

GUIDE DE L'EXPOSITION



Los Desastres de la Guerra

Loya

Ayer y hoy

Mayo- septiembre 2017



Ayuntamiento
de Salamanca

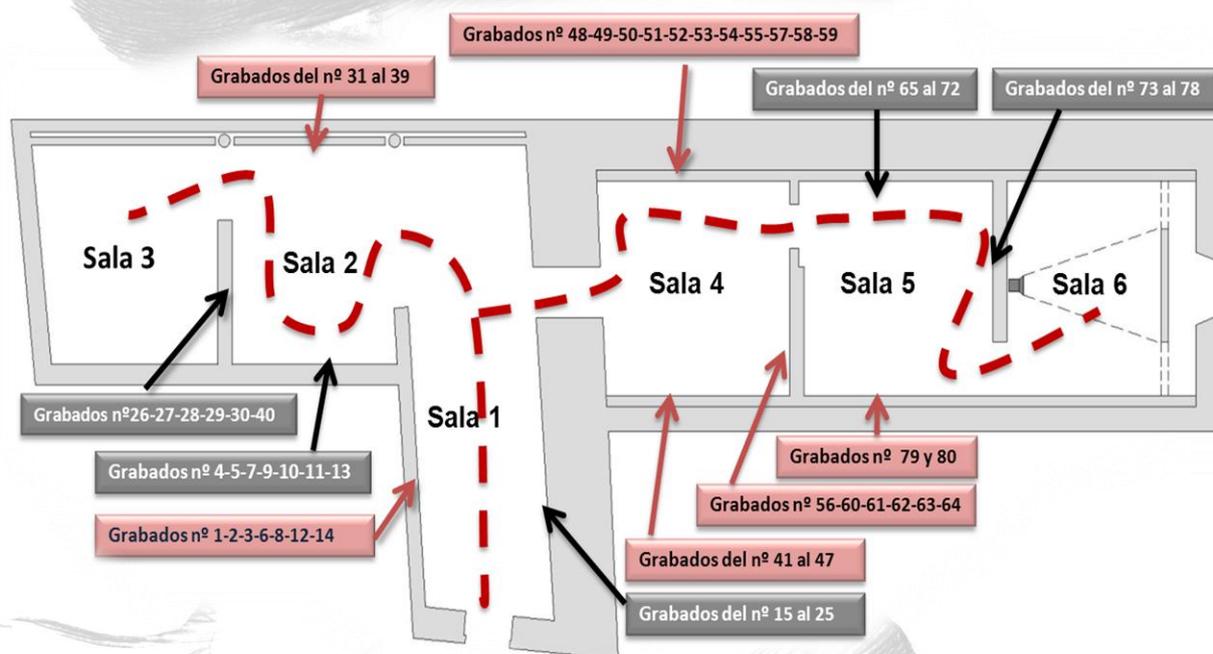
Junta de
Castilla y León

Loya

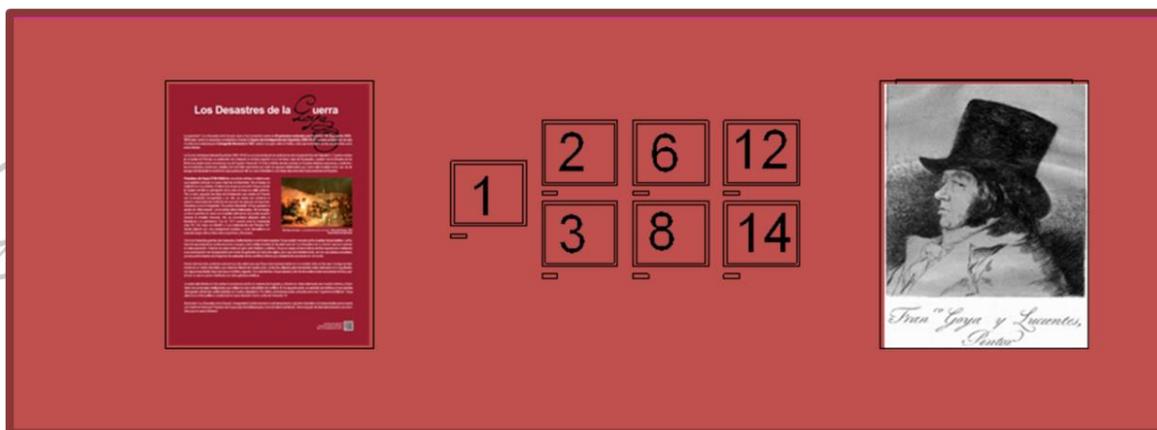


VISITE DE L'EXPOSITION

- Hall 1 et 2. **GUERRE DE LA VIOLENCE:** La guerre, la violence des femmes, des exécutions.
- Hall 3. **PHOTOGRAPHIE:** Les conflits actuels.
- Hall 4. **CONSÉQUENCES DE LA GUERRE:** La famine, la mort, l'évasion.
- Hall 5. **"CAPRICHOS ENFÁTICOS"**
- Hall 6. **AUDIOVISUEL:** Images réelles des conflits actuels.



Hall 1: Guerre



Nº1. Tristes pressentiments de ce qui doit succéder.

178 x 220 mm.

La première gravure des Desastres, que Goya a sans doute exécutée durant la dernière étape de réalisation de la série, vers 1814-1815, quand il grava les Caprichos Enfáticos, est frappante, comme un coup qui heurte la sensibilité du spectateur. Dans une ambiance ténébreuse, un homme à genoux, les bras écartés en signe de désespoir, regarde vers le ciel et semble se demander : pourquoi un tel désastre s'approche-t-il de l'Espagne et des Espagnols ?

Le personnage, dans son attitude, anticipe dans un sens laïc la version religieuse du Christ de la Prière sur le mont des Oliviers, petit tableau que Goya offrira en 1819 aux Piaristes du collège San Antón de Madrid.



Nº2. Avec ou sans raison.

150 x 209 mm.

