

GOYA ET NAPOLEON

par

Geneviève BARBÉ COQUELIN DE LISLE
Université de Paris III - Sorbonne

Parler de Goya c'est aussitôt évoquer pour le public moyen Napoléon et les horreurs de l'invasion française. Cette association entre le nom de Goya et celui de Napoléon, due surtout aux gravures des **Désastres de la Guerre**, perçues généralement par ceux qui les ont contemplées comme une violente satire contre l'invasion napoléonienne, est-elle vraiment fondée ou n'est-elle qu'un de ces mythes dont l'Histoire sociale et l'Histoire des mentalités nous ont donné fréquemment des exemples ? En d'autres termes, Napoléon est-il présent explicitement dans l'oeuvre de Goya ?

Si l'on interroge la riche galerie des portraits de Goya, on peut s'étonner de ne pas y trouver de portrait de Napoléon. Ce dernier est pourtant venu à Madrid. Et Goya a dû connaître les portraits qu'en avait fait David. Il semble d'ailleurs s'être inspiré de l'un d'eux dans ses portraits équestres de Ferdinand VII¹. Et si l'on pense à ce que, dans un premier temps, Napoléon représentait pour Goya et ses amis ilustrados l'espoir et la lutte contre l'obscurantisme, ce silence iconographique concernant le personnage mérite réflexion.

Joseph, devenu souverain officiel, eut l'honneur d'être représenté par Goya. C'était en 1809, Madrid était déjà occupée par les troupes françaises et Joseph était sur le trône. Il y avait à la mairie de Madrid des Afrancesados et l'un d'eux, ami de Goya, D. Tadeo Bavo del Rivero, commanda au peintre un portrait du souverain. Le roi n'étant pas là, Goya dut s'inspirer d'une gravure².

Au lieu de faire le portrait du roi selon l'usage, seul ou entouré de sa cour, Goya eut recours à une solution différente : insérer le portrait de Joseph dans une composition allégorique de grand format consacrée à la ville de Madrid. Le portrait du souverain n'était plus alors qu'un "tableau dans le tableau", et se trouvait d'une certaine manière relégué au second plan par rapport à la ville de Madrid qui devenait la protagoniste principale du tableau, oeuvre de grand format qui fut payée à l'artiste quinze mille réaux. Ce tableau qui mesure 2m 60 sur 1m 95 est actuellement conservé au Musée Municipal de Madrid, mais Joseph en est absent. Dans le cadre ovale où figurait son portrait se trouve l'inscription "*Dos de Mayo*" écrite en caractères majuscules dorés sur un fond imitant une plaque de marbre. En effet, après la bataille des Arapiles, l'armée française évacua Madrid et Joseph s'en alla. On couvrit son portrait pour y inscrire le mot *Constitución*, idole des patriotes espagnols libéraux qui pensaient à la constitution de Cadix de 1812. Puis Joseph s'étant réinstallé à Madrid en novembre 1812, on remit son portrait dans l'ovale. Mais Goya ne s'en chargea pas lui-même, il confia la tâche à son aide, Felipe Abbas.

Le 23 juin 1813, Goya reçut l'ordre de recouvrir une fois encore le portrait de Joseph pour réinscrire dans l'ovale le mot *Constitución*, et, cette fois encore, il ne le fit pas lui-même et en chargea un certain Dionisio Pérez. En 1814 enfin, Ferdinand VII, libéré de Valençay, revint à Madrid et voulut imprimer sa marque au fameux tableau, y faisant repeindre le mot *Constitución*.

Lorsqu'en mai de cette même année, le roi redevenit souverain absolu après l'abolition des lois de la Constitution de Cadix, le mot *Constitución*, désormais honni, fut effacé de l'ovale et celui-ci fut occupé par un portrait de Ferdinand, fort mauvais si l'on en croit les témoignages. Quelques années plus tard, en 1826, Goya ayant quitté l'Espagne, la mairie de Madrid demandait à son successeur, le peintre Vicente López, un portrait de Ferdinand VII, plus digne du souverain que le précédent. Ce portrait allait occuper l'ovale jusqu'en 1843, date à laquelle il fut supprimé pour être remplacé par l'effigie du livre de la Constitution. C'est finalement en 1872, lorsqu'Isabelle II était déjà détrônée, que le Marquis de Sardoal, maire de Madrid et libéral, ordonna de nettoyer une fois encore le fameux ovale pour commémorer dans son cadre la mémoire d'un fait historique, le 2 mai, qui ne serait plus tributaire des vicissitudes des bouleversements politiques.

De toutes les tribulations subies par le fameux tableau consacré au portrait de Joseph, il faut essentiellement retenir les réticences de Goya à peindre le souverain



Goya : *Allégorie de la ville de Madrid*
(1809-1810)

Musée Municipal - Madrid



Goya : *Le Colosse*

Gravure à la manière anglaise
(avant 1818, selon Thomas Harris)

intrus et son habileté à transformer la commande en un hommage à la ville de Madrid, ce qui lui permettait d'éluder de façon un peu ambiguë, certes, mais prudente, un acte qui eût engagé pour l'avenir son adhésion à un roi que ses compatriotes allaient violemment rejeter. Après les événements de 1808, Goya n'avait plus d'illusions. Par ailleurs, sa prudence coutumière le poussait à ne pas risquer d'être classé parmi les partisans de l'envahisseur.

Le portrait de Joseph ayant été éliminé du tableau, il nous reste aujourd'hui à admirer cette superbe allégorie de la ville de Madrid, une femme couronnée entourée d'anges dont certains sonnent de la trompette (allégorie de la Renommée), tandis que d'autres tiennent le cadre ovale dans lequel s'insérerait le portrait du souverain. A côté de cette femme se trouve le blason de la ville de Madrid avec l'ours et l'arbousier ; à ses pieds, un chien symbolise la fidélité³.

Goya, qui eut recours plus souvent qu'on ne l'a dit à l'allégorie, nous donne encore un autre exemple de l'utilisation de ce langage dans une oeuvre peinte vers 1813, conservée au Musée de Stockholm et connue jusqu'à une date récente sous le titre **La Vérité, le Temps et l'Histoire**. En réalité, selon Eleanor Sayr, elle représenterait l'adoption de la Constitution de 1812 par l'Espagne. Ce serait donc, par rapport à **L'Allégorie de la Ville de Madrid**, la revanche du libéralisme de Goya. Le peintre a représenté l'Histoire, et l'autre personnage qui peut symboliser l'Espagne ou la Liberté, sous les traits de deux belles femmes⁴. Il s'est souvenu, pour l'Histoire, de L'Iconologie de Cesare Ripa. Un vieillard ailé, le Temps, tient un sablier dont tout le sable est dans la partie supérieure, ce qui voudrait dire que l'on est au commencement d'une ère nouvelle. Il faut encore noter, dans ce tableau, l'importance de la lumière qui a ici une valeur iconologique probablement comme symbole de la *Ilustración*, les Lumières. Cette lumière met en valeur les deux allégories féminines⁵.

On a cru longtemps discerner la représentation allégorique de Napoléon dans le célèbre tableau traditionnellement connu sous le titre **Le colosse ou la panique**, peint entre 1808 et 1810, actuellement au Prado. Le tableau s'appelait en réalité **El Gigante** ; c'est sous ce titre qu'il est répertorié dans l'inventaire de Goya en 1812. En 1963, le spécialiste anglais Nigel Glendinning publiait dans le **Journal of the Warburg and Courtauld Institute** un article dans lequel il mettait la fameuse peinture de Goya en relation avec un poème d'Arriaza très célèbre au temps de l'invasion napoléonienne, la **Profecía del Pirineo**⁶. Le colosse décrit par Arriaza se dresse au soleil couchant au-dessus des Pyrénées et les nuages rougeoyants éclairent sa silhouette d'homme attristé et terrible. Il est l'esprit de l'Espagne, gardien tutélaire qui veut protéger le pays

contre Napoléon et les Français. Il ne menace pas la caravane mais lui tourne le dos. Si l'oeuvre fait donc implicitement allusion à Napoléon, le personnage du colosse ne représente pas ce dernier. Goya est revenu sur le thème du colosse quelques années plus tard : une gravure nous présente le personnage avec une expression un peu différente, plus dure : il est cette fois-ci sur un paysage de plaine (voir illustration).

Quant au célèbre **Desastre** N° 76, **El Buitre carnívoro**, Glendinning pense qu'il ne faut pas y voir non plus une évocation de l'Empereur (l'oiseau représenté serait alors un aigle), mais plutôt celle de ses troupes qui chasse le peuple. Là encore, la personne même de Napoléon ne se trouve pas explicitement mise en cause.

On ne saurait terminer cette brève revue des principales oeuvres de Goya censées concerner l'Empereur des Français sans revenir, ne fût-ce que brièvement, sur ces deux oeuvres si célèbres que sont **El dos de mayo** et **Los fusilamientos de 3 de mayo**, actuellement au Prado.

Il suffit de comparer le **2 de Mayo** de Goya et le tableau fait sur le même thème par le peintre Zacarías González Velázquez pour comprendre la démarche de Goya lorsqu'il peignit ses deux tableaux.

On sait en effet que Goya écrivit le 24 février 1814 une lettre au Régent dans laquelle il proposait ses services pour commémorer par des peintures les événements de 1808. Les deux peintres se trouvèrent donc en concurrence, mais Zacarías González Velázquez a marqué son oeuvre d'un caractère beaucoup plus politique que ne le fait Goya. Ce dernier ne donne pas, comme le fait son concurrent, une vision du 2 mai destinée à vilipender les Français et à exalter Ferdinand VII. S'il est vrai que les tableaux de Goya furent promenés à l'entrée de Ferdinand VII à Madrid, ce qui leur donnait une valeur polémique, il faut souligner l'habileté de l'artiste à donner à son évocation de ces événements de 1808 un caractère d'universalité. Goya ne veut pas se ranger parmi les partisans de Ferdinand VII, ce qui compte pour lui, ce n'est pas de contribuer à exalter ce prince et à le faire apparaître comme un libérateur en abaissant les Français. Son propos est de montrer comment la guerre transforme les hommes en bêtes féroces (à la Puerta del Sol la cruauté se lit indistinctement sur tous les visages), ou en machines à tuer comme les soldats du peloton d'exécution des fusillades de la Moncloa, monstrueusement anonymes face à la douleur de leurs victimes, perçue, elle, au contraire, individuellement.

Ainsi me semble s'expliquer ce silence de Goya concernant Napoléon dont l'ombre domine pourtant son oeuvre. L'absence de tableaux ou de gravures concernant explicitement l'Empereur des Français est révélatrice de l'ambiguïté

de l'attitude de Goya à l'égard d'un personnage qui lui était d'abord apparu, ainsi qu'à ses amis "ilustrados", tels Moratín ou Meléndez Valdés, comme un symbole d'espoir dans la diffusion d'idées plus justes et dans la lutte contre les forces de l'obscurantisme, avant d'être impliqué dans le déclenchement d'une guerre odieuse. La présence de Napoléon dans l'oeuvre de Goya ne peut donc être qu'implicite et on en aurait encore un exemple dans les **Peintures Noires** si l'oeuvre intitulée **Asmodea** ou **La Vision Fantastique** fait bien référence, comme le voudrait Glendinning, à la bataille de Bailén.

S'il ne faut pas écarter l'idée que ce silence de Goya fut en partie guidé par un souci de prudence afin de préserver son avenir, il semble que Goya n'ait jamais voulu renier ses idéaux et n'ait pas pu se résoudre à considérer Napoléon comme un véritable ennemi. Cette difficulté à prendre parti l'obligea à se dépasser pour se situer à un niveau universel, celui de la condamnation du mal. C'est ainsi que l'avait déjà perçu J. Lucas-Debreton, dans son ouvrage sur **Napoléon devant l'Espagne**, lorsqu'il qualifiait l'effigie de Joseph dans **L'Allégorie de la Ville de Madrid** de "*simple besogne officielle, effigie pour salle des fêtes...*" et lorsqu'il ajoutait les réflexions suivantes : "*Que Goya ait de l'inclination pour les idées nouvelles, qu'il ne réprovoie point les principes de 89 et se montre même peu conformiste en matière religieuse, cela paraît certain ; mais il n'est point josphiste pour cela. D'autre part, bien qu'espagnol par toutes les fibres de son être, il ne se laisse pas aveugler par un patriotisme rigide : à soixante-deux ans, il devient philosophe et simplement humain, voit de plus haut et prend en dégoût la barbarie, la cruauté, d'où qu'elle viennent*".

NOTAS

1. Notamment Le Sacre (1804) et le portrait équestre de Napoléon actuellement à Vienne (Kunsthistorisches Museum).
2. Cette date de 1809 est donnée par les auteurs du Catalogue Goya en las colecciones madrileñas, Madrid, Museo del Prado, abril-junio 1983, p. 190.
L'ouvrage collectif Goya y la Constitución de 1812, Madrid, 1982, indique la date de 1810.
Pour tout ce qui suit, voir les ouvrages ci-dessus.
3. Goya en las Colecciones madrileñas, p. 190.
4. Pour Eleanor SAYR, "Goya, un momento en el tiempo" ', in Goya y la Constitución de 1812, Goya représenterait l'Espagne sous des traits plus proches de ceux que donne Ripa à la Liberté. E. Sayr ne semble pas trancher la question.
5. E. SAYR, op.cit., pag. 63.
José GUDIOL datait l'oeuvre qu'il intitulait L'allégorie de l'Espagne ou La Vérité, le Temps et l'Histoire, de 1798, Cf. Goya, Paris, Cercle d'Art, 1968, pag. 100.
6. Nigel GLENDINNING, "Goya and Arriaza's Profecia del Pirineo", in Journal of le Warburg and Courtauld Institute, 1963, pag. 363-366.
Voir aussi Geneviève BARBÉ, "Algunas sugeriones metodológicas para los estudios goyescos", Aragón, Sexquicentenario de Goya, 1978.
7. J. LUCAS-DEBRETON, Napoléon devant l'Espagne, Paris, Arthème Fayard, 1946, p. 289.