Document généré le 18 avr. 2024 20:46

RACAR : Revue d'art canadienne
Canadian Art Review

RACAR
Revue d'art canadienne | Canadian Art Review

De l'invisibilité du capital : *La Junte des Philippines* de Goya (1815)

Raphaelle Occhietti

Volume 38, numéro 1, 2013

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1066665ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1066665ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)
1918-4778 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Occhietti, R. (2013). De l'invisibilité du capital : *La Junte des Philippines* de Goya (1815). *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, *38*(1), 65–78. https://doi.org/10.7202/1066665ar

Résumé de l'article

Despite its landmark status in Goya's oeuvre, the painting *The Assembly of the Royal Company of the Philippines* (1815), more commonly known as *The Junta of the Philippines*, has attracted little scholarly attention. An austere and imposing painting, it is the depiction of a meeting of stockholders presided by a diminutive King Ferdinand VII in an interior setting that will be identified as a "finance room." The canvas evinces a particular point of view on the relationships between the metropole and its faraway territorial possessions based on the *absence* of the colonies in the canvas. It will be argued that the pictorial setting of the finance room reasserts the *virtual* nature of the relationships between Madrid and its colonies. By comparing the *Junta* to contemporaneous British representations of spaces of finance, this study seeks to remove Goya's work from the isolation in which previous accounts have largely kept it confined. This paper reveals the ways in which the mechanisms of late eighteenth and early nineteenth century finance capitalism were disclosed pictorially by one of the era's most eminent artists.

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

De l'invisibilité du capital : *La Junte des Philippines* de Goya (1815)

Raphaelle Occhietti, Université de Montréal

Abstract

Despite its landmark status in Goya's oeuvre, the painting *The Assembly of the Royal Company of the Philippines* (1815), more commonly known as *The Junta of the Philippines*, has attracted little scholarly attention. An austere and imposing painting, it is the depiction of a meeting of stockholders presided by a diminutive King Ferdinand VII in an interior setting that will be identified as a "finance room." The canvas evinces a particular point of view on the relationships between the metropole and its faraway territorial possessions based on the *absence* of the colonies in the canvas. It will be argued that the pictorial setting of the finance room reasserts the *virtual* nature of the relationships between Madrid and its colonies. By comparing the *Junta* to contemporaneous British representations of spaces of finance, this study seeks to remove Goya's work from the isolation in which previous accounts have largely kept it confined. This paper reveals the ways in which the mechanisms of late eighteenth and early nineteenth century finance capitalism were disclosed pictorially by one of the era's most eminent artists.

Suite à la réunion du conseil d'administration de la Compagnie Royale des Philippines du 30 mars 1815 à Madrid, les actionnaires de ladite compagnie font parvenir au président de séance une lettre, dans laquelle ils insistent sur l'importance d'immortaliser leur rencontre[1]. Le témoignage *écrit*, à leurs yeux, ne suffit pas pour rendre hommage à la venue exceptionnelle du roi, qui aurait, paraît-il, été attentif aux délibérations du jour durant près d'une heure et demie[2]. Goya aurait peint au courant de l'été 1815[3] le monumental tableau *L'Assemblée de la Compagnie Royale des Philippines,* dit *La Junte des Philippines* (fig. 1). Comme une sorte de précommande, la lettre adressée au président de séance constitue aujourd'hui le seul document renseignant sur les attentes de ces actionnaires quant à la réalisation d'un « […] monument rappelant l'honneur sans pareil du Roi Notre Seigneur et pour stimuler les administrateurs [de la compagnie] […] ». La volonté des actionnaires d'orner leur salle de réunion[4] d'une image de leur rencontre présidée par le roi, donc de la séance du 30 mars 1815 *in-process*, va au-delà du strict besoin administratif — un portrait du nouveau souverain, comme c'était l'usage[5], aurait suffi pour lui rendre hommage — et donne lieu à une œuvre surprenante, unique dans la production de Goya[6].

Aucun témoignage sur la réception de l'œuvre auprès de ses contemporains n'a encore été retrouvé et l'absence de documents jusqu'à l'achat du tableau par un commerçant français en 1881 laisse croire à cette « conspiration du silence »[7] dont parle la spécialiste de Goya, Jeannine Baticle. L'œuvre a-t-elle déplu aux actionnaires ? Pour le spectateur contemporain, le rendu peu flatteur des personnages semble la cause suffisante d'un possible rejet du tableau, sauf si Goya les a dépeints tels qu'ils se voyaient[8]. Quant à elle, la représentation diminutive du roi Ferdinand VII, revenu d'exil après la chute du gouvernement de Joseph Bonaparte en 1814, fait l'unanimité chez les historiens de l'art quant à l'évocation critique de la part du peintre d'un retour à un pouvoir conservateur et répressif[9]. De plus, bien que le point de fuite du tableau se situe tout juste sous le roi, l'écrasant dais[10] d'étoffe rouge sous lequel le monarque se perd nie sa localisation centrale dans le tableau. Autant que les coups de pinceau grossiers qui lui forment le visage, l'encadrement disproportionné amoindrit l'impact visuel de la figure royale. Le peintre aragonais semble inviter le spectateur à regarder au-delà de la figure du roi, pour se concentrer plutôt sur les autres éléments du tableau, soit les actionnaires et la salle de réunion.

Dans une lettre adressée en août 1881 à Marcel Briguiboul, ce commerçant originaire de Castres s'étant porté acquéreur à peine quelques mois auparavant à Madrid de *La Junte des Philippines*, l'expert Haro évalue le tableau de Goya comme « une composition originale et typique digne de figurer dans un musée »[11]. Si le spécialiste n'emploie pas les adjectifs par redondance de sens, alors la juxtaposition d'« originale » et de « typique » donne l'attitude qu'il faut adopter devant *La Junte* : d'un côté, voir le tableau comme typique dans la mesure où l'on y retrouve un échantillon de pratiquement tous les types de personnages que Goya a peints au cours de sa carrière[12], et de l'autre considérer la composition de la toile (une salle vue en perspective avec une répartition en préséance des personnages) comme inusitée. Le traitement qu'opère *La Junte* de la commémoration d'une rencontre d'actionnaires va au-delà de l'anecdote historique et c'est peut-être cette « originalité » déroutante dans l'œuvre de Goya qui explique le peu d'études qui lui ont été consacrées jusqu'à présent.

La Compagnie Royale des Philippines est officiellement créée par décret royal en 1785 pour gérer et développer le commerce avec les îles Philippines. La dissolution de la Compagnie Guipuzcoana de Caracas en 1785 permet le transfert de gestionnaires et de capital vers une nouvelle compagnie dont les activités seraient principalement axées sur l'Orient[13]. Cependant, contrairement à la société commerciale de laquelle elle est issue, la Compagnie des Philippines n'opèrera pas à titre privé, mais sous protection royale. Tardivement constituée par rapport à la *London East India Company* (1600) ou encore la *Verenigde Oost-Indische Compagnie* (1602), la *Real Compañía de Filipinas* s'inscrit toutefois dans la lignée de ces célèbres compagnies dirigeant leur activité commerciale vers les « Indes

Figure 1. Francisco Goya y Lucientes, *La Junte des Philippines*, 1815. Huile sur toile, 320,5 x 433,5 cm. Castres, Musée Goya (photo : © Castres, musée Goya — Cliché P. Bru).

orientales »[14]. Sa structure administrative et financière est complexe et se caractérise par une perméabilité entre gestionnaires privés et gestionnaires d'État qu'il ne serait plus possible d'observer de façon aussi prononcée dans les compagnies d'aujourd'hui. Ainsi, le président de la Compagnie des Philippines est le ministre des Indes et le conseil d'administration est entre autres formé d'un représentant des intérêts royaux, d'un représentant de la banque nationale et d'un représentant des intérêts des actionnaires particuliers. Le tableau *La Junte des Philippines* unit donc des fonctions de représentation du pouvoir politique et du pouvoir économique (les aristocrates et la bourgeoisie, tous deux investisseurs).

Ces pouvoirs politique et économique représentent à eux deux un pouvoir *colonial* qui fait de l'exploitation d'un territoire occupé source de bénéfices. De ce fait, le contexte colonial, bien plus que de n'être qu'une toile de fond historique au tableau comme l'ont présenté jusqu'ici les spécialistes[15], s'incarne dans *La Junte*. Notre étude examinera donc le regard porté par le tableau sur le pourvoir colonial espagnol du premier quart du XIX^{e} siècle. Désirant faire état d'une réorganisation à l'aube d'une ère politique nouvelle, *La Junte* révèle plutôt, tel un diagnostic acerbe, une réorganisation du pouvoir colonial espagnol entièrement « métropocentrique »[16]. Ce point de vue intérieur engage le spectateur à s'interroger sur la représentation des infrastructures financières mises sur pied dans la métropole, comme expression du capitalisme marchand soutenant l'impérialisme espagnol. Nous démontrerons ainsi comment la salle de réunion dépeinte dans *La Junte des Philippines* révèle les mécanismes du capitalisme mercantile et financier tel qu'il se déploie en Europe à l'orée du XIX^{e} siècle.

Matérialiser les richesses : comparaison avec l'action papier

La Compagnie Royale des Philippines est une compagnie commerciale fermement ancrée dans le capitalisme mercantile[17] puisqu'elle bénéficie du monopole d'une route commerciale autorisé par l'État qui lui permet l'extraction et le commerce de biens. 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 orientale de la Terre, c'est-à-dire fermant la route du Cap de Bonne Espérance aux vaisseaux de la couronne espagnole[18].

Un système financier national appuie ce marché maritime international. Pour produire des liquidités (constituant un capital monétaire) nécessaires à l'organisation de grands voyages maritimes, la compagnie évalue le montant de sa valeur totale (entre possessions immobilières, potentiel de gain, fonds) qu'elle divise ensuite sous forme d'actions. En 1785, la compagnie a une valeur de marché élevée à huit millions de pesos, qu'elle divise en trente-deux mille actions d'une valeur de deux cent cinquante pesos chacune[19]. De cette façon, la propriété de la compagnie est divisée entre les différents actionnaires, institutionnels ou privés. Bien que la compagnie se finance par la vente d'actions, elle n'est toutefois pas cotée officiellement en bourse, comme l'est par exemple la Compagnie des Indes française à la Bourse de Paris[20]. L'étude de la Compagnie des Philippines ainsi que de sa représentation graphique acquiert alors une valeur d'actualité puisque son fonctionnement financier par émission d'actions et par investisseurs — particularité immortalisée par Goya — est encore un système utilisé de nos jours par les compagnies.

Les actions de la Compagnie des Philippines sont des objets fonctionnels. Action papier et peinture sont donc apparemment opposées 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. Jusqu'à présent, les actions de la compagnie n'ont encore jamais été mises en relation directe avec l'œuvre de Goya[21]. Mais à nos yeux, ces deux objets méritent d'être rapprochés dans une étude, car ils sont deux facettes complémentaires d'une même entreprise (la Compagnie des Philippines) et d'un même système économique (le capitalisme marchand à financement par actions).

La Biblioteca Nacional de España conserve deux exemplaires d'actions papier de la Compagnie Royale des Philippines[22]. L'aspect matériel de l'action (fig. 2) donne l'impression d'un document fragile, mais presque encombrant : l'objet est immense quand l'on pense à la forme virtuelle des actions d'aujourd'hui. L'entière page de garde de l'action est constituée d'une illustration gravée figurative, ce qui peut paraître disproportionné par rapport à sa fonction précise de lister les différents propriétaires et les ventes successives. Un socle monumental en compose presque tout le dessin. Y figurent les noms manuscrits des directeurs de la compagnie en 1785, Rodriguez de Rivas, Manuel Francisco de Joaristi, Gaspar Leal, celui du comptable Huizis et celui du trésorier Ozcaniz, ainsi que celui du porteur, en l'occurrence une femme, Josefa Lopez Fonxonda. De la même façon que le font les noms inscrits sur l'action, dans la *Junte,* la frise de personnages au fond de la salle semble affirmer un acte de propriété de ces personnages envers la Compagnie des Philippines[23].

Selon Baticle, le roi Ferdinand VII, comme son grand-père fondateur de la compagnie avant lui, accorde une importance providentielle aux colonies des Philippines, censées renflouer les caisses de l'État après la coûteuse guerre contre les troupes napoléoniennes (1808–14). Dans une lettre remise à Ferdinand VII le 3 avril 1815, quelques jours après l'assemblée générale des actionnaires, les administrateurs de la compagnie rappellent en ces termes la raison d'être de la *Real Compañía de Filipinas* : « […] pour fertiliser grâce à son commerce et sa navigation les îles de ce nom, et attirer les richesses vers la métropole […] »[24]. L'iconographie de l'action papier évoque-t-elle cette double responsabilité de la compagnie, la fertilisation des colonies et l'attraction des richesses vers la métropole ?

La page de garde de l'action présente une fusion d'iconographies variées rappelant les frontispices des ouvrages européens faisant le compte-rendu des voyages dans les contrées lointaines. Toutefois, l'action de la Compagnie des Philippines révèle sans équivoque la motivation commerciale derrière l'entreprise coloniale[25]. Au pied du socle colossal, trois figures féminines en interaction personnalisent trois espaces géographiques : l'Orient, l'Europe et l'Amérique. Ces représentations allégoriques territoriales correspondent à une tradition iconographique européenne répandue autant dans la peinture que la gravure. En Espagne par exemple, la diffusion par l'estampe au XVIII[e] siècle d'une œuvre de la collection royale comme *L'Allégorie de la Géographie, l'Asie*, de Luca Giordano, contribue à la diffusion d'une iconographie codifiée : femmes et/ou hommes à turban, animaux exotiques, paysage naturel[26]. Dans l'action de la Compagnie des Philippines, le sol est découpé comme un pourtour cartographique côtier, accentuant la référence géographique. Au centre et couronnée, l'Europe porte à son cou le blason du royaume de Castille-et-León. De sa main droite, elle tend élégamment le haut du caducée, symbole de commerce, vers l'Orient enturbannée. Sa main gauche repose amicalement sur l'épaule de l'Amérique, identifiable grâce à sa couronne de plumes, qui dans un geste d'élan saisit le bas du caducée. Le jeu d'entrelacs de mains et de regards est gracieusement orchestré par la figure allégorique de l'Europe. Ainsi, selon l'iconographie de l'action, c'est l'Europe qui contrôle le mouvement commercial entre ces trois régions du globe.

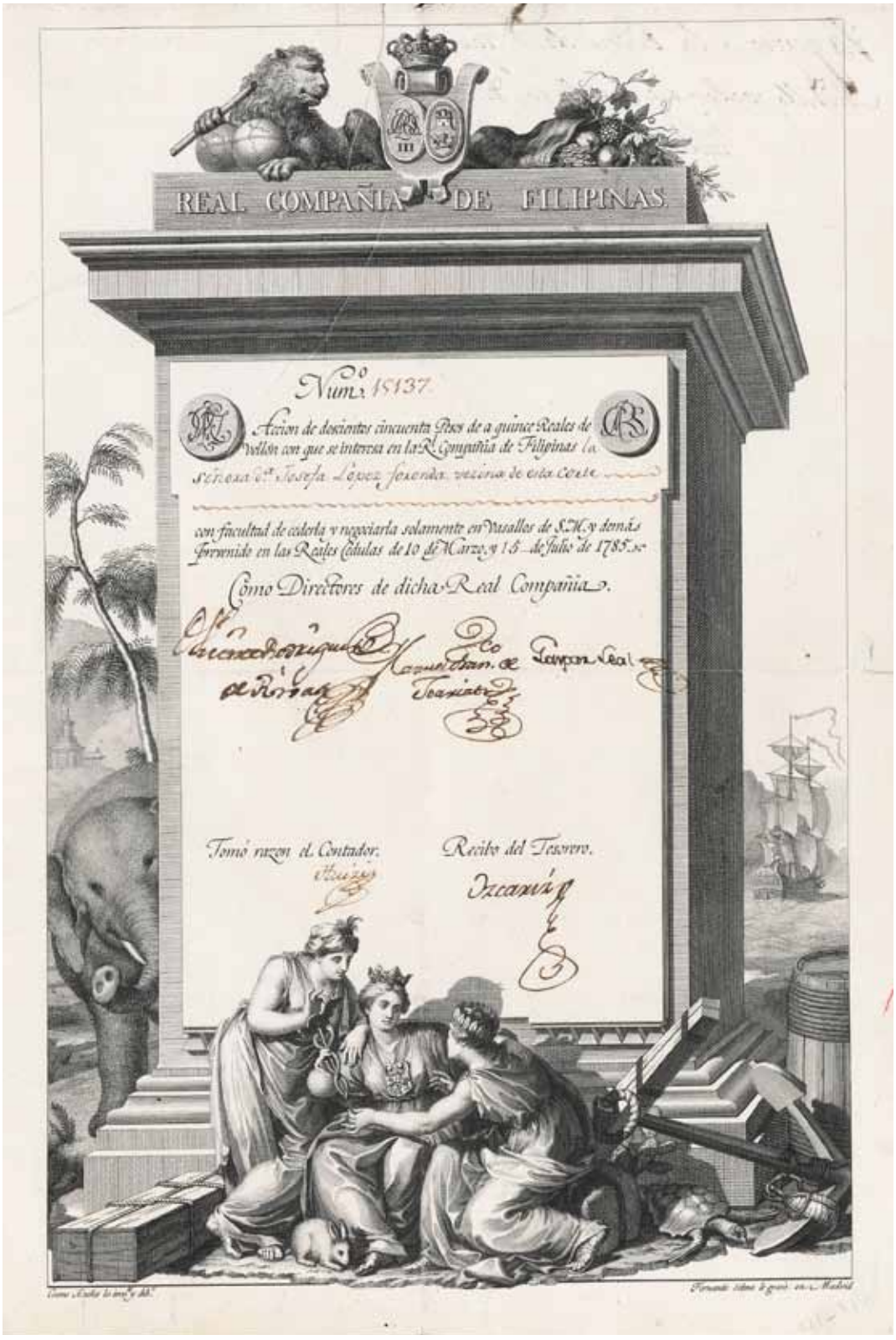

Figure 2. Fernando Selma, d'après un dessin de Cosme Acuña, *Acción de la Real Compañía de Filipinas*, 1785. Eau forte et burin, 35,1 x 25,6 cm. Madrid, Bibliothèque Nationale d'Espagne (photo : © Biblioteca Nacional de España).

Figure 3. Francisco Goya y Lucientes, *Le Commerce*, 1801–1805. Détrempe sur toile, 227 cm de diamètre. Madrid, Musée du Prado (photo : © Museo del Prado).

Ce mouvement du commerce international se retrouve accentué dans la page de garde de l'action où une nette division est établie entre la terre à gauche et la mer à droite. Le côté « terre » place le spectateur dans les territoires coloniaux, car il est associé à la représentation du règne animal asiatique : l'éléphant. D'après nous, il est fort probable que l'artiste Cosme Acuña, auteur du dessin de l'estampe, se soit inspiré de la venue en Espagne d'un éléphant au cours de l'année 1773, cadeau du gouverneur des Philippines au roi Charles III[27] (roi fondateur de la *Real Compañía de Filipinas*). De plus, l'examen comparé à la loupe de deux versions de l'action gravées par des artistes différents, celle de Joaquín José Fabregat (numéro d'inventaire 13372) et celle de Fernando Selma, en meilleur état et reproduite ici (numéro d'inventaire 13080), révèle deux interprétations du dessin original. À la différence de Fabregat, Selma représente nettement l'édifice à l'arrière-plan gauche avec un toit similaire à celui d'une pagode. Cette version accentue donc la localisation en territoire asiatique. Par conséquent, le vaisseau sur la droite serait en train de *quitter* le territoire colonial, se dirigeant *vers* la métropole, chargé des biens provenant des colonies. Dans la corne d'abondance

posée sur la corniche du socle, ce qui ressemblait vaguement à du raisin dans la version de Fabregat est nettement gravé chez Selma comme des pièces de monnaie frappées d'un buste royal, accentuant l'idée que d'importants gains sont attendus comme fruit des activités commerciales illustrées par l'action.

L'action est ainsi un objet plus complexe qu'il n'y paraît. C'est un morceau de papier imprimé qui représente une partie du capital divisé de la compagnie. L'action a la fonction pratique de *matérialiser* une partie du capital de la compagnie. Cependant, elle est aussi caractérisée par sa valeur *virtuelle*[28]. L'action ajoute en outre à son usage fonctionnel une image allégorique du commerce, des territoires coloniaux et des richesses. Comment le tableau *La Junte des Philippines*, à son tour, se rapporte-t-il à l'expression de la richesse, réelle ou virtuelle ?

Où sont les Philippines ?

En tant que peinture d'événement contemporain, on ne s'attendrait pas de *La Junte* qu'elle présente les mêmes caractéristiques qu'une illustration allégorique. Pourtant, l'œuvre est voulue pour « stimuler »[29] les administrateurs de la compagnie. On peut donc espérer du tableau qu'il évoque un retour de richesse, que celle-ci soit ostentatoire ou discrète. *La Junte* était en plus conçue précisément pour être accrochée dans la salle de réunion, « *el salón de sus Juntas generales* ». Les actionnaires devaient avoir accès à l'image comme si elle formait le quatrième mur de la salle ; la toile occuperait donc le plan qui correspond à l'unique mur non représenté dans la peinture. Le tableau accroché serait à la fois comme un prolongement de la salle et un miroir de la scène. Le spectateur actuel occuperait la place physique où aurait dû se trouver le tableau (en supposant que le tableau ait été accroché). Alors *La Junte*, en reflet exact de la salle où se trouvent les actionnaires espérant des dividendes, peut difficilement embellir la réalité où ils se situent sans créer une divergence immédiatement notable. Mais l'œuvre déroute le spectateur contemporain par l'absence d'identification du groupe d'hommes qui lui fait face comme le ferait un tribunal. Quels sont les autres absences ou décalages qui ponctuent l'œuvre et font de *La Junte* presque un tableau raté ?

Comme bien d'autres à son époque, Goya investissait dans l'économie de son pays. La Banque d'Espagne expose d'ailleurs dans ses bureaux un fac-similé d'une action de l'ancien Banco de San Carlos signée par Goya (l'original est précieusement conservé dans les coffres-forts)[30]. Comme nous l'avons mentionné, un « trou noir » d'archives entoure *La Junte* depuis son année de création, 1815, jusqu'à son année d'achat, 1881, et aucun témoignage de paiement de l'artiste n'a été retrouvé jusqu'à présent. La figure d'un Goya actionnaire[31], dépeignant avec une honnête lucidité ses compatriotes investisseurs, s'impose pour la lecture de cette œuvre, Goya ayant fort probablement été payé en *parts de la compagnie*[32] pour la commande du tableau commémoratif.

Goya devait donc être bien au courant de l'iconographie allégorique employée pour décorer les actions. L'association d'un exotisme orientalisant à l'opulence promise par les colonies foisonne également dans les fresques et les peintures de ses prédécesseurs à la cour d'Espagne. Parmi les artistes étrangers œuvrant à décorer le Palais Royal de Madrid, Giambattista Tiepolo et notamment Corrado Giaquinto[33] influencèrent Goya dans ses années de formation. Dans sa fresque ornant le grand escalier du Palais Royal, Giaquinto met en place un imaginaire des territoires lointains qui relève vraiment de cette « *imaginative geography* » identifiée par Edward Said[34]. L'Asie est personnifiée par une jeune femme d'apparence presque aussi somptueuse que les personnages allégoriques européens. Possédant un cortège plus luxueux que celui de l'Afrique et de l'Amérique, représentées dénudées, l'Asie est cependant moins individualisée par ses attributs que dans l'illustration de la page de garde de l'action analysée précédemment. L'évocation du commerce en tant que tel s'efface derrière une hiérarchisation allégorique entre les territoires coloniaux et l'Europe.

Dans son allégorie du *Commerce* (fig.3), Goya dépeint des marchands au teint sombre portant vêtements amples et turbans. L'*Agriculture*, l'*Industrie* et les *Sciences*, les trois autres allégories également réalisées entre 1801 et 1805[35] pour évoquer les valeurs des Lumières, sont représentées sous les traits de jeunes filles à la peau blanche vêtues à l'européenne, faisant de ces trois activités un domaine réservé de l'Europe, tandis que l'image de l'activité commerciale, elle, acquiert une connotation orientale. Goya respecte donc un imaginaire des territoires orientaux associés à une activité a priori lucrative. Mais l'image créée par Goya est beaucoup plus sobre qu'une allégorie typique. Le tondo du *Commerce* illustre tout simplement l'activité quotidienne du commerce. Le spectateur semble pénétrer l'atmosphère calfeutrée d'une scène de travail assidu, quoiqu'enclin à la rêverie. Contrairement aux allégories se référant au monde oriental, la scène présentée par l'artiste aragonais est dépouillée de toute abondance ; seule la cigogne, appartenant à l'iconographie traditionnelle du commerce, est conservée. Le commerce certes génère des richesses, mais elles sont ici décemment contenues dans des sacs de toile[36].

La scène de *La Junte des Philippines* est tout aussi austère que le tondo allégorique du commerce. De prime abord, *rien* n'évoque ce sur quoi le groupe d'actionnaires compte baser sa réussite financière. De plus, le tableau évite l'inclusion évidente d'éléments extra-européens telle que pratiquée par les œuvres et objets s'inspirant du contact avec des cultures américaines ou asiatiques[37]. Mais alors, où sont les Philippines ? Dans la mesure où elles sont la source de la réussite financière de ces actionnaires, peut-on s'attendre à trouver les Philippines évoquées dans le tableau de Goya ?

Le spectateur scrute alors du regard *La Junte*, dans l'espoir d'y trouver ne serait-ce qu'une seule référence aux territoires coloniaux, qu'un seul élément, allégorique ou non. Ces indices sont ce que l'auteur Ellsworth Hamann appelle à propos des *Ménines* de Velázquez des « *seemingly marginal details of material culture* »[38]. Pour lui, un pot en terre, un plateau d'argent et une tenture rouge renvoient à l'empire colonial hispanique. Dans *La Junte*, la salle expose peu de ces « détails d'une culture matérielle ». Aucune décoration n'orne les murs, hormis le dais à la forme aplatie dans lequel s'encastre une bordure dorée et un élément de format vertical, délibérément laissé noir. Cette surface sombre est probablement un « *repostero* », soit un écusson, une cartouche portant les pièces héraldiques d'un individu ou d'une institution et habituellement inséré au centre d'un dais. Toutefois, aucun motif précis ne peut s'y lire. Les photographies scientifiques prises lors de la restauration du tableau en 2006 ne révèlent aucune image sous-jacente[39]. Cet écusson pourrait représenter les armes de la Compagnie des Philippines, mais la commande de « *reposteros* » de la part d'institutions s'est faite de façon postérieure, durant la deuxième moitié du XIX[e] siècle[40]. Il serait donc plus vraisemblable que cet espace noir corresponde aux armes de la famille royale. Mais ce trou noir au milieu de l'image, provoquant une absence délibérée d'identification, est presque angoissant pour le spectateur qui sonde avec acharnement *La Junte*.

Continuant son inspection de l'imposante toile au Musée Goya de Castres, le regard du spectateur sera attiré par la subtile touche de lumière qui forme les branches du lustre. Cet élément décoratif d'éclairage pourrait être plaqué d'argent ou être en argent massif venu des colonies. Cependant, si le lustre était de métal, il serait plus vraisemblable qu'il ait été forgé en Europe[41]. Plutôt que d'être de métal, le lustre de Goya ressemblerait plus à la production de lustres de cristal de la Real Fábrica de Cristales y Vidrio de La Granja[42], en Espagne. Le dernier élément de décoration est le sol, jusqu'à présent appelé « tapis » par les spécialistes[43]. Notre discussion avec le conservateur de la Real Fábrica de Tapices de Madrid a révélé qu'il ne s'agit en fait probablement pas d'un tapis, mais d'un sol de marbre[44], alors sûrement réalisé en Europe. Ainsi, aucune présence de l'Orient, imaginaire ou matérielle, ne transparaît de *La Junte*.

Apparaissant dans l'embrasure à gauche, tapi dans l'ombre, mais recevant la lumière que jette Goya depuis la droite, le ministre des Indes, Miguel de Lardizábal, lui-même mexicain, est étonnamment le seul personnage dont le regard soit vraiment intense et présent pour le spectateur. Il revient à Baticle le mérite d'avoir élucidé le mystère entourant la présence marginale de ce personnage[45]. Pourtant à l'origine de la venue du roi à la réunion, Miguel de Lardizábal est exilé quelques mois seulement après la rencontre du 30 mars 1815. Le détail de la chaise vide et le ministre debout à l'extrême gauche du tableau appuient l'idée

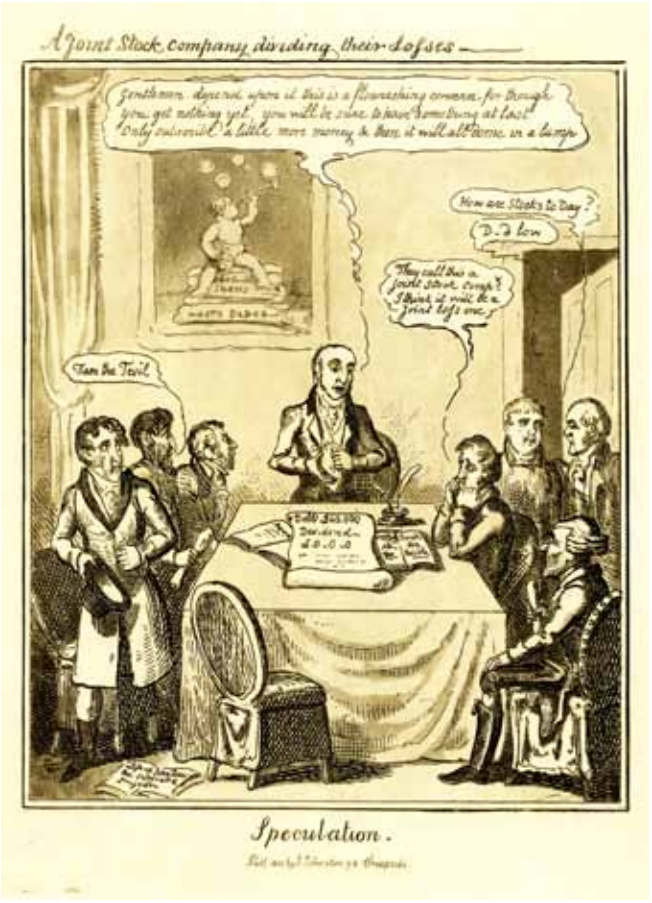

Figure 4. Thomas Cruikshank, *Speculation. A Joint Stock Company dividing their Losses*, 1822. Eau forte et aquatinte, 22,2 × 16,7 cm. Londres, British Museum (photo : © Trustees of the British Museum).

d'un décalage de présence évoquant l'exil. Le peintre trouve une habile solution pour répondre à la réalité du moment où il peint le tableau (Lardizábal est exilé), tout en conservant le souvenir du personnage. La figure de Lardizábal[46] est bien loin d'être simplement anecdotique : il pourrait incarner à lui seul tout le contexte colonial de la Nouvelle-Espagne. Comme dans l'action papier, *La Junte* paraît reprendre à son compte la localisation géographique qui y était introduite : à gauche (l'ouest), le ministre mexicain exilé pourrait symboliser les territoires mexicains, mais aussi les émeutes de 1813 de ces « Indes occidentales » ; à droite (l'est), la baie d'où filtre une lumière vive pourrait évoquer l'ouverture vers les « Indes orientales » et l'espoir d'une reprise lucrative de l'activité avec les Philippines.

Ainsi, seules la grande ouverture lumineuse sur la droite, et sur la gauche la présence marginale du ministre des Indes évoquent un possible hors-champ colonial et géographique dans le tableau. En élidant toute ostentation de richesse, *La Junte* va à

Figure 5. Joseph Michael Gandy, *Étude perspective pour le nouveau Bureau du Quatre pour cent*, vers 1818–23. Plume et aquarelle, 71,7 × 97,1 cm. Londres, Sir John Soane's Museum (photo : © The Trustees of Sir John Soane's Museum. Photo: Geremy Butler).

l'encontre de l'imaginaire associé au commerce avec l'Orient et ne semble pas témoigner du rôle fondamental qui était imparti à la compagnie. En faisant l'économie des attributs de l'iconographie allégorique traditionnelle des colonies, *La Junte* fait des Philippines un réservoir invisible de richesses. La salle est estropiée de tout référent. Néanmoins, cette salle de réunion des actionnaires renseigne-t-elle tout de même le spectateur sur le pouvoir commercial et colonial espagnol de l'époque ?

Spatialité et invisibilité des richesses

Dans sa caricature appelée *Speculation — A Joint Stock Company dividing their losses*, George Cruikshank se moque de l'attitude des actionnaires qui anticipent du profit (fig. 4). L'image attire l'attention sur le fait que les pertes seront plus élevées que les gains, la dette indiquée étant de £ 40 000. Les actions ne sont considérées que comme du « *waste paper* », soulignant là leur absence de valeur intrinsèque. La valeur du papier sur lequel siège le chérubin est-elle aussi instable ou ludique que les bulles de savon qu'il souffle, anticipant une « bulle » spéculative ? Au jeu de la spéculation, le profit devient une réalité hautement hypothétique, voire virtuelle : les actionnaires de Cruikshank devront se diviser l'absurde montant de £ 0.0.0. Goya évoquerait-il à son tour ce que l'estampe de Cruikshank affirme effrontément ? Les actionnaires de *La Junte* ne gagneront-ils également que du profit virtuel ?

La Junte des Philippines s'ancre dans un ensemble de représentations qui renvoie à un point de vue éminemment intérieur, « autocentré », plaçant le spectateur au cœur des activités de la métropole et qui a pour thème l'activité financière. Le tableau

Figure 6. Thomas Rowlandson et Augustus Charles Pugin, *South Sea House. Dividend Hall*, dans *Microcosm of London*, 1808–10. Aquatinte rehaussée. Collection privée (photo : © The Bridgeman Art Library).

a largement été marginalisé par les études qui lui ont été consacrées : présenté comme un phare solitaire et isolé dans l'histoire de l'art, le tableau n'a été mis en relation qu'aux stricts portraits individuels réalisés par Goya durant l'année 1815[47]. Or, nous postulons que des œuvres anglaises réalisées durant le premier tiers du XIX^e^ siècle forment un ensemble cohérent avec la peinture de Goya[48], car elles font également état de la société d'investissement qui se met en place entre la fin du XVIII^e^ siècle et l'année 1815, avec Londres comme principal centre de domination[49]. La salle de finance représentée devient un *dispositif* où s'incarnent et sont déjoués les mécanismes du capitalisme financier du début du XIX^e^ siècle.

L'expansion de la Banque d'Angleterre dirigée par l'architecte John Soane à partir de 1788 est considérée comme une entreprise destinée à nourrir de façon saillante une identité nationale et commerciale[50]. Mais qu'évoque l'espace diaphane du Bureau du Quatre Pour Cent de la Banque d'Angleterre (fig. 5) ? Comment la représentation *graphique* des salles dédiées aux activités financières établit-elle un point de vue particulier sur le système économique du début du XIX^e^ siècle ? *La Junte* partage-t-elle des enjeux de représentation de la salle de finance présentée dans les images anglaises ?

De 1808 à 1810, sur l'impulsion de l'éditeur Rudolf Ackermann, est publié un ensemble de textes illustré par 104 estampes, intitulé *The Microcosm of London or London in Miniatures*. Ce recueil de trois volumes est construit autour de textes descriptifs des endroits les plus emblématiques de Londres accompagnés des « *topographic views* » de ces lieux. *The Microcosm of London* est un témoignage important de la société du début du XIX^e^ siècle produit grâce à la collaboration de deux artistes, Thomas

Figure 7. Thomas Rowlandson et Augustus Charles Pugin. *India House. The Sale Room*, dans *Microcosm of London*, 1808–10. Aquatinte rehaussée. Collection privée (photo : © The Bridgeman Art Library).

Rowlandson et Augustus Pugin. Ce dernier était responsable de reproduire les décors architecturaux tandis que Rowlandson y ajoutait les personnages. Dans le troisième volume du *Microcosm*, une description textuelle est dédiée à l'un des lieux où se tenait l'activité boursière de Londres : la South Sea House, siège de la *South Sea Company*. La *South Sea Company* était une compagnie commerciale chargée de commercer avec les colonies espagnoles de l'Amérique du Sud. Cette compagnie a marqué l'histoire économique de l'Angleterre pour avoir provoqué une bulle spéculative majeure, dont les conséquences ont entre autres été virulemment dépeintes par Hogarth. La planche qui accompagne le texte dans le *Microcosm* représente le *Dividend Hall* (fig. 6). C'est un lieu à la fonction très précise — donner les dividendes aux actionnaires — dessiné avec exactitude et présenté au lecteur de façon à en favoriser une appropriation : le lecteur-spectateur sait comment rentrer dans la salle, où s'asseoir et discuter, à quel comptoir se présenter. Dans *La Junte*, le spectateur semble aussi pouvoir s'asseoir auprès des actionnaires positionnés latéralement. Goya use du procédé classique de l'homme de dos pour faire pénétrer le spectateur dans la partie droite du tableau[51]. À gauche, tendant son corps vers le spectateur, le premier personnage en bordure agit comme un guide qui permet l'entrée du regard du spectateur vers le groupe d'actionnaires. Bien qu'extrêmement présents, les personnages restent distants du spectateur à cause de leur faciès nébuleux. Le groupe d'actionnaires est une masse difficilement pénétrable par le regard. Ainsi, la salle n'est pas offerte au spectateur avec la même clarté que dans la salle anglaise.

Le *Microcosm* accorde de nombreuses pages de description à la *East India Company*, soulignant par là l'importance de cette compagnie commerciale pour l'histoire anglaise. Le *Microcosm*

consigne toutefois sans apparent parti pris la valeur des actions, des obligations et des profits de la compagnie, mais aussi ses dettes envers le gouvernement[52]. La composition de l'aquatinte *India House, Sale Room* (fig. 7) plonge littéralement le spectateur au cœur de l'activité courtière de Londres, où les ventes et les achats sont notés par des agents au fond de la salle. Surplombant l'épaule des actionnaires de la *East India Company* assis dans les gradins, le spectateur pénètre dans un univers clos. La lumière zénithale qui semble bénir la scène éclaire directement un agent de change à l'attitude énergique bien éloignée de l'assoupissement généralisé quoique vrombissant de *La Junte*. Le mode d'entrée dans l'image est des plus efficaces, car le lecteur du *Microcosm* est directement interpellé par la position et l'attitude des actionnaires. L'hémicycle accentue l'idée d'une accessibilité égalitaire pour les investisseurs. Selon nous, la salle de la *East India Company*, comme le *Dividend Hall* de la *South Sea Company*, représente avec justesse l'activité de spéculation. En effet, *rien* n'est réellement montré. L'espace cristallin, facile à lire de ces salles de finance semble évoquer la nature abstraite des transactions qui y ont cours.

La transparence de la représentation des salles anglaises incarne l'immatérialité des mouvements d'argent caractérisant ce système financier[53]. La salle de *La Junte des Philippines* est, comme la salle de finance anglaise, un lieu d'abstraction visuelle des richesses. Cependant, *La Junte* n'utilise pas la même clarté et limpidité que les vues des espaces financiers londoniens. Dans le catalogue datant de 1911 du Musée Municipal de Castres, la description de *La Junte* est amorcée par la description du décor : « *Dans une salle peu luxueuse* [nous soulignons], deux groupes de personnages sont assis à droite et à gauche, sur de simples chaises et dans des attitudes diverses »[54]. Ce manque de splendeur de la salle pourrait être en partie le résultat de la transposition subie par la toile en 1895, c'est-à-dire de la substitution de la toile d'origine par une nouvelle, au lieu du rentoilage (l'application d'une nouvelle toile qui vient doubler l'ancienne) initialement prévu[55]. Il est certain que les murs auraient un aspect moins sordide sans les lacunes dans les couches superficielles de pigment.

Camouflée par sa pauvre apparence, cette salle de rencontre espagnole est une sorte de « non-thème ». La salle de *La Junte* est agressivement *générique* par rapport aux salles de compagnies anglaises. Le spectateur ne trouve pas sa place si aisément comme dans la salle de la *South Sea Company* ou de la *East India Company* ; il ne fait partie ni d'un rassemblement nonchalant ni d'un groupe d'investisseurs impliqués dans l'action d'acheter. Où se tient vraiment le spectateur de la *Junte*, si ce n'est dans l'ombre déversée dans le vide du premier plan ? Le grand vide central qui mène le regard vers la figure du roi est un choix de composition singulier, que Goya maintient depuis l'esquisse[56] jusqu'à la peinture finale. Par ce vide, la salle 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 d'actionnaires du premier plan. En fait, lorsque le spectateur est en face de *La Junte* au Musée Goya à Castres, le tableau le surprend par la vérité spatiale qui s'en dégage, comme si ses grands murs nus appartenaient vraiment à une ultime salle du musée. Le spectateur se tient alors dans l'espace vide du premier plan. Ce vide, dans *La Junte*, réaffirme ce que la clarté d'espace suggérait dans les estampes anglaises, soit que la représentation graphique d'une salle de finance incarne le concept de spéculation et de richesses virtuelles. La conversion des Philippines en un réservoir invisible de richesses trouve alors sa contrepartie dans l'espace virtuel de la salle de finance.

Remerciements

Les résultats de recherche que nous présentons dans cet article ont été validés lors de la conférence « Abstracting the goods : *The Junta of the Philippines* by Goya » au congrès annuel de la British Society for Eighteenth Century Studies (BSECS) portant sur les thèmes de « Credit, Money and the Market », s'étant tenu à Oxford (UK) du 3 au 5 janvier 2013. Nous tenons à remercier Todd Porterfield ainsi que Johanne Lamoureux pour nous avoir encouragée à publier nos résultats de maîtrise. Nous remercions également Ersy Contogouris pour sa disponibilité lors de la préparation de cet article. Nous remercions enfin chaleureusement Andrea Saavedra pour sa complicité intellectuelle lors de la préparation de la conférence pour BSECS.

Notes

Les traductions sont les nôtres sauf avis contraire

1 Lettre adressée le 15 avril 1815 par Ignacio Olmuryan, vice-président de la compagnie, à Miguel de Lardizábal, président de la compagnie et ministre des Indes (c'est-à-dire ministre des colonies). Reproduit dans Jeaninne Baticle, « Goya et la *Junte des Philippines* », *Le revue du Louvre et des Musées de France*, no 2, 1984, p. 113.

2 Mentionné dans la *Gaceta de Madrid*, 8 avril 1815, no 43. Reproduit dans Baticle, *op. cit.*, p. 114.

3 L'envoyé suédois à Madrid, Gustav de la Gardie, relate sa visite du 2 juillet 1815 dans l'atelier de Goya, où il aurait vu un grand tableau en cours de réalisation. Rapporté dans Nigel Glendinning, *Goya and his critics*, New Haven, Yale University Press, 1977, p. 257.

4 Précisé dans le lettre d'Olmuryan à Lardizábal du 15 avril 1815 : « la Junta de Gobierno […] est d'avis qu'il faut avoir cet acte solennel exposé dans le salon où se tiennent les assemblées générales […] » (« *la Junta de Gobierno* […] *entendio que se debe tener a la vista en el salón de sus Juntas generales* […] *este acto solemnísimo* […] »).

5 Goya réalise d'ailleurs toute une série de portraits du roi Ferdinand VII entre les années 1814 et 1815. L'identification d'une fonction administrative de *La Junte* n'avait toutefois pas encore été relevée jusqu'à présent. Nous remercions la professeure María José Redondo, de la Universidad de Valladolid, pour son commentaire éclairant sur ce sujet.

6 Cet article est basé sur une partie des résultats de recherche provenant de notre mémoire de maîtrise en histoire de l'art intitulé « *La Junte des Philippines* de Goya (1815) : regard sur le pouvoir colonial espagnol et sur le capitalisme financier », Université de Montréal, 2012, entièrement dédié à l'analyse de cette toile de l'artiste aragonais.

7 Baticle, *op. cit.*, p. 110.

8 Comme le proposait Fred Licht pour justifier le rendu peu flatteur des personnages dans *La Famille de Charles IV*, les membres de la famille royale seraient en train de se regarder dans un miroir, se présentant donc au spectateur tel qu'ils se voient. Goya use-t-il du même procédé ici ? Fred Licht, Goya. *The Origins of the Modern Temper in Art*, New York, Universe Books, 1979.

9 Le retour de Ferdinand VII, grandement espéré (il est appelé « el Deseado », le Désiré) est source de grande déception pour les libéraux qui ont développé durant son absence des débats démocratiques et représentatifs, ainsi qu'une constitution visant à établir un système de monarchie constitutionnelle. Le retour du roi marque l'exil de nombreux amis de Goya. Le peintre fait référence à un exil dans le tableau même, celui du ministre des Indes, placé dans l'angle à gauche. Nous nous pencherons plus avant sur cette figure et sa place dans le tableau.

10 Pour une étude poussée des significations visuelles du dais, voir Diane Bodart, « Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et l'Italie du XVII^{e} siècle », *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2003. L'auteur parle du dais comme définissant le « lieu de visibilité » du monarque (p. 92). D'après nous, Goya contourne l'expression traditionnelle du dais pour en faire un usage « dévalué », selon le terme employé par Siegfried Giedion dans son article de 1947 « Napoleon and the Devaluation of Symbols », *Architectural Review,* no 11.

11 Reproduit dans Baticle, *op. cit.*

12 Avec l'absence notable de présence féminine.

13 William Lytle Schurz, « The Royal Philippine Company, *The Hispanic American Historical Review*, vol. 3, no 4, novembre 1920, retrace de façon très précise l'origine de la Compagnie des Philippines et les divers courants de pensée présidant à sa création. Pour le passage sur la Compagnie Guipuzcoana de Caracas créée en 1728 voir p. 498.

14 Pour un aperçu de l'histoire mouvementée de ces compagnies, qu'elles soient française, anglaise, hollandaise, danoise, ou suédoise, voir Michel Morineau, *Les grandes compagnies des Indes orientales : (XVI^{e}–XIX^{e} siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

15 Notamment Albert Boime, *Art in an Age of Counterrevolution, 1815–1848*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, et Teresita Miranda-Tchou, « 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, no 2/3, 1996, p. 187–216.

16 Néologisme inspiré du terme « *imperiocentric* » utilisé par Michael J. Schreffler, *The Art of Allegiance : Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2007, p. 123.

17 Pour la présentation d'une histoire de l'économie nuancée et rigoureuse, voir John Kenneth Galbraith et Yves Coleman, *L'économie en perspective : une histoire critique*, Paris, Éd. du Seuil, 1989. Sur le capitalisme marchand, voir également Jürgen Osterhammel et Niels P. Petersson, *Globalization : A Short History*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2005.

18 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 la Nouvelle-Espagne (actuel Mexique) et plus généralement les « Indes », c'est-à-dire l'Amérique latine coloniale. Voir Rosalia Rodríguez López, « The Maritime Loan in the "Carrera de Indias" », *Revue internationale des droits de l'antiquité*, 3^{e} série, vol. 48, 2011, p. 259–76, ou encore Pierre Chaunu, *Histoire de l'Amérique latine*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 41.

19 Les chiffres proviennent de Schurz, *op. cit.*, p. 499.

20 Cette mention est faite dans l'ouvrage de Michel Turin, *La Planète bourse de bas en hauts*, Paris, Gallimard, 1993, p. 26–7.

21 Les deux œuvres sont au moins reproduites dans le même catalogue d'exposition, bien que dans des chapitres complètement séparés et sans écho fait de l'une à l'autre : Alfredo José Morales et Cristina Pérez-Marín Salvador, *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 ; Barcelone, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

22 Notre examen de l'objet avec la bibliothécaire en chef de la « Sala Goya » de la Biblioteca Nacional nous a permis d'ouvrir le document, composé d'une page repliée sur sa largeur, et de constater que les noms des porteurs d'actions successifs s'inscrivaient à l'intérieur de l'objet de papier, l'un à la suite de l'autre.

23 Nous remercions l'examinateur externe d'avoir signalé ce parallèle formel. De plus, Johanne Lamoureux et l'examinateur externe ont tous deux relevé l'effet produit par le dossier ovale de la chaise entourant la figure aplatie du monarque, qui semble montrer une monnaie frappée d'un buste royal. Déjà Fred Licht relevait l'effet

de médaillon produit par le cadre doré des chaises qui aliénait les figures entre elles. En poussant son observation, il semble effectivement que l'on assiste à une (con)version économique de la figure du roi, ce qui accentue le processus d'abstraction qui s'opère dans *La Junte*. Licht, *op. cit.*, p. 213.

24 Retranscrite dans l'article de la *Gaceta de Madrid* du 8 avril 1815 : « […] *para fertilizar con su comercio y navegación las islas de su nombre, y atraer a la metropoli las riquezas* […] ». Reproduit dans Baticle, *op. cit.*, p. 115.

25 Nous remercions l'examinateur externe pour sa fascinante analyse comparée de l'action de la Compagnie des Philippines et d'un frontispice d'un ouvrage portant sur l'histoire du Japon. Il est en effet étonnant de voir comment l'iconographie de l'action établit une conversion du savoir, traditionnellement représentée, vers la représentation franche du commerce. L'examinateur externe retraçait comment l'illustration d'un reste de piédestal sur lequel était écrit « Histoire du Japon » incarnait à la fois le concept d'histoire de ce pays et l'ouvrage même que le lecteur s'apprêtait à consulter. En revanche, le socle dans l'action espagnole, sur lequel trône la mention « Real Compañía de Filipinas », devient un monument à cette compagnie. Ce passage de la connaissance vers une idée purement commerciale est absolument captivant et mériterait sans doute une comparaison plus poussée de l'iconographie des actions par rapport aux frontispices d'ouvrages à teneur dite scientifique ou historique.

26 Nous remercions Gloria Solache, du Cabinet des dessins et des estampes du musée du Prado pour la discussion et l'observation de l'estampe reprenant la peinture de Luca Giordano.

27 L'auteur Gabriel Sánchez Espinosa propose une étude iconographique détaillée de la venue des éléphants en Espagne, mais il ne fait toutefois aucune mention de l'estampe de la Compagnie des Philippines que nous analysons ici. Sánchez Espinosa, « Un episodio en la recepción cultural dieciochesca de lo exótico : la llegada del elefante a Madrid en 1773 », *Goya*, no 295, 2003.

28 Une exposition intitulée « Show Me the Money. The Image of Finance, 1700 to the Present », organisée par un groupe de recherche interdisciplinaire de la University of Manchester en collaboration avec la Northern Gallery for Contemporary Art est prévue pour le printemps 2014. L'exposition abordera justement ces thématiques de forme matérielle versus forme abstraite de la finance. Il semble cependant que seul l'argent papier sera pris en compte et non les actions papier. Le site du projet est extrêmement bien fait et comporte déjà une banque d'images fournie : www.imageoffinance.com.

29 Dans la lettre de Olmuryan à Lardizábal du 15 avril 1815 : « […] pour stimuler ses administrateurs à continuer dans la voie du mérite gagné par la Compagnie […] » (« […] *para estímulo de sus administradores en seguir mereciendo a la Compañía* […] »).

30 Le livre de 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, 2005, présente une très belle étude historique sur le rapport entre art et banquiers, avec toutefois une approche un peu trop « antiquisante » qui pourrait être approfondie. La Banque d'Espagne propose des visites guidées pour avoir accès à leur collection d'œuvres d'art. La visite est fascinante.

31 Goya est identifié comme actionnaire de la Compagnie des Philippines dans le texte de Miranda-Tchou, « Art as Political Subtext ».

32 Nous remercions Johanne Lamoureux pour cet intéressant commentaire.

33 L'article de José Manuel Arnaiz propose Giaquinto comme artiste ayant influencé Goya, plutôt que Tiepolo : « Another Giaquinto Source for Goya », *The Burlington Magazine*, vol. 126, no 978, 1984, p. 561–63.

34 Edward Said, *Orientalism* [1978], New York, Toronto, Vintage Books, 2003, p. 49–71.

35 Pour la discussion de la date de création à placer autour de 1801–02, voir l'article d'Isadora Rose De Viejo, « Goya's Allegories and the Sphinxes : "Commerce", "Agriculture", "Industry" and "Science" in Situ », *Burlington Magazine*, vol. 126, no 970, 1984, p. 34–9. L'analyse historique de Janis Tomlinson est aussi très instructive. Janis Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 102.

36 De l'esquisse préparatoire à la toile finale, l'artiste a même réduit le nombre de sacs (contenant des marchandises ? des devises monétaires ?) qui occupait alors tout le pan gauche de l'image. *Le Commerce*, ca. 1801–1804. Esquisse préparatoire. Huile sur toile, 32 cm de diamètre. Collection particulière, New York.

37 L'ouvrage édité par Mary D. Sheriff, *Cultural Contact and the Making of European Art since the Age of Exploration*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 2010, est entièrement dédié à réévaluer l'influence du contact culturel extra-européen dans les arts et les objets occidentaux. Dans son essai « On the Peripatetic Life of Objects in the Era of Globalization », l'auteure Claire Farago résume de façon explicite cette approche en histoire de l'art : « How did Europeans' experience with non-Europeans affect individual artists, larger artistic movements, and even the writing of history itself ? » (p. 17). L'auteur Christopher M.S. Johns, dans l'essai « Travel and Cultural Exchange in Enlightenment Rome » explore quant à lui les hiérarchies nationales et identitaires qui sont créées par l'achat d'objets appartenant au réseau de commerce destiné aux touristes du Grand Tour à Rome. Que faire, donc, d'une œuvre comme *La Junte* qui ne s'approprie ni une technique, ni un sujet « exotique », mais qui pourtant participe à la construction d'une image de la métropole ? Nous chercherons à démontrer que l'œuvre de Goya témoigne d'une forme de contact culturel, qui s'incarne toutefois dans la marginalisation visuelle du fait colonial.

38 Byron Ellsworth Hamann, « The Mirrors of *Las Menina*s : Cochineal, Silver, and Clay », *The Art Bulletin,* vol. 92, no 1, 2010, p. 9.

39 Ces photographies sont disponibles dans la base de données Narcisse, Laboratoire de recherche des musées de France.

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

41 Nous remercions Marie-Ève Marchand pour la discussion très « éclairante » autour des lustres.

42 Voir notamment la production de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle. Le Museo de Artes Decorativas conserve des exemples dessinés de lustres accessibles avec le mot clé « *araña* » sur le portail des catalogues des collections numérisées des musées espagnols http://ceres.mcu.es.

43 Seule la base de données de la Fondación Goya en Aragón parle de « *decoración del pavimento* » pour l'esquisse de *La Junte* sans toutefois préciser les caractéristiques du sol.

44 Après être passée à travers toute la base de données de la Real Fábrica de Tapices en compagnie du conservateur Antonio Sama, il s'avère qu'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, comme les « *cenefa* » ornant les coins. De plus, les grands espaces blanc étaient absolument inusuels et ne feront leur apparition que plus tardivement. Nous remercions profondément monsieur Sama pour toutes ces informations. Dans *La Junte*, la présence du petit médaillon dans le premier cadran au sol rappelle les dalles portant des inscriptions. Toutefois, le médaillon est laissé noir, comme le *respostero* sous le dais. Le sol de marbre ajoute à l'absence d'identification que nous avions relevée précédemment.

45 Baticle, *op. cit.*, p. 110.

46 Miguel de Lardizábal est un personnage historique complexe. Représentant de la Nouvelle-Espagne, il a été membre de la régence lors de l'inauguration des *Cortes* en 1810. Voir Ramón Menéndez Pidal, *Historia de España Tomo XXXI, La época de la ilustración*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 832, ainsi que le document original : http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/c1812/23584065433481630976891/p0000001.htm#I_1_ consulté le 13 décembre 2010. Toutefois, il est aussi un des plus fervents défenseurs du retour du roi Ferdinand VII. Nous renvoyons le lecteur à notre mémoire, *op. cit.*, p. 43–4.

47 Seul Licht, *op. cit.*, p. 208–10, a effectué un véritable travail de mise en relation de l'œuvre de Goya à des œuvres plus ou moins emblématiques de l'histoire de l'art, en relevant par contre systématiquement les différences que présente *La Junte* par rapport aux autres oeuvres.

48 Il est difficile de dire si Goya a eu accès aux illustrations que nous présenterons. Certes la diffusion des caricatures anglaises au sein du cercle de mécènes de Goya est connue et extrêmement bien analysée par Reva Wolf dans *Goya and the Satirical Print in England and on the Continent*, 1730 to 1850, Boston, DR Godine, in association with Boston College Museum of Art, 1991. Nous désirons élargir l'étude de Reva Wolf en montrant, si ce n'est une inspiration directe de Goya auprès des estampes anglaises, du moins une cohérence de préoccupations visuelles entre l'Angleterre et l'Espagne en ce début de XIX[e] siècle. Nous sommes toutefois consciente de la différence des œuvres : en Angleterre, la représentation d'une scène située dans les espaces d'activité financière n'est qu'un moyen de mettre en contexte un projet architectural, ou encore un projet de relevé topographique des us et coutumes. Les œuvres que nous avons choisi de comparer ont un côté fortement anecdotique qui supprime toute importance de l'ordre de la peinture d'histoire, que possède en revanche *La Junte*.

49 Pour porter plus avant les lectures sur Londres et le capitalisme, se référer à Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme XV[e]–XVIII[e] siècle*, Paris, Librairie générale française, 1979.

50 Voir le livre aux nombreux détails historiques de Daniel M. Abramson, *Building the Bank of England : Money, Architecture, Society, 1694–1942*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2005.

51 Procédé utilisé dans plusieurs cartons pour la Real Fábrica de Tapices ou encore dans l'huile sur toile *Hannibal traversant les Alpes* (1770–71).

52 Les volumes du *Microcosm of London* sont entre autres consultables au Centre canadien d'architecture à Montréal.

53 La transparence de représentation accompagnant une abstraction de la réalité est analysée par rapport aux représentations économiques actuelles par Daniel Beunza et Fabian Muniesa dans le chapitre « Listening to the Spread Plot » de l'ouvrage de Bruno Latour et Peter Weibel, *Making Things Public : Atmospheres of Democracy*, Cambridge, MA ; Karlsruhe, MIT Press ; ZKM/Center for Art and Media in Karlsruhe, 2005.

54 Reproduit dans l'Annexe III de Baticle, *op. cit.*, p. 116.

55 Pour entrer dans l'intimité matérielle de *La Junte des Philippines*, nous conseillons la lecture du rapport en vue de la restauration de *La Junte* de Françoise Auger-Feige, *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, 2006.

56 Conservé à la Gemäldegalerie — Staatliche Museen zu Berlin. 54 x 70 cm.