Cette scène se réfère aux affrontements entre les Madrilènes et les troupes françaises, le 2 mai 1808. Face à la vacance du pouvoir institutionnel et à l'absence du roi Ferdinand VII, qui était à Bayonne, convoqué par Napoléon, le peuple madrilène s'est levé « avec raison » contre les occupants français, qui étaient en Espagne « sans raison ».

Deux patriotes armés d'une pique et d'un couteau attaquent violemment des soldats français, en uniforme et équipés, semblables à ceux que Goya avait peints dans le tableau du Trois mai 1808 à Madrid. L'héroïsme et la haine des patriotes contraste avec l'anonymat des soldats français, comme une machine à tuer déchaînée « avec ou sans raison ». On peut faire une autre lecture de ces images : peu importe qui a raison, la guerre est le triomphe de la barbarie.

Nº 3. La même chose.

162 x 223 mm.

Comme dans la scène précédente, la lutte acharnée entre paysans et soldats pourrait correspondre aux affrontements du 2 mai 1808 à Madrid. Il s'agit de civils qui achèvent les soldats français à coups de hache et les attaquent avec des couteaux, dans une lutte féroce au corps-à-corps. C'est la même barbarie, les mêmes visages déformés, rendus fous, pleins de colère et de haine que nous verrons dans le tableau du Trois mai 1808 à Madrid, que Goya a peint, où un poignard est planté à plusieurs reprises dans la poitrine du mamelouk qui chute de son cheval au centre de la composition.

N° 6. Qu'elle te soit un bien.

144 x 210 mm.



Un groupe de soldats français secourt un grand officier de l'armée de Napoléon. Goya ironisait à propos du titre : « Te voilà bien, toi qui es venu en tant qu'envahisseur dans un pays qui aime la liberté, et qui se nie à être soumis à la dictature de Napoléon ! » De nombreux commandants et officiers de l'armée de Napoléon étaient venus en Espagne parce qu'ils pensaient que le contrôle de son territoire allait être aussi facile que l'avait été celui des pays d'Europe centrale, mais ils y trouvèrent une mort sans mérite et sans honneur, alors que leurs corps étaient enterrés dans une fosse commune, avec ceux d'autres soldats de n'importe quel village d'Espagne.

N° 8. Cela arrive toujours.

178 x 219 mm.

Comme dans un plan cinématographique, des cuirassiers français se lancent à l'attaque, et l'un d'entre eux tombe de cheval à cause de la pente du chemin. Ces soldats de l'armée de Napoléon qui, en venant en Espagne, pensaient que leur domination allait être une promenade triomphale, essuyèrent des défaites et affrontèrent la résistance féroce des Espagnols, tant de la part des groupes de guérilleros, que du reste de l'armée. La chute symbolise peut-être que leur intention de dominer l'Espagne allait échouer.

N° 12. C'est pour cela que vous êtes nés.

163 x 237 mm.

Des corps d'Espagnols tués par les Français dans un affrontement sur un terrain ouvert sont empilés, dans un cadre désolé. Seul l'un d'entre eux s'est redressé et se tient avec difficulté. Il vomit par la bouche un jet de sang et mourra bientôt. Les contrastes entre blancs et noirs sont frappants. Les Français laissent volontairement les corps des soldats et des guerriers morts au bord des chemins et sur les routes d'accès aux villages pour intimider et terroriser les patriotes, afin qu'ils n'aident pas et ne donnent pas refuge aux guérilleros. Le titre ne pourrait pas être plus fataliste : « Vous êtes nés pour mourir ! », juge Goya.

N° 14. Le passage est dur!

143 x 168 mm.

Le passage est dur pour affronter la mort. On ne sait pas d'évidence si les pendus sont français ou espagnols, patriotes ou partisans de Napoléon. Goya veut laisser un témoignage de l'empire brutal de la mort. Il peut s'agir de guérilleros jugés par les Français. Deux d'entre eux ont déjà été pendus. Dans la scène principale, l'inculpé, attaché, est mené à l'échafaud par trois hommes pour être exécuté. Un moine le reconforte dans ses derniers moments et lui a placé une petite croix entre les mains. À l'arrière-plan, à droite, un autre inculpé se confesse, et au fond, le peuple assiste à l'exécution. Dans cette scène, Goya dénonce-t-il le clergé, principalement régulier qui, depuis la chaire, enflamme le peuple contre l'occupant français, et se doit ensuite d'aider spirituellement ceux qui se sont risqués à agir et sont tombés aux mains des ennemis et des autorités josphines ?

Hall 1: Guerre



N° 15. Il n'y a rien à faire.

142 x 168 mm.

Une autre scène de répression et de mort de patriotes qui se battent contre les Français. Elle nous rappelle immédiatement les fusillades du Trois mai 1808 à Madrid, un tableau qui viendra après ce « désastre ». Au premier plan, attaché à un poteau et les yeux bandés, un combattant espagnol attend la décharge du peloton d'exécution, dont on ne voit que les extrémités des canons de fusils. La victime devient un un symbole de de la souffrance, victime de la cruauté aveugle et. Un autre homme a déjà été fusillé, et son corps gît inerte sur le sol, comme les prémices du tableau que peindra Goya, le Trois mai 1808 à Madrid.

N° 16. Ils en profitent.

162 x 237 mm.

On ne respecte même pas les morts. L'aspect inhumain et misérable de la guerre atteint un comble lorsque, après la bataille, les vainqueurs dépouillent les cadavres des ennemis de leurs vêtements de façon violente, allant jusqu'à les arracher. En plus de leur vie, on leur vole tout ce qui leur appartient, sans aucune pudeur ni aucun respect. On ignore si on leur enlève leurs vêtements en un acte vexