inconnu aujourd'hui et les spécialistes ne retrouvent sa trace qu'en 1881 avec l'achat du tableau à Madrid par un commerçant originaire de Castres, dont le legs permit l'entrée du tableau au Musée de Castres. La toile était-elle exposée durant ces années ? Roulée ? Connue ? Selon Baticle (1984 : 110) : « une sorte de conspiration du silence s'établit autour du grand tableau de Goya, de même que pour tant d'autres de ses œuvres polémiques », devenant un objet tabou au même titre que l'homme dans l'ombre. Lardizábal était présent à la réunion, et même placé à la droite du roi. La venue du monarque était principalement due à l'effort de persuasion de Lardizábal, comme en témoigne la gratitude des membres dans la lettre du vice-président mentionnée plus haut. Ainsi, Miguel de Lardizábal, figure principale de la Compagnie des Philippines, présent à la réunion, obtenant la reconnaissance de ses pairs, est placé dans l'ombre à gauche, exclu de l'espace de représentation officielle que constitue la table. Les détails de la chaise vide et de l'homme qui à la date du 30 mars 1815 possédait la place d'honneur mais qui dans le tableau est placé dans l'ombre, semblent indiquer une autre narration possible dans le tableau. Mis en parallèle avec le papier à la main dans le portrait de Prague, où l'artiste signifiait de façon claire l'exil de son modèle, ces deux détails paraissent justement se référer à la disgrâce du ministre. Ils font effet de « fausses notes » dans l'ensemble supposément cohérent d'une scène officielle. Le peintre n'est pas seul initiateur de cette dénonciation du pouvoir royal. Baticle (1984 : 110) écrit à ce sujet : « c'est ainsi que, d'un commun accord, probablement avec les directeurs de la Compagnie des Philippines, Goya représenta ensuite le bienfaiteur à gauche dans l'embrasement d'une porte ». Le peintre trouve donc une habile solution pour répondre à la réalité du moment où il peint son tableau (il y a eu exil), tout en conservant le souvenir du personnage. À ce jour, l'article de Jeannine Baticle est le document le plus complet retraçant le contexte politique et culturel madrilène dans lequel a été réalisé le tableau.

Image retirée

Figure 3. Francisco Goya. *Portrait de Miguel de Lardizábal*. 1815. Huile sur toile. Galerie nationale, Prague. Photographie de Raffaella Occhietti.

Image retirée

Figure 4. Francisco Goya. Détail du *Portrait de Miguel de Lardizábal*. Photographie de Raffaella Occhietti.

À partir de cette date, les écrits sur *La Junte* ne font que reprendre les données découvertes par Baticle, en accumulant des informations historiques supplémentaires sans toutefois pousser davantage la réflexion sur l'image. Deux études proposant un panorama plus large sur la Junte, celles de Miranda-Tchou (1996) et de Boime (2004), ne font toutefois aucun lien entre la production visuelle que nous avons devant nous et ces mêmes événements. L'auteure Miranda-Tchou procure des données fort intéressantes, mais son essai est purement historique (et politique par rapport aux Philippines aujourd'hui) et n'inclut aucune autre représentation d'œuvre que celle de Goya. Dans son panorama de l'art et de la société au début du XIX^e siècle, Albert Boime aborde l'œuvre de façon à penser qu'elle serait insérée dans un contexte géopolitique global, mais l'auteur la confine à nouveau à un contexte uniquement espagnol sans lui accorder une analyse plus poussée. En somme, aucune véritable analyse de l'image n'est complétée. Une ébauche de réflexion est amorcée mais non menée jusqu'à l'intégration de *La Junte* dans un référentiel graphique plus ample. De plus, dans son article « *Oscuridad al mediodía* » (Artola : 2002), Albert Boime adopte la perspective de retrouver l'intention de l'artiste, exercice auquel nous ne nous livrerons pas.

L'approche de Boime est en partie partagée par Glendinning (1987 et 2005), qui cherche à savoir quel était le sentiment de Goya face à ses modèles aristocrates et bourgeois. Le livre *Goya y el Banco Nacional de San Carlos : retratos de los primeros directores y accionistas* (2005) est particulièrement intéressant car il retrace la relation des banquiers avec les programmes artistiques mis au point, tant en Italie qu'en Angleterre et en Espagne. Mais l'auteur se borne à faire un récit biographique exhaustif des portraiturés. Les portraits ne sont analysés qu'à travers le commentaire sur les attributs et leur symbolique de statut personnel et institutionnel. Selon nous, savoir quelles œuvres collectionnait le groupe des membres de la Banque est un premier pas dans l'enrichissement des connaissances en histoire de l'art. Mais il est possible d'aller encore au-delà de cette approche « antiquaire » en se concentrant sur la signification de la réalisation des portraits à des fins d'exposition dans la salle de réunion.

L'unicité du thème et de la composition que présente *La Junte* semble avoir poussé les historiens d'art à ne regarder l'œuvre que pour elle-même, sans la faire

véritablement dialoguer avec d'autres œuvres similaires. Ainsi, Gudrun Maurer (Mena : 2007) ne parle de la *Junte* que pour mettre en contexte le portrait de Ignacio Omulryan y Rourera (vice-président de la Compagnie Royale des Philippines et ancien ministre du Conseil de l'Espagne et des Indes) et l'utilise sommairement dans la description des faits biographiques de Don José Luis Muñarriz (érudit et secrétaire de la séance). L'œuvre est par ailleurs exclue de quelques catalogues récents dans lesquelles il aurait été passionnant de la voir analysée⁶. Il nous est difficile de comprendre pourquoi *La Junte des Philippines* est à ce point marginalisée dans la constellation d'œuvres retenant l'attention du public ou des chercheurs. Nous désirons remédier à cet isolement par la mise en place d'une trame iconographique sérielle.

La figure du roi est une des thématiques amenées par les spécialistes sur laquelle nous reviendrons pour combler les lacunes laissées par leurs analyses. L'auteur Janis Tomlinson considère qu'à travers certaines œuvres de sa maturité, Goya sape l'autorité du roi par le traitement pictural de la figure (Tomlinson 1992 : 156). À propos d'un portrait en pied du roi Ferdinand VII⁷ réalisé en 1812, Tomlinson écrit (1992 : 154) : « *Indeed, apathy pervades this portrait which situates regal splendor in a vacuum* ». L'auteur voit dans *La Compagnie Royale des Philippines* la prolongation d'un rejet du style académique que Goya avait exprimé dans un discours à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture dès 1792. Tomlinson met en doute la critique politique et impute l'effet d'indéfinition des figures placées au fond de la salle non pas à une critique voulue mais plutôt au goût de Goya pour la « Nature », la réalité non idéalisée. Toutefois, le traitement pictural effectué par Goya n'est pas la simple contestation de règles académiques en vogue à l'époque. Jeannine Baticle (1984) stipulait avec clairvoyance qu'il y avait une critique politique sous-jacente à *La Junte*. Mais les ramifications d'une possible « dénonciation » s'étendent beaucoup plus loin que la simple critique implicite du retour au pouvoir conservateur promu par Ferdinand VII. La contestation politique

⁶ Par exemple : BROWN, Jonathan, et Susan Grace GALASSI (2006). *Goya's last works*. New Haven: Yale University Press ; HOFMANN, Werner, et HAMBURGER KUNSTHALLE. (1980). *Goya, das Zeitalter der Revolutionen, 1789-1830*. Catalogue d'exposition Hamburger Kunsthalle, 17. Oktober 1980 bis 4. Januar 1981. München: Prestel, Coll. « Kunst um 1800 » ; SAYRE, Eleanor A., et Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ (1989). *Goya and the spirit of enlightenment*. Catalogue d'exposition Museo del Prado, Madrid, Museum of Fine Arts, Boston, Metropolitan Museum of Art, New York, en 1988-1989. Boston, Toronto: Bulfinch Press Little Brown and Company.

⁷ Conservé au Musée du Prado.

n'est peut-être pas réalisée ouvertement ni consciemment de la part de l'artiste. La confrontation de *La Junte* avec d'autres productions culturelles devant assumer une fonction similaire est alors nécessaire.

Outre les écrits concernant directement Goya, la période historique de réalisation de l'œuvre a récemment été l'objet d'un regain d'intérêt. Le 200^e anniversaire du début de la guerre d'Indépendance de l'Espagne (1808-1814) a donné lieu à de nombreuses publications. Mais pratiquement toutes s'arrêtent à l'année 1814. L'année de réalisation du tableau, 1815, semble être une année trou noir n'ayant pas encore rassemblé les chercheurs. Mais l'entrée dans le XIX^e, même regardée du point de vue de la spécificité espagnole avec *La Junte* comme pierre angulaire, est une période de recherche qui permettra sûrement une meilleure compréhension de notre société actuelle.

Hypothèse

Notre hypothèse est que la salle de réunion constitue le point de départ de l'imaginaire collectif vers la conceptualisation de la puissance territoriale espagnole qui s'étiole. En renversant la perspective d'analyse de la salle de réunion à l'empire colonial espagnol, *La Junte des Philippines* de Goya révèle un entrelacs d'enjeux artistiques et économiques mondiaux. Ce monumental tableau équivoque, quoique considéré par les spécialistes comme un chef-d'œuvre de l'art moderne, échappe semble-t-il à toute catégorisation de genre et de thème, ce qui pourrait expliquer (mais non pas excuser) son omission dans les catalogues d'expositions thématiques récentes. Car *La Junte* perturbe par son apparente « inefficacité » puisqu'elle complexifie la lecture d'un événement qui pourrait paraître anecdotique. Nous postulons que ce tableau de Goya propose un regard d'une grande acuité sur les acteurs du pouvoir colonial et sur l'économie globale. Ce moment du pouvoir colonial espagnol et la conception visuelle de la métropole sur ses territoires coloniaux qui s'en dégage sont significatifs non seulement pour l'Espagne mais également pour l'ordre mondial du début du XIX^e siècle. Nous désirons, par sa redécouverte critique, montrer son apport significatif dans l'histoire des arts et des sociétés.

Cadre théorique

Pour intégrer *La Junte des Philippines* dans un contexte politique et artistique plus approfondi que celui qui a été exploré jusqu'à présent, notre cadre théorique doit reposer sur une lecture historique critique ainsi que sur une étude iconographique diachronique. Ainsi, notre examen articulera les enjeux géopolitiques dont témoigne le tableau de Goya en relation aux possibilités de représentations conventionnelles du pouvoir offertes à un artiste dans le premier quart du XIX^e siècle.

Thomas Kirchner, dans son ouvrage *Le héros épique : peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle* (2008) s'interroge sur les codes de la peinture d'histoire, et plus précisément de la peinture d'histoire d'événements contemporains sous Louis XIV. Il y analyse les différentes stratégies mises en œuvre dans les tableaux et démontre ainsi la spécificité que supposent les commandes officielles de l'État. L'auteur examine les différentes formules trouvées par les artistes devant travailler à des fins de promotion politique. Le « moteur de l'action » (p. 391) et l'efficacité des solutions apportées sont tour à tour décortiqués et analysés. Cette approche historique nous permet de mieux penser l'intégration de *La Junte* dans un ensemble d'œuvres qui ont la même fonction première, soit d'immortaliser un événement contemporain⁸. La mise en dialogue des œuvres selon leurs fins idéologiques permet d'enrichir la pure comparaison formelle. Notre appareil critique s'appuie donc sur les démonstrations de Kirchner pour encadrer notre réflexion sur les conventions artistiques, leur mélange et leur dépassement.

Toutefois, cette approche doit également s'inscrire dans la pensée lucide postcoloniale actuelle. L'ouvrage *Culture et impérialisme* (1993) d'Edward Saïd est un précieux guide car l'auteur a su décoder les ouvrages canoniques de l'Occident pour voir comment ils participent d'une forme de rhétorique de la domination. Bien que l'empire espagnol ne soit pas directement analysé par l'auteur⁹, Saïd nous permet toutefois de

⁸ Souvent cette mise en lien des œuvres de Goya se limite à la recherche de sources iconographiques, sans véritable analyse poussée des implications idéologiques. Cependant, de très beaux accomplissements de rapprochement d'œuvres ont été effectués notamment par Fred Licht et par Reva Wolfe.

⁹ En effet, l'auteur se justifie en page 25 de la mise de côté de certains empires ne présentant pas la même unité de moyens culturels que l'empire britannique par exemple.

conceptualiser le pouvoir qui s'expose dans *La Junte des Philippines* comme appartenant historiquement à cet Occident en pleine autodéfinition au XIX^e siècle. Les écrits de l'historienne de l'art Linda Nochlin, notamment « L'Orient imaginaire »¹⁰, usent de cet appareil théorique postcolonial et sont à convier ici pour révéler dans quelle mesure cette œuvre est une construction culturelle émanant d'une puissance coloniale. Nous devons cependant opérer un déplacement conceptuel puisqu'à la différence des œuvres orientalistes abordées par ces auteurs, *La Junte des Philippines* frappe par l'absence totale de référence explicite aux colonies. À la lumière des écrits que nous avons mentionnés, nous sommes cependant amenée à nous demander ce qu'il en est lorsque ce n'est pas l'Autre qui est représenté, comme un miroir de soi, mais soi-même. Cette œuvre nous en apprend-elle moins sur une attitude historique (politique, de pouvoir, coloniale) d'une société que ne le ferait un tableau orientaliste ? Cela nous paraît essentiel car l'on ne peut faire abstraction de l'intention initiale d'immortaliser la réunion des dirigeants d'une compagnie commerciale coloniale. Le fait qu'en soit éliminée toute référence, même stéréotypée, aux Philippines, atteste d'une situation géopolitique que nous serons chargée de décoder en fonction des écrits théoriques postcoloniaux. Cette œuvre qui nous reste aujourd'hui ne nous renseigne donc pas moins sur un aspect du pouvoir colonial espagnol et révèle un rapport aux colonies tout aussi conflictuel que celui camouflé par les œuvres orientalistes étudiées entre autres par Said et Nochlin.

Le changement d'échelle qu'opère Edward Said dans le chapitre consacré à l'analyse du livre *Mansfield Park* de Jane Austen a contribué à appuyer notre intuition d'analyse. En effet, passant de la demeure familiale à l'espace colonial, l'auteur estime que les actions quotidiennes des personnages dans leur domaine anglais, considérées avec la lucidité d'une pensée post-coloniale, renseignent sur l'attitude adoptée dans le territoire colonial lointain. Nous avons découvert après la rédaction d'une partie de ce chapitre que la jonction du thème de l'absence avec la méthode de *contrapuntal reading* de Said avait déjà été réalisée par l'auteur Byron Ellsworth Hamann dans un article intitulé « The Mirrors of *Las Meninas* : Cochineal, Silver, and Clay », publié en 2010 dans *The Art Bulletin*. L'auteur analyse les relations de commerce avec les colonies à partir de trois

¹⁰ Cet article se trouve dans le livre réunissant plusieurs de ses articles : NOCHLIN, Linda (1995). *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXe siècle*. Paris: Éd. J. Chambon, Coll. « Rayon art ».

objets présents dans le tableau *Les Ménines* de Velázquez. Nous sommes arrivée à la même structure théorique par une démarche personnelle différente. Ce parallèle d'analyse, pour des œuvres espagnoles distantes de deux siècles, démontre une convergence de pensée fort intéressante et ouvre peut-être la voie à une réélaboration générale des analyses des œuvres hispaniques. Nous nous différencions toutefois de l'auteur qui, pour dresser une étude des objets en lien avec leurs créateurs anonymes, se concentre sur ce qu'il appelle des « seemingly marginal details of material culture » (2010 : 9) car nous cherchons plutôt à comprendre une *attitude* d'une métropole envers son système impérial lisible dans la scène qui nous est montrée par Goya.

Méthodologie

L'examen de l'œuvre au Musée de Goya de Castres ainsi que notre dépouillement des archives en compagnie de la responsable de la documentation/inventaire du musée s'allie à notre travail de recherche en bibliothèque. Un séjour de recherche de deux mois a été mené à Madrid, sous la supervision de la professeure Jesusa Vega.

Présentation des chapitres

La Junte des Philippines peut être perçue comme le nœud d'articulation entre un pouvoir collectif incarné par les gestionnaires de la compagnie et une réalité géographique découlant de l'entreprise coloniale. Cette œuvre nous permet de mieux saisir la nature des rapports entre la métropole et ses colonies mais également la construction de la propre image de la métropole. Nous désirons également voir l'œuvre comme le point d'articulation entre des relations globales et un système économique en consolidation, et non plus seulement comme une œuvre péninsulaire, européenne, romantique, « moderne ».

Les trois chapitres ont été conçus de façon à ne plus analyser *La Junte* en rapport à elle seule, mais permettent au contraire de voir comment elle s'insère dans diverses traditions graphiques et comment justement elle y adhère ou elle les contourne, devenant

tour à tour une œuvre ennuyante et passionnante. Chaque chapitre est le point de départ pour un rayonnement de thématiques traditionnelles mais fondamentales en art hispanique, regroupées pour la première fois de façon cohérente autour de cette seule œuvre de Goya.

La comparaison de *La Junte* à l'action papier de la Compagnie Royale des Philippines prend immédiatement le parti de voir *La Junte* comme une œuvre plongeant le spectateur au cœur des relations mondiales au XIX^e siècle. Par le biais d'une recherche systématique de la présence et de la signification de l'Asie dans les arts hispaniques de cette période¹¹, nous nous questionnerons sur l'effet produit par *La Junte*, qui élimine toute référence aux Philippines. À travers la figure du ministre des Indes, l'œuvre s'ouvre vers un hors-champ géographique et pose la question des colonies comme interlocuteur géopolitique. L'absence des colonies est révélatrice du rapport qu'entretient la métropole avec son empire.

En renversant le point de vue adopté au Chapitre 1, notre analyse se concentrera sur les acteurs du pouvoir colonial espagnol. *La Junte*, loin d'être une œuvre isolée telle que l'ont montrée jusqu'à présent les spécialistes, s'intègre au contraire de façon cohérente à la trame des œuvres graphiques commémoratives et administratives, regroupées pour la première fois de façon cohérente autour de cette seule œuvre de Goya. Toutefois, en déplaçant l'intérêt du roi vers les actionnaires, *La Junte* répond à la nouvelle conscience de groupe de la frange sociale libérale. Le jeu de regard que présente l'œuvre, entre le roi et la figure de l'exclu, souligne l'impossibilité de dialogue entre le pouvoir réactionnaire et les idées libérales.

Le fonctionnement du dispositif de la salle dans *La Junte des Philippines* rattache l'œuvre de façon cohérente à une production qui lui est immédiatement contemporaine. *La Junte* active un regard critique sur la scène en contournant puis en exacerbant les caractéristiques de la peinture d'événement contemporain. Puis, la salle de finance réaffirme la virtualité des relations qu'entretient Madrid avec ses colonies. Par le biais

¹¹ En cela nous dépasserons des approches antérieures comme celle Letizia Arbeteta Mira dans son texte « La Invención de Oriente en la cultura europea » (2003), qui se consacre à une étude des formes d'objets décoratifs.

d'une abstraction visuelle de la richesse, la mise en espace du pouvoir économique, qui fait l'économie des attributs de l'iconographie allégorique traditionnelle des colonies, révèle les mécanismes du capitalisme financier.

La succession des chapitres permet une plongée de l'Empire espagnol, au groupe des actionnaires jusqu'au grand espace vide de la salle de réunion. Au terme de ces trois chapitres, le panorama artistique avec lequel dialogue *La Junte* sera enrichi. Les divers éclairages donnés à l'œuvre de Goya complètent de façon critique son étude. *La Junte des Philippines* se place alors véritablement au croisement de chemins thématiques en histoire de l'art, en histoire politique et en histoire économique.

Chapitre 1. Où sont les Philippines ? De l'espace pictural à l'espace colonial

Le but de ce chapitre est de proposer une nouvelle association à propos de l'espace et des personnages chez Goya. Jusqu'à présent, l'espace de *La Junte des Philippines* a surtout été perçu comme un espace *psychologique* (Usón García 2010). Nous proposons, pour dépasser cette première analyse qui repose essentiellement sur une perception émotive personnelle, de concevoir l'espace pictural comme faisant référence à un espace *géographique*. Au même titre que les représentations allégoriques du XVII^e siècle, nous postulons que *La Junte* impose également un discours géopolitique à caractère « impériocentriste ». Ce qui informe notre démarche est le désir de comprendre cette œuvre comme ayant un sens spécifique en rapport au contexte colonial dans lequel et pour lequel elle a été créée¹².

Une double structure soutient le fonctionnement de l'impérialisme espagnol. D'une part, les sociétés économiques se chargent du développement des infrastructures financières dans la métropole et des infrastructures de production dans les régions d'outre-mer. D'autre part, le marché maritime permet la connexion entre la métropole et la colonie. L'un et l'autre de ces aspects sont intrinsèquement liés et fondent l'essence d'une compagnie comme celle des Philippines¹³. Cette double structure, sociétés fixes/marché mobile, a orienté notre approche du tableau de Goya. Les deux chapitres suivants seront consacrés à l'analyse de l'aspect plus immobile du tableau et des acteurs présentés; ces mêmes acteurs métropolitains, leurs lieux d'actions économiques au sein de la métropole ainsi que les codes de présentation visuelle propre à la métropole en seront le principal objet d'étude. Dans ce premier chapitre, nous désirons rendre compte de l'aspect plus mobile auquel renvoie également *La Junte des Philippines*.

¹² La notion de « *colonial semiosis* » est expliquée par Mignolo comme « *the production and interpretation of meaning in colonial situations* » dans Francisco J. Cevallos Candau (1994), *Coded encounters : writing, gender, and ethnicity in colonial Latin America*. Amherst: University of Massachusetts Press, p. 16.

¹³ Teresita Miranda-Tchou (1996), « Art as Political Subtext: A Philippine Centennial Perspective on Francisco Goya's Junta de la Real Compañía de Filipinas (1815) », *Philippine Quarterly of Culture and Society*, vol. 24, n° 2/3, p. 190-191.

Image retirée

Figure 5. Fernando Selma. *Acción de la Real Compañía de Filipinas*. D'après un dessin de Cosme Acuña. Début du XIXe siècle. Eau forte et burin. 35,1 x 25,6 cm. Bibliothèque Nationale d'Espagne, Madrid.

1.1 Existait-il un imaginaire visuel des Philippines ?

La Compagnie Royale des Philippines, créée sous patronage d'État en 1785 et supprimée en 1829, est une compagnie en partie financée par actions. Jusqu'à présent, aucune corrélation directe n'a été établie entre l'imagerie des actions papiers produites pour la Compagnie Royale des Philippines (**Figure 5**) et le tableau *La Junte des Philippines*¹⁴. Ces deux objets d'étude sont apparemment opposés dans leur format comme dans leur fonction, puisque l'une vise à mobiliser matériellement du capital alors que l'autre est une dépense commémorative et honorifique. Mais ces deux œuvres méritent d'être mises en relation car elles sont deux facettes d'une même entreprise, la Compagnie des Philippines, et d'un même système économique, le capitalisme marchand et par actions.

La page de garde de l'action est caractérisée par une fusion d'iconographies variées. On retrouve trois espaces géographiques personnalisés par trois femmes à caractère allégorique portant turban, couronne et couronne de plumes. Une division entre la terre à gauche et la mer à droite est établie. Le côté « terre » semble se référer aux territoires des colonies car il est associé à la représentation du règne animal asiatique : l'éléphant. Cette iconographie s'inspire d'après nous de la venue réelle en Espagne d'un éléphant des Philippines en 1773¹⁵. La référence aux Philippines est accentuée dans une version de l'estampe. La version gravée réalisée par Fernando Selma, à la différence de celle de Joaquin Jose Fabregat lorsque les deux documents sont observés de près à la Biblioteca Nacional de España, représente l'édifice avec un toit similaire à celui d'une pagode, qui place possiblement le spectateur en territoire asiatique. Le bateau, à droite, semble donc repartir des colonies *vers* la métropole. Le spectateur imagine ce bateau chargé des richesses montrées au premier plan dans la corne d'abondance en haut du socle. Nous reviendrons plus tard en détail sur cette gravure. *La Junte*, au contraire de l'action, semble éluder toute référence aux territoires lointains ou encore aux richesses

¹⁴ La réception par prêt inter-bibliothécaire du catalogue d'expositions *Filipinas : puerta de Oriente : de Legazpi a Malaspina* (Morales 2003) après la rédaction de ce chapitre nous a donné la satisfaction de voir ces deux œuvres au moins reproduites dans le même ouvrage. Toutefois, les œuvres sont présentées dans des sections différentes et aucun écho de l'une à l'autre n'est effectué.

¹⁵ L'information provient de l'article de Gabriel Sánchez Espinosa (2003 : 270), qui malgré un texte détaillé et une étude iconographie complète ne fait aucune mention de l'estampe de la Compagnie que nous présentons. L'éléphant était un cadeau du gouverneur des Philippines, Simon de Anda, au roi Carlos III.

provenant de ces territoires. A priori, *rien* n'évoque ce sur quoi le groupe d'actionnaires compte baser sa réussite financière. Goya, actionnaire de la compagnie¹⁶, possédant des actions papier de ce genre et devant les signer, connaissait-il l'iconographie employée ?

L'œuvre *La Junte des Philippines* évite l'inclusion évidente d'éléments extra-européens telle que pratiquée par les œuvres et objets de commerce analysés dans l'ouvrage *Cultural contact and the making of European art since the age of exploration* (Sheriff 2010). Toutefois, montrer la salle de réunion des actionnaires renseigne-t-il moins sur le pouvoir commercial impérial espagnol ? Pour répondre à cette question et expliquer la particularité de l'œuvre de Goya, nous retracerons quelle présence picturale possédaient les Philippines à l'époque. Existait-il une conception visuelle des territoires coloniaux ? Comment les compagnies utilisaient-elles cette imagerie ? Nous montrerons que l'œuvre de Goya prend tout autant le pouls des relations globales à l'orée du XIX^e siècle.

1.1.1 Symboliser le territoire

Le portrait d'*Antonio Caballero y Góngora* (**Figure 6**) gravé en 1796, actuellement conservé au Cabinet de dessins et d'Estampes du Musée du Prado, utilise le symbole pour évoquer un territoire significatif en rapport au personnage représenté. Ainsi, le vice-roi du Nuevo Reino de Granada, Antonio Caballero y Góngora, est représenté comme un tableau dans le tableau, entouré de divers attributs destinés à introduire le spectateur à la personnalité du modèle. Outre les accessoires artistiques et guerriers, un petit détail surgit, confirmé dans toute sa netteté par un examen de l'estampe à la loupe. En effet, voisinant avec les boulets de canons, un élément rond pointe une irrégularité vers l'espace du spectateur : il s'agit d'une grenade. Renvoyant l'observateur au titre administratif porté par le personnage (il est vice-roi du Nouveau Royaume de *Grenade*, l'actuelle Colombie), cette iconographie fruitière associe un statut politique à un territoire par le biais d'un élément qui devient symbole de ce territoire.

¹⁶ Mentionné dans Teresita Miranda-Tchou (1996), « Art as Political Subtext : A Philippine Centennial Perspective on Francisco Goya's *Junta de la Real Compañía de Filipinas* (1815) », *Philippine Quarterly of Culture and Society*, vol. 24, n° 2/3, p. 191.

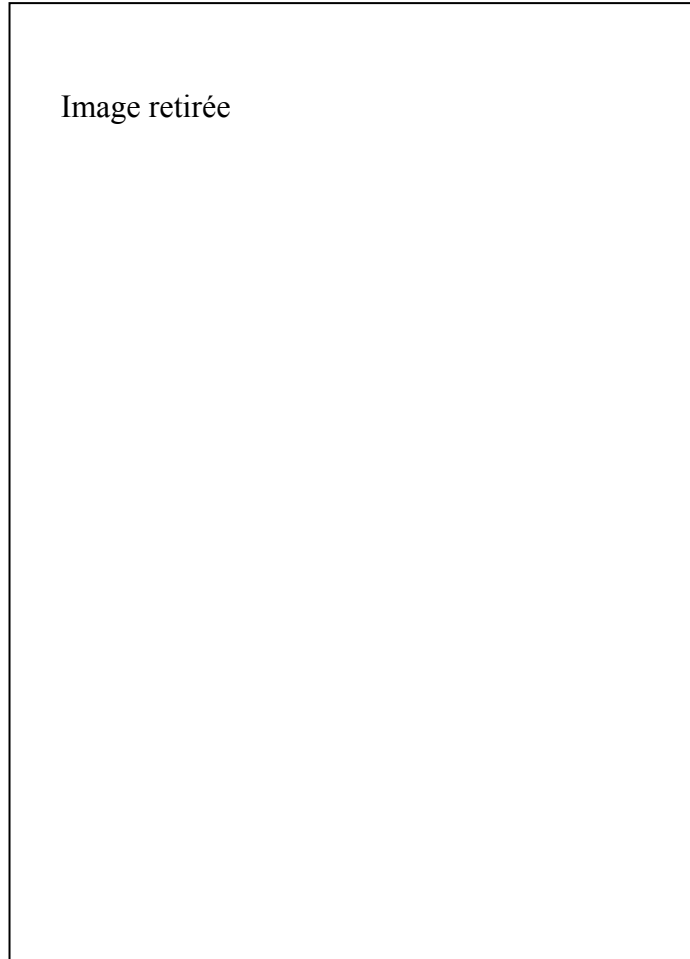


Figure 6. Manuel Salvador Carmona. *Antonio Caballero y Góngora*. D'après un portrait de Don Francisco Augustin. 1796. Eau-forte et burin. 41 x 30 cm. Cabinet des dessins et des estampes, Musée du Prado, Madrid.

Cette association simple d'un fruit à un ensemble géographique et politique dénote l'existence d'une stratégie graphique qui permet l'évocation des *territoires* de possession espagnole. Dans l'étude de *La Junte*, il semble qu'en vain l'observateur ne cherche des détails, même moins symboliques, qui confirmeraient l'appartenance géographique du commerce effectué par la compagnie. Pour trouver une évocation de l'empire espagnol, le spectateur voudrait-il se concentrer sur ce que Ellsworth Hamann appelle des « seemingly marginal details of material culture » (2010 : 9) dans son article intitulé « The Mirrors of *Las Meninas* : Cochineal, Silver, and Clay » ? Les grands murs nus de *La Junte* sont exempts de toute décoration, hormis le dais, sur lequel nous reviendrons. Le lustre pourrait être plaqué d'argent ou en argent massif venu des

Amériques, mais il est plus vraisemblable qu'il ait été forgé en Europe¹⁷. Trouverait-on dans le sol, jusqu'à présent qualifié de « tapis » par les spécialistes, une référence au monde colonial ? La résolution du « mystère » du sol s'est faite grâce au conservateur Antonio Sama de la Real Fábrica de Tapices, à Madrid. Il ne s'agit en fait point d'un tapis puisque, selon le conservateur, aucun tapis de production espagnole ou de production turque et persane de l'époque ne pouvait ressembler à ce que nous présente Goya. Les tapis de l'époque avaient des motifs qui se répétaient, les coins présentaient normalement des décorations appelées « *cenefa* » et les grands espaces blancs étaient absolument inusuels. Or, Goya était familier avec ce genre de production puisqu'il élaborait lui-même des propositions de tapis (en plus des tapisseries) pour la Real Fábrica. Il semblerait plus probable que nous soyons en présence d'un sol en marbre, ce qui, d'après Monsieur Sama, expliquerait la présence du petit médaillon dans le premier cadran au sol, qui rappelle les dalles portant des inscriptions. Là s'arrête l'enquête sur la culture matérielle présente dans *La Junte* et sa possible évocation des colonies.

Qu'en est-il des personnages ? Dans la première rangée située à gauche du tableau se trouve un homme tournant le dos au spectateur, vêtu d'une robe noire (**Figure 7**). Le costume indique qu'il pourrait s'agir d'un moine augustin, représentant de l'ordre qui envoya un grand nombre de missionnaires aux Philippines. Sa présence dans les rangs des personnages anonymes est étonnante puisque cet ordre religieux ne semble pas avoir été impliqué avec la compagnie commerciale¹⁸. Le visage est délibérément caché grâce à la pose du personnage. Par l'anonymat voulu jumelé à l'identification d'appartenance à un ordre religieux précis, ce frère prend-il valeur de motif, incarnant toute l'entreprise d'évangélisation qui sous-tend la présence espagnole aux Philippines ? Se questionner sur « Existait-il un imaginaire visuel des Philippines chez Goya ? » revient tout d'abord à se demander s'il existait un imaginaire concernant l'Asie. Quelles intrusions précises de l'Asie se lisent-elles dans l'art de Goya ? Des dessins de l'Album C, réalisés entre 1803

¹⁷ Nous remercions Marie-Ève Marchand pour la discussion très « éclairante » à propos des lustres. Notre enquête à propos des lustres n'a pas permis une identification définitive ; le raffinement de ce lustre l'apparente plutôt aux lustres allemands du XVI^e siècle qu'à la production religieuse du XVIII^e siècle.

¹⁸ Nous remercions la professeur María José Redondo Cantera, de l'Université de Valladolid, pour nous avoir fait remarquer ce détail du tableau. Le bibliothécaire, Señor Mielgo, de la Biblioteca de Estudios Teológicos Agustiniانو de Valladolid nous a toutefois confirmé qu'aucun document de la bibliothèque ou des archives ne témoignerait d'une implication des frères augustins dans la compagnie commerciale des Philippines.



Figure 7. Francisco Goya y Lucientes. Détail de
La Junte des Philippines.

et 1824, témoignent d'une possible influence sur Goya des livres de voyageurs et de commerçants de la fin du XVIII^e siècle (Pérez Sánchez et Sayre 1988 : 285). Dans un dessin comme *Religion en Asie*, Goya livre une image empreinte de fanatisme qui ne différencie guère le bonze des moines dans un *Caprices* comme *Qué Pico de oro*, hormis peut-être par la coiffure.

Le dessin du *Pauvre en Asie qui s'enflamme la tête jusqu'à ce qu'on lui donne quelque chose* (**Figure 8**) présente un homme aux traits un peu plus asiatiques. L'expressivité du personnage est accentuée par le rendu vigoureux des drapés¹⁹. L'image s'éloigne des dessins à caractère ethnographique réalisés lors de l'expédition scientifique espagnole autour du monde dirigée par le capitaine Malaspina de 1789 à 1794 (**Figure 9**)²⁰. Le costume en drapé et la présence de pantalons semblent par ailleurs faire beaucoup plus écho au costume d'un habitant de la côte ouest de l'Inde (**Figure 10**) qu'à un habitant de Manille, principale ville des Philippines. Une Asie religieuse, une Asie de mendiants ; l'évocation de l'Asie s'arrêterait-elle là ?

¹⁹ Le curieux détail des sandales à lanières se retrouve dans un dessin qui représente des mendiants espagnols aux traits émaciés par la faim : *Se mueren* (1825-1828), conservé au Getty Research Institute.

²⁰ Pour le récit complet sur l'ensemble des expéditions espagnoles aux Philippines, voir le catalogue d'Alfredo José Morale et de Cristina Pérez-Marin Salvador (2003) : *Filipinas : puerta de Oriente : de Legazpi a Malaspina : Museo San Telmo, Donostia-San Sebastián, 22 de noviembre de 2003 - 18 de enero de 2004 : Museo Nacional del Pueblo Filipino, Manila, febrero de 2004 - abril de 2004*. Madrid; Barcelona: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior ; Lunwerg.

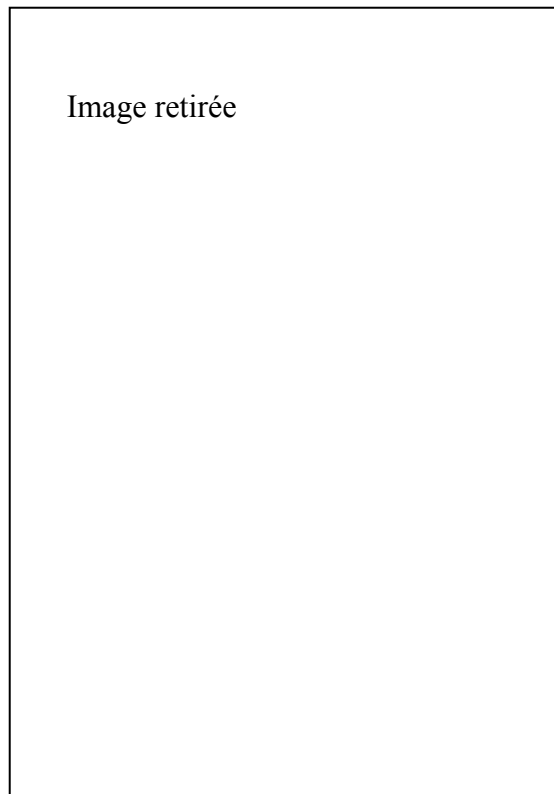


Figure 8. Francisco Goya y Lucientes. *Pobre en Asia que se enciende la cabeza hasta que le dan algo*. 1803-1824. Gouache et encre. 20,5 x 14 cm. Musée du Prado, Cabinet des dessins et des estampes, Madrid.



Figure 9. Juan Ravenet. *Cargador de Manila*. 1789-1794. Dessin. 22 x 12,5cm. Museo de America, Madrid.



Figure 10. Juan Ravenet. *Malabar*. 1789-1794. Dessin. 20 x 13,5cm. Museo de America, Madrid.

1.1.2 Les Philippines ; plumes ou turban ?

Dans le portrait d'*Antonio Caballero y Góngora*, en plus de l'association discrète entre un fruit et un territoire, nous remarquons qu'une couronne de plumes ainsi qu'un carquois rempli de flèches sont manifestement destinés à appuyer l'identification géographique du lieu où est exercé le pouvoir, c'est-à-dire l'Amérique. Ces éléments sont les mêmes que l'on retrouve dans les jeux de cartes datant de 1811 dans les archives du Museo Municipal de Madrid. Trois familles de cartes représentent trois divisions du monde : le carquois, les flèches et la couronne de plumes associés aux Amériques ; le turban, le sabre et le croissant de lune associés au Levant, le costume du guerrier européen pour l'Europe. Les Amériques sont donc rigoureusement identifiées par ces plumes et ce carquois. La colonie des Philippines fut dirigée jusqu'en 1815 par le vice-royaume de la Nouvelle-Espagne (actuel Mexique) ; cet amalgame administratif, qui favorisa une influence artistique mexicaine pour les Philippines (Sierra De La Calle 2011), nous permet en partie de considérer les Philippines comme associées aux territoires de *las Indias*. La confusion que l'on remarque dans l'utilisation même du terme administratif pour désigner l'ensemble du royaume colonial espagnol, composé tant par les territoires américains que par les territoires possédés en Asie, nous renvoie à une conception confuse de l'individualité graphique de ces mêmes territoires. L'Asie est « plume » parce qu'elle est territoire des « Indias ». Quant à l'« Orient », il semble que le choix des attributs soit assez poreux. En effet, les cartes associent au turban portant un croissant de lune soit le lion avec le serpent, soit l'éléphant avec le dromadaire. La catégorie « turban » comprendrait-elle l'Afrique, l'Asie mineure (Turquie) et l'Asie méridionale (entre autres Inde et Philippines), puisque de ces trois endroits provenaient les éléphants arrivés en Europe au cours du XVII^e et XVIII^e siècle²¹ ? Quelle particularité revêt alors l'utilisation du turban en rapport aux multiples formes graphiques que prend l'Orient ?

²¹ Se référer à l'article de Gabriel Sánchez Espinosa datant de 2003 : « Un episodio en la recepción cultural dieciochesca de lo exótico: la llegada del elefante a Madrid en 1773 », *Goya.*, vol., n° 295, p. 269. Pour la Turquie, l'auteur indique en page 276 que le roi Carlos III y avait pu trouver un éléphant en 1742.

L'utilisation que fait Goya du turban est répandue et diversifiée dans son œuvre. On le retrouve dans la série d'estampes de la *Tauromachie* comme dans les dessins de scènes de violence en Turquie²² (**Figure 11**) ou encore dans une estampe représentant un groupe d'hommes vêtus à l'« oriental », turcs ou maures, aux côtés d'un éléphant (**Figure 12**). Goya recourt également à l'illustration du turban dans un tondo allégorique intitulé *Le Commerce* (**Figure 13**), qu'il réalise en 1801-1805²³. Destinés à orner la résidence du premier ministre Manuel Godoy, ce tondo ainsi que ceux de l'*Agriculture*, de l'*Industrie* et des *Sciences* qui l'accompagnaient sont considérés comme témoignant de la volonté du premier ministre de manifester son intérêt pour une Espagne fidèle à la pensée des Lumières. Les spécialistes voient dans l'intégration d'une cigogne, d'ailleurs absente de l'étude pour le tableau²⁴, la preuve d'une connaissance de la part de Goya d'une iconographie du commerce employée par Cesare Ripa. À cette iconographie traditionnelle est ajoutée celle de la différence géographique. Le contraste de connotation géographique attachée à chacune de ces vertus des Lumières est saillant : L'*Agriculture*, l'*Industrie* et les *Sciences* sont représentées sous les traits de jeunes filles à la peau blanche de type européen, alors que le *Commerce* est incarné par un homme au teint sombre, portant un turban et un vêtement unique ample. Le commerce, domaine réservé à l'extra-européen ? Janis Tomlinson (1992 : 102) voit dans cette association entre commerce et costume musulman la réponse à une commande précise destinée à immortaliser les visées commerciales menées par Godoy avec la cour du Maroc entre 1802 et 1804, soldés finalement par un échec. À cette justification historique peut s'adjoindre la variété d'associations géographiques que porte le turban. L'Afrique du Nord, la Turquie, mais aussi l'Inde sont évoqués par le turban, comme dans l'estampe *AN INDIAN MERCHANT in his Muslin dress & Turban and A NATIVE MERCHANT in the English Costume* (**Figure 14**), où le personnage de gauche s'apparente par sa moustache

²² D'après Pierre Gassier, ces dessins de Goya évoquent autant la présence des mameluks de Napoléon que la tradition littéraire espagnole.

²³ Pour la discussion de la date de création à placer autour de 1801-1802 voir l'article d'Isadora Rose De Viejo (1984) : « Goya's Allegories and the Sphinxes: 'Commerce', 'Agriculture', 'Industry' and 'Science' in Situ », *The Burlington Magazine*, vol. 126, n° 970, p. 34-39.

²⁴ Collection Bousol et Valadon, Paris; Van Beuren, New York. L'étude se différencie du tondo final par la présence de plusieurs hommes en costume musulman, répartis autour de trois tables dans une seule pièce présentée en profondeur. L'accumulation des sacs (de marchandise ? de devise monétaire ?) est plus importante dans la petite étude et occupe le pan gauche de l'image.

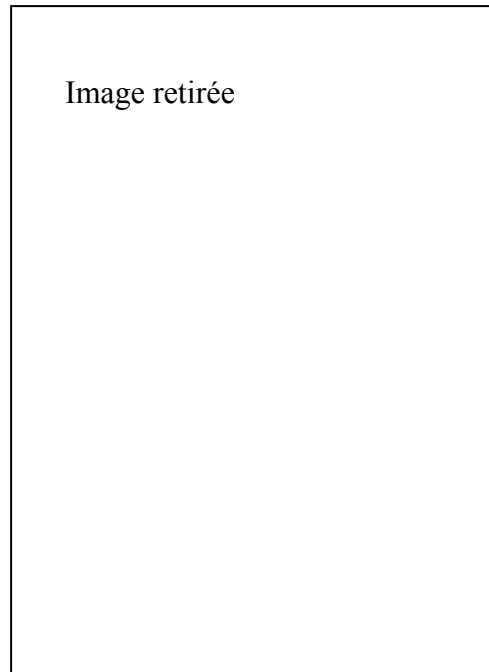


Figure 11. Francisco Goya y Lucientes. *En Turquía*. 1815-1820. Lavis brun. Album F, 2. 20,6 x14,4 cm. Musée du Prado, Cabinet des estampes et des dessins, Madrid.

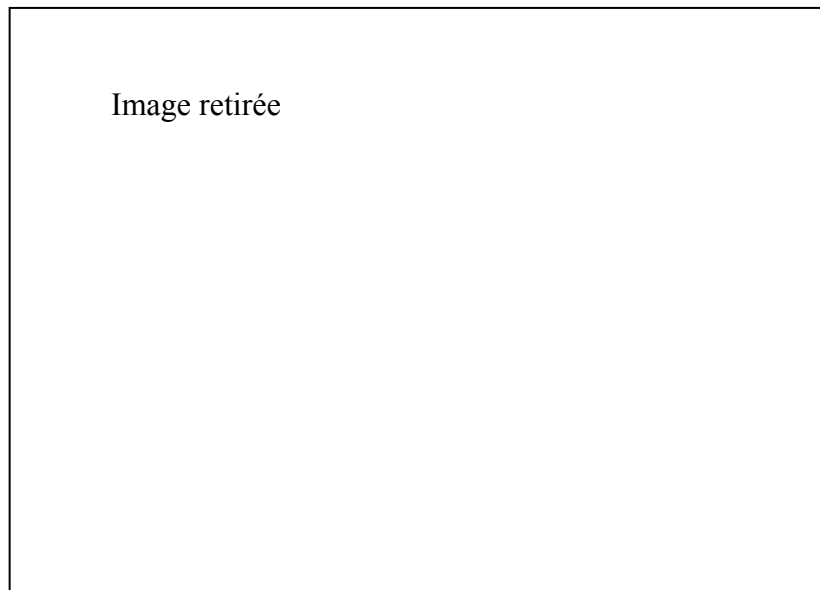


Figure 12. Francisco Goya y Lucientes. *Disparate de Bestia*. 1816. Épreuve antérieur avec annotation manuscrite. Eau-forte, aquatinte, pointe sèche et brunissoir. 24,5 x35,6 cm. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

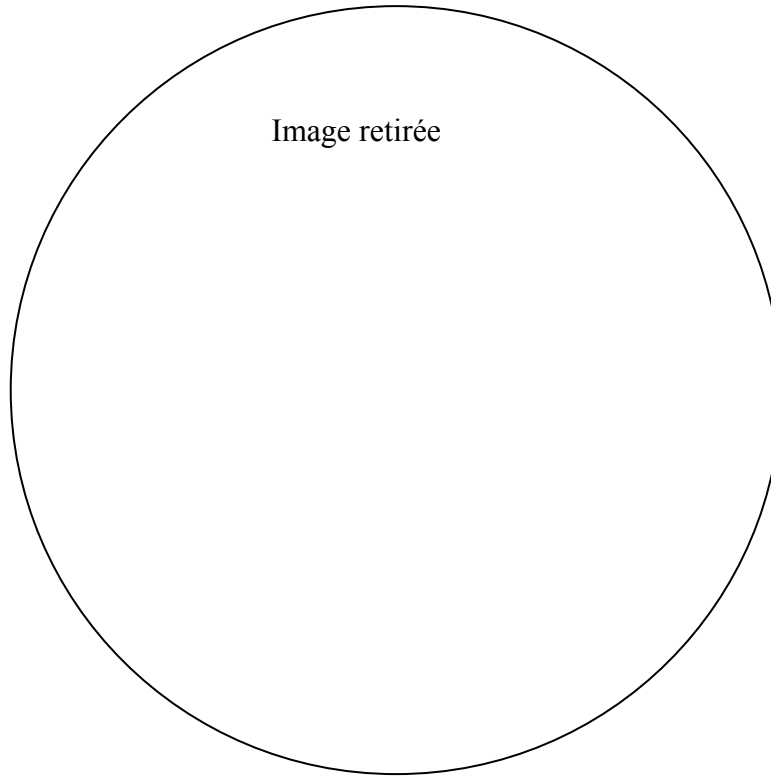


Figure 13. Francisco Goya. *Le Commerce*. 1801-1805. Détrempe sur toile. 2,27 m de diamètre. Musée du Prado, Madrid.



Figure 14. Anonyme. *AN INDIAN MERCHANT in his Muslin dress & Turban and A NATIVE MERCHANT in the English Costume*. Ca. 1812. Estampe colorée. The Lewis Walpole Library, Yale University, Farmington, CT, USA.

et par son costume au personnage du tondo de Goya. Le même esprit de sérénité studieuse est présent dans les deux œuvres, attachant à l'Orient, à l'Asie, une valeur d'organisation commerciale pondérée. L'estampe anglaise prévient pourtant des accablements que peut causer cette entreprise, en l'associant par renvoi du costume aux valeurs européens. Il existait donc bel et bien un imaginaire visuel associé aux territoires avec qui l'Espagne ou les autres puissances européennes entretenait une liaison commerciale. L'Orient, à travers le turban et le commerce, y acquiert un statut d'exemplarité²⁵.

1.1.3 Montrer les richesses

Les grandes fresques allégoriques du XVIII^e siècle mettaient déjà en place un imaginaire des territoires lointains, où l'évocation du commerce en tant que tel s'efface derrière une hiérarchisation allégorique entre ces territoires et l'Europe. Parmi les artistes œuvrant pour le Palais Royal à Madrid de la génération antérieure à Goya, Tiepolo et notamment Corrado Giaquinto²⁶ influencèrent Goya dans ses années de formation. Chez Giaquinto (**Figure 15**)²⁷, l'Asie est représentée par un territoire issu de l'imagination paraissant lointain et sauvage où se trouve une femme d'apparence luxueuse entourée d'enfants, d'un dromadaire²⁸ et d'objets précieux. Nous avons ici le parfait exemple de cette invention de l'Orient par l'Occident tel que le signalait Saïd (2003 : 56) : « *Asia speaks through and by virtue of the European imagination [...]* ». Les éléments employés par Gianquinto relèvent de ce que Saïd (: 49-71) décrit comme une « *imaginative*

²⁵ Pour une discussion complète des valeurs occidentales versus orientales, consulter la thèse de doctorat de Christina Smylitopoulos (2010) : *A nabob's progress Rowlandson and Combe's The grand master, a tale of British imperial excess*, Montreal: McGill University Library.

²⁶ L'article de José Manuel Arnaiz (1984) propose Giaquinto comme artiste ayant influencé Goya, plutôt que Tiepolo : « Another Giaquinto Source for Goya », *The Burlington Magazine*, vol. 126, n° 978, p. 561-563.

²⁷ Peinture reprenant la composition de la fresque réalisée pour la voûte surplombant le grand escalier principal du Palais Royal de Madrid.

²⁸ La formation de graveurs espagnols en France vers la fin du XVIII^e siècle permet l'apparition d'un groupe de graveurs de qualité au sein de l'Academia de Bellas Artes, qui entreprennent divers projets dont celui de diffuser par la gravure les collections royales espagnoles. Ainsi, des œuvres antérieures, telle celle de Luca Giordano *L'Allégorie de la Géographie, l'Asie*, sont reprises par l'estampe et contribuent à la diffusion de cette même iconographie : femmes et/ou hommes à turban, dromadaire, paysage naturel.

geography » que développe la culture occidentale par rapport à l’Orient. Or, *La Junte des Philippines*, en ce qu’elle est une commande d’un groupe d’hommes chargés de la gestion lucrative d’un territoire oriental assujetti à un pouvoir occidental, témoigne d’un phénomène de puissance territoriale qui va de pair avec celui présenté par Giaquinto. Selon nous, une « géographie imaginaire » imprègne également le tableau de Castres. Pour la retrouver, nous devons toutefois aller au-delà de l’imagerie créée par Tiepolo et Giaquinto.

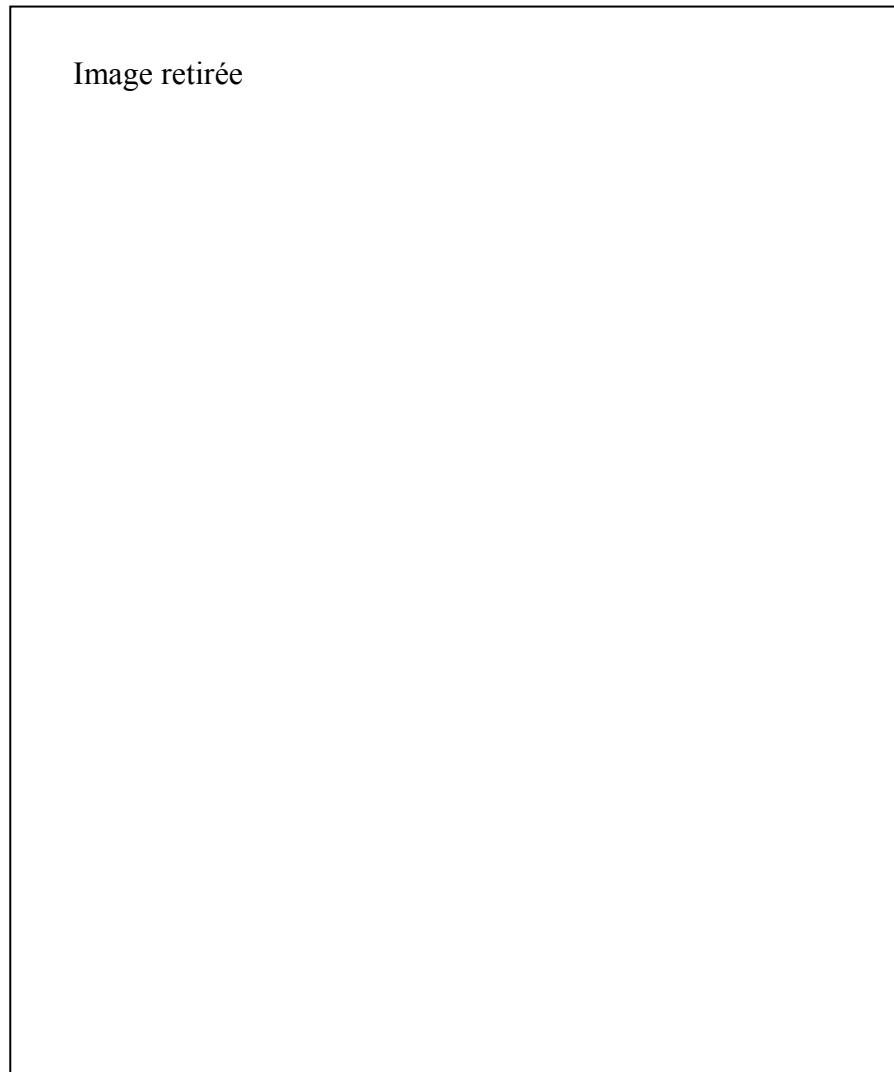


Figure 15. Corrado Giaquinto. *España rinde homenaje a la Religión y a la Fe*. 1759. Huile sur toile 160 x 150 cm. Musée du Prado, Madrid.

Les représentations créées pour les compagnies commerciales favorisent l'union graphique des considérations géopolitiques, basées sur une caractérisation géographique, avec les données d'ordre plus commercial. En France par exemple, la Compagnie du Mississippi, qui amorce au début du XVIII^e siècle une aventure spéculative, utilise l'image publicitaire (**Figure 16**) pour convaincre de la validité de l'entreprise (Savard, et Dussault 1966 : 229). Cette gravure révèle qu'une imagerie des compagnies commerciales s'établit dès le début du XVIII^e siècle, témoignant d'une conscience de l'image qu'une compagnie projette et donc du rôle de « séduction » qui doit être opéré. Les Européens et les « Indiens du Mexique » voisinent avec la marchandise sur fond de palmiers, d'animaux exotique et de baie fortifiée à l'européenne. L'activité commerciale, prenant des airs de troc, bat son plein²⁹.

La fonction publicitaire de l'image se lit également en Espagne, un peu plus tardivement, dans l'iconographie employée pour les actions de la Compagnie de San Fernando de Séville (**Figure 17**). Cette fois-ci, ce n'est pas une vue du territoire d'outre-mer qui est montrée, comme dans l'image française, mais une vue de la baie de Séville. L'iconographie chargée établit une division du monde. À gauche se trouve le port occidental, auquel correspond une figure allégorique portant couronne et croix. À droite se trouvent la mer et le navire, auxquels correspondent deux figures allégoriques portant couronne de plumes et arc, et déversant des pièces de monnaie vers le côté gauche, côté européen. L'image montre sous quels auspices positifs se situe l'entreprise, en figurant l'appui allégorique de l'Église et la royauté. À la différence de l'image française, ce n'est plus l'activité commerciale « réelle » qui nous est montrée, mais le mouvement des navires d'un territoire vers un autre. L'imagerie de cette action espagnole est tout aussi didactique que la représentation publicitaire du Nouveau Monde introduite précédemment. Les notions de voyage, de retour des richesses vers la ville mère et la promesse d'abondance y sont évoquées.

²⁹ Par rapport à la page de garde des *Illustrations de Commencement et progrès de la Compagnie des Indes Orientales des Provinces Unies des Pays-Bas. Les principaux voyages que les habitants de ces provinces ont faits : avec la description des Royaumes, des rivières, des fleuves...* gravés par J.V. Meurs en 1646 (conservé à la Bibliothèque Nationale de France), l'illustration de la Compagnie du Mississippi fait office de grande modernité, puisqu'y est abandonnée toute référence allégorique, même si le langage employé n'en reste pas moins imaginé.

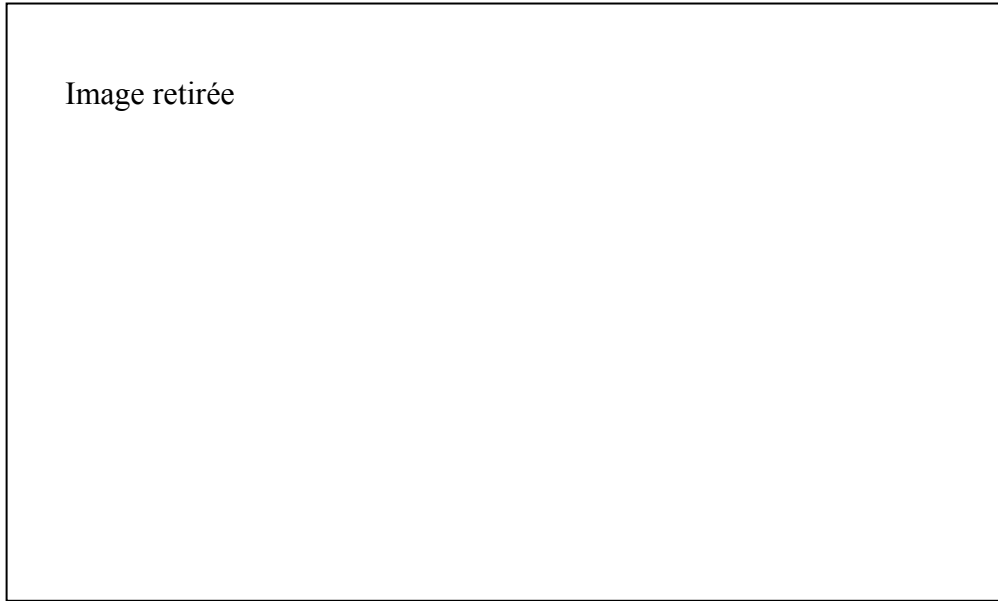


Figure 16. Anonyme. *Le Commerce que les Indiens du Mexique font avec les François au Port de Mississipi, Compagnie du Mississipi.* 1718. Estampe. Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

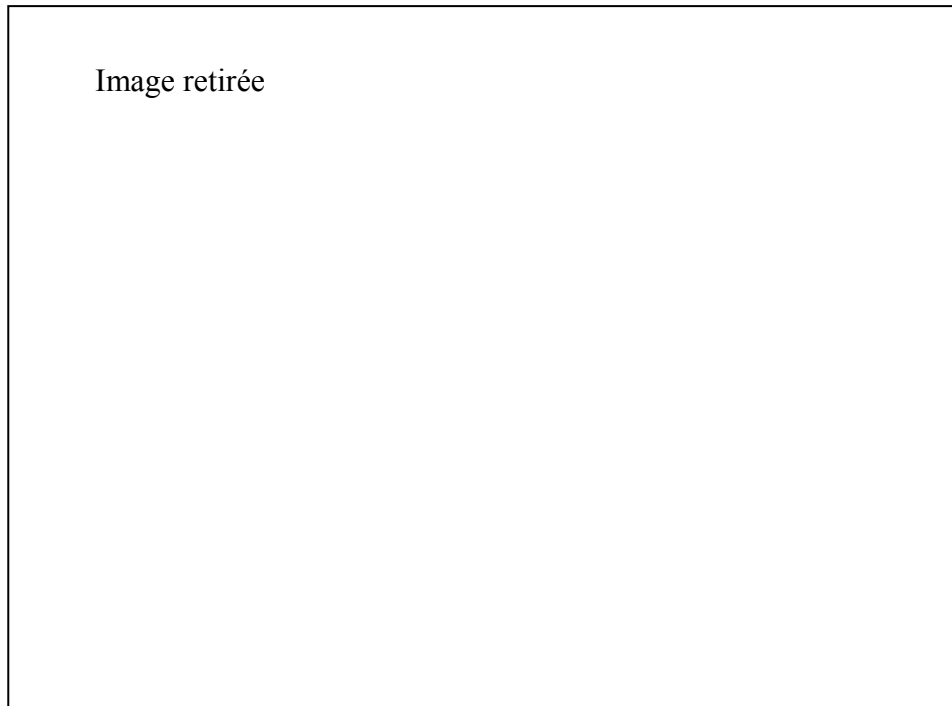


Figure 17. Anonyme. *Acciones números 828 a 911 de la Real Compañía de San Fernando de Sevilla, a favor de Pedro de Astrearena, vecino de Madrid, de valor de 250 pesos cada acción.* 1748. Estampe. 30 x 41,1 cm. Archivo de Indias, Séville.

Cette notion de retour de richesses vers la métropole est également présente dans l'action de la Compagnie Royale des Philippines que nous avons introduite en début de chapitre. Consulter ce document à la Biblioteca Nacional de España est fascinant. L'objet est immense quand l'on pense à la forme virtuelle des actions d'aujourd'hui. Un examen avec la bibliothécaire en chef nous a permis d'ouvrir le document, plié en deux, et de constater que le nom des porteurs d'actions s'inscrivait à l'intérieur de cet objet de papier, l'un à la suite de l'autre³⁰. L'aspect matériel de l'action donne l'impression d'un document fragile et presque encombrant, à la page de garde disproportionnée par rapport à la fonction de lister les différents propriétaires et les ventes successives. L'examen comparé des deux versions gravées de l'action, celle de Fabregat (numéro d'inventaire 13372) et celle de Selma (numéro d'inventaire 13080) a permis de confirmer que ce qui ressemblait vaguement à du raisin chez Fabregat est nettement gravé comme des pièces de monnaie frappées d'un buste royal dans la corne d'abondance de Selma.

De façon discrète mais bien présente, les richesses montrées par l'action papier renvoient bien évidemment à l'essence même de la Compagnie Royale des Philippines. Chargée de réguler le commerce entre l'Espagne et ses colonies d'Asie du Sud-est, cette compagnie est mise sur pied tardivement, en 1785, grâce à la participation financière du roi Charles III. Elle naît d'un désir de l'État d'améliorer le rendement financier des colonies, d'après le modèle de réussite économique incarné par les compagnies hollandaises et anglaises³¹. Sa création repose sur la mise en place d'un contact direct entre la péninsule et les Philippines, qui jusqu'alors avait été contrecarré par le Tratado de Tordesillas, séparant le monde entre les Espagnols et les Portugais et accordant à ces derniers autorité sur la partie occidentale de la Terre, c'est-à-dire fermant la route du Cap de Bonne Espérance aux vaisseaux de la couronne espagnole³². Mais les activités de la

³⁰ Le nom du porteur d'origine est Josefa Lopez Fonxonda. On s'étonne alors qu'aucune femme ne figure dans *La Junte*. Les noms signés des directeurs en 1785, déchiffrés donc contenant peut-être des erreurs d'épellation, sont : Rodriguez de Rivas; Manuel Francisco de Joariat; Gaspard Leal. Le trésorier est Huizis Ozcaniz. Pour des raisons de conservation, le document a été maintenu peu de temps ouvert, nous n'avons donc pas relevé par écrit les noms inscrits à l'intérieur.

³¹ « In 1748 Pedro Calderón Henríquez recommended the erection of a company on the pattern of the great Dutch and British companies » (Schurz 1920 : 494).

³² Il existait également une mainmise des Hollandais sur les mers à partir du Cap de Bonne Espérance vers l'ouest durant le XVIII^e siècle qui décourageait le développement du commerce espagnol. De plus, la compagnie bénéficie de la fin d'une concurrence au sein même du pays, entre les ports espagnols, qui désiraient chacun avoir l'exclusivité du commerce avec Acapulco au Mexique (Rodríguez López 2011).

compagnie vont au-delà de sa relation avec l'Asie, comme l'exprime l'iconographie de l'action. Les trois personnifications des trois ensembles géographiques sont assises au pied du monumental socle. Le sol est découpé comme un pourtour cartographique côtier, accentuant le lien avec la géographie. L'Europe, couronne sur la tête et blason du royaume de Castille et León au cou, tient de sa main gauche le caducée, symbole de commerce. Sa main droite est amicalement posée sur l'épaule de l'Amérique, qui dans un geste d'élan saisit délicatement le bas du caducée. L'Europe est légèrement inclinée vers l'Asie, enturbannée, à qui elle permet de saisir le haut du caducée. Cette intercession de l'Europe est conforme aux informations fournies dans les documents manuscrits de la compagnie³³. Au moins jusqu'en 1792, la compagnie faisait du commerce avec la Chine, l'Inde, le Pérou et l'Amérique en général. Seule la traite d'esclaves achetés en Afrique n'est pas lisible dans le document papier de l'action de la Compagnie Royale des Philippines.

L'avis du roi Charles III communiqué dans son *Instrucción reservada*³⁴ de 1785 adressée à la Junte d'État (sorte de Conseil des Ministres) est éclairant quant à l'importance accordée aux colonies des Philippines et à la Compagnie des Philippines. Il indique :

Si este cuerpo de comercio prospera como es de esperar, vendrán a ser aquellas islas un manantial de riquezas para la España, y ellas aumentarían las suyas, su población y sus producciones. Se ha dudado en varios tiempos, si convendría mas bien abandonarlas o cederlas, pero esto sería ya cuestión escandalosa en el día, y unicamente se debe pensar en el modo de conservarlas, defenderlas y mejorarlas.

Cette justification du projet colonial fait état d'une fierté nationale et place l'impérialisme espagnol dans une dynamique relativement moderne. Doit-on y voir un sursaut national face au souvenir de l'invasion anglaise des îles entre 1762 et 1764 ? Ainsi, les Philippines étaient déjà perçues, quelques 25 ans avant la scène du tableau qui nous occupe, comme une terre riche en ressources, dignes d'être défendues par la couronne d'Espagne et dont

³³ De 1785 à 1792. Conservés à la Real Academia de Ciencias Morales y Política. Résumés consultés à travers le portail des archives bibliographiques d'Espagne : <http://www.mcu.es/patrimoniobibliografico>.

³⁴ Reproduite dans Schurz (1920 : 498). Traduction libre : « Si ce corps de commerce prospère comme nous l'espérons, ces îles deviendront une source de richesse pour l'Espagne, et leurs propres richesses, population et productions augmenteront également. On a parfois douté, à savoir s'il fallait les abandonner ou les céder, mais cela serait aujourd'hui une question scandaleuse et nous devons seulement penser au moyen de les conserver, de les défendre, de les améliorer ».

la cruciale responsabilité de développement revenait à la Compagnie. Selon la spécialiste de Goya Jeannine Baticle (1984 : 109), le petit-fils de Charles III, Ferdinand VII, accorde lui aussi une importance providentielle à ces colonies, supposées faire renaître la puissance économique jadis prodiguée à l'Espagne grâce aux richesses de l'Amérique.

L'action unit l'image allégorique de territoires à sa contrepartie fonctionnelle, soit la matérialisation d'une partie du capital de la Compagnie des Philippines. Mais *La Junte* témoigne-t-elle du rôle fondamental qui lui était imparti ? En élidant toute ostentation de richesse, *La Junte* va à l'encontre de l'imaginaire associé au commerce avec l'Orient. Tout impact visuel de ce commerce espagnol sur une autre culture est évacué autant que l'impact de l'existence extra-européenne est niée. *La Junte* fait des Philippines un réservoir invisible de richesses.

1.2 Où est l'interlocuteur politique ?

Dans l'analyse que fait Hubert Damisch (1993: 442) des *Ménines* de Velázquez, l'auteur indique :

[...] la scène qu'il décrit [Velázquez] ne se soutient, dans son existence de scène, que du renvoi qu'elle impose à une autre scène, établie en vis-à-vis, et celle-là invisible, mais dont la trace, ou l'écho, se retrouve au centre du tableau, sous l'espèce de miroir et de des figures qui s'y reflètent.

Si l'œuvre de Goya doit pouvoir se comparer à celle de Velázquez³⁵ (en ce qu'elle en approfondit la réflexion), il semble que ce soit dans cette capacité d'évoquer l'absence³⁶ par la perspective. Les divers personnages publics qui font face au spectateur sont l'écho de l'empire ; l'empire est la scène invisible qu'ils contemplent³⁷. Goya nous présente un

³⁵ La comparaison entre les *Ménines* et *La Junte* est introduite de façon sommaire par différents auteurs, et ce surtout en rapport à la lumière. Le spécialiste de Goya, Arturo Pérez Sánchez (1979 : 8), indiquait à propos de *La Junte* qu'elle était la « *culminación de su devoción velazqueña* », le point culminant de sa dévotion à Velázquez. Nous pouvons aller au-delà de la remarque de Baticle (1984 : 112), selon laquelle « [...] à l'audace de son illustre prédécesseur, qui dans les *Ménines* a montré la coupe d'un parallépipède en hauteur, lui Goya répond en faisant basculer le solide qu'il représente dans toute sa largeur ».

³⁶ Pour une référence à l'Empire à partir des objets, voir l'article de Byron Ellsworth Hamann « The Mirrors of *Las Meninas* : Cochineal, Silver, and Clay » publié en 2010 dans *The Art Bulletin*.

³⁷ Le précédent est plus immédiat dans l'œuvre de Goya. Comme le proposait Licht (1979), la *Famille de Carlos IV* se voit en miroir, les membres de la famille royale se présentent donc au spectateur tel qu'ils se voient.

envers mais cette fois il s'agit de celui du pouvoir impérial espagnol plutôt que du pouvoir royal du Siècle d'or. Comment *La Junte* exacerbe-t-elle le mode de pensée de ce pouvoir colonial ? Nous croyons que cette image, par sa structure, par le mode de présentation des personnages, participe à l'élaboration d'un discours sur le territoire possédé outre-mer et sur la métropole.

1.2.1 Vers le hors-champ géographique et politique

Le portrait de *L'amiral José de Mazarredo* (**Figure 18**) peint par Goya en 1784-85 place l'amiral, brillant marin ayant servi entre autre aux Philippines, dans un espace à la fois intérieur et extérieur. Le mobilier à l'avant plan situe l'amiral dans un intérieur, alors que la rambarde en partie couverte par un ample rideau situe le portraituré possiblement sur un balcon, si ce n'est devant une fenêtre. La situation exacte de José de Mazarredo a peu d'importance face à l'effet final désiré : le rideau permet de mettre en valeur le visage de l'amiral, alors que le paysage marin sert à l'identification de la fonction sociale de cet homme. Cette stratégie d'association du personnage à sa fonction est accentué dans un portrait gravé du marin militaire José de Mazarredo (**Figure 19**) qui date du début du XIX^e siècle. La rambarde qui dans le tableau de Goya plaçait le marin dans un semblant d'intérieur est éliminée du portrait gravé, laissant place à un paysage marin plus étoffé où une grande caravelle et trois bateaux à voile se dirigent vers la côte aux constructions non identifiables. Le cadre très simple qui entoure le marin donne presque l'effet de regarder la scène par un hublot. Ainsi, José de Mazarredo est littéralement placé *dans* le paysage marin, qui ne se résume plus en une discrète mention en arrière-plan. L'association entre ce contexte géographique et l'homme est accentuée par rapport au tableau de Goya. Le portraituré s'intègre de façon beaucoup plus organique au territoire et à la mer représentés de façon anonyme quoique non allégorique; plus encore, voir l'homme signifie voir ce contexte de bateau accostant sur le rivage. Selon nous, ce procédé d'association s'opère également dans *La Junte des Philippines* en la figure du président de la compagnie et ministre des Indes Miguel de Lardizábal.

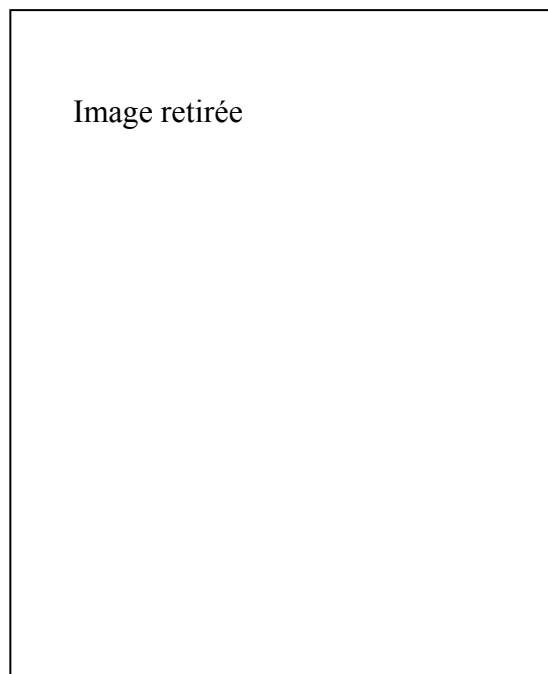


Figure 18. Francisco Goya y Lucientes. *L'amiral José de Mazarredo*. 1784-1785. Huile sur toile. 105 x 84 cm. Lowe Art Museum, University of Miami, Floride.

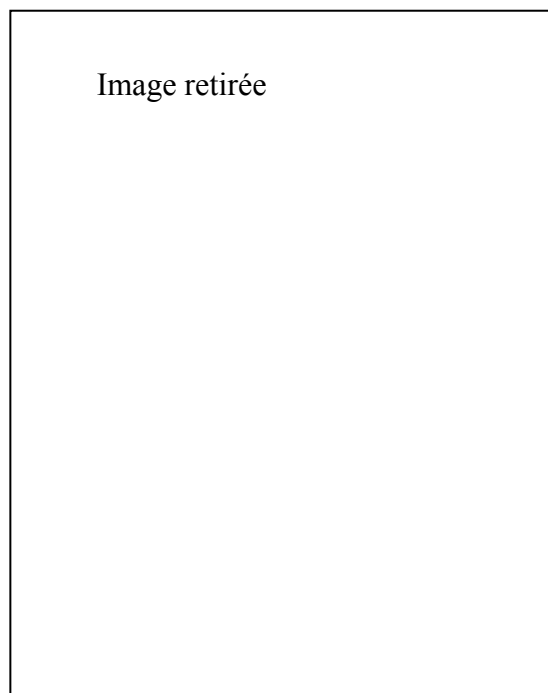


Figure 19. Fernando Selma. *José de Mazarredo*. D'après une miniature de Alexandre-Jean Drahonet Dubois. Début du XIXe siècle. Eau-forte et burin. 35,2 x 25,2 cm. Musée du Prado, Cabinet des dessins et des estampes, Madrid.

La figure de Miguel de Lardizábal (**Figure 20**) répond à l'ouverture lumineuse sur la droite, et tous deux participent à la création d'un hors-champ géographique dans le tableau. Le personnage intégrerait entièrement par son portrait l'évocation d'un espace géographique associé à ses fonctions officielles. La figure de Miguel de Lardizábal est fascinante. Étonnamment, il est le seul personnage dont le regard soit vraiment intense et présent pour le spectateur. Ses traits ne sont aucunement brouillés, au contraire une profonde lucidité s'y exprime. Dans son analyse sur Alberti à propos de la représentation fidèle à la réalité d'un personnage public, Thomas Kirchner (2008 : 145), indique qu'« il s'agit donc du cas classique d'une visualisation de l'histoire qui, pour les humanistes, s'accomplissait dans le portrait ; derrière la représentation de figures contemporaines, se devine aisément un contexte politico-artistique ». Les traits particulièrement nets de Miguel de Lardizábal en font un personnage reconnaissable malgré sa position latérale et vers l'arrière de la salle. Quel est donc le contexte qu'il évoque ? En tant que ministre universel des Indes, il fait en premier lieu référence à la politique coloniale et au commerce avec les possessions espagnoles. En tant qu'originaire du Mexique, il symbolise ces territoires mêmes. Cela n'est pas la première fois qu'un personnage dans un tableau fait référence à un lieu géographique. Comme le retrace Daniel Arasse (2000 : 72, 89), déjà le roi mage Gaspard incarnait le royaume d'Éthiopie et plus

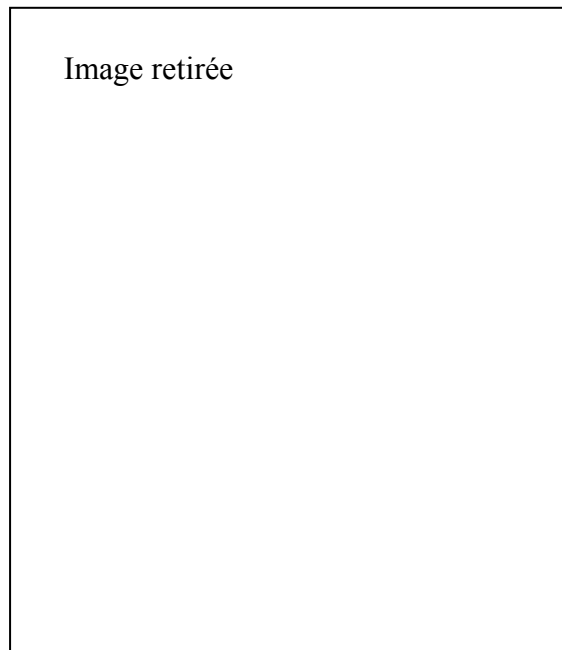


Figure 20. Détail de *La Junte des Philippines*. 1815.
Huile sur toile. Castres.

généralement l’Afrique chrétienne. Lardizábal, lui, est mexicain, et impliqué dans le développement de l’Amérique espagnole depuis 1810, puisqu’il est représentant de Nouvelle-Espagne et membre de la régence lors de l’inauguration des *Cortes* en 1810³⁸, c’est-à-dire pendant la constitution d’un gouvernement parallèle pendant la prise de pouvoir par Napoléon et l’exil de Fernando VII. Si en 1815, en tant que ministre des Indes, c’est-à-dire des colonies, il eut à gérer la crise des indépendances dans les colonies américaines (qui commencent dès 1811 avec une première indépendance du Venezuela et qui sont écrasées dès 1815 par faute d’unité dans le mouvement), il semble qu’il n’ait pas réussi à renouveler de façon efficace les rapports avec les territoires coloniaux pour cause du poids de l’administration encore trop statique³⁹. Cette fonction administrative du ministre renvoie à un ensemble complexe de relations globales dépassant de loin la stricte évocation des Philippines. La présence décalée du ministre des Indes rappelle au spectateur deux facettes de l’entreprise coloniale : comme un funeste augure tapi dans l’ombre, le personnage, par son identité géographique, évoque le début des mouvements indépendantistes au Mexique qui menace l’intérêt économique de l’Espagne, ainsi que la difficulté de gestion de ces mêmes mouvements. La « figure de l’exclu » permet une lecture de *La Junte des Philippines* dans une conjoncture de régimes nationaux et globaux particulier à l’impérialisme espagnol des années 1811-1815. De la salle de réunion, l’œuvre nous propulse vers un panorama mondial large. Bien que des mouvements d’indépendances d’une envergure similaire n’aient pas lieu à cette époque aux Philippines⁴⁰, la présence de Lardizábal reste connectée aux territoires asiatiques

³⁸ Représentant de Nouvelle-Espagne, il a été membre de la régence lors de l’inauguration des Cortes en 1810. Voir Ramón Menéndez Pidal, (1987), *Historia de España Tomo XXXI, La época de la ilustración*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 832 ainsi que le document original :

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/c1812/23584065433481630976891/p0000001.htm#I_1

Consulté le 13 décembre 2010.

³⁹ Le professeur d’histoire José Miguel Delgado Barrado, dans sa conférence *Monarcas y gobiernos ante la Independancia de América (1780-1830)* présentée lors du congrès « La Corte de los Borbones : Crisis del modelo cortesano », Universidad Autónoma de Madrid, 14-15-16 décembre 2011, soulignait que peu d’études actuelles sont consacrées au fonctionnement de l’État espagnol durant cette période. Notre conversation avec le professeur Delgado nous a renseignée sur la figure de Miguel de Lardizábal puisque les mesures prises par le ministre pour gérer la crise des mouvements indépendantistes ne semblent pas avoir été à la hauteur de ce qui aurait pu être espéré de lui.

⁴⁰ L’histoire des Philippines est marquée par plus de 300 révoltes. Il faut attendre les années 1890 pour qu’une véritable révolution prenne forme. Le Mexique par exemple obtient son indépendance dès 1821. Voir GUILLERMO, Artemio R., et Win MAY KYI (2005). *Historical dictionary of the Philippines*. Lanham, Md.: Scarecrow Press

puisqu'il incarne également l'avancée de la pensée libérale développée aux *Cortes* en faveur des territoires coloniaux.

Jusqu'à présent, aucun spécialiste ne s'est attaché à comprendre l'absence de référence aux Philippines dans *La Junte des Philippines* de Goya. Quel effet cela fait-il de présenter le pouvoir colonial espagnol sans référence directe ou symbolique aux colonies ? Selon nous, il existe une corrélation entre les événements politiques des années 1812-1815 et cette absence de référence aux Philippines dans le tableau. Loin de n'être qu'une toile de fond historique comme chez Albert Boime (2004 : 100), l'échec des politiques éclairées et humanistes mises en place dans la Constitution de 1812, avant le retour au despotisme de Ferdinand VII, est fondamental à la compréhension de l'absence des Philippines. La Constitution de 1812, jalon des plus importants dans la concrétisation en Espagne de la pensée libérale s'étant développée au cours du XVIII^e siècle, peut être considérée comme le fruit d'un travail impliquant *et* Espagnols *et* représentants des colonies⁴¹ (Menéndez Pidal, Jover Zamora, et Batllori 1987 : 832). Cette nouveauté dans l'intégration politique des colonies correspond au désir d'abandonner l'ancien système colonial pour promouvoir la représentation des colonies au sein de la politique espagnole ainsi que leur meilleur développement économique local (Schmidt-Nowara et Nieto-Phillips 2005 : 31). Le fait de ne pas faire entrer dans *La Junte* toute trace qui évoquerait les colonies est alors éloquent en rapport à ce contexte de modernisation de la gestion coloniale freinée par l'abrogation de la Constitution en 1814 par Fernando VII. Mais cela renvoie également à l'hésitation des libéraux durant les *Cortes* à accorder le libre-échange tant réclamé par les créoles des colonies, provoquant l'abandon du soutien des colonies à l'Espagne et la recherche de solutions plus radicales comme l'indépendance⁴². Cette rupture de relations entre Amérique, Europe et Asie s'incarne dans la cessation en 1815 des activités du fameux Galion de Manille, chargé du commerce entre Manille et Acapulco, suite à l'effondrement du pouvoir espagnol au Mexique dès 1813.

⁴¹ Le député des Philippines signant la Constitution de 1812 s'appelle Ventura de los Reyes dans *Constitución política de la monarquía española : promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812*. (2001). Valladolid: Ed. Maxtor.

⁴² Voir Miranda-Tchou (1996 :199) pour l'énonciation des faits strictement historiques sur les libéraux. Aucune analyse de l'œuvre de Goya n'est cependant présentée.

1.2.2 L'empire en interaction : rencontres dans les colonies britanniques

Nous cherchons ainsi à comprendre une *attitude* d'une métropole envers son système impérial qui soit lisible dans la scène montrée par Goya. Basée sur une pensée mercantiliste, ce qu'Osterhammel (2005 : 48) appelle le « *merchant capitalism of Western Europe* », la Compagnie des Philippines naît également sous protection royale. Ces deux aspects constituent *de facto* une contradiction par rapport à la volonté originelle de créer cette compagnie pour rompre un monopole et dynamiser une liberté de marché, puisqu'elle s'institue comme une compagnie à monopole. Les déboires de la Compagnie des Philippines et les raisons de son échec postérieur sont connues et expliquées par les historiens. Mais pouvons-nous enrichir leur analyse de faits historiques en démontrant comment *La Junte des Philippines* rend apparents certains aspects du fonctionnement de la compagnie et son rapport à la métropole ? *La Junte* expose un pouvoir colonial en contradiction, aux prises avec une fixité opposée aux territoires auxquels elle renvoie. Ce profond statisme émanant de l'essence même de la compagnie est entièrement assumé par le tableau de Goya, non pas tant dans l'ambiance lourde qui y pèse, mais dans le choix même de la scène. Nous proposons une comparaison avec les œuvres anglaises de la même période pour révéler la particularité de l'œuvre de Goya.

En Angleterre, le même rapport étroit entre le commerce et la politique caractérise les compagnies, notamment la East India Company. Mais les représentants de la compagnie s'occupent surtout de politique *dans* les territoires en voie d'appropriation et d'exploitation. Une conscience des relations à maintenir et de l'adaptation à la culture locale dans les territoires est clairement exposée dans la peinture du début du XIX^e siècle⁴³. Cette tendance dans la politique coloniale se lit dans l'œuvre pratiquement contemporaine à celle de Goya, *Sir Harford Jones at the court of Fath 'Ali, the Shah of Persia* (1809-1810) de Robert Smirke (**Figure 21**). Cette toile présente le « *trader* » Sir Harford Jones, à la fois commerçant et diplomate, en mission de rapprochement à la cour perse. L'aspect formel et journalistique de l'œuvre anglaise s'inspire probablement d'une tradition déjà établie en Angleterre de représentation d'événements diplomatiques avec

⁴³ Voir notamment Beth Fowkes Tobin (1999) pour ce qu'elle appelle des « *acts of cultural accomodation* » (7) pour maintenir leur pouvoir notamment à la frontière nord-américaine.

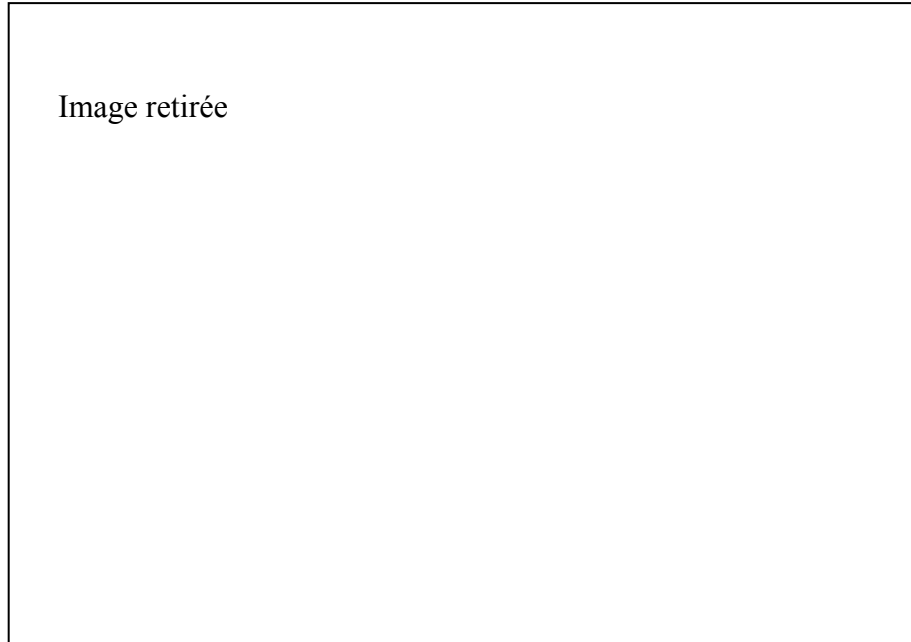


Figure 21. Robert Smirke. *Sir Harford Jones at the court of Fath 'Ali, the Shah of Persia*. 1809-1810. Huile sur toile. 96,5 x 149,8 cm. Collection privée.

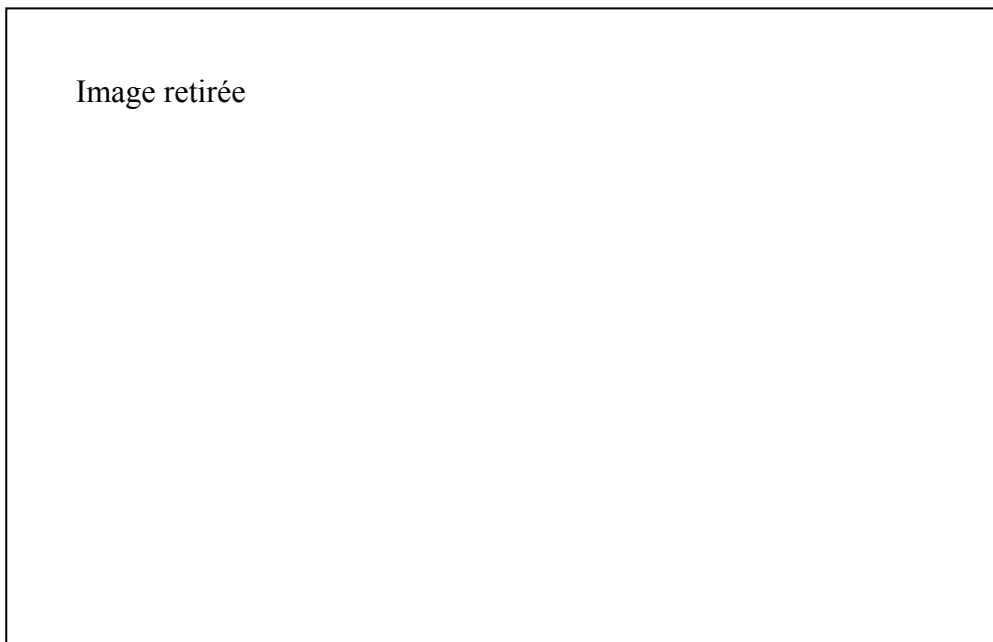


Figure 22. Thomas Daniell, *Sir Charles Warre Malet, Concluding a Treaty in 1790 in Durbar with the Peshwa of the Maratha Empire*, huile sur toile, 1805, Tate Britain, Londres.

les pouvoirs extérieurs (Baker 2011 : 667). L'autonomie de ce pouvoir local est mise en emphase par la figure du shah nettement découpée et stratégiquement placée en frontalité avec le spectateur, provoquant un sentiment de déférence envers le personnage perse. L'œuvre témoigne d'une implication du pouvoir colonial anglais envers les territoires dont le contrôle ou l'appui est visé, implication qui est au cœur du développement du modèle colonial anglais de cette période. Mais cette lecture graphique d'une interaction stratégique entre les représentants anglais (politiques mais nécessairement commerciaux) et le pouvoir local dans le pays étranger peut encore se complexifier.

La composition de l'œuvre de l'artiste Thomas Daniell *Sir Charles Warre Malet, Concluding a Treaty in 1790 in Durbar with the Peshwa of the Maratha Empire* (1805) (**Figure 22**) est bien différente de celle de *La Junte*. Ces deux œuvres réalisées avec seulement dix années d'intervalle exposent toutes deux en termes graphiques l'union d'un pouvoir politique avec un pouvoir commercial. Dans *La Junte*, le roi voisine avec le représentant des actionnaires ; dans le tableau de Thomas Daniell, le représentant de la East India Company anglaise se charge de régler les conflits des pouvoirs locaux en s'arrogeant une partie du pouvoir et donc, à travers l'action politique, établit petit à petit la mainmise commerciale de l'Angleterre sur l'Inde. L'œuvre de Daniell propose à première vue une vision dynamique du pouvoir colonial anglais, en interaction *dans les territoires*, qui contraste fortement avec l'autoréférentialité qui caractérise *La Junte*. Incarnée par ce point de vue frontal uniquement dynamisé dans ses extrémités gauche et droite (exclu et lumière), l'inertie de *La Junte* pèse tant dans la structure de la pièce que dans la non-interaction entre les acteurs principaux : l'œuvre prend les attributs mêmes de l'organisation politique et commerciale fortement centralisée du pouvoir colonial. Cet effet stagnant de l'œuvre dévoile la construction d'une image dédiée à un point de vue entièrement tourné vers la capitale espagnole. Mais l'on aurait tort de croire que l'œuvre de Daniell est si éloignée de celle de Goya. Comme le montre Douglas Fordham (2008), l'œuvre de Daniell s'attèle à répondre à une rhétorique de l'image dictée par la East India Company mais aussi par le public londonien. L'artiste doit ainsi pouvoir rendre l'importance du geste diplomatique et le cadre dans lequel il a été mené, tout en usant d'un langage accessible au public de la métropole, respectueux des codes visuels européens. Ainsi, l'image de Daniell, bien qu'elle prenne place aux colonies et oppose à

La Junte une attitude d'interaction, est tout autant construite pour tenir un discours colonial au sein de la métropole britannique.

1.2.3 Les marges de l'empire contre-attaquent : retour sur la métropole

La Junte est un regard lucide offert depuis *l'intérieur* d'un système colonial et apporte une nuance dans l'expression visuelle d'un impérialisme particulier des années 1812-1815. Ce n'est pas la première image qui place le spectateur dans la métropole et non plus dans les colonies. Une caricature anglaise anonyme de 1775 (**Figure 23**) présente une rencontre des directeurs de la East India Company, durant laquelle jaillissent des bords de l'image des commerçants indiens, accusant un des membres de la compagnie d'enrichissement malhonnête. L'artiste nous ramène en Angleterre et, grâce à l'artifice permis par la caricature, provoque l'irruption de l'« Autre », créant l'effroi et le déni. Dans *La Junte*, Goya établit aussi une intrusion des marges de l'empire dans la salle de réunion par la présence du ministre des Indes, qui observe la scène depuis l'ombre. Cette incursion des colonies accentue l'autoréférentialité de *La Junte*. La réflexion sur la construction d'une identité impériale à travers ce que Barringer (2007 : 13) appelle « *tropes of otherness* » est judicieusement placée dans la section « Metropolitan Views » de l'ouvrage *Art and the British Empire*. Le chapitre de David H. Solkin « " Conquest, usurpation, wealth, luxury, famine " : Mortimer's *banditti* and the anxieties of empire » démontre bien cette idée d'une préoccupation pour l'identité britannique paradoxalement montrée par le recours à la figure de l'« Autre ». Christina Smylitopoulos ajoute une autre nuance dans la réflexion sur la métropole en relation à l'empire fort bien condensée dans la phrase suivante : « *In The Grand Master, Rowlandson obscured the goal of hegemony in India by presenting the reality of a resistant view in the metropole, while the subject of Rowlandson's 'metropolitan gaze' — the imperial project as embodied in the nabob — is represented as ill* » (2010 : 153). Cet échange de regards entre empire et métropole se lit sur un mode différent dans *La Junte*. L'œuvre ne construit pas tant une identité de la métropole qu'elle ne révèle une politique impériale par un renversement de regard. Il s'agirait d'une image d'un pouvoir colonial qui se représente lui-même plutôt que de devoir faire appel à l'« Autre » pour se définir,

et qui se montre tel quel, c'est-à-dire avec la médiocrité d'un appareil institutionnel désuet malgré son désir de renouvellement.

Désirant démontrer une réorganisation à l'orée d'une ère politique nouvelle, *La Junte* révèle plutôt, tel un diagnostic acerbe, une réorganisation du pouvoir colonial espagnol entièrement « métropocentrique »⁴⁴. Cette perspective est encore inédite dans l'œuvre de Goya. *La Junte* montre et *incarne* une attitude autocentrée de la métropole. Cette image qui nous reste aujourd'hui ne nous renseigne donc pas moins sur un aspect du pouvoir colonial espagnol. Le fait qu'en soit justement éliminée toute référence aux Philippines, même stéréotypée, présente une situation géopolitique peut-être aussi tragique que celle émanant des œuvres orientalistes plus tardives. *La Junte* relate les relations « globales » de l'orée du XIX^e siècle qui se font aussi par l'absence de rencontre, par la négation de l'existence du hors-champ. Pouvons-nous alors parler d'une mondialisation qui se fait par les actionnaires ? Car se demander « où sont les Philippines », c'est également se demander « où sont les richesses ». C'est ce que nous déterminerons dans les prochains chapitres.

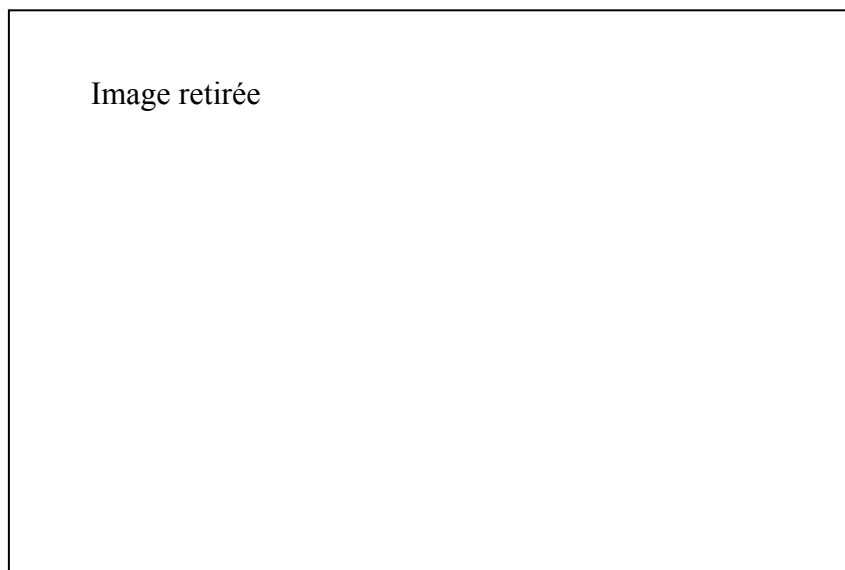


Figure 23. Anonyme. *The India directors in the suds*. 1773. Eau-forte. 10,7 x 17,5 cm. British Museum, Londres.

⁴⁴ Néologisme inspiré du terme « *imperiocentric* » utilisé par Michael J. Schreffler(2007), *The art of allegiance : visual culture and imperial power in Baroque New Spain*, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, p. 123.

Chapitre 2. Les actionnaires de la Compagnie Royale des Philippines

De l'empire aux acteurs. Pour suivre ce retour à un point de vue « métropocentrique » qu'impose *La Junte*, il faut adopter une perspective récusee par les spécialistes qui se penchent sur le thème d'un art « global »⁴⁵ et faire pour un instant du reste du monde un décor. En renversant le point de vue adopté au premier chapitre, nous revenons à la construction d'une culture métropolitaine qui est complémentaire à l'envers colonial montré au Chapitre 1.

Les termes exacts de la commande adressée par les actionnaires au président de la Compagnie (et président de séance) constituent une source d'information jusqu'à présent négligée par les spécialistes. Leur volonté d'immortaliser la visite du roi à leur assemblée générale n'est pas un fait banal et révèle plusieurs niveaux de discours, officiel et officieux.

L'analyse de la figure du roi permet l'intégration de *La Junte* dans les pratiques picturales de l'époque car le tableau s'insère dans une tradition de l'hommage fait au roi se déclinant sous plusieurs formes – du portrait de monarque à l'œuvre d'art publique. *La Junte* réitère les codes sociaux historiques à travers une formulation picturale répondant à plusieurs fonctions traditionnelles.

D'autre part, notre analyse de la commande et de sa signification plus implicite se poursuit par la mise en comparaison de *La Junte* avec deux entreprises artistiques distantes d'une vingtaine d'années. Le retour sur les caractéristiques des commandes de portraits faites par la Banque de San Carlos ainsi que sur les caractéristiques d'un dessin représentant les *Cortes* de Cádiz mettra au jour une nouvelle conscience de groupe qui s'établit dès la fin du XVIII^e siècle. *La Junte* se fait porte-étendard d'une classe sociale aux idées plus libérales en même temps qu'elle montre l'avancée sapée de cette même

⁴⁵ Voir par exemple Serge Gruzinski (2004 : 76), qui reproche une approche strictement européenne et place son point de vue d'analyse dans les colonies pour mieux analyser une production locale dans une dynamique globale. L'auteur Beth Fowkes Tobin (1999 : 14) reprochait déjà cette tendance : « *To focus on England as if it were a self-contained entity, impervious to foreign influence and untouched by the colonial influx* ». L'analyse de *La Junte* selon un point de vue métropolitain est pourtant complémentaire à cette approche, notre point de vue se tournant volontairement et consciemment vers la métropole. Selon nous *La Junte* renseigne tout autant sur des dynamiques locales et globales même si elle est explicitement tournée vers la fabrication d'une culture métropolitaine.

classe sociale à laquelle appartiennent les gestionnaires et actionnaires du tableau de Goya.

2.1 Que font-ils, ces actionnaires ?

Un faciès simiesque, un visage blanc d'agonisant, des tignasses, des hommes chauves, un profil d'oiseau de proie, un regard doux adressé directement au spectateur, des yeux écarquillés, des ventres débordants vers l'allée, des mains jointes, des airs de déférence, des chapeaux posés entre leurs pieds à l'endroit, à l'envers, des bottes de cuir à deux tons, des individus, des anonymes, une masse.

Comment entre-t-on dans le tableau ? D'abord de loin, au détour d'une salle du musée, l'*Assemblée* se jette, s'impose du fond de l'enfilade de salles. De loin, la scène semble vraie, quoique perdue dans l'indéfinition créée par la distance. *La Junte* appelle le spectateur à venir vérifier, à observer par lui-même, confirmer qu'il s'agit là d'une scène d'un autre temps. Au fur et à mesure que le spectateur se rapproche, la touche se recompose plus nettement, la scène est mieux comprise dans sa nouveauté sémantique. Puis, se mesurant à la scène qui lui est offerte, le spectateur y enfonce son regard. Pas assez monumentale pour obtenir une clarté de détails qui contente l'œil curieux ; suffisamment ouverte (il semble presque que ce soit un hasard) pour s'imprégner pleinement d'une ambiance sourde. Lors d'une conférence sur Goya, la professeure Jesusa Vega disait de l'autoportrait de Goya au chapeau orné de chandelle que le papier et le crayon posés sur la table ne servaient pas uniquement à affirmer la position d'homme de culture de l'artiste. Goya *visualisait sa surdité* par ces deux éléments, affirmait-elle. L'ambiance calfeutrée de *La Junte* nous introduit-elle de façon complémentaire dans l'univers de l'action étouffée qui entoure Goya ? Si l'on pense que l'artiste a pu assister à ce genre de rencontre, que pouvait-il effectivement en tirer d'autre que l'attention exacerbée aux postures d'une assemblée qui pour lui était *muette* ? Pas de transposition dans les normes de la peinture d'histoire. Bien sûr elles y sont ces normes, elles codifient en sous-main, elles donnent un cadre qui est décapé jusqu'à l'anonymat gris des murs par endroits sans plafond. Une peinture estropiée de son référent.

La toile a certes souffert d'une transposition en 1895, c'est-à-dire d'une substitution de la toile d'origine par une nouvelle, au lieu du rentoilage (application d'une nouvelle toile qui vient doubler l'ancienne) prévu initialement (Auger-Feige et coll. 2006). Il est certain que les murs auraient un aspect moins sordide sans les lacunes dans les couches superficielles de pigment, qui les font ressembler à ces « floraisons lépreuses des vieux murs » dont parle Rimbaud⁴⁶.

Deux rangées, elles-mêmes divisées en rangs plus ou moins ordonnés, occupent le premier plan. À droite, Goya use d'un procédé commun pour faire pénétrer le spectateur dans le tableau : celui de l'homme de dos⁴⁷, qui partage presque la même vision que le spectateur. Toutefois, on commence plus volontiers à regarder la rangée de gauche, peut-être parce que la lumière l'éclaire et nous conduit naturellement à vouloir la scruter (**Figure 24**).

Devant le tableau imposant mais tout de même distant, le spectateur s'accroche au premier personnage en bordure d'image à droite. La délicatesse du visage aux yeux clos et la tignasse encore jaune sont des signes de jeunesse qui démentent pourtant la vieillesse de la position du corps. L'homme est courbé et s'appuie sur un bâton dont le bois paraît à peine taillé, l'autre main soutenant le chapeau. Tendrant son corps vers le spectateur, il semble être le premier guide à permettre l'entrée du spectateur dans le groupe des actionnaires. Son voisin conduit du regard le spectateur à aller plus avant, à poursuivre son inquisition des faciès nébuleux et pourtant extrêmement présents. Le tableau aurait-il été conçu seulement pour être vu de loin ? C'est ce qui vient à l'esprit lorsque l'on s'attarde à regarder le deuxième personnage vêtu d'une longue veste rougeâtre, dont la position de trois quarts rend ses traits non reconnaissables. Le spectateur ne voit pas avec clarté chacun des personnages ; ils font plutôt partie d'un groupe disparate et pourtant homogène dans leur attitude d'ensemble.

⁴⁶ Voir le poème « Les Assis » des *Poésies 1870-1871*.

⁴⁷ Procédé utilisé dans plusieurs des cartons ou encore dans *Annibal franchissant les Alpes* (Prado).

Image retirée

Figure 25. Détail de *La Junte des Philippines*. Photographie de Raphaëlle Occhietti.

Comme un papillon, le regard scrutateur du spectateur voltige alors d'individus en individus, de petits groupes en petits groupes, dans une montée en tension vers la table des dirigeants. Un personnage regarde en l'air, les deux autres, hagards, contemplant le vide. Penchés les uns vers les autres sans souci d'alignement conventionnel, ils se parlent. Ils semblent se faire des confidences et leurs murmures indisciplinés, le froissement de leurs vêtements, les raclements de gorge se répandent jusque dans la salle du Musée Goya. Mais il n'y a là rien de caricatural, ou même de cruel dans ce regard que porte Goya sur l'assemblée d'actionnaires. Au contraire, le regard est profondément humain.

Le groupe de droite présente peut-être le plus de personnages qui par leur posture donnent une ambiance de décadence à la scène générale (**Figure 25**). Par une dislocation du cou, renversant la tête vers l'avant, le côté ou l'arrière, ces hommes ont une attitude exprimant une lassitude mêlée de tourment. L'artiste anticipe de cinq années une position que lui-même adoptera dans le tableau *Goya soigné par le docteur Arrieta*⁴⁸ (1820) (**Figure 26**). Chez les personnages de *La Junte*, le balancement de la tête s'accompagne d'un geste de la main à l'intérieur de la veste, posée sous le cœur, qui accentue l'effet de râlement que perçoit le spectateur.

La structure de l'œuvre favorise une impression de déférence envers la figure du roi, au-delà des lignes de perspectives données par le sol et de l'axe vertical accentué par le lustre qui convergent vers le roi. En effet, une schématisation linéaire de l'œuvre (**Figure 27**) révèle que l'alignement des têtes des actionnaires de la première rangée mène directement à la figure du roi. Dans quelle mesure l'œuvre assume-t-elle l'hommage fait au roi par les actionnaires ?

⁴⁸ Le deuxième personnage du groupe à droite dans *La Junte* ressemble d'ailleurs étrangement à Arrieta. Le médecin possédait-il également des actions dans la compagnie ?

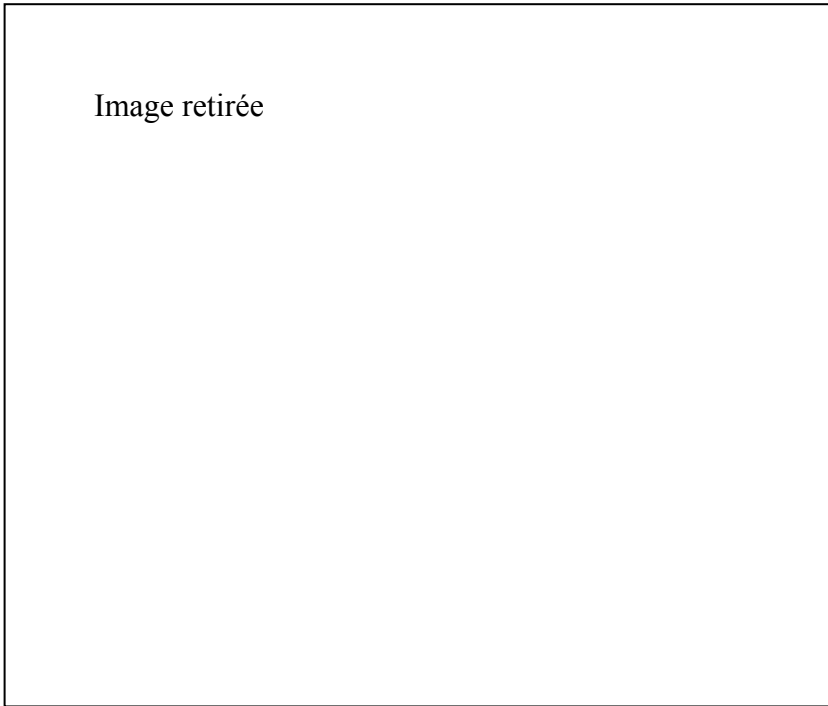


Figure 25. Détail de *La Junte des Philippines*.
Photographie de Raphaëlle Occhietti.

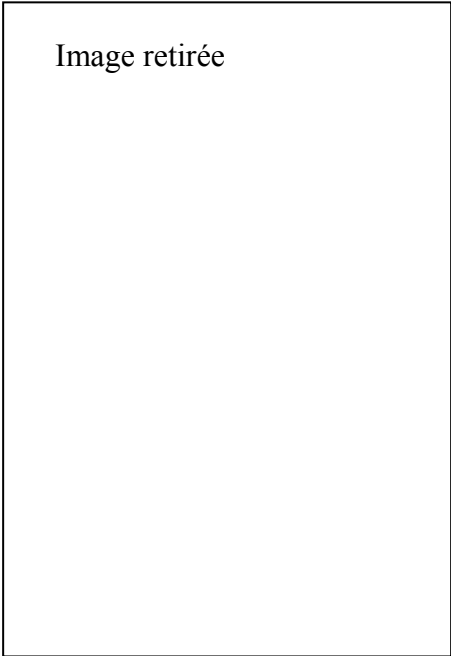


Figure 26. Francisco Goya.
Autoportrait avec le docteur Arrieta.
1820. Huile sur toile. 117 x 79 cm.
Art Institute, Minneapolis.

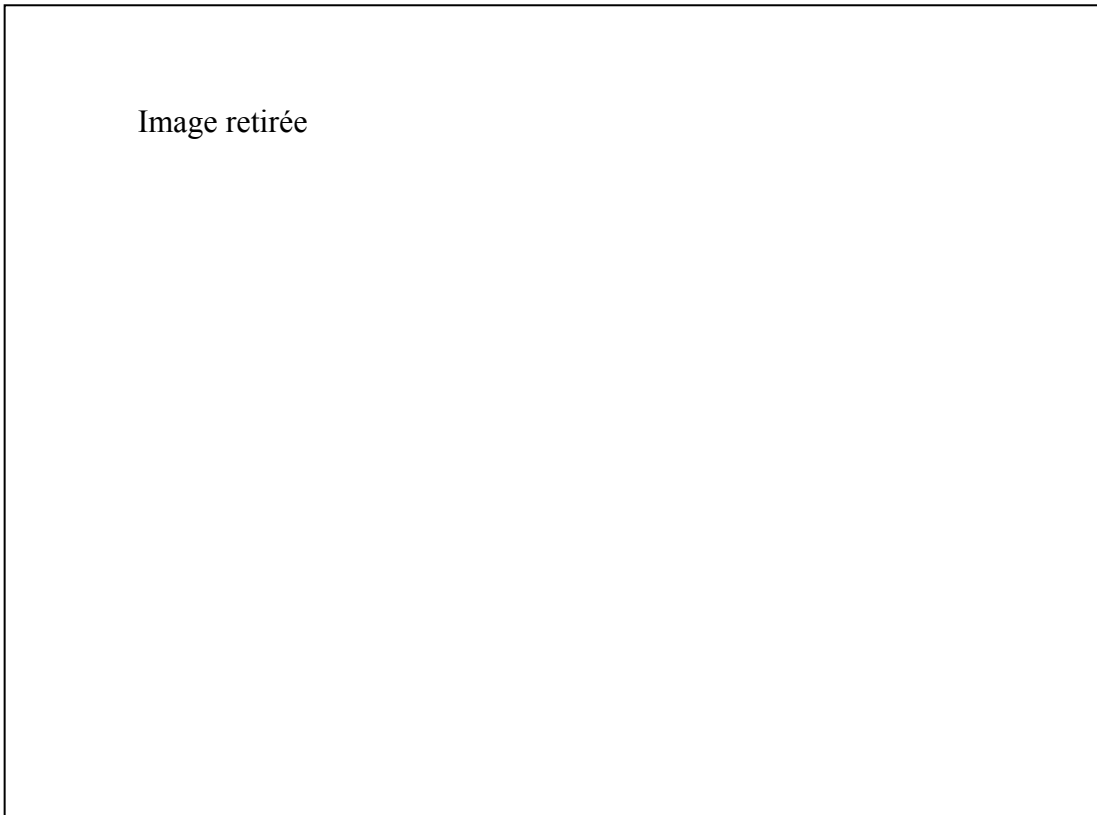


Figure 27. Éléments principaux de *La Junte des Philippines*. Réalisé par
William Sanger.

2.2 La commande officielle : le roi

Comme unique témoignage concernant directement l'œuvre entre 1815 et 1881, une lettre datée du 15 avril 1815 donne non pas la critique de ce que l'œuvre fût lors de sa réception, mais l'impératif de *ce que l'œuvre se devait d'être* avant sa création. En effet, hormis cette lettre, aucun document renseignant sur la commande directe faite à l'artiste n'a été retrouvé à ce jour, ni aucune critique postérieure à la réalisation de l'œuvre jusqu'en 1881. Toutefois, la lettre que le vice-président de séance Olmuryan adresse au président de séance et président de la compagnie Miguel de Lardizábal pour solliciter la commande d'une œuvre informe de façon précise sur les attentes des membres de la compagnie. Ce document retrouvé par Jeannine Baticle aux Archives des Indes (Séville) n'a jusqu'à présent pas été utilisé par les chercheurs à sa juste valeur.

La Junte doit être pensée comme *réponse* à une commande, bien que les termes exacts de la commande directe n'aient pas été retrouvés. Trois aspects de la lettre du 15 avril 1815 sont d'un intérêt particulier pour comprendre *La Junte* en rapport aux attentes des commanditaires. Le premier paragraphe indique :

*La asistencia del rey N.S. a la pasada Junta general de la Compañía de Filipinas a sido de tan singular honor para el establecimiento que su gratitud y interés se convinan [sic.] en la necesidad de perpetuar su memoria : y aunque este singular honor se anuncia ya al publico [sic] en la Gaceta y se conservara vivo en las actas de la compañía : la Junta de Gobierno en la celebrada de ayer conformándose con la decidida voluntad de los accionistas entendió [sic.] que se debe tener a la vista en el salón de sus Juntas generales y trasladar a la posteridad este acto solemnisimo como un monumento de la dignación sin ejemplo del R.N.S. y para estímulo de sus administradores en seguir mereciendo a la Compañía, merced tan señalada como las dispensadas por S.M al cuerpo desde su feliz regreso.*⁴⁹

⁴⁹ Reproduit dans Baticle (1984 : 113). Traduction libre (nous soulignons) : « La présence du roi Notre Seigneur à la dernière Junte générale de la Compagnie des Philippines a été un honneur si singulier pour notre établissement que notre gratitude et notre intérêt nous poussent à vouloir perpétuer la mémoire de ce moment. Et *même si cet honneur si singulier sera annoncé au public déjà dans la Gazette* et qu'il sera maintenu vivant dans les archives de la compagnie : la Junta de Gobierno tenue hier *se conformant à la ferme volonté des actionnaires*, s'est mise d'accord pour avoir à la vue dans le salon où se tiennent les Juntas générales pour communiquer à la postérité cet acte solennel par un monument témoignant de l'honneur sans pareil du R.N.S., *pour encourager les administrateurs à continuer dans la voie du mérite gagné pour la Compagnie*, pour remercier [le roi] Sa Majesté à la mesure de la grâce qu'il accorde à la compagnie depuis son heureux retour. »

Selon les actionnaires, le témoignage *écrit* est insuffisant pour commémorer un événement d'une telle importance, soit la venue du roi à l'assemblée générale. Ce transfert de médium n'est selon nous pas anodin. Il complète deux autres mentions présentes dans cette lettre, soit la nécessité de rendre hommage à la *présence* du roi et la commande d'une œuvre pour *orner la salle de réception*.

Nous postulons que *La Junte* répond à la nécessité administrative traditionnelle d'avoir un portrait du nouveau roi dans les espaces institutionnels, au même titre que plusieurs œuvres réalisées durant cette période par Goya. Dans ce cas-ci, *La Junte* revêtirait une caractéristique fonctionnelle au-delà de la présence réelle du roi lors de la réunion. La commande d'un portrait du roi pour honorer ce dernier et orner la salle d'une institution n'est pas une nouveauté et répond tout d'abord à une fonction administrative appliquée encore aujourd'hui dans les espaces municipaux ou gouvernementaux. Faire la commande d'un tableau où figure le roi ayant récemment accédé au trône constitue une pratique dont témoigne explicitement la production de Goya des années 1814-1815. En effet, après le retour du roi au pouvoir en 1814, divers institutions du pays font directement commande auprès de Goya de portraits du roi (Tomlinson 1992: 154). Ainsi, on peut observer au Musée de Saragosse un portrait en pied du roi portant le manteau royal (**Figure 28**), commandé par la corporation du Canal de Aragón. La Escuela de Ingenieros de Caminos a quant à elle fait la commande du portrait en pied environné dans un campement militaire, où le costume de Fernando VII est similaire à celui présenté dans *La Junte* (**Figure 29**). Le portrait en buste du Musée Thyssen-Bornemisza est une variante de ces portraits institutionnels pour lequel le roi n'a probablement même pas posé (**Figure 30**). Une rapide comparaison du détail du roi dans *La Junte* (**Figure 31**) avec ces œuvres révèle la parenté des portraits entre eux et justifie notre proposition de ne pas exclure *La Junte* de ce type de production lorsque l'œuvre de Goya de cette période est abordée. Licht (1979 : 213) ne pouvait mieux dire lorsqu'il remarquait l'effet de médaillon créé par le cadre doré du siège autour des personnages à la table. Nous allons jusqu'à affirmer qu'il s'agit presque volontairement de faire un portrait administratif du roi à l'intérieur de *La Junte*. Cet aspect administratif très particulier est-il toutefois incompatible avec la juxtaposition du roi à un groupe d'*anonymes* ?

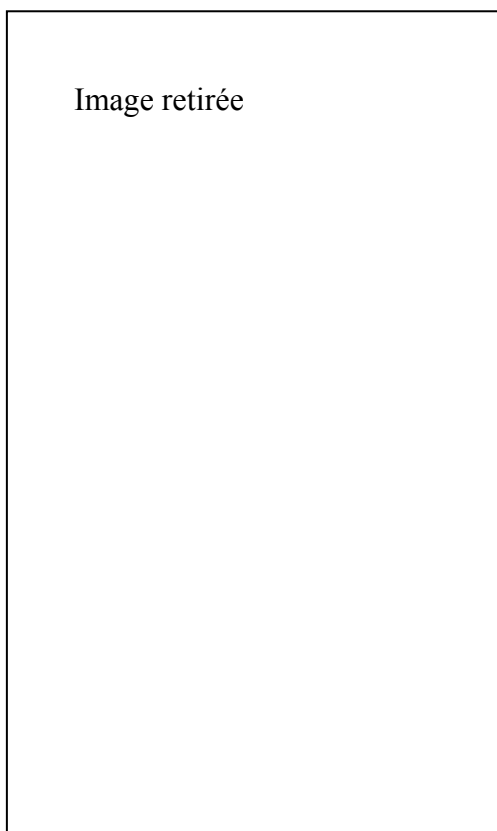


Figure 28. Francisco Goya y Lucientes. *Portrait de Fernando VII*. 1815. Huile sur toile. 210 x 123 cm. Musée de Saragosse, Saragosse

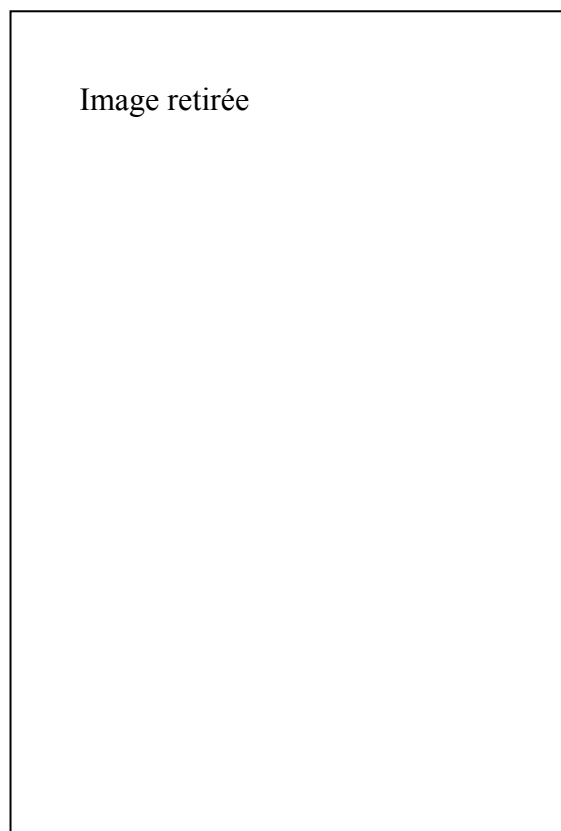


Figure 29. Francisco Goya y Lucientes. *Portrait de Ferdinand VII, devant un campement*. Huile sur toile. Ca. 1815. 207 cm x 140 cm. Musée du Prado, Madrid.

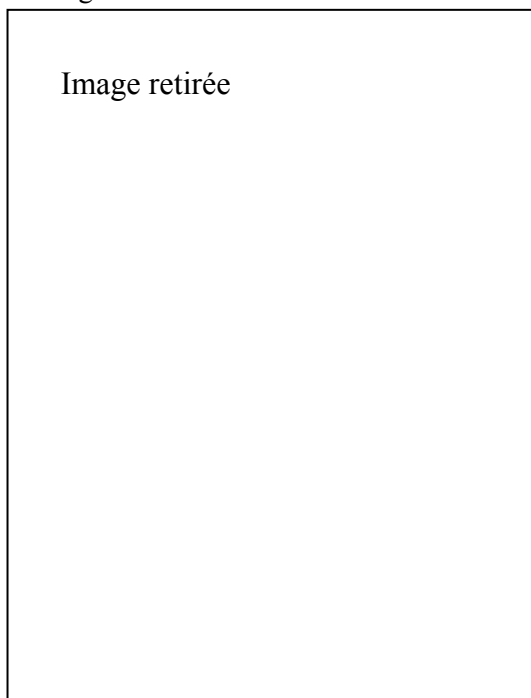


Figure 30. Francisco Goya y Lucientes. *Portrait de Fernando VII*. Huile sur toile. Ca. 1815. 84 x 63.5 cm. Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid.

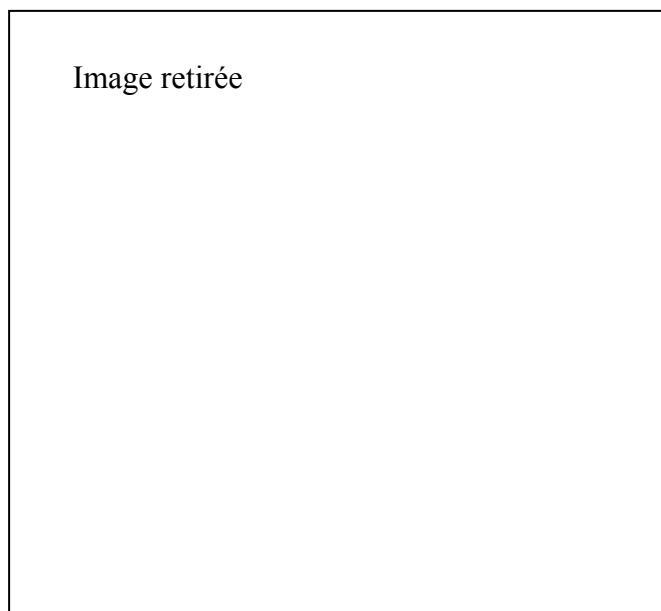


Figure 31. Francisco Goya y Lucientes. *Détail de La Junte des Philippines*.

Dans *La Junte*, faire un portrait du roi entouré de ses sujets dépasse l'événement réel pour devenir un hommage implicite, une reconnaissance par les actionnaires du pouvoir du roi dans son début de règne. L'intégration de la figure du roi au sein d'un groupe hétérogène appartient à la tradition picturale espagnole. La mise en place d'une iconographie de « despote éclairé » au XVIII^e siècle montre par exemple le roi parmi ses ministres (**Figure 32**), dans une proximité qui souligne le nouveau rôle d'importance de ces hommes d'état⁵⁰. *La Junte* est en cela une image du même registre et il nous paraît fondamental de l'associer à ces œuvres. D'autres scènes immortalisent un événement clé de la vie publique royale. Dans le *Serment du futur Fernando VII comme Prince des Asturies en 1789* de Luis Paret y Alcázar (**Figure 33**), on retrouve le futur Fernando VII prêtant serment au cardinal et à son père, le roi Carlos IV. La même disposition des groupes en rangées latérales s'observe ici, quoique ces groupes soient plus homogènes que dans *La Junte*. Une composition similaire se retrouve dans l'œuvre de Jean Baptist Berterham (**Figure 34**), puisqu'il perpétue le souvenir d'un événement ayant également eu lieu dans l'église de San Jerónimo (église à la gauche du nouveau bâtiment du Musée du Prado). La scène montre les représentants du royaume de Castille et León prêtant serment de fidélité au nouveau roi Felipe V en 1701. Cette gravure possède la même structure que l'œuvre du XVIII^e siècle mais enrichit cette disposition d'un autre sens. La particularité de l'œuvre de Berterham est qu'elle immortalise un événement où les représentants politiques reconnaissent, par leur rassemblement, le pouvoir du nouveau roi. Le roi perd alors toute son emphase dans la gravure. Consultée à la loupe au Musée du Prado, l'œuvre ne révèle l'identité des personnages qu'à travers une légende : une lettre de l'alphabet est placée sur les personnages dans l'image et leur nom correspondant est inscrit dans la cartouche du haut de l'estampe. Même le roi est identifié par la légende, subordonnant ainsi son importance visuelle à celle de la présentation générale de la scène. *La Junte* diffère bien sûr de ces représentations, ne serait-ce que par son format particulièrement imposant et par le protagonisme visuel donné aux personnages normalement considérés comme secondaires. De plus, l'événement n'était pas en soi

⁵⁰ Voir à ce sujet les travaux d'Álvaro Molina, dont le titre de conférence présenté au congrès « La Corte de los Borbones : Crisis del modelo cortesano » de l'Universidad Autónoma de Madrid (14-15-16 décembre 2011) résume bien les recherches : *De cortesano a ciudadano. Retrato y prácticas de representación para un nuevo modelo*. Traduction libre : « De courtisan à citoyen. Portrait et pratiques de représentation pour un nouveau modèle ».

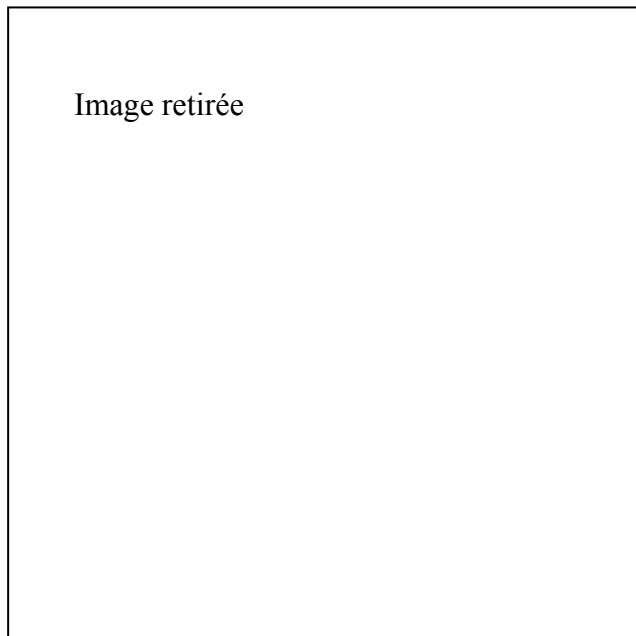


Figure 32. Pedro Pablo Montana. *Carlos III et ses ministres*. Ca. 1789. Fresque. Barcelona, Antigua Aduana, Gobierno Civil. Photographie de Álvaro Molina.

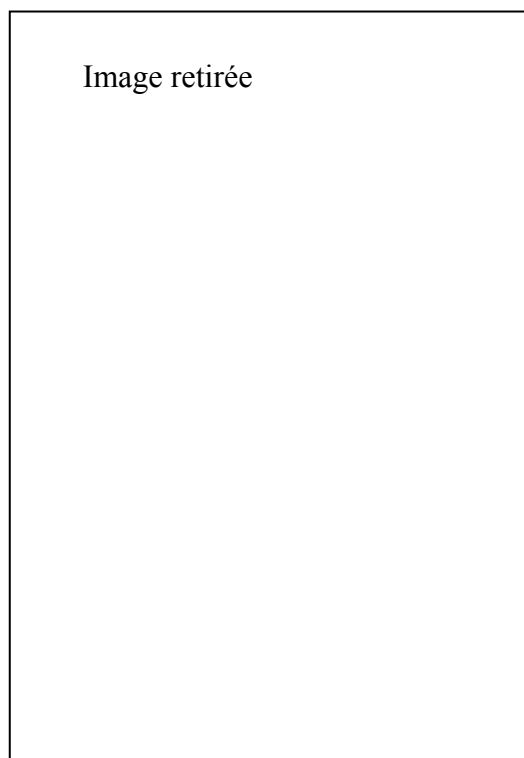


Figure 33. Luis Paret y Alcázar. *Serment du futur Fernando VII comme Prince des Asturies en 1789*. 1791. Huile sur toile. 237 cm x 159 cm. Musée du Prado, Madrid.

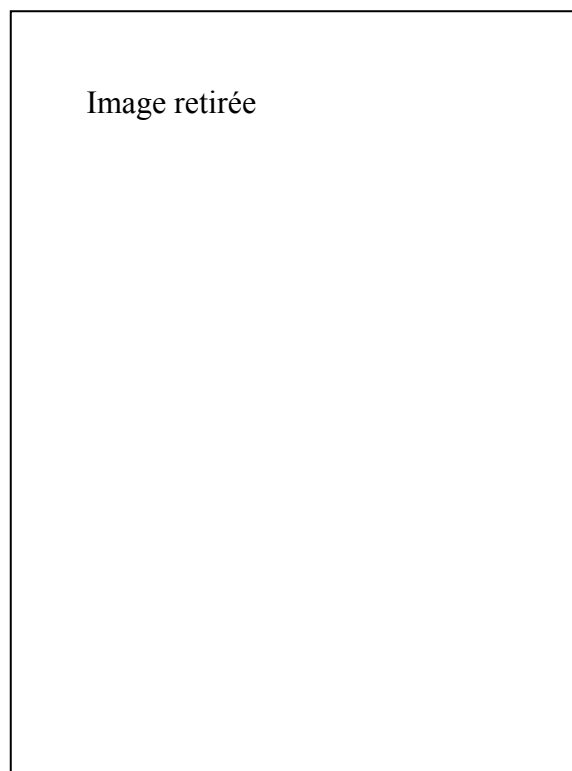


Figure 34. Jean Baptist Berterham. *Serment et hommage de fidélité que le royaume de Castille et León firent au roi Felipe V dans l'église de San Jerónimo en 1701*. Estampe. 1703. Musée du Prado, Cabinet des dessins et des estampes, Madrid.

conçu pour honorer le roi. Mais la juxtaposition hétérogène que *La Junte* opère rappelle une œuvre comme celle de Berterham et nous place sur la voie d'une œuvre conçue comme reconnaissance de la nouvelle autorité du monarque par un corps institutionnel homogène.

Mais pourquoi parler de « *monumento* » ? En effet, le deuxième paragraphe de la lettre adressée au nom des actionnaires pour demander l'autorisation de commander une œuvre commémorative mentionne :

La Junta de Gobierno tiene meditado el monumento digno para perpetuar este fausto día : aunque ninguno por grandioso que sea es bastante para llenar sus ideas o corresponder a la grandeza del objeto : pero ha creído propio de su respeto que yo le haga presente en su nombre a V.E. a fin de obtenerla el permiso de S.M. antes de ponerlo en ejecución.⁵¹

Plutôt que d'employer un terme plus explicite comme « *retrato* », terme usuel utilisé par les commandes à l'époque⁵², les actionnaires font demande d'un « *monumento* », d'un « monument » pour commémorer cette rencontre du 30 mars 1815. La connotation de pérennité physique de la mémoire s'incarne dans l'utilisation de ce mot. L'œuvre désirée perd son côté artistique et plaisant pour représenter une production matérielle à fonction de témoin. Les termes de « *grandioso* » et de « *grandeza* » sont utilisés avec déférence pour signifier qu'aucune œuvre ne serait à la hauteur de l'événement originel, mais par là même ces superlatifs donnent une échelle des dimensions attendues : une grandeur imposante.

Or quel autre objet qu'une construction architecturale peut-elle rendre cette idée de grandeur imposante ? Cela ne serait pas la première fois qu'une institution commerciale signifie son allégeance envers le pouvoir royal par une construction artistique imposante. Le Musée Municipal d'Histoire de Madrid possède une gravure⁵³ qui représente un ornement architectural éphémère réalisé à l'occasion d'une proclamation publique faite par Carlos IV. Le commanditaire de cet ornement est la Junte

⁵¹ Traduction libre : « La Junte (l'assemblée des actionnaires) a déjà en tête le monument digne d'immortaliser ce jour faste – même si aucun monument, tout aussi grandiose soit-il, ne pourra être à la hauteur des idées de la Junte ou correspondre à l'importance de l'événement – mais la Junte a pensé être digne de votre respect en me choisissant pour vous demander, Votre Excellence, d'obtenir l'autorisation de sa Majesté afin d'initier la réalisation du monument ».

⁵² Voir les commandes à Goya en annexe de Glendinning (2005 : 148).

⁵³ Numéro de catalogue 15396. *Adorno de la Real Junta de Comercio, Proclamación de Carlos IV*. Idée de Pedro Pablo Montaña et gravé par Moles.

de Commerce de Barcelone, institution chargée de réguler le commerce en Catalogne. L'ornement devait sûrement faire partie d'une fête de tradition baroque célébrant une étape de la vie royale (Morales Y Marín, Morales Folguera, et Escalera Pérez 1997 : 10-11). En un sens, la scène de Goya se devait d'embrasser la monumentalité de l'architecture pour répondre aux attentes des actionnaires. Mais cette monumentalité dessert-elle la mémoire de ce « jour faste » ?

Le fond rouge dans lequel s'encastrent une bordure dorée et un élément de format vertical sombre, est un dais, soit un pavillon d'étoffe placé en surplomb. La comparaison avec l'actuelle Salle de séance du Consejo de Estado de Madrid (**Figure 35**), où Goya semble-t-il avoir pu se rendre quelques fois (Baticle 1984 : 112), peut induire en erreur et faire penser que le fond rouge correspond simplement à du brocart sur lequel est encadré un tableau. Toutefois, comme le révèle une photographie en haute résolution de l'œuvre, deux légers renflements dans les coins supérieurs droit et gauche correspondent effectivement à la structure d'un dais (**Figure 36**). Le centre du dais inclut habituellement un « *repostero* », soit un écusson, une cartouche portant les pièces héraldiques d'un individu ou d'une institution. La partie du tableau où l'on devrait pouvoir reconnaître cet écusson est totalement obscure et aucun motif précis ne peut s'y lire. Les photographies scientifiques prises lors de la restauration du tableau ne révèlent aucune image sous-jacente⁵⁴. Bien que l'on puisse supposer qu'il s'agit des armes de la famille royale, l'absence délibérée d'identification est presque angoissante pour le spectateur qui scrute avec acharnement la surface picturale. Ce trou noir au milieu de l'image n'est pourtant pas le résultat de l'état de conservation du tableau mais bien le résultat d'un choix de représentation que l'artiste fait depuis l'esquisse jusqu'au tableau final. Nous pourrions penser que cet écusson représente les armes de la compagnie. Toutefois, la commande de « *reposteros* » de la part d'institution s'est faite de façon postérieure, durant la deuxième moitié du XIXe siècle⁵⁵. Le format vertical suggère également l'idée d'un portrait en pied, qui aurait possiblement pu représenter le monarque fondateur de la compagnie, Carlos III.

⁵⁴ Disponibles dans la base de données Narcisse, Laboratoire de recherche des musées de France.

⁵⁵ Selon les informations de la Real Fábrica de Tapices de Madrid, c'est-à-dire pour le cas strictement espagnol.

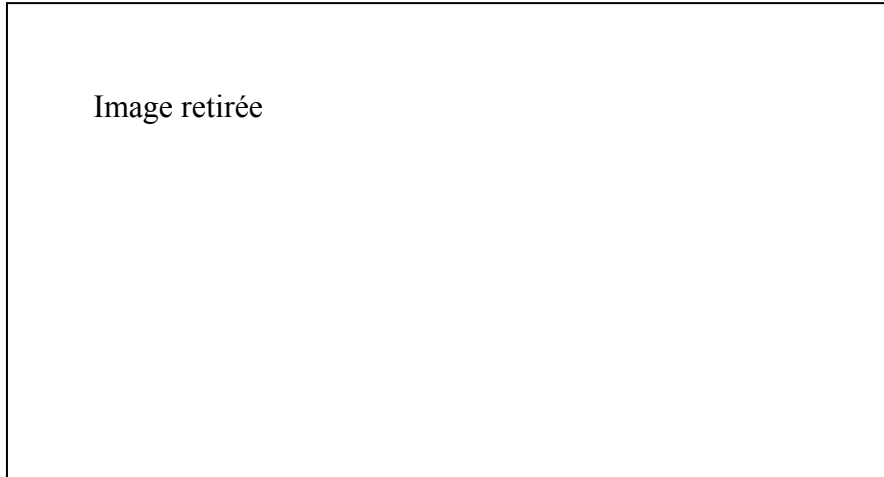


Figure 35. Palais des Conseils, salle de séance. Madrid.

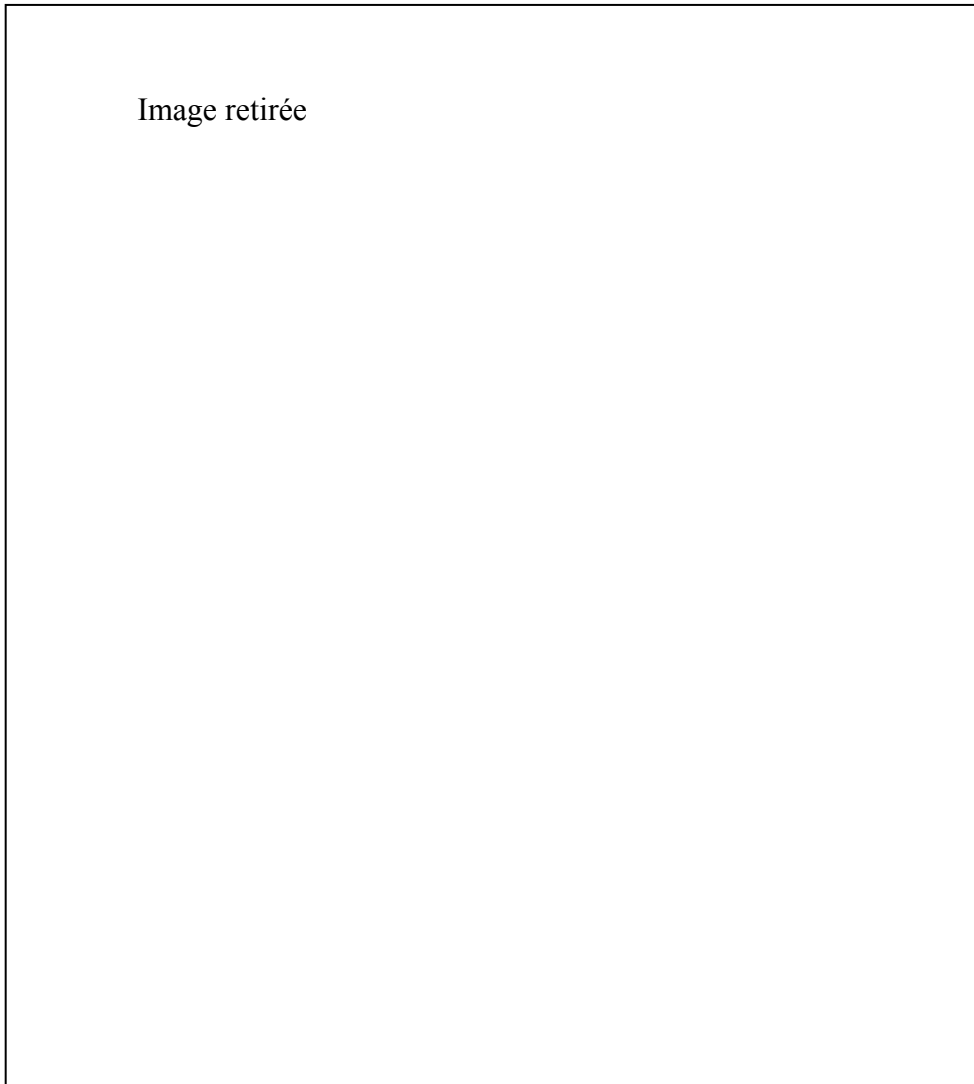


Figure 36. Francisco Goya y Lucientes. Détail de *La Junte des Philippines*.

Selon Diane Bodart (2003 : 92) dans son texte « Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVIIe siècle », le dais revêt un rôle primordial (nous soulignons) : « il définit le lieu du roi et plus précisément *le lieu de sa visibilité* ». Quel « lieu de visibilité » est créé par le dais de *La Junte* ? L'absence d'identification de l'écusson ou du tableau, sur laquelle pour la première fois un intérêt d'analyse est porté, joue tout d'abord en faveur du roi. Vu la dimension imposante du dais, une image en arrière plan aurait nui à l'emphase visuelle sur le monarque. Mais du roi, il ne reste que l'uniforme. Bien que ses traits soient reconnaissables, l'effet d'indéfinition résultant de l'empâtement utilisé nie l'importance de sa localisation physique au centre du tableau. Fernando VII semble remplacer le tableau qui normalement se dispose sous le dais lors de l'absence du roi à une cérémonie. Goya contourne ainsi l'expression traditionnelle du dais pour en faire un usage « dévalué »⁵⁶. De plus, alors que le dais de l'esquisse n'encadrerait que trois personnages complets, le dais de *La Junte* regroupe sous son imposante structure cinq personnages en tout. Au lieu de souligner avec force la présence du roi, le dais amoindrit au contraire l'impact de la figure du monarque.

2.3 La commande officieuse : les actionnaires

La Junte des Philippines est voulue avec un fort point de vue interne. Elle témoigne d'un regard porté sur soi par un groupe hétérogène d'hommes liés à une compagnie commerciale. Cette œuvre montre également un changement de paradigme dans les classes dirigeantes qui, par le portrait, le portrait de groupe ou la scène de réunion collective exposent leur appartenance à un groupe caractérisé par une pensée libérale. L'œuvre de Goya marque l'avancée et stigmatise l'échec de cette classe libérale. La lettre du 15 avril 1815 stipulait également que l'œuvre soit conçue « *para estímulo de*

⁵⁶ L'emploi du terme « dévaluation » nous vient de l'article suivant : Sigfried Giedion (1947), « Napoleon and the Devaluation of Symbols », *The Architectural Review*, vol. CII, n° 611, p. 155-158. Dans l'analyse de Giedion, c'est la prolifération des éléments décoratifs à connotation noble qui crée une dévaluation des symboles.

sus administradores »⁵⁷, pour stimuler les administrateurs à favoriser le développement de la compagnie. Et si la clé de lecture de l'œuvre résidait justement dans cette phrase ?

À qui s'adressent véritablement ces œuvres ? Nous postulons que *La Junte*, mise en parallèle à la politique artistique de la Banque de San Carlos à laquelle participe également Goya, vient affirmer l'appartenance des ses membres à une bourgeoisie en pleine expansion. La comparaison de ces deux programmes picturaux est d'autant plus logique que la Banque de San Carlos s'occupait de la gestion des transactions réalisées par la Compagnie des Philippines (Miranda-Tchou 1996 : 190-191). Les deux entités étaient donc intrinsèquement liées et il n'est pas impossible de penser qu'elles s'échangeaient les idées artistiques comme les actionnaires, puisque Goya possédait des actions de la Banque⁵⁸ et de la Compagnie.

La Banque Nationale de San Carlos est une entreprise financière du XVIII^e siècle, créée en 1782 sur l'initiative d'un acteur historique qui influença également la création de la Compagnie des Philippines, Francisco Cabarrús. Dès 1784, à l'occasion d'une réunion des actionnaires de la Banque, il est décidé d'offrir aux directeurs de la Banque de San Carlos la possibilité de réaliser leur portrait, en guise de remerciement pour services bien rendus (document reproduit dans Glendinning et Medrano 2005 : 148). Le fait de vouloir immortaliser de façon *systématique* le travail de ces hommes de finances par le portrait est un fait des plus passionnants et rompt avec les entreprises culturelles précédentes. En effet, un projet initié à la fin du XVIII^e siècle intitulé *Retratos de los Españoles Ilustres* veut, de façon semblable à cette impulsion figurative de la Banque, représenter des personnages dont les actions méritent particulièrement le souvenir respectueux. Cette série de portraits gravés inclut des personnages du XVI^e et XVII^e siècles ainsi que des contemporains. Toutefois, le portrait civil immortalise plutôt les aristocrates, les hommes de culture, les théologiens où encore les personnages ayant accompli des exploits militaires. L'homme de finances ne figure pas dans ce palmarès national. D'une certaine façon, cette absence peut s'expliquer par le développement tardif en Espagne d'un esprit plus « capitaliste », c'est-à-dire d'une volonté d'entrepreneuriat commercial et industriel

⁵⁷ Reproduit dans Baticle (1989 : 113).

⁵⁸ La Banque d'Espagne possède encore aujourd'hui un exemplaire d'une action ayant appartenu à Goya.

libérée des strictes réglementations royales (Klingender 1968 : 216-217). Pourtant, la fin du XVIII^e siècle en Espagne est une période féconde pour la réorganisation des structures économiques du pays (Junta De Comunidades Castilla-La Mancha et Cultura 2009 : 231-243). Des entités comme la Real Sociedad Económica de los Amigos del País promeuvent des réformes de l'économie et témoignent d'un véritable dynamisme d'une partie de l'élite espagnole. Il s'agit d'une bourgeoisie au pouvoir grandissant, composée entre autres de commerçants et de banquiers, qui s'impose dès la fin du XVIII^e siècle et dont Goya aide à créer l'identité à travers les portraits individuels qu'il réalise dès les années 1780 (Nigel Glendinning dans García De La Rasilla et Calvo Serraller 1987 : 184). La commande d'un portrait par le Banco de San Carlos est en soi une marque honorifique et la démarche artistique des membres de la Banque de San Carlos relève d'une conscience d'appartenance à cette catégorie d'hommes entrepreneurs. Pareillement, La Compagnie des Philippines affirme la puissance de son groupe social qui passe commande ne serait-ce qu'à travers les dimensions données au tableau, *La Junte des Philippines* étant même plus grande que la *Famille de Carlos IV* réalisée en 1801⁵⁹.

Les portraits des directeurs de la Banque de San Carlos réalisés par Goya (**Figures 37, 38, 39, 40**) répondent à une volonté d'exposition commune, qui se lit dans la symétrie des postures adoptées (Glendinning et Medrano 2005 : 81). La juxtaposition de ces portraits dans une seule salle, comme on peut l'observer encore aujourd'hui à la Banque d'Espagne⁶⁰, crée une cohérence et une union entre les diverses figures représentées. Cet assemblage renvoie presque à un portrait collectif comme s'il s'agissait de la table de présidence dans *La Junte*. *La Junte des Philippines* partage la particularité d'être une œuvre destinée à une exposition privée, « interne ». Comme nous l'avons souligné précédemment, le témoignage écrit de la *Gaceta de Madrid* ne suffit pas, aux yeux des membres de la compagnie, pour garder le souvenir de la rencontre. Cela malgré le fait qu'il soit diffusé auprès d'un « public » plus vaste, selon les termes de la lettre. Ce n'est

⁵⁹ Nous remercions la professeure María José Redondo Cantera pour cette remarque.

⁶⁰ Nous remercions Don Luis Calvo-Sotelo, responsable protocolaire à la Banque d'Espagne, de nous avoir cordialement reçue pour une visite privée des œuvres et des lieux.

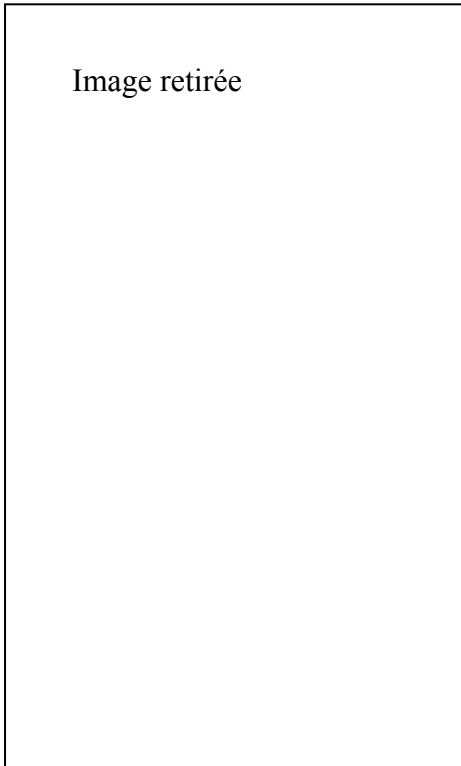


Figure 37. Francisco Goya. *Francisco Cabarrús*. 1788. Huile sur toile. Banco de España, Madrid.

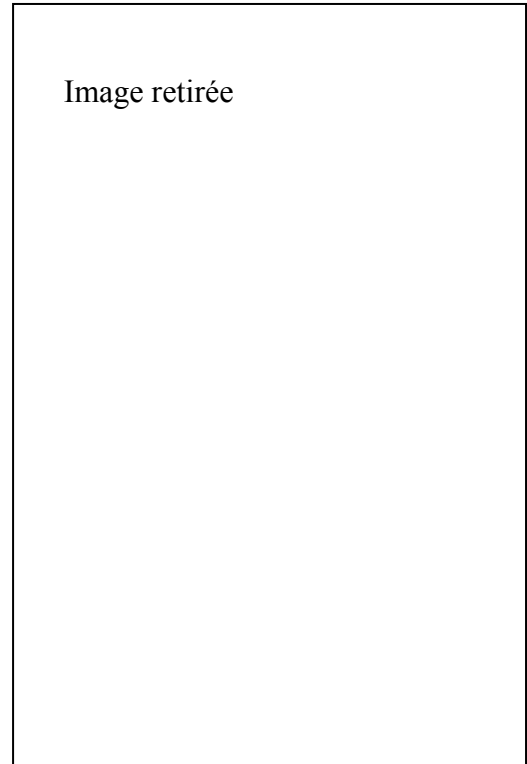


Figure 38. Francisco Goya. *José del Toro*. 1786-87. Huile sur toile. Banco de España, Madrid

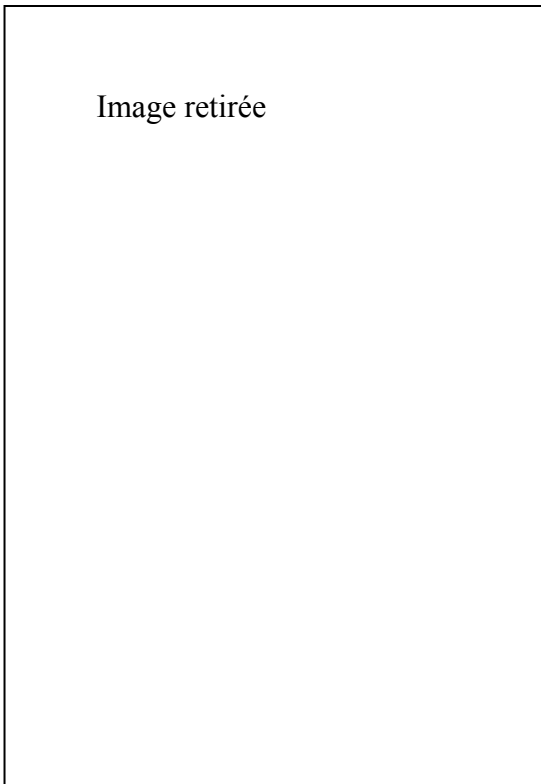


Figure 39. Francisco Goya. *Marqués de Tolosa*. 1789. Huile sur toile. Banco de España, Madrid

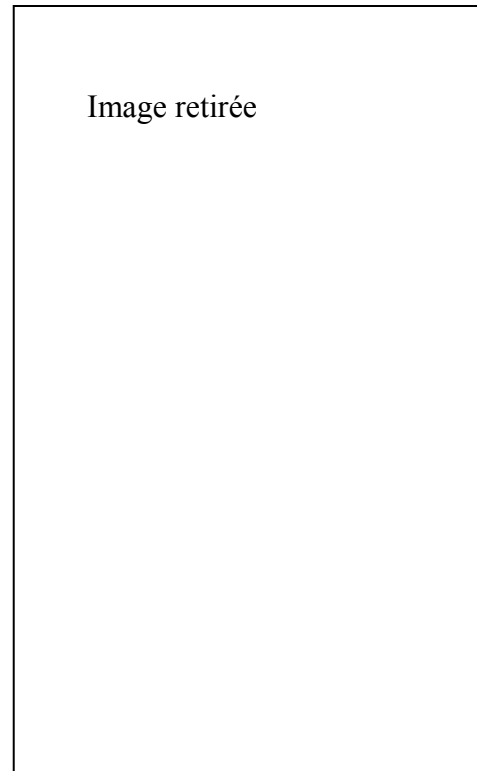


Figure 40. Francisco Goya. *Ramón de Larumbe*. 1786-87. Huile sur toile. Banco de España, Madrid.

point la reconnaissance du grand nombre qui est attendue. Le discours pictural est ainsi mis à l'honneur par rapport à un discours officiel littéraire.

Cette œuvre ne s'adresse donc véritablement qu'aux membres de la compagnie, sans volonté de diffusion publique. C'est une œuvre commandée par les membres de la compagnie et s'adressant aux membres de la compagnie. *La Junte* serait comme la matérialisation de l'alliance et de la reconnaissance initiée à la Banque de San Carlos, unissant à l'intérieur d'une même scène les divers acteurs d'une rénovation économique de l'Espagne.

La réponse que livre Goya à la commande semble donc se conformer à une volonté sous-jacente d'auto-observation de la part des actionnaires de la compagnie. Bien que la fin du XVIII^e siècle marque la consolidation d'une bourgeoisie entrepreneurse, il est vrai qu'elle ne s'affirmera proprement qu'à partir de 1850⁶¹. Toutefois, cette bourgeoisie pétrie d'idées libérales vit un moment historique politique d'une cruciale importance seulement quelques années avant la réalisation de *La Junte*. Suite à l'occupation du territoire espagnol par les armées napoléoniennes et à la mise au pouvoir de Joseph, le frère de Napoléon, l'Espagne s'organise militairement mais également politiquement contre cette attaque à leur souveraineté. Un gouvernement parallèle, dit de régence, est alors mis en place pour gérer l'Espagne jusqu'au retour d'exil du roi légitime, Fernando VII. Le président de la Compagnie des Philippines en 1815, Miguel de Lardizábal, est d'ailleurs membre de ce *Consejo de Regencia de España e Indias* en tant que représentant des colonies. Le *Consejo* est fondamental pour une action : la convocation des *Cortes*, sorte de réunion des États Généraux comme en a connu la France. Ce sont ces « *Cortes* » de Cadix que nous présente le dessin de Juan Gálvez

⁶¹ Pour la mise en question de l'existence d'une culture bourgeoise avant 1850, voir l'ouvrage de Jesus Cruz (1996) « Gentlemen, bourgeois and revolutionaries : Political change and cultural persistence among the Spanish dominant groups. 1750-1850 ». L'auteur retrace avec rigueur la nature de ce groupe social et en montre bien la complexité, puisqu'une grande majorité est elle-même issue de familles nobles pratiquant un discours public, idéologique, divergent du discours privé, protégeant les privilèges (: 275). L'auteur admet toutefois que (: 276) : « *Despite its contradictions, the conglomerate of social classes that dominated Madrid's power centers was able to bring about a political change of enormous historical transcendence* ». Cette analyse historique est complémentaire à celle que nous proposons à travers l'étude des œuvres de cette période.

(**Figure 41**), datant de 1810 environ, donc légèrement antérieur à l'œuvre de Goya. Les « Cortes » sont une assemblée du gouvernement indépendant s'étant institué à Cadix puisque le trône légitime avait été laissé vacant. À l'issue de ces rencontres, les représentants du peuple espagnol rédigeront la première Constitution, en 1812.

Selon nous, le dessin de Gálvez est l'exaltation picturale de cette avancée politique, révolutionnaire par la rapidité avec laquelle elle s'opère⁶². Il s'agit d'un point culminant pour l'ascension de cette bourgeoisie et l'œuvre mériterait d'être diffusée plus largement lorsque l'histoire et l'histoire de l'art de cette époque sont abordées. Gálvez est d'ailleurs l'artiste de cette conscience nationale portée par le gouvernement indépendant, puisqu'il réalise en pleine Guerre d'Indépendance une série de gravures, en collaboration avec le graveur italien Brambila, intitulée *Les Ruines de Saragosse*, où il expose la destruction par l'armée napoléonienne des principaux monuments de Saragosse mais également la résistance héroïques de ses habitants. Si le dessin de la réunion des Cortes ne fut pas diffusé comme la série des *Ruines*, il n'en reste pas moins qu'il signale un événement d'importance comparable à la défense d'une ville. Le dessin de Gálvez montre la suite des événements, cette fois-ci non pas militaires et menés par le « peuple » citadin, mais politiques et menés par les représentants de l'ensemble de l'Espagne.

La comparaison de *La Junte* à *Una Sesión de las Cortes* est alors dramatique. L'œuvre de Gálvez incarne l'impulsion d'une pensée libérale tandis que l'œuvre de Goya, certes se montre héritière de l'effervescence passée et en prolonge la tradition, mais fait également constat d'un tragique échec. *La Junte* marque la rupture qu'il y eut dans le développement de cette classe sociale libérale. Par sa présence même, elle fait état d'un fait fondamental : le retour à un pouvoir conservateur qui empêcha la création d'un programme visuel cohérent de la bourgeoisie⁶³.

⁶² Voir Bahamonde Magro et Toro Mérida (1978 : 11) pour un court commentaire sur le début du XIX^e siècle. Selon les auteurs, cette avancée politique répond également de façon inédite aux intérêts économiques de la bourgeoisie. Toutefois l'auteur Jesus Cruz propose une conception différente de ce moment historique (1996 : 276) : « *Let us speak of political revolution within the framework of social continuity and slow economic development* ».

⁶³ Nous remercions la professeure Jesusa Vega, qui a supervisé notre séjour de recherche à Madrid, pour la discussion sur ce sujet. Pour mieux connaître le développement de l'imagerie bourgeoise à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, se référer à Valeriano Bozal, 1979, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid: Comunicación, Alberto Corazón editor.

Image retirée

Figure 41. Juan Gálvez. *Una Sesión de las Cortes de Cádiz en el teatro Cómico de la Isla de San Fernando.* 1810-1811. Encre et lavis sur papier. 40,1 x 45,8 cm. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

La mise en pendant de *La Junte* avec le dessin de Gálvez nous permet de démontrer la richesse d'évocation de l'œuvre de Goya. D'une part, il semble que la commande d'une pareille image rappelle la conscience de groupe qui émane du dessin *Una Sesión de las Cortes de Cádiz* de Gálvez. *La Junte* présenterait une imagerie qui serait possible, en somme, parce que l'autre image/événement des *Cortes* l'a précédée. L'image/événement des *Cortes*, qui concrétise les avancées d'une classe sociale plus libérale, est reprise et portée par *La Junte*, qui y trouve sa condition de possibilité mais qui s'institue également comme héritière de cette réussite passée. Les similarités entre les deux œuvres cachent tout d'abord la différence de ton des deux images. La ressemblance des sols est troublante ; Goya se serait-il inspiré du dessin de Gálvez pour inventer le sol de *La Junte* ? Les deux rencontres se déroulent en conservant une allégeance à Fernando VII. Le dessin de Gálvez montre clairement le *sillón de respecto*, le siège de respect normalement occupé par le roi. Un dais, comme dans *La Junte* encadre une image du roi, cette fois-ci un immense portrait en pied, puisque le « vrai » roi était retenu en exil à Bayonne.

Cependant, *La Junte* matérialise également l'échec des politiques libérales développées grâce aux *Cortes*. La différence de style entre les deux images appuie certes un contraste de rapport à l'événement : l'œuvre de Gálvez est clarté également répartie là où Goya est contraste appuyé entre lumière et obscurité. Mais l'iconographie mise en place par Gálvez n'a pas non plus participé à un élan de fierté nationale puisque la Constitution est abrogée dès le retour du roi Fernando VII en 1814. Une vague d'exil et d'emprisonnements frappe les *amigos de reformas*⁶⁴. Le propre président de la Compagnie des Philippines, Miguel de Lardizábal, sera exilé par le roi durant l'année 1815. Le retour à un pouvoir conservateur est une véritable tragédie qui renverse la dynamique de modernisation initiée par cette classe de « libéraux », dont la Constitution de 1812 est la réalisation la plus probante. *La Junte*, comme tous les spécialistes ont remarqué, présente cette ambiance lourde qui semble évoquer le retour de Fernando VII et le contexte de répression alors instauré. Mais c'est beaucoup plus dans la filiation

⁶⁴ « Les amis des réformes » sont les députés de tendance libérale, par rapport aux *serviles*, les absolutistes.

établie entre le dessin de Gálvez et le tableau de Goya que peut se lire cette évocation d'un retour à un système réactionnaire.

La Junte stigmatise l'échec de la classe libérale en construisant un « monument » qui tend de façon impossible vers l'idéal des rencontres des *Cortes*. L'œuvre établit une impossibilité de regard entre le récent pouvoir monarchique et un des acteurs de l'avancée libérale de l'Espagne : l'alcôve occupée par le ministre exilé serait face au spectateur, hors du champ visuel du roi (**Figure 42**). L'espace qu'occupe le ministre est donc discordant par rapport au reste de la représentation. Ce décalage dans l'espace pictural est un « retard discursif »⁶⁵ qui attire l'attention du spectateur plus que la frontalité du roi. Lardizábal prend la place traditionnellement accordée aux donateurs⁶⁶. Les photographies infrarouges par réflexion révèlent une étape du processus de création qui est visible par le sous-peint, faisant aujourd'hui partie du domaine de l'invisible. On y voit une structure différente de la partie gauche actuelle (**Figure 43**). Le renforcement où se trouve le ministre est plus court et la perspective est cohérente avec le reste de la salle. Les photographies par U.V ne révèlent pas de tache opaque à cet endroit, suggérant qu'il n'y a pas eu de repeint postérieur. L'œuvre, en jouant sur une structure de la salle difficilement compréhensible, est organisée comme une scène de théâtre ; la représentation est une tragédie.

⁶⁵ Terme employé par Nicole Loraux (1988). « Alors apparaîtront les Érinyes », *L'écrit du temps*, vol., n° 17, p. 93-107. dans l'analyse de la pièce de théâtre d'Eschyle *Les Euménides*.

⁶⁶ Nous remercions la professeure María José Redondo Cantera pour cette remarque fort intéressante. Cela est d'autant plus cohérent que Lardizábal est à l'origine de la commande de l'œuvre.



Image retirée

Figure 42. Éléments principaux de *La Junte des Philippines*. Réalisé par William Sanger.



Image retirée

Figure 43. Détail de *La Junte des Philippines*. Photographie infrarouge (I.R) par réflexion. Base de données Narcisse, Laboratoire de recherche des musées de France.

Chapitre 3 : La salle de réunion

La Junte des Philippines articule des réponses à la fois très traditionnelles en histoire de l'art – représenter un événement politique – et à la fois inusitées – représenter la non-action de la finance.

L'analyse se fera en deux temps. Tout d'abord en fonction de la connotation politique portée par la salle. Ensuite en fonction de la connotation financière de la salle. La salle est tout d'abord un espace de décision politique, d'envergures nationale et transnationale. Mais la salle doit surtout être considérée comme l'outil de travail de ces actionnaires, un outil de travail singulier qui en vient à tenir son propre discours.

Notre approche consiste à repérer les conventions de mise en scène des rencontres politiques pour montrer comment le tableau de Goya est inactif par rapport au rôle qu'il devrait assumer. L'immobilisme (avec le sens politique que ce mot peut porter) de la scène est une caractéristique saillante qui surprend dès lors que les « ingrédients » nécessaires à la création d'une scène d'instant politique sont paradoxalement réunis (le dais, la centralité, le dispositif de la salle). En classifiant momentanément *La Junte* comme un tableau qui représente l'événement contemporain, nous désirons montrer que l'œuvre de Goya répond quand même à certaines caractéristiques de la peinture d'histoire, plus précisément de la peinture d'événement contemporain. Puis, après avoir retracé comment *La Junte* s'intègre dans une tradition artistique précise, nous proposerons une nouvelle série d'images qui peut lui être associée. Cette sérialité que nous désirons créer permet l'identification de diverses stratégies de l'image en rapport à sa fonction particulière. Là repose l'aspect le plus expérimental de ce mémoire.

3.1 La Salle : fixer l'histoire politique contemporaine

L'analyse de *La Junte* pose une difficulté de classification typologique. Dans un premier temps, c'est au sein même de l'œuvre général de Goya que le tableau de Castres semble isolé. L'on pourrait bien-sûr le rapprocher, de loin, des portraits de groupe de *La famille de Charles IV* (1800) ou encore de *La famille de l'infant Don Luis* (1784). Mais ni leur sujet, ni leur facture, ni leur attention aux portraits individuels n'apparente ces portraits de groupe en vue « rapprochée » à *La Junte*. La présence d'une architecture intérieure aussi structurante pour la composition ne se retrouve que vaguement dans les œuvres *Casa de locos* (ca.1814-1816, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) ou encore *Auto de fe de la Inquisición* (ca.1814-1816, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), mais le thème reste profondément différent.

La Junte provoque l'étonnement du spectateur ou de l'historien de l'art car elle présente des caractéristiques thématique et formelle pourtant familières, sans toutefois s'y apparenter entièrement. Vouloir savoir pourquoi le spectateur s'attend à un certain discours de la part de *La Junte* revient d'abord à se demander à quelle tradition nous renvoie cette image. Le rôle de dirigeant que détient le groupe d'hommes de *La Junte*, la présence du roi ainsi que le format du tableau sont des caractéristiques qui apparentent cette œuvre à la peinture d'histoire⁶⁷.

Les spécialistes ont déjà identifié des éléments fort intéressants qui distinguaient *La Junte* d'autres œuvres dont elle partage pourtant le terrain de représentation. Fred Licht (1979 : 208) s'intéressait donc au *Serment du Jeu de Paume* (1791, Château de Versailles) de David, présentant la même ambivalence que Goya entre portrait de groupe/peinture d'histoire. Selon lui : « *David's painting was meant to extol the power of individual action when individual action is yoked to a common purpose arising out of a conscious realization of the historic moment* ». Dans *La Junte*, les deux groupes

⁶⁷ Nous revenons bien-sûr à Félibien Académie royale de peinture et de sculpture (France), et Alain Mérot (1996). *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, Coll. « Beaux-arts histoire », et à sa Préface des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* où celui-ci indique que « ce qu'on appelle dans un tableau l'histoire ou la fable est une imitation de quelque action qui s'est passée, ou qui a pu se passer entre plusieurs personnes ». Cette première définition nous permet simplement d'établir l'identification de base du genre possible de *La Junte*.

d'hommes situés de part et d'autre du grand espace central révèlent directement au spectateur l'absence de solennité et d'étiquette de la scène. Leurs diverses postures renseignent sur la lassitude, l'indifférence ou encore l'agitation des divers actionnaires. Une certaine vivacité peut se lire chez quelques personnages des groupes latéraux, mais cela ne concourt cependant pas à créer un « moment prégnant » qui émeuve le spectateur. Or, nous savons d'après le document de l'*Acuerdo de la Junta general de accionistas* (Reproduit dans Baticle 1984 : 113) qu'il y eut une décision prise par « *aclamación* », impliquant un moment culminant pour la scène, que *La Junte* délaisse pourtant. Les spécialistes n'ont pas relevé à ce jour l'importance de cet élément. Pourquoi ne pas représenter le moment de l'acclamation, instant susceptible de soutenir une peinture d'histoire des plus éloquentes ? Il semble que les spécialistes aient écarté la question de l'acclamation évitée en valorisant davantage l'effet de réel que présente *La Junte*. Jeannine Baticle introduit ainsi la notion de « premier essai de reportage véridique de toute l'histoire de la peinture » (1994 : 2). La remarque de l'auteure doit être nuancée. La puissance de l'œuvre du peintre aragonais pourrait faire croire à une représentation de la réalité telle qu'il *la vit*⁶⁸, obéissant à l'idée d'une vérité historique visuellement incontestable transmise par la toile, sans interférence des codes de la peinture. La subjectivité de la scène est certes entièrement assumée, la rendant effectivement « vraie ». Mais nous désirons retrouver les codes qu'utilise ou que détourne *La Junte*. La notion de reportage nous renvoie à la catégorie particulière de la peinture d'événement contemporain, sous laquelle nous désirons considérer *La Junte*.

Bien que *La Junte* ne présente pas lisiblement un moment décisif où des hommes vont façonner l'histoire, assume-t-elle quand même certaines caractéristiques de la peinture d'histoire? Pourquoi *La Junte* est-elle une image qui semble ne pas fonctionner ? Car il serait vain d'affirmer que cette œuvre suscite un véritable sentiment d'empathie ou d'admiration chez le spectateur. Pourquoi s'attend-on à un certain discours de cette image, et en quoi n'y répond-elle pas ? Nous désirons prolonger la discussion ouverte par les spécialistes, cette fois-ci en observant *La Junte* par rapport au dispositif de la salle

⁶⁸ « Je l'ai vu » (« Yo lo vi ») est une expression employée par Goya dans les *Désastres de la guerre* pour signifier son témoignage réel face à la brutalité ayant saisi son pays durant la guerre contre Napoléon (1808-1814).

comme instrument de discours politique au sein du genre de la peinture d'histoire d'événement contemporain. La salle de réunion n'a jusqu'à présent été considérée que comme un fond⁶⁹. Nous voulons également faire dialoguer *La Junte* avec des œuvres qui lui sont contemporaines. Loin d'avoir été conçue pour choquer par un aspect qui aujourd'hui peut nous sembler caricatural, *La Junte* restitue au contraire à la fois avec réalisme et à la fois avec adéquation aux normes artistiques de l'époque une réalité perçue par l'artiste, reconstituée tel un roman mais sur une seule toile.

3.1.1 Œuvres d'art contemporaines : quels enjeux picturaux en Espagne

La façon dont Goya aborde l'événement contemporain n'est pas nouvelle, dans la mesure où immortaliser l'événement (à fonction administrative), même dans sa forme la moins spectaculaire, est déjà une pratique existante. Pour caractériser cette tradition nous pouvons nous attarder sur un élément qui devient presque invisible tant il est évident : le dispositif de présentation utilisé. Car c'est le dispositif de la salle qui ancre l'œuvre dans un référentiel connu. En effet, la salle porte en elle le poids de sa propre généalogie typologique en histoire de l'art. L'intégration à une série formelle cohérente est importante puisqu'elle permet de réfléchir sur la fonction des images et la mise en œuvre spatiale de l'instant historique. Ainsi, l'œuvre de Goya peut être rapprochée de son contexte artistique hispanique. Par exemple, le dispositif de présentation de personnages contemporains utilisé dans *La Junte* se retrouve également dans une relativement petite toile du Musée du Prado : *L'abdication de Carlos III (1759)* de l'italien Antonio Joli (**Figure 44**). L'œuvre immortalise l'instant de passation des pouvoirs du trône de Naples (sous domination espagnole) dans la salle du trône du Palais Royal de Naples. Ce tableau de 1759 présente les mêmes caractéristiques que *La Junte* : le spectateur est introduit dans une salle ouverte sur l'horizontal, les personnages royaux sont inscrits frontalement dans l'exact milieu du tableau, le dais encadre les figures royales et la lumière venant de la droite éclaire deux groupes d'anonymes placés à gauche et à droite de la salle. La salle d'Antonio Joli est sans équivoque celle de l'événement contemporain politique. Le

⁶⁹ Explicitement mentionné chez, Enrique Lafuente Ferrari et coll, (1983), *Goya en las colecciones madrileñas : Museo del Prado, abril-junio 1983*, Madrid: Amigos del Museo del Prado, p. 70.

peintre italien a représenté certains personnages attentifs à l'action principale centrale, d'autres en pleine conversation. L'attention aux détails de la part de Joli n'est pas partagée par Goya. Les deux œuvres présentent une anecdote dans l'histoire de l'Espagne dont l'importance est rendue lisible par la salle. L'œuvre de Goya n'est donc pas sans précédent dans la peinture espagnole mais c'est surtout en rapport aux œuvres qui lui sont contemporaines que nous désirons à présent soulever une réflexion sur la peinture d'événement contemporain.

Image retirée

Figure 44. Antonio Joli. *Abdication de Carlos III*. 1759. Huile sur toile. 76,5 cm x 125,7 cm.
Musée du Prado, Madrid.

Nous désirons revenir un instant sur l'œuvre *Una Sesión de las Cortes de Cádiz* (**Figure 45**) présentée en Chapitre 2, puisque c'est une œuvre *espagnole* et antérieure de seulement quelques années à *La Junte*. À notre connaissance, le type d'imagerie que présente *Una Sesión de las Cortes de Cádiz* n'a pas encore été rapproché à l'œuvre *La Junte des Philippines*, d'après nous dû à l'absence d'atmosphère « goyesque ». Cependant, les normes de présentation spatiales et des personnages correspondent d'une œuvre à l'autre. Observée de près, *Una Sesión de las Cortes* est très vivante, présente le même mélange de groupes sociaux que *La Junte*. Dans les deux images on retrouve le dais, protégeant le roi ou son portrait ainsi qu'un espace vide central qui sépare deux groupes d'hommes assis en rangées. L'analyse de Fred Licht sur *Le Serment du Jeu de Paume* indiquée précédemment est à nouveau de mise ici : dans *Una Sesión de las Cortes*, la notion d'individu se perd complètement au profit d'une masse consensuelle œuvrant visuellement dans le même but et faisant disparaître les différences entre les factions (conservatrices ou libérales). Mais ce qui se lit également dans le dessin de Gálvez, c'est le mouvement qui a amené ces hommes depuis les régions, les provinces d'Espagne, que l'on retrouve particulièrement dans l'affluence que présentent les loges supérieures. Lors du réveil nationaliste causé par la guerre d'Indépendance, le mouvement de rénovation politique d'abord né des régions puis s'étendant progressivement vers la grande ville⁷⁰ avait fait la force de ces rencontres politiques alternatives appelées « *Juntas* »⁷¹. Le tableau de Goya quant à lui s'organise comme l'opposé de ce mouvement de la périphérie vers le centre. La salle d'audience de *La Junte* est un point physique réel avant tout madrilène qui s'offre de façon apparemment inerte au spectateur. De cette salle, de Madrid, rayonnent les décisions sur le royaume d'Espagne ; aucun apport extérieur de semble pouvoir y pénétrer.

Gálvez choisit un lieu précis pour immortaliser le phénomène des *Cortés*, soit un théâtre de la ville de Cádiz où la rencontre a réellement eu lieu durant quelques temps. Chez Goya, nous assistons à la conversion d'un lieu réel en lieu anonyme. Il est vaguement possible de comparer la salle du tableau avec la salle de séance du Palais des

⁷⁰ C'est un mouvement inverse à celui qu'avait connu la France durant la Révolution Française Antonio Ubieta (1984), *Introducción a la Historia de España*, Barcelona : Teide.

⁷¹ Les « *Juntas* » précèdent la réunion des *Cortés* ; la *Junta Central* décide de convoquer les *Cortés*.

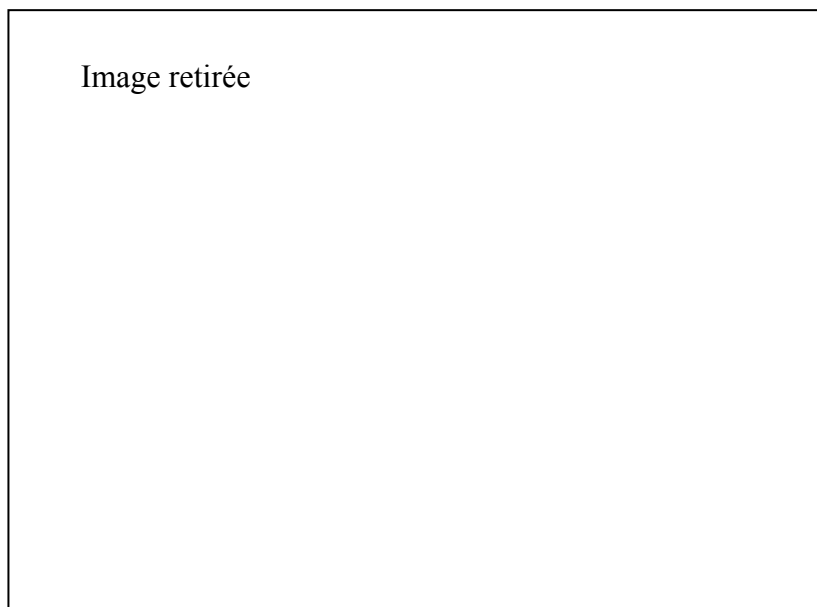


Figure 45. Juan Gálvez. *Una Sesión de las Cortes de Cádiz en el teatro Cómico de la Isla de San Fernando*. 1810-1811. Encre et lavis sur papier. 40,1 x 45,8 cm Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

Conseils à Madrid (**Figure 35**). Aucun attribut évident n'est présenté, que ce soit simplement pour identifier le lieu de l'action ou pour lui donner une importance historique. Bien que le bâtiment de la Compagnie ait vraisemblablement été démoli à la fin du XIX^e siècle, la salle peinte par Goya ne semble pas renvoyer de façon évidente à un lieu particulièrement connu. Le lustre est à peine esquissé et le sol présentent des motifs non reconnaissables. De plus, le point de vue adopté chez Gálvez place le spectateur *sur* la scène de théâtre. Ce choix est pratique pour le spectateur, qui peut englober d'un seul regard toute la salle. Il permet également à l'artiste d'assigner au spectateur une position dans un espace réel, lui accordant le rôle implicite d'acteur, de comédien. En revanche, le spectateur de *La Junte* ne reconnaît ni l'identification du lieu où il se trouve (quelle autonomie possède cette salle ? Fait-elle partie d'un palais ? Est-elle vraiment rattachée à un édifice ?) ni le fonctionnement de la salle (par où rentre-t-on ? À droite, est-ce une fenêtre ? Une porte ? La rue ?). Le dessin de Gálvez conservé à la Fondation Lázaro Galdiano est à la fois un témoignage fort précis d'une session des *Cortés* mais à la fois une évocation de ces dernières (Fundación Lázaro Galdiano et Museo Nacional De Bellas Artes De Chile 2000). Le mode de présentation de la salle porte le discours historique et

politique d'un instant culminant de l'histoire espagnole. La double mission témoignage/évoquant est assurément partagée par *La Junte*. La salle de *La Junte* affiche de plus nombre de similarités avec le dessin de Gálvez, sans toutefois répondre à ces normes avec la même clarté de discours.

3.1.2 Œuvres d'art contemporaines : quels enjeux picturaux à l'international

D'une œuvre espagnole de 1812 portant sur une thématique espagnole, nous passerons à présent à l'étude d'une œuvre française présentant les rapports européens en 1815. En comparant l'œuvre *Le Congrès de Vienne* (1815) d'Isabey à *La Junte*, nous approfondirons la réflexion initiée déjà avec le dessin de Gálvez sur la réaction du spectateur. Nous utilisons l'estampe réalisée à partir du dessin d'Isabey (**Figure 46**) car elle se rapproche plus de la version finale⁷² créée par Isabey que le dessin intermédiaire conservé au Louvre (**Figure 47**). Il semble que l'œuvre d'Isabey n'ait pas été diffusée dès 1815 pour cause de contexte politique instable⁷³, ce qui peut rendre difficile sa comparaison au tableau de Goya. Nous ne pouvons donc dire avec certitude si Goya en a eu connaissance lors de la réalisation de *La Junte*. Toutefois, nous savons que la gravure de l'événement du Congrès de Vienne a effectivement été diffusée, car elle se retrouve dans un lieu aussi particulier que le Castello di Masino, résidence de la dynastie des Savoie dans les environs de Turin en Italie. La date d'entrée de la gravure dans la collection des anciens propriétaires nobiliaires nous est inconnue, mais la présence de cette gravure dans leur fond d'œuvres exposées atteste de l'importance particulière que devait revêtir l'événement pour les grandes familles aristocratiques. Nous ne savons si une telle importance a été accordée au Congrès de Vienne ainsi qu'à son illustration à Madrid, au courant de l'année 1815. D'autant plus qu'il faut se rappeler le piètre rôle

⁷² Collection royale de la Reine d'Angleterre.

⁷³ L'Histoire par l'image http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=1073 . Consulté le 16 avril 2011. « À Vienne, Talleyrand doit conserver les acquis. L'acte final est signé le 9 juin 1815 après bien des discussions et malgré le retour en France de Napoléon dès mars, compliquant singulièrement la tâche du ministre d'un roi en exil. Voulant conserver l'image d'un tel événement, il emmène avec lui le portraitiste Isabey qui projette alors de rejoindre Vienne et l'invite à s'inspirer de son tableau de Ter Borch représentant la ratification du traité de Westphalie à Münster en 1648. La création d'Isabey doit cependant attendre les années politiquement plus sereines de 1816-1820 pour être exposée et diffusée. »



Image retirée

Figure 46. Jean Godefroy, d'après Jean-Baptiste Isabey. *Le Congrès de Vienne*. 1819. Gravure à la pointe de diamant (verre). 65 cm x 82 cm. Châteaux de Malmaison et Bois-Préau, Malmaison.

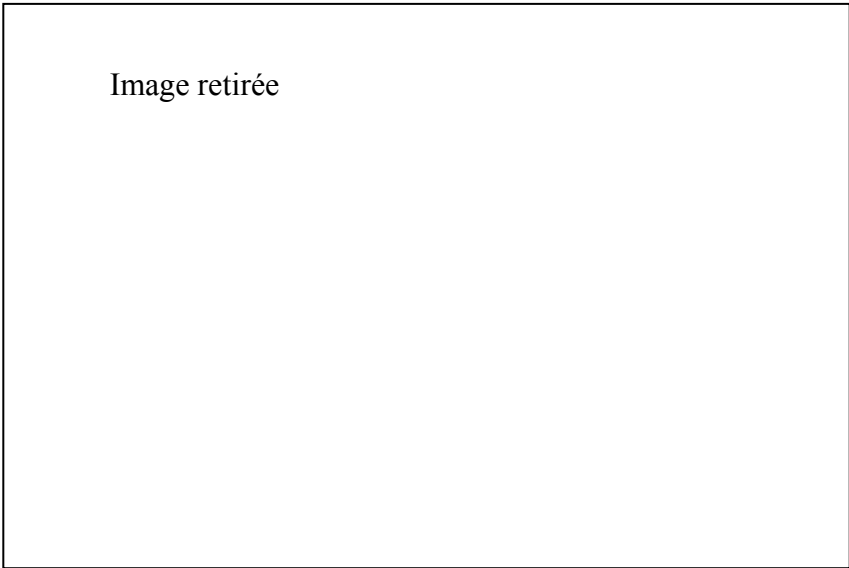


Image retirée

Figure 47. Jean-Baptiste Isabey. *Le Congrès de Vienne*. 1815. Dessin à l'encre sépia et à la plume. 46 cm x 66 cm. Musée du Louvre, Paris.

diplomatique joué par le représentant espagnol (Pedro Gómez Labrador), qui ne réussit qu'à accentuer la place de l'Espagne comme pouvoir de second ordre (Ubieto 1984 : 583). Quoiqu'il en soit, l'œuvre d'Isabey est absolument contemporaine au tableau de Goya et tous deux se rejoignent dans la commémoration d'une rencontre entre puissants d'Europe, quoique le tableau de Goya possède une connotation nettement plus espagnole.

Fixer l'histoire contemporaine implique qu'un discours hautement politique soit offert de façon explicite à travers l'image. À ce point-ci de notre réflexion, nous devons réaffirmer qu'il est possible d'analyser l'œuvre au-delà de la narration de l'événement. Certes, *l'événement* en tant que tel est fondamental pour comprendre l'œuvre, mais nous remarquons que l'espace et le mode de présentation des personnages portent en eux également un discours. Dans un premier temps, l'œuvre d'Isabey semble répondre aux enjeux d'un dessin d'histoire alors que l'œuvre de Goya semble inefficace en rapport à ces normes. Dans l'œuvre d'Isabey, l'uniformité du costume⁷⁴ appuie l'idée de consensus vers un but commun : ce sont les « puissants » d'Europe qui cherchent à stabiliser les relations internationales après les conquêtes menées par Napoléon. L'image créée par Goya, au contraire, présente un fort mélange d'acteurs sociaux. Une ségrégation visuelle est rigoureusement établie puisque les personnages de haut rang, dont les traits nous sont connus grâce aux portraits individuels faits par Goya, sont clairement cantonnés au fond de la salle. Les corps sont coupés par une table démesurée qui se transforme presque en restes de plinthe d'un mur gigantesque. Le statisme de la scène a particulièrement été pointé par les spécialistes dans cette frise raide du fond. Les « anonymes », quant à eux, sont étalés presque jusque dans l'espace du spectateur. Certains corps proéminents semblent déborder vers l'allée centrale, comme poussés par la masse des gens des rangs plus reculés. L'historien d'art Beruete y Moret (1922 : 174) décrivait en 1922 ces groupes d'hommes comme suit : « *They wear, moreover, strange and different costumes, some even in old-fashioned style, with wigs, others in modern dress, beside monks and country folks* ». Comme si tous les personnages que pouvait avoir peints Goya au cours de sa carrière se retrouvaient réunis dans *La Junte*. Le manque d'homogénéité du groupe qui nous est présenté empêche l'énonciation d'une décision touchant les affaires

⁷⁴ La popularité de l'uniforme militaire comme moyen de distinction sociale est analysée par Philip Mansel (1982). Voir page 117 pour la référence au Congrès de Vienne.

publiques qui soit convaincante. Dans *Le Congrès de Vienne*, la salle nous est ouverte de façon à communiquer efficacement la présence marquée de ces hommes qui confrontent regard et corps envers le spectateur et l'Histoire. Chez Goya à l'inverse, il semble que nous assistions à un instant « volé » lors de la réunion. Le peintre lui-même paraît nous décourager à chercher une quelconque narration dans ce tableau.

La catégorie artistique à laquelle se rattachent l'œuvre de Goya et l'œuvre d'Isabey possède la fonction de marquer l'importance d'un fait administratif en soi peu sensationnel, en présentant au spectateur les acteurs du moment historique. Un tableau doit alors affirmer la vérité d'un fait, qui, bien qu'il soit « historique », se résume à une concertation ponctuelle et non tangible entre plusieurs hommes. Le moment historique devient un moment *administratif*. Comme l'indiquait Thévoz (1989 : 56) en comparant deux œuvres de David, le tableau *Bonaparte, Premier consul, franchissant les Alpes, au mont Saint-Bernard, le 20 mai 1800* (1803, Château de Versailles) avec le tableau *Napoléon Ier dans son cabinet de travail des Tuileries* (1812, National Gallery of Art, Washington) : « L'héroïsme s'est déplacé du champs de bataille au cabinet de travail, de la conquête militaire à l'expansion économique, de la guerre à la gestion, de l'aventure à la sécurité ». Ce n'est pas une opposition qui marque une évolution irréversible dans un sens unique (il se faisait des scènes administratives avant celles de Goya et d'Isabey, des œuvres représentant la guerre se feront encore après David). Mais l'enjeu politique des œuvres de Goya et d'Isabey semble effectivement s'être déplacé d'une production à l'autre, de l'action à la scène d'intérieur. En somme, un moteur clair de l'action, incarné jadis par un ou plusieurs personnages, n'est plus essentiel⁷⁵. La peinture d'histoire française du XVII^e siècle, analysée par Kirchner (2008), faisait une synthèse du portrait et de la vue topographique à des fins de promotion politique d'un événement militaire contemporain. La place du « héros » dans l'espace pictural revêtait alors une importance significative dans la redynamisation de la peinture d'histoire contemporaine. De façon différente, l'entrée dans le XIX^e siècle chez l'artiste espagnol et l'artiste français apporte une autre approche de l'événement contemporain. Comme si le héros des œuvres du XVII^e siècle prend chez David, Goya et Isabey la place principale à outrance tout en

⁷⁵ En cela, Isabey et Goya vont au-delà de la « révolution » de la peinture d'histoire observée chez Copley par Edgar Wind (1938).

évacuant le fait d'être moteur de l'action. Mais l'attitude désinvolte de certains personnages chez Isabey et chez Goya génère-t-elle la même réaction chez le spectateur devant l'une et l'autre des œuvres ?

Dans un premier temps, *La Junte* réutilise les formules de la peinture d'histoire contemporaine en les vidant de leur sens (d'où l'impression d'inefficacité). Puis elle incorpore entièrement ces formules en exacerbant leur vacuité. Un des premiers enjeux de la peinture d'histoire est l'émotion que communiquent les « héros ». La réaction du spectateur est fortement conditionnée par son rapport aux personnages présentés. Que fait/pense le spectateur devant l'œuvre de Goya qui soit différent de sa réaction face à l'œuvre d'Isabey ? L'œuvre d'Isabey présente les personnages en apparence nonchalamment, comme nous l'avons déjà mentionné. Toutefois, il n'en reste pas moins que l'artiste emploie une rhétorique des postures, comme si l'entente sur une situation géopolitique fort complexe se faisait avec aisance corporelle et donc facilité de communication. Les personnages sont toutefois méticuleusement agencés et les rares écarts par rapport à la frontalité de mise ne servent qu'à rendre la scène moins rigide. Goya use aussi de cette frontalité qui devrait ouvrir les personnages au regard du spectateur. Toutefois, la frontalité employée dans la section des gestionnaires de la compagnie ne crée pas un rapport d'exemplarité ou d'exaltation chez le spectateur. Mais par le format du tableau et par la composition d'une salle en perspective, ce sont paradoxalement les actionnaires aux positions latérales désordonnées qui semblent intégrer dans leurs rangs le spectateur. Cela ne signifie cependant pas que l'artiste ne joue pas sur une stratégie de présentation des personnages. Au lieu d'un collage d'individus comme le faisait Isabey, *La Junte* prend le parti de nous montrer deux sous-groupes dont les individus sont combinés de façon organique. La neutralité des personnages secondaires (comme nous l'observons chez Antonio Joli) est renversée, quoique les personnages soient individualisés mais suffisamment neutres pour être quelconques. En jouant sur la mise en valeur des personnages secondaires puis en sapant simultanément cette nouvelle importance, l'œuvre de Goya suscite un retour de regard sur la catégorie des événements contemporains : les personnages montrés par Isabey, corsetés dans leur costume militaire ou leur strict habit civil, ne sont-ils pas aujourd'hui tout aussi insignifiants que les personnages de Goya ?

Outre le mode de présentation des personnages, c'est aussi le ton donné à l'ambiance que réutilise *La Junte*. Le ton de *conversation piece* donné par Isabey⁷⁶ atténue la solennité que l'on retrouvait chez Ter Borch dans *Le Serment de ratification du traité de Münster en 1648* (1648), source artistique voulue pour l'œuvre d'Isabey. *La Junte* pose l'instant historique sans ostentation mais la scène reste pompeuse de par la présence sévère du roi et des gestionnaires à la fois solennelle et vaniteuse. Pourquoi alors, malgré une certaine emphase et s'écartant du ton badin qu'emploie Isabey, *La Junte* ne réussit-elle pas à convaincre de l'importance du moment immortalisé ? À ce que Boime appelle « *a usable past* » (Boime 2004: 281) en parlant du réalisme historiciste pratiqué entre autres par Delacroix en 1831 lors des concours de l'État pour encenser la Monarchie de Juillet, Goya oppose un « présent insignifiant » dans le temps historique des décisions et des rencontres d'État. En sollicitant l'attention du spectateur par la présence des personnages qui s'ouvrent vers l'espace du spectateur, l'image créée par Isabey semble au contraire clamer « l'histoire est en marche ! ». *La Junte*, par le statisme et l'indifférence des personnages combinés à la vacuité de la salle, offre un ton beaucoup moins entreprenant. Toutefois, dans la catégorie de « il ne se passe rien », *La Junte* n'est pas la seule, comme nous l'avons montré, puisque l'image produite par Isabey joue aussi sur cette notion d'absence de moteur de l'action. Comme le retraçait Porterfield (2006 : 132-135) pour la production artistique des années 1807-1808 en France, que nous apparentons par la forme et l'action⁷⁷ au *Traité de Vienne*, l'image contemporaine n'offre apparemment pas d'autre possibilité au spectateur que de se complaire à l'identification des acteurs historiques. Et jumelé à l'ennui apparent, le tableau désactive toute possibilité de formation d'un jugement critique chez le spectateur. *La Junte* ne contourne pas les normes du genre de la peinture d'histoire contemporaine; au contraire, elle embrasse *entièrement* ce que représente ce genre. Ce n'est pas qu'elle est « inefficace » par rapport à ce genre de peinture; c'est qu'elle joue entièrement sur ce qu'est ce genre. Elle en exacerbe les défauts. Le tableau de Goya intègre ces normes à outrance, comme l'essence ennuyeuse qui dans *Le Sacre* (1807-1808) de David devait déjouer la pensée critique du

⁷⁶ <http://www.rmn.fr/francais/les-musees-et-leurs-expositions/musee-des-chateaux-de-malmaison-et-expositions-50/Jean-Baptiste-Isabey-1767-1855>. Consulté le 14 septembre 2011

⁷⁷ Il s'agit plus particulièrement du *Sacre* de David et du tableau de René Berthon *Sa Majesté l'empereur recevant les sénateurs à Berlin, 19 novembre 1806*. (1808, Musée National du Château, Versailles).

spectateur. *La Junte* distille ce profond ennui d'une façon encore plus affichée, mais au contraire du *Sacre*, le spectateur ne peut que réagir face à cette désolante banalisation du moment pseudo-historique et face à une humanisation des personnages tendant vers la médiocrité.

3.2 La salle comme acteur : un espace de pouvoir économique

De la même façon que le Panthéon de Paris devient le symbole des révolutions sociales et politiques⁷⁸, la salle de *La Junte*, elle aussi, acquiert un statut bien plus complexe que celui d'arrière-plan : c'est un espace pictural d'autodéfinition d'un groupe social encore non homogène, c'est un espace qui s'ancre dans une généalogie typologique codifiant l'événement contemporain et – nous le démontrerons dans cette section – c'est également un espace représenté qui incarne un nouveau paradigme de système économique. Nous désirons voir *la salle* comme protagoniste de la mise en place d'un discours politique et économique, participant à la création d'une nouvelle imagerie.

Architecture et capitalisme sont déjà considérés sous leur rapport mutuel par Manfredo Tafuri (1976) dans le livre *Architecture and utopia : design and capitalist development*. L'auteur, dont l'orientation théorique est qualifiée de « marxiste », se concentre plutôt sur le rapport de l'architecture à la structure urbaine, approche que nous ne partagerons pas puisque c'est la salle financière *représentée* qui sera instituée en tant que sujet d'étude de l'histoire de l'art, au-delà du plan architectural et de la construction réelle. Dans son ouvrage *Building the Bank of England : money, architecture, society, 1694-1942* (2005), Abramson porte un regard très lucide quant à l'instrumentalisation de l'architecture à des fins nationalistes et manipulatrices. L'architecture considérée comme objet d'analyse critique nous inspire fortement, bien que nous délaissions l'aspect plus historique d'Abramson au profit d'une attention portée aux représentations picturales de l'architecture, à leur cohérence et à leur divergence entre elles.

⁷⁸ En référence au livre. *Le Panthéon : symbole des révolutions : de l'église de la nation au temple des grands hommes* (Centre canadien d'architecture et Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989, Paris : Picard.)

La Junte des Philippines n'est pas moins porteuse d'un discours que la *Riunione del Consiglio di Venezia* de Pietro Malombra (**Figure 48**). C'est l'image d'un pouvoir politique uni à un pouvoir économique que nous transmettent le peintre italien et le peintre espagnol. La salle du Palais des Doges évoque toutefois davantage le pouvoir politique du gouvernement vénitien⁷⁹ puisque la salle n'a pas en soi une fonction financière. *La Junte* nous permet-elle de faire le lien entre diverses conceptions visuelles de l'économie, celle du *seicento* italien et celle du début du XIXe siècle anglais ? La mise en relation d'œuvres anglaises à *La Junte des Philippines* est une proposition nouvelle qui contribuera, nous l'espérons, à l'avancée du savoir en histoire de l'art.

L'idée de penser la salle comme acteur nous vient de l'exposition du commissaire Jean-Louis Cohen « Architecture en uniforme. Projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale », présentée au Centre Canadien d'architecture du 13 avril au 18 septembre 2011. À propos de la salle utilisée pour les procès de Nuremberg, les concepteurs de l'exposition indiquaient la remarque suivante : « Le tribunal devient ainsi une manière de salle de situation rétrospective, où les vainqueurs démontent devant les vaincus les mécanismes de leur empire d'assassins ». Comment la salle de finance représentée participe-t-elle à l'entreprise du capitalisme de l'orée du XIX^e siècle ?

Image retirée

Figure 48. Pietro Malombra. *Riunione del consiglio di Venezia*. Huile sur toile. 1,70 x 2,14 m. Musée du Prado, Madrid.

⁷⁹ Pour une analyse plus complète de l'iconographie vénitienne du pouvoir politique, voir Giuseppe Pavanello dans Bruno Latour et Peter Weibel (2005). *Making things public : atmospheres of democracy*.

Lors de la création de la Compagnie des Philippines en 1785, le modèle économique et commercial anglais représentait un idéal à concurrencer et à égaler (Schurz 1920 : 494). Le modèle iconographique et thématique anglais est alors tout désigné pour dialoguer avec *La Junte* et l'observation de ce qui se pratique en Angleterre donne les outils pour porter un regard neuf et avisé sur l'œuvre de Goya. En effet, la thématique commerciale marque fortement la société anglaise dès le XVIII^e siècle. Comme l'indique Reva Wolf (1991 : 11) :

The anglomania that spread throughout Europe during the last quarter of the eighteenth century was intimately related to the active pursuit of the export market on the part of English merchants, and to England's recently consolidated economic strength. Goya was as susceptible to this vogue as were his patrons.

De plus, les arts et l'économie sont intimement liés et participent à maintenir ce que l'auteure appelle « *stereotype of the English as commerce-oriented* » (1991 : 14). Nous ne pouvons savoir si les images reliées au commerce constituaient une réserve de motifs aussi riche que l'étaient les caricatures anglaises ayant inspiré les *Caprices* de Goya (Wolf 1991 : 35). Toutefois nous postulons que les œuvres anglaises que nous avons choisies peuvent être rapprochées avec *La Junte* pour faire état de la société d'investissement qui se met en place entre la fin du XVIII^e siècle et 1815, avec Londres comme principal centre de domination⁸⁰. Il est à noter qu'en Angleterre la représentation d'une scène située dans les espaces de commerce n'est qu'un moyen de mettre en contexte un projet architectural, ou encore un projet de relevé topographique des us et coutumes. Jamais une importance de l'ordre de la peinture d'histoire ne lui est accordée en dehors de l'œuvre de Goya. *La Junte* se différencie fondamentalement de ces œuvres par ses dimensions importantes qui suppriment le côté anecdotique qu'une telle scène revêt normalement. Nous abandonnons toutefois momentanément l'aspect de la peinture d'histoire de *La Junte* pour nous plonger dans l'analyse d'une autre facette de l'œuvre de Goya : montrer la salle financière et l'activité économique.

⁸⁰ Se référer à Fernand Braudel (1979). *Civilisation matérielle, économie et capitalisme XVe-XVIIIe siècle*. Pour caractériser ce système de « capitalisme », il faut le comprendre en tant que système économique, mais qui repose encore essentiellement sur le commerce. Voir aussi Alain Rey (1998), *Dictionnaire historique de la langue française, Paris : Dictionnaires Robert*.

3.2.1 Vers une standardisation de la représentation financière

Le grand espace diaphane du *Bureau du Quatre pour Cent*⁸¹ (**Figure 49**) projeté par l'architecte John Soane vers 1818-1823 marque l'ambition précise et moderne déployée par la Banque d'Angleterre dans ses années d'expansion économique. En quoi la salle de *La Junte* s'apparente ou se distancie de la salle au langage architectural particulièrement limpide que représente Soane ? Abramson (2005 : 3) conçoit déjà l'architecture de la Banque d'Angleterre comme participant à la construction d'une identité mercantile et nationale. Nous préférons aborder ce type de représentation de l'architecture selon la conception des richesses qui s'y lit. La présentation des richesses en mode allégorique telles qu'utilisée par les œuvres introduites au Chapitre 1 laisse place à une imagerie plus concrète, strictement réglée sur le monde financier. La conversion des Philippines en un réservoir invisible de biens trouve alors sa contrepartie dans l'espace vide des salles de finances.

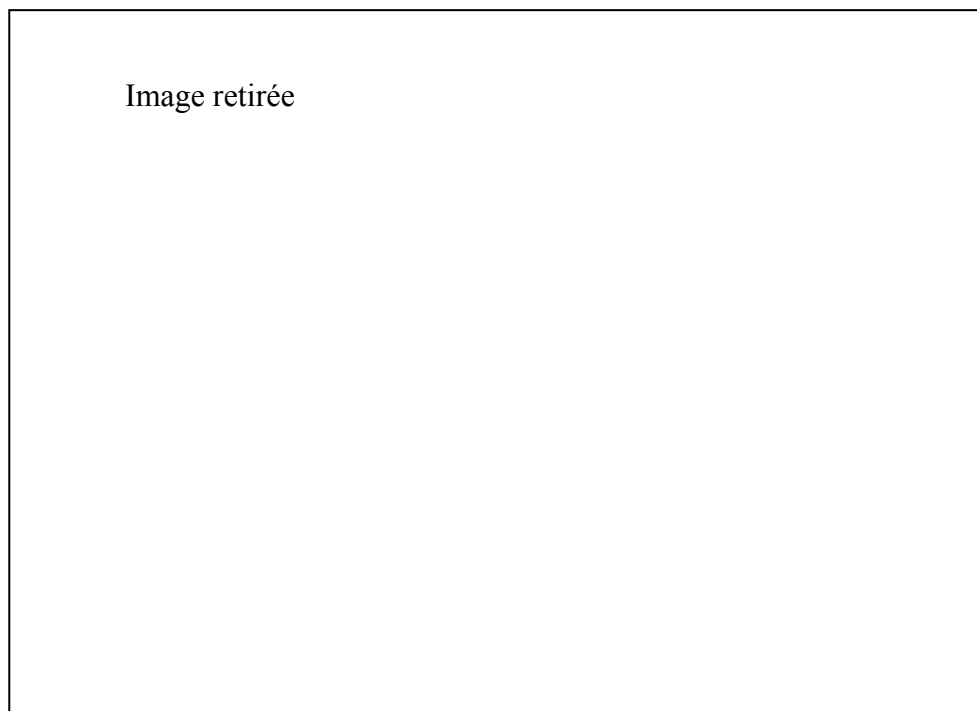


Figure 49. Joseph Michael Gandy. *Étude perspective pour le nouveau Bureau du Quatre pour cent (futur le Bureau des Colonies)*. Vers 1818-1823. Plume et aquarelle. 71,7 x 97,1 cm.

⁸¹ Connu aussi comme « Futur Bureau des colonies ». Il est appelé « Bureau du Cinq pour Cent » par Abramson (2005).

De 1808 à 1810 voit le jour en Angleterre un ouvrage qui s'inscrit dans un type de publication qualifiée de « topographie urbaine »⁸². L'éditeur Ackermann publie trois volumes regroupés sous le titre de *The Microcosm of London*, dont les textes descriptifs des endroits les plus emblématiques de la ville sont accompagnés d'aquatintes des artistes Pugin, chargé de la représentation architecturale, et Rowlandson, chargé d'y ajouter les figures. Nous proposons que certaines de ces estampes servent de point de comparaison par rapport à *La Junte des Philippines* puisqu'elles ont la particularité de représenter l'intérieur des institutions.

Une des vues que présentent Pugin et Rowlandson permet de visualiser la place physique que *La Junte* aurait dû/peu occuper lors de son accrochage, c'est-à-dire au fond de la salle de réunion qu'elle représente. Ainsi, l'aquatinte *Trinity House*⁸³ (**Figure 50**) qui montre une salle de corporation (la corporation regroupe l'ensemble des personnes exerçant la même profession) se construit en deux niveaux de lecture. En premier lieu, l'espace de la salle, où des hommes vaquent à leurs occupations, correspond à la temporalité de l'immédiateté avec laquelle l'artiste a « croqué » la scène qu'il présente au spectateur. En second lieu, le portrait de groupe présenté au fond de la salle correspond à une temporalité passée de la commémoration formelle. L'on pourrait alors projeter *La Junte*, en tant qu'objet matériel, comme le « tableau dans le tableau » de la *Trinity House*. Cet aspect éminemment autosuffisant de l'œuvre anglaise illustre notre thèse avancée au chapitre 2 d'un tableau conçu pour les actionnaires. *La Junte* n'est bien évidemment pas une vue « topographique » et la complication des niveaux de lecture qu'elle présente est en partie seulement éclairée par la comparaison à l'œuvre de Pugin et Rowlandson.

La Junte fait la synthèse des deux niveaux de lectures de l'aquatinte anglaise. La scène est d'une part croquée avec beaucoup de spontanéité dans les deux groupes latéraux d'actionnaires. D'autre part, le caractère fixe et passé du portrait de groupe conventionnel se retrouve dans la frise de bustes au fond de la salle. Cette dichotomie est justement une

⁸² L'expression est employée dans le catalogue d'exposition *L'Architecture et son image* (Blau 1989 : 41). Un paragraphe extrêmement court est accordé au *Microcosm*, dont le Centre canadien d'architecture de Montréal possède un exemplaire d'époque. Aucune analyse de ces images n'y est proposée.

⁸³ La « Court Room » existe toujours. Vues disponibles sur http://www.trinityhouse.co.uk/venue_hire/rooms/court-room. Consulté le 15 août 2011.

dissonance par rapport à un standard de représentation des lieux névralgique d'une capitale. Le dialogue qui s'instaure entre le tableau au fond de la salle de la *Trinity House* et les hommes dans la salle provoque une impression de continuité dans l'activité de la corporation, projetant les succès du passé dans la scène actuelle. Dans le portrait de groupe au fond de la salle, les redingotes bleues des hommes alignés en rangée font écho au costume des hommes présentés de façon informelle à l'avant-plan dans la salle. La concordance de costume et l'indifférenciation des figures incitent le spectateur à penser qu'il s'agit des mêmes hommes qui ont posé de façon formelle dans un premier temps, puis de façon informelle pour la scène principale. L'attitude désinvolte des personnages au premier plan montre l'aisance du succès de la gestion de l'entreprise (lisible dans la richesse du décor), qui repose sur l'entente de groupe et le travail commun culminant dans le tableau au fond de la salle.

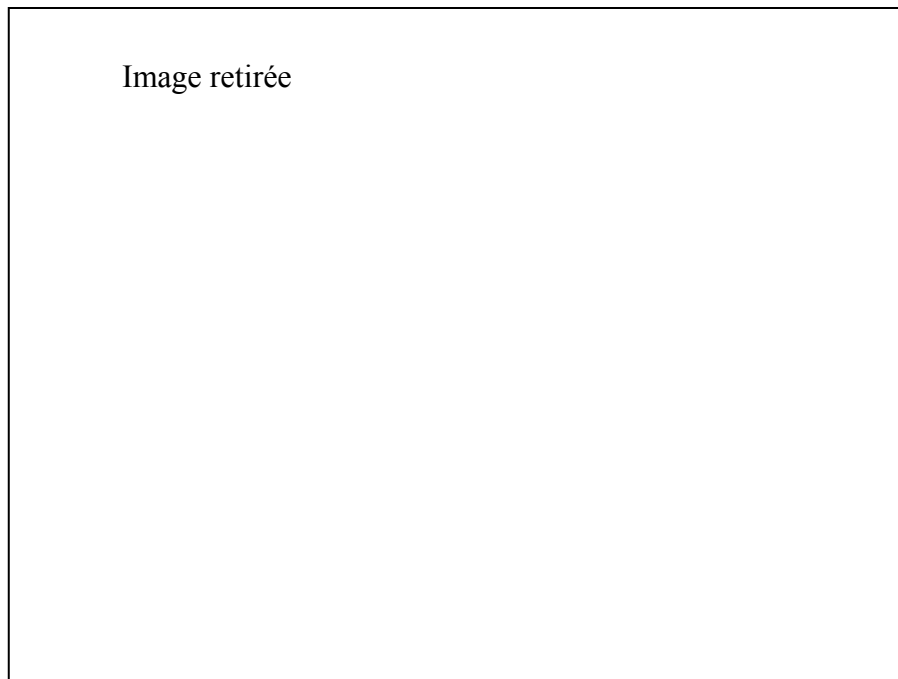


Figure 50. Thomas Rowlandson et Augustus Charles Pugin. *Trinity House from 'Ackermann's Microcosm of London'*. 1808-1810. Aquatinte rehaussée.

3.2.2 De l'invisibilité du capital

L'activité boursière londonienne du début du XIX^e siècle ne se concentrait encore seulement que dans quelques lieux de la ville, dont la South Sea Company (Summerson : 1947, 16), une compagnie qui s'occupait du commerce avec les colonies espagnoles d'Amérique du Sud. L'aquatinte *Dividend Hall at South Sea House* (**Figure 51**) est donc le relevé architectural et social d'un espace financier appartenant à une entité de commerce similaire à la Compagnie des Philippines. Ce *Dividend Hall* est une salle à fonction très précise, représentée scrupuleusement, qui cible une des étapes du système commercial à actions présent en Angleterre. La salle de *La Junte* au contraire est agressivement générique. C'est une salle d'audience quelconque, sans compter qu'elle a aujourd'hui perdu son identité malgré la présence du baldaquin, du lustre et du sol, qui n'appartiennent plus à la mémoire visuelle collective. Contrairement au *Dividend Hall* qui s'ouvre au spectateur de façon à favoriser une appropriation du lieu (on pourrait presque s'asseoir au premier plan pour lire le journal; des couples usent de cet espace pour déambuler tranquillement), la salle de *La Junte* a une présence insaisissable. Cette salle d'audience espagnole est une sorte de « non-thème ». Elle livre les personnages derrière lesquels elle s'efface, mais son immuable stabilité s'impose indéniablement au spectateur et s'oppose au grouillement perceptible dans les troupes du premier plan.

La composition de l'aquatinte *India House, Sale Room* (**Figure 52**) plonge littéralement le spectateur au cœur de l'activité courtière de Londres en 1808. Dans le *Microcosm of London*, la description de la East India Company occupe de nombreuses pages et retrace toutes les péripéties de cette fameuse et importante compagnie. Le choix de l'image qui devait être associée à cette description n'était donc pas banal. Un défi similaire incombait à la salle de *La Junte*, qui pourtant déconstruit sciemment toute stratégie publicitaire que l'on pouvait trouver dans les vues anglaises. Surplombant l'épaule des actionnaires de la East India Company assis dans les gradins, le spectateur pénètre un univers clos destiné aux seuls investisseurs de cette compagnie. Le mode d'entrée dans l'image est des plus efficaces puisque le spectateur peut voir la scène à la fois en plongée tout en ayant un angle de vue suffisamment grand pour admirer

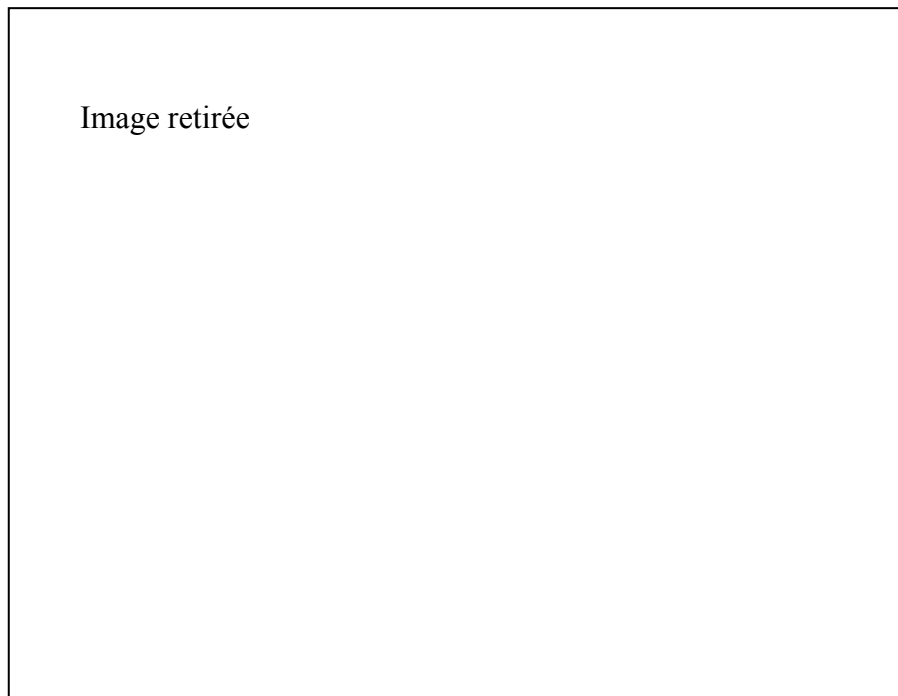


Figure 51. Thomas Rowlandson et Augustus Charles Pugin. *Dividend Hall at South Sea House*. Publié par R. Ackermann. 1810. Aquatinte rehaussée.

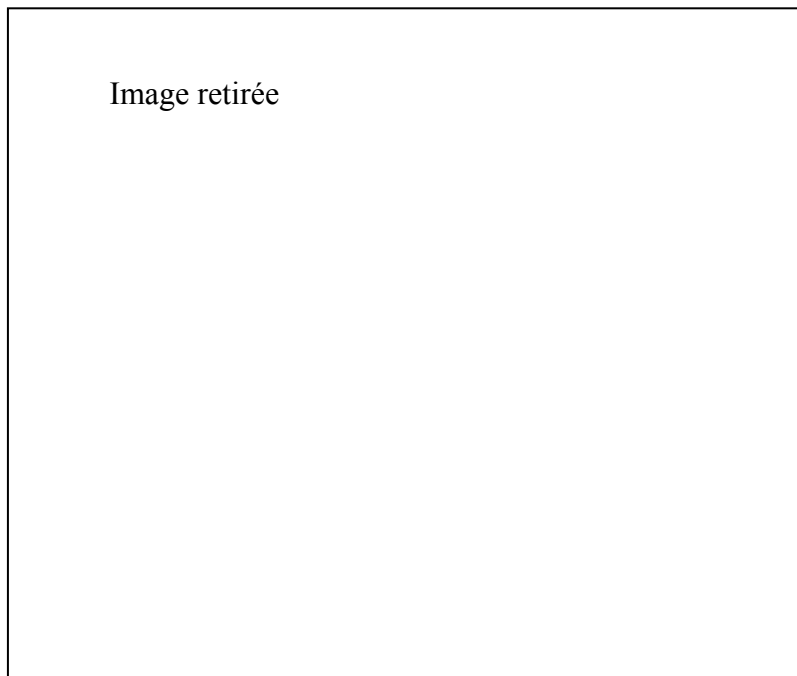


Figure 52. Thomas Rowlandson et Augustus Charles Pugin. *India House, The Sale Room*, from *'Ackermann's Microcosm of London'*. 1808. Aquatinte.

l'ouverture monumentale au plafond. Le spectateur fait également *partie* des actionnaires qui vendent et achètent des actions, grâce à la mise en valeur de l'accessibilité égalitaire pour les investisseurs, donnée par l'hémicycle. Cette tactique est en tout point opposée à *La Junte* (bien que cette dernière ne nous présente pas une salle des ventes mais un conseil d'administration) puisque *La Junte* accorde au spectateur une place indéfinie, si ce n'est dans l'ombre inquiétante projetée sur le sol au premier plan.

La salle de *La Junte des Philippines* est, comme la salle de finances anglaise, un lieu *virtuel* de transactions des cargaisons réelles qui doivent encore venir à la métropole depuis les territoires coloniaux. La *Sale Room* de la East India Company montre l'activité de spéculation avec justesse : en fait, on ne voit rien. Tout est ouvert, exposé, offert avec clarté au spectateur, depuis les détails architecturaux jusqu'au personnel central chargé de consigner les ventes et les achats d'action. Cette absolue transparence de la représentation qui va de pair avec une abstraction de la réalité est encore une caractéristique des représentations économiques d'aujourd'hui, comme le montrent Daniel Beunza et Fabian Muniesa dans le chapitre « Listening to the Spread Plot » de l'ouvrage *Making things Public* (Latour et Weibel 2005 : 628-633). La thématique de l'abstraction est étudiée dans une perspective postcoloniale par Beth Fowkes Tobin dans l'ouvrage *Picturing Imperial Power* (1999). Selon l'auteure, les représentations de botanique, les rapports et les dessins ethnographiques mettent au jour un processus de prise de pouvoir par la métropole, qu'elle résume ainsi (1999 : 25) : « *Inscription, mirroring the mechanical processes of extraction, is a form of abstraction whereby an absence is rendered present* ». Cette association « extraction – abstraction » est fascinante et nous désirons l'appliquer au-delà du domaine de la connaissance scientifique⁸⁴ auquel la limite l'auteure. Car plus directement encore, les œuvres que nous avons présentées dans ce chapitre expriment justement cette extraction puis cette abstraction de l'origine des produits des colonies permettant spéculation et enrichissement dans la métropole. Le langage étonnamment transparent que Soane ou encore Pugin utilisent dans l'architecture incarne le concept même d'abstraction des richesses. *La Junte* ne joue pas sur cette clarté de l'image. Il n'y

⁸⁴ Un atelier est d'ailleurs offert en juin 2012 par l'École des Hautes Études Hispaniques de Madrid à ce sujet : « Connaître, contrôler et gouverner, Stratégies des empires ibériques (1800-1936) »

a de clair que les lignes de perspective de la salle, et de rédempteur que la lumière déformant les proportions à droite. Sinon, c'est une salle presque caverneuse qui englobe la rencontre ; une caverne aux plafonds très hauts, mais qui ne réussit pas à donner de l'air à respirer quand le spectateur s'immerge dans la scène. Là où le spectateur se trouve à son aise, c'est plutôt dans le grand espace vide au centre, tellement à l'aise qu'en face de la toile le spectateur ne trouve même pas qu'il s'agit d'un espace vide. C'est plutôt son point d'entrée. Mais ce vide dans *La Junte* reprend à sa façon la clarté des artistes anglais. Il incarne l'immatérialité des spéculations (en termes de construction abstraite de pensée) de profits espérés par la compagnie. Ou ne serait-ce plutôt la représentation de ce que ces actionnaires vont devoir se diviser entre eux, comme les actionnaires de Cruikshank (**Figure 53**) se divisent le montant « £ 0. 0. 0 », c'est-à-dire pour l'instant encore des richesses virtuelles ?

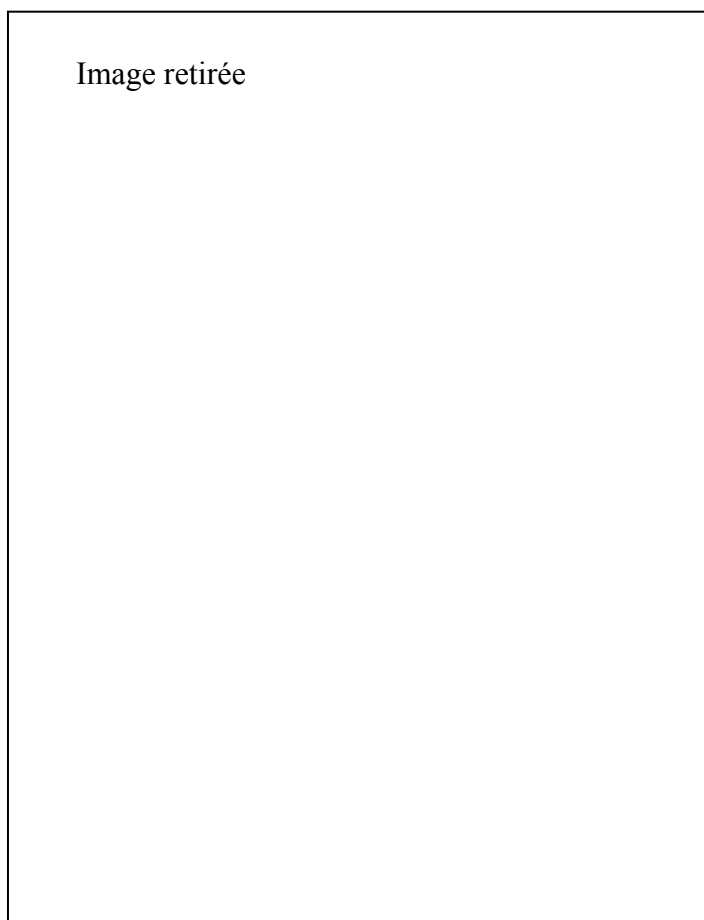


Figure 53. Thomas Cruikshank. *Speculation. A Joint Stock Company dividing their Losses.* 1822. Eau-forte et aquatinte. 2,22 x 1,67 cm. British Museum, Londres.

Conclusion

Nous voulions voir le tableau de Goya comme une carte des relations du monde du début du XIX^e siècle. L'analyse de *La Junte des Philippines* conduit le lecteur depuis les institutions madrilènes jusqu'au galion de Manille, des révoltes mexicaines aux *traders* de Londres. Tout cela se devine-t-il au premier regard porté à *La Junte* ? C'est pourtant la toile de fond qui soutient ce chef-d'œuvre, qui l'instruit, le nourrit et à laquelle l'œuvre répond. Un but essentiel ressort de ce mémoire : la réinsertion de *La Junte des Philippines* de Goya dans la culture visuelle collective ainsi que la démonstration de la signification de cette œuvre pour le public d'aujourd'hui.

Dès notre première visite au Musée Goya de Castres, l'œuvre s'est révélée d'une présence imposante ; sa puissance est à présent indéniable. Notre contribution à l'état des connaissances actuelles se fait par les dimensions comparative et interdisciplinaire de notre analyse de *La Junte*. Cette œuvre maîtresse dans la production de Goya peut à présent être comparée avec des œuvres qui, bien qu'elles soient fort différentes, permettent de découvrir *La Junte* sous un nouvel éclairage. Les données historiques et économiques ne sont plus juxtaposées de façon extérieure à *La Junte* mais concourent entièrement à la mise sur pied d'une véritable analyse de l'image, qui soit cohérente et qui prenne en compte les divers aspects parfois paradoxaux qui reposent au sein de cette œuvre. Il fallait sortir « Goya » d'une pensée péninsulaire et rendre à l'œuvre une place plus centrale, en la situant dans les contextes politique et économique qui rendent compte de son importance dans une histoire de l'art globale. En déconstruisant, en révélant les mécanismes de fonctionnement de cette monumentale peinture, nous découvrons l'arrière-scène d'un pouvoir colonial. *La Junte* assume plusieurs fonctions parfois contradictoires, révélatrices à la fois des ambitions d'un groupe social en cours de définition, des traditions artistiques à respecter ou à renouveler et d'une attitude géopolitique.

Voir dans *La Junte des Philippines* le renversement de perspective d'une salle de réunion madrilène vers l'empire colonial espagnol nous a permis de décloisonner les schémas de pensée sur cette œuvre en particulier ainsi que sur une partie de l'œuvre général de Goya. L'œuvre prend toutefois le contrepied d'une approche interculturelle qui vise à introduire des corpus extra-européens dans le discours de l'histoire de l'art.

Son point de vue éminemment autoréférentiel semble contredire l'inclusion de *La Junte* au sein d'une pensée sur la production culturelle « globale », telle que présenté par exemple dans les ouvrages et l'enseignement de Serge Gruzinski, qui se résument bien par le titre de séminaire « De l'histoire coloniale à l'histoire globale » (l'École des hautes études en sciences sociales, Paris). Pourtant, *La Junte* propose un croisement de regards entre sa conscience métropolitaine et sa réalité impériale qui informe l'histoire de nos sociétés bien au-delà de la réalité ibérique.

La Junte est propice à tisser des ponts entre l'Europe, l'Amérique et l'Asie, puisqu'elle ne fait pas d'autocélébration univoque ; le regard qu'elle présente peut contribuer à construire l'identité actuelle des spectateurs en rapport avec ce passé d'interactions mondiales. Alors que le Mexique est un des premiers pays d'Amérique latine à avoir fêté en 2010 le bicentenaire du début du mouvement d'indépendance nationale et qu'en 2014 l'Espagne fêtera le 200^e anniversaire de la fin de la Guerre d'Indépendance, il sera possible d'insérer *La Junte* au cœur des réflexions rétrospectives sur l'histoire européenne et américaine.

L'œuvre est, presque malheureusement, devenue d'une étonnante actualité depuis la dernière année. Les crises des pouvoirs politiques occidentaux et d'une partie de l'économie mondiale qui scandent les nouvelles journalistiques font un écho amer à cette œuvre de Goya, apparemment elle aussi témoin de l'échec d'un système global. Mais elle aurait pu ne rester qu'un témoignage ponctuel d'une obscure compagnie, ou un chef-d'œuvre de l'histoire de l'art relégué à une analyse superficielle. L'actualité de *La Junte* naît du regard qu'on lui porte. L'observer à la lumière de l'économie rend justice à un volet de l'œuvre jusqu'à présent complètement absent des études qui lui étaient consacrées. L'image d'un capitalisme naissant, lourde de contradictions, renvoie le spectateur à sa propre actualité. Au détour d'une salle du Musée de Castres, une vision fugitive du pouvoir espagnol est figée par le pigment, attendant que le visiteur y confronte son regard.

Bibliographie

Publications

Constitución política de la monarquía española : promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812. (2001). Valladolid : Ed. Maxtor.

ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE (France), et Alain MÉROT (1996). *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIIe siècle.* Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, Coll. « Beaux-arts histoire ».

ABRAMSON, Daniel M., et PAUL MELLON CENTRE FOR STUDIES IN BRITISH ART (2005). *Building the Bank of England : money, architecture, society, 1694-1942.* New Haven [Conn.]; London: Yale University Press.

ACKERMANN, R, ed. (1808). *The Microcosm of London.* [En ligne], <http://www.archive.org/stream/microcosmoflondo03pyneuft#page/n0/mode/2up> et <http://www.archive.org/stream/microcosmoflondo02pyneuft#page/n183/mode/1up>. Consulté le 26 janvier 2012.

ARASSE, Daniel (2000). *On n'y voit rien : descriptions.* Paris : Denoël.

ARBETETA MIRA, Letizia (2003). « La invención de Oriente en la cultura europea », *Goya*, vol., n° 293, p. 68.

ARNAIZ, José Manuel (1984). « Another Giaquinto Source for Goya », *The Burlington Magazine*, vol. 126, n° 978, p. 561-563.

ARTOLA, Miguel, AMIGOS MUSEO DEL PRADO, et MADRID FUNDACIÓN CAJA DE (2002). *Goya.* Barcelona Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores ; Madrid Fundación Amigos del Museo.

AYMES, Jean-René (2010). « La commémoration du bicentenaire de la Guerre d'Indépendance (1808-1814) en Espagne et dans d'autres pays », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], mis en ligne le 20 février 2011, consulté le 16 mai 2012. URL : <http://ceec.revues.org/3432>.

ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN (2000). *Post-colonial studies : the key concepts.* London ; New York : Routledge, Coll. « Routledge key guides ».

AUGÉ, Jean-Louis (2005). *Inventaire général des collections du Musée Goya. Peintures hispaniques.* Ville de Castres.

AUGER-FEIGE, Françoise et coll. (2006). *Étude de l'état de conservation de La Junte des Philippines de Goya conservée au Musée Goya de Castres et préconisations d'intervention*. Semur en Auxois : Musée Goya de Castres.

BAHAMONDE Magro, A. et J. TORO Mérida (1978). *Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del siglo XIX*. Madrid : Siglo Veintiuno de España.

BAKER, Christopher (2011). « Robert Smirke and the court of the Shah of Persia », *Burlington Magazine*, vol. 153, n° 1303, p. 665-667.

BARKER, Francis, Peter HULME et Margaret IVERSEN, ed. (1994). *Colonial discourse, postcolonial theory*. Manchester England ; New York: Manchester University Press ;, Coll. « The Essex symposia, literature, politics, theory ».

BARRINGER, T. J., Geoff QUILLEY et Douglas FORDHAM (2007). *Art and the British Empire*. Manchester, UK; New York, NY : Manchester University Press.

BATICLE, Jeannine, Jean-Louis AUGÉ, et Musée Goya (Castres Tarn France). (1994). « Les Goya de Castres », *Regard sur...* , n° 2, p. 1-4.

BATICLE, Jeannine (1984). « Goya et la *Junte des Philippines* », *Le revue du Louvre et des Musées de France*, vol. n.2, p. 107-116.

BENDINER, Kenneth (1986). « Political and social themes in late eighteenth century British images of India », *Artistic strategy and the rhetoric of power : political uses of art from antiquity to the present*. Carbondale : Southern Illinois University Press.

BERUETE Y MORET, Aureliano de (1922). *Goya as portrait painter*. Traduit de l'espagnol Selwyn Brinton. London: Constable.

BLACK, Christopher F. (1989). *Italian confraternities in the sixteenth century*. Cambridge, England; New York: Cambridge University Press.

BLAU, Eve et coll. (1989). *L'architecture et son image : quatre siècles de représentation architecturale : oeuvres tirées des collections du Centre canadien d'architecture*. Montréal: Centre canadien d'architecture/Canadian Centre for Architecture : Distribué par les éditions du Méridien. Catalogue d'exposition Centre canadien d'architecture; Dallas Museum of Art; École nationale supérieure des beaux-arts, 1989-1990.

BLUNT, Alison et Cheryl MCEWAN, dir. (2002). *Postcolonial geographies*. New York ; London : Continuum, Coll. « Continuum studies in geography ».

BODART, Diane (2003). « Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVIIe siècle », *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid : Fernando Villaverde Ediciones.

BOIME, Albert (2004). *Art in an age of counterrevolution, 1815-1848*. Chicago : University of Chicago Press.

BOZAL, Valeriano (1979). *La ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid : Comunicación, Alberto Corazón editor.

BRAUDEL, Fernand (1993). *Civilisation, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle*. Paris : Librairie générale française.

BULL, D. et coll. (2011). « An intrusive portrait by Goya », *Burlington Magazine*, vol. 153, n° 1303, p. 668-672.

CAMÓN AZNAR, José (1982). *Francisco de Goya. IV, 1812-1828*. Zaragoza : Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

CANNON-BROOKES, Peter et HEIM GALLERY (1991). *The Painted word : British history painting, 1750-1830*. Catalogue d'exposition. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY : Boydell Press for the Heim Gallery.

CARRETE PARRONDO, Juan (2007). *Goya : estampas : grabados y litografías*. Espagne : Electa.

CHAUNU, Pierre (2003). *Histoire de l'Amérique latine*. Paris : Presses universitaires de France.

CLARK, T. J. (1999). « Painting in the Year 2 », *Farewell to an idea : episodes from a history of modernism*. New Haven : Yale University Press.

COLLEY, Linda (1986). « Whose Nation? Class and National Consciousness in Britain 1750-1830 », *Past & Present*, vol., n° 113, p. 97-117.

CONTENTO MÁRQUEZ, Rafael (2010). *Las Ruinas de Zaragoza de Gálvez y Brambila : una epopeya calcográfica*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico.

DAMISCH, Hubert (1993). *L'origine de la perspective*. Paris : Flammarion.

DELPORTE, Christian, Annie DUPRAT et Nelly ARCHONDOULIS-JACCARD (2003). *L'événement : images, représentation, mémoire*. Paris : Créaphis.

ELLSWORTH HAMANN, Byron (2010). « The Mirrors of Las Meninas: Cochineal, Silver, and Clay », *The Art Bulletin*, vol. 92, n° 1, p. 6-35.

FLORES, Patrick D. (1998). *Painting history: revisions in Philippine colonial art*. Diliman, Quezon City; Manila : Office of Research Coordination, University of the Philippines ; National Commission for Culture and the Arts.

FOWKES TOBIN, Beth (1999). *Picturing imperial power : colonial subjects in eighteenth-century British painting*. Durham, N.C. : Duke University Press.

FREUND, Amy (2008). « The Legislative Body: Print Portraits of the National Assembly, 1789-1791 », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 41, n° 3, p. 337-358.

FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO, et MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE CHILE (2000). *Goya : coetáneos y seguidores : pinturas, dibujos y estampas de la Fundación Lázaro Galdiano : exposición presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Chile*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano. Catalogue d'exposition, 31 octobre 2000 à 14 janvier 2001.

GASSIER, Pierre (1975). *Dibujos de Goya : estudios para grabados y pinturas*. Vol. 1. Barcelona : Ed. Noguer.

GAUTIER, Théophile (1981). *Voyages en Espagne*. Édition présentée, établie et annotée par Patrick Berthier. Paris : Gallimard.

GERMER, Stefan (1992). « In Search of a Beholder: On the Relation between Art, Audiences, and Social Spheres in Post-Thermidor France », *The Art Bulletin*, vol. 74, n° 1, p. 19-36.

GIRARD, Catherine (2006). *Mises en scène de l'héroïne juive : le portrait de l'actrice Rachel par Théodore Chassériau (1819-1856)*. Thèse (M.A.), Université de Montréal.

GLENDINNING, Nigel, et José Miguel MEDRANO (2005). *Goya y el Banco Nacional de San Carlos : retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España.

GLENDINNING, Nigel (1987). « El retrato en la obra de Goya, Aristócratas y burgueses de signo variado », *Goya nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid : Amigos del Museo del Prado.

GLENDINNING, Nigel (1977). *Goya and his critics*. New Haven : Yale University Press.

GOMBRICH, E. H. (1949). « Imagery and Art in the Romantic Period », *The Burlington Magazine*, vol. 91, n° 555, p. 153-159.

GREEN, Edwin (1989). *Banking, an illustrated history*. New York : Rizzoli.

GRUZINSKI, Serge (2004). *Les quatre parties du monde : histoire d'une mondialisation*. Paris : La Martinière.

GUDIOL, José (1984). *Goya, 1746-1828, biographie, analyse critique et catalogue des peintures*. Traduction française de Robert Marrast, Barcelone : Ediciones Polígrafa, S. A.

GUILLERMO, Artemio R., et Win MAY KYI (2005). *Historical dictionary of the Philippines*. Lanham, MD.: Scarecrow Press.

HOFMANN, Werner et HAMBURGER KUNSTHALLE. (1980). *Goya, das Zeitalter der Revolutionen, 1789-1830*. Catalogue d'exposition Hamburger Kunsthalle, 17. Oktober 1980 bis 4. Januar 1981. München: Prestel, Coll. « Kunst um 1800 ».

JUNTA DE COMUNIDADES CASTILLA-LA MANCHA et MINISTERIO DE CULTURA (2009). *España 1808-1814 : de súbditos a ciudadanos*. Toledo; Madrid: Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha ; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

KIRCHNER, Thomas (2008). *Le héros épique : peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

KLINGENDER, Francis Donald (1968). *Goya in the democratic tradition*. New York : Schocken Books.

LACLOTTE, Michel (2003). *Histoires de musées : souvenirs d'un conservateur*. Paris : Scala.

LAFUENTE FERRARI, E. (1947). *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.

LAFUENTE FERRARI, Enrique et coll. (1983). *Goya en las colecciones madrileñas : Museo del Prado, abril-junio 1983*. Madrid : Amigos del Museo del Prado.

LAMBIE, Monique, Jean René AYMES et PALACIO DE ORIENTE (2008). *Ilustración y liberalismo, 1788-1814 : Palacio Real de Madrid, octubre 2008-enero 2009*. Madrid : Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales : Patrimonio Nacional.

LATOURE, Bruno et Peter WEIBEL (2005). *Making things public : atmospheres of democracy*. Cambridge, Mass.; Karlsruhe, Allemagne : MIT Press ; ZKM/Center for Art and Media in Karlsruhe.

LICHT, Fred (1979). *Goya, the origins of the modern temper in art*. New York : Universe Books.

LORAUX, Nicole (1988). « Alors apparaîtront les Érinyes », *L'écrit du temps*, vol., n° 17, p. 93-107.

LUNA, Juan J., et Margarita MORENO DE LAS HERAS (1996). *Goya : 250 aniversario : Museo del Prado, 30 de Marzo al 2 de Junio 1996*. Madrid: Museo del Prado.

MANSEL, Philip (1982). « Monarchy, Uniform and the Rise of the Frac 1760-1830 », *Past & Present*, vol., n° 96, p. 103-132.

MARIN, Louis (1981). *Le portrait du roi*. Paris: Minuit.

MENA MARQUÉS, Manuela, et José Luis DíEZ (2008). *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado : Ediciones El Viso.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, José María JOVER ZAMORA et Miquel BATLLORI (1987). *Historia de España Tomo XXXI, La época de la ilustración*. Madrid : Espasa-Calpe.

MIRA ARBETETA, Letizia (2003). « La invención de Oriente en la cultura europea », *Goya.*, vol., n° 293, p. 68.

MIRANDA-TCHOU, Teresita (1996). « Art as Political Subtext : A Philippine Centennial Perspective on Francisco Goya's Junta de la Real Compañía de Filipinas (1815) », *Philippine Quarterly of Culture and Society*, vol. 24, n° 2/3, p. 187-216.

MISSISSIPPI COMMISSION FOR INTERNATIONAL CULTURAL EXCHANGE (2001). *The majesty of Spain : Royal collections from the Museo del Prado and the Patrimonio Nacional*. Catalogue d'exposition Mississippi Arts Pavilion March 1 - September 3, 2001. Jackson, Miss.: Mississippi Commission for International Cultural Exchange.

MORALES Y MARÍN, José Luis (1994). *Pintura en España, 1750-1808*. Madrid: Cátedra.

MORALES Y MARÍN, José Luis, José Miguel MORALES FOLGUERA et Reyes ESCALERA PÉREZ (1997). *Fiesta y ceremonia : España siglo XVIII : libros y grabados : Marbella, del 7 de noviembre al 9 de diciembre de 1997*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo.

MORALES, Alfredo José, et Cristina PÉREZ-MARÍN SALVADOR (2003). *Filipinas : puerta de Oriente : de Legazpi a Malaspina : Museo San Telmo, Donostia-San Sebastián, 22 de noviembre de 2003 - 18 de enero de 2004 : Museo Nacional del Pueblo Filipino, Manila, febrero de 2004 - abril de 2004*. Madrid; Barcelona : Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior ; Lunweg.

MORINEAU, Michel (1999). *Les grandes compagnies des Indes orientales : (XVIe-XIXe siècles)*. Paris : Presses Universitaires de France.

MORTARI FERNÁNDEZ, Manuel (2008). *La nación en armas*. Exposición Teatro Fernán Gómez Centro de Arte, Madrid. 12 de febrero-11 de mayo 2008. Madrid : Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales : Secretaría General Técnica del Ministerio de Defensa.

MUSÉE GOYA (Castres Tarn France). (1991). *Le Néoclassicisme en Espagne : journées d'étude, 20-21 juillet 1989*. Thonon-les-Bains : Société présence du livre.

NOCHLIN, Linda (1995). *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXe siècle*. Paris : Éd. J. Chambon, Coll. « Rayon art ».

OSTERHAMMEL, Jürgen, et Niels P. PETERSSON (2005). *Globalization : a short history*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.

PAÉZ RIOS, Elena (1981-1983). *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional. Tome I, A-G; Tomo III, R-Z*. Madrid : Secretaría General Técnica; Ministerio de cultura.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., et Eleanor A. SAYRE (1988). *Goya y el espíritu de la ilustración : [exposicion] Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de mayo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio 1989*. Madrid : Museo del Prado.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1979). *Goya : Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates*. Madrid : Fundación Juan March.

PORTERFIELD, Todd B., et Susan L. SIEGFRIED (2006). *Staging Empire : Napoléon, Ingres, and David*. University Park, PA. : Pennsylvania State University Press.

PORTERFIELD, Todd B. (1998). *The allure of empire : art in the service of French imperialism, 1798-1836*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

QUINTANA, Manuel José, et Fernando DURÁN LÓPEZ (1996). *Memoria del Cádiz de las Cortes*. Cádiz : Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz.

RABATÉ, Colette (2006). *Le temps de Goya : 1746-1828*. Paris: Éditions du Temps, Coll. « Synthèse de civilisation espagnole ».

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. « Monumento ». *Diccionario de la lengua española. Vigésima Secunda Edición*. [En ligne], http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=monumento. Consulté le 1^{er} février 2012.

REY, Alain (1998). « Capitalisme ». *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert. Tome I, p.615.

RIEGL, Alois (2008). *Le portrait de groupe hollandais*. Paris : Hazan.

RICHARDSON, Margaret et Mary Anne STEVENS (2001). *John Soane : Le rêve de l'architecte*. Catalogue d'exposition, Musée des monuments français, hôtel de Rohan, Centre historique des Archives nationales, Paris du 26 janvier au 16 avril 2001 ; Royal Academy of arts, Londres, du 11 septembre au 3 décembre 1999 ; Centre canadien d'architecture, Montréal, du 16 mai au 3 septembre 2001. Paris : Gallimard.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Rosalia (2011). « The Maritime Loan in the "Carrera de Indias" », *Revue internationale des droits de l'Antiquité. 3e série*, [En ligne], vol. XLVIII, p. 259-276, <http://www2.ulg.ac.be/vinator/rida/2001/rodriguez%20lopez.pdf>. Consulté le 25 janvier 2012.

ROSE-DE VIEJO, Isadora (1984). « Goya's Allegories and the Sphinxes: 'Commerce', 'Agriculture', 'Industry' and 'Science' in Situ », *The Burlington Magazine*, vol. 126, n° 970, p. 34-39.

ROSENTHAL, Donald A. (1987). *La grande manière : historical and religious painting in France, 1700-1800*. Catalogue d'exposition Memorial Art Gallery de l'University of Rochester, du 2 mai au 26 juillet 1987 ; au Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University, du 6 septembre au 8 novembre 1987 ; au High Museum of Art, Georgia-Pacific Center, du 7 décembre 1987 au 22 janvier 1988. Rochester, N.Y. Seattle, WA : Memorial Art Gallery of the University of Rochester; Distributed by the University of Washington Press.

SAID, Edward W. (2003). *Orientalism*. New York, Toronto : Vintage Books; Random House.

SAID, Edward W. (2000). *Culture et impérialisme*. Paris: Fayard : Le Monde diplomatique.

SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel (2003). « Un episodio en la recepción cultural dieciochesca de lo exótico: la llegada del elefante a Madrid en 1773 », *Goya.*, vol., n° 295, p. 269.

SAVARD, P., et H. DUSSAULT (1966). *Histoire générale. Volume II. De 1328 à 1815*. Montréal : Centre Educatif et Culturel.

SCHMIDT-NOWARA, Christopher, et John M. NIETO-PHILLIPS (2005). *Interpreting Spanish colonialism: empires, nations, and legends*. Albuquerque : University of New Mexico Press.

SCHREFFLER, Michael J. (2007). *The art of allegiance: visual culture and imperial power in Baroque New Spain*. University Park, PA. : Pennsylvania State University Press.

SCHURZ, William Lytle (1920). « The Royal Philippine Company », *The Hispanic American Historical Review*, vol. 3, no. 4 (Nov., 1920), pp.491-508.

SCHWARZ, Henry et Sangeeta RAY (2000). *A companion to postcolonial studies*. Malden, MA : Blackwell Publishers, Coll. « Blackwell companions in cultural studies ».

SHERIFF, M. D. (2010). *Cultural contact and the making of European art since the age of exploration*. Chapel Hill, N.C. : University of North Carolina Press.

SIERRA DE LA CALLE, Blas (2011). *Grabados filipinos (1592-1898)*. Valladolid: Museo Oriental.

SMITH, Bradley et coll. (1966). *A travers son art, une histoire de l'Espagne*. Paris: Cercle européen du livre.

SMYLITPOULOS, Christina (2010). *A nabob's progress Rowlandson and Combe's The grand master, a tale of British imperial excess*. Thèse de doctorat, Montréal: McGill University Library.

SORIA, Martin (1960). « Goya's Portrait of Miguel de Lardizábal », *The Burlington Magazine*, vol. 102, n° 685, p. pp. 161-163.

SUMMERSON, John (1947). *The Microcosm of London*. London; New York : King Penguin Books.

TAFURI, Manfredo (1976). *Architecture and utopia : design and capitalist development*. Cambridge, Mass. : MIT Press.

THÉVOZ, Michel (1989). *Le théâtre du crime : essai sur la peinture de David*. Paris : Editions de Minuit.

TIPTON, Susan (2010). « Diplomatie und Zeremoniell in Botschafterbildern von Carlevarijs und Canaletto », *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art (RIHA)*, 1er Octobre 2010. [En ligne] <http://www.riha-journal.org/articles/2010/tipton-diplomatie-und-zeremoniell>. Consulté le 29 janvier 2012.

TRAPIER, Elizabeth du Gué (1964). *Goya and his sitters: a study of his style as a portraitist*. New York: Printed by order of the Trustees, Hispanic Society of America.

UBIETO, Antonio (1984). *Introducción a la Historia de España*. Barcelona : Teide.

USÓN GARCÍA, Ricardo, dir. (2010). *Fantasia y razón : La arquitectura en la obra de Francisco Goya*. Fundación Goya en Aragón.

VEGA, Jesusa, Estrella de DIEGO et Juan CARRETE (1985). *Catalogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*. Madrid : Ayuntamiento de Madrid Concejalía de Cultura.

VILAR, Pierre (1988). *Histoire de l'Espagne*. Paris : P.U.F., Coll. « Que sais-je? no. 275 ».

VILLALOBOS R., Sergio (1968). *El comercio y la crisis colonial; un mito de la independencia*. Santiago de Chile : Universidad de Chile.

WIND, Edgar (1938). « The Revolution of History Painting », *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, n° 2, pp. 116-127.

WOLF, Reva (1991). *Goya and the satirical print in England and on the Continent, 1730 to 1850*. Boston : D.R. Godine, Publisher, in association with Boston College Museum of Art.

WRIGHT, Beth Segal (1997). *Painting and history during the French Restoration: abandoned by the past*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press.

Conférences

DELGADO BARRADO, José Miguel (Universidad de Jaén). *Monarcas y gobiernos ante la Independencia de América (1780-1833)*. Congrès « La Corte de los Borbones : Crisis del modelo cortesano ». Universidad Autónoma de Madrid. 14-15-16 décembre 2011.

MOLINA, Álvaro (UAM). *De cortesano a ciudadano. Retrato y prácticas de representación para un nuevo modelo*. Congrès « La Corte de los Borbones : Crisis del modelo cortesano ». Universidad Autónoma de Madrid. 14-15-16 décembre 2011.

VEGA, Jesusa (UAM). *Goya y la vida moderna*. Congrès « La Corte de los Borbones : Crisis del modelo cortesano ». Universidad Autónoma de Madrid. 14-15-16 décembre 2011.

Sites internet

BIBLIOTECA ESTUDIO TEOLÓGICO AGUSTINIANO DE VALLADOLID (s.d.). « Compañía Filipinas ». *Biblioteca Estudio Teológico Agustiniiano de Valladolid*. [En ligne], <http://www.agustinosvalladolid.es>. Consulté le 7 avril 2012.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. (s.d.) « Portal Bicentenario de la Guerra de Independencia ». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Ministerio de*

Defensa. [En ligne], <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/guerraindependencia/>. Consulté le 2 février 2012.

COLECTIVO DE PATRIMONIO BIBLIOGRÁFICO ESPAÑOL (s.d.). « Asia, 1750-1829 ». *Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español*. [En ligne], <http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>. Consulté le 19 octobre 2011.

CORTES CASTILLA Y LEÓN (2012). « Historia de las cortes de Castilla y León ». *Cortes Castilla y León*. [En ligne], <http://www.ccyll.es/export/sites/ccyll/cortes/historia/index.html>. Consulté le 1^{er} février 2012.

FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO (s.d.). « Ficha técnica Juan Gálvez ». *Ficha de catálogo-inventario*. [En ligne], <http://www.flg.es/ficha.asp?ID=7476>. Consulté le 23 octobre 2011.

GOBIERNO FEDERAL MÉXICO (s.d.). « Cronología básica de la independencia de México ». *México 2010 Bicentenario Independencia, Centenario Revolución*. [En ligne], http://www.bicentenario.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=467&Itemid=81. Consulté le 24 janvier 2012.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (s.d.). « Bicentenario de la Guerra de Independencia (1808-1814) ». *Bicentenario de la Guerra de Independencia (1808-1814)*. <http://www.mcu.es/cooperacion/MC/Bicentenario/index.html>. Consulté le 15 février 2012.

NARCISSE (NETWORK OF ART RESEARCH COMPUTER IMAGE SYSTEMS IN EUROPE) (s.d.). « Junte Philippines ». *Base de données Narcisse (Network of Art Research Computer Image SystemS in Europe)*. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/lrmf/pres.htm>. Consulté le 2 mai 2012.

PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES (s.d.). « Una mirada al nuevo mundo : Tesoros del Archivo General de Indias ». *Portal de Archivos Españoles*. [En ligne], <http://pares.mcu.es/>. Consulté le 29 novembre 2011.

PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES (s.d.). «Bicentenario de las independencias Iberoamericanas ». *Portal de Archivos Españoles*. [En ligne], <http://pares.mcu.es/Bicentenarios/portal/primeraFase.html>. Consulté le 31 janvier 2012.

RED DIGITAL DE COLECCIONES DE MUSEOS DE ESPAÑA (s.d.). « Platería; Objetos de iluminación ». *Red digital de colecciones de museos de España*. [En ligne], <http://ceres.mcu.es>. Consulté le 29 novembre 2011.

RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX (2006). « Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) Portraitiste de l'Europe ». *Exposition du Musée des châteaux de Malmaison*. [En ligne],

<http://www.rmn.fr/francais/les-musees-et-leurs-expositions/musee-des-chateaux-de-malmaison-et/expositions-50/Jean-Baptiste-Isabey-1767-1855>. Consulté le 14 septembre 2011.

RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX (s.d.). « Le congrès de Vienne ». *1789-1945 L'Histoire par l'image*. [En ligne], http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=1073. Consulté le 16 avril 2011.

SENATE HOUSE LIBRARY UNIVERSITY OF LONDON (2008). « The Microcosm of London 1808-1810 ». *Senate House Libray University of London, Book of the Month*. [En ligne], http://www.ucl.ac.uk/specialcollections/bookofthemonth/2008_06.shtml. Consulté le 22 mars 2012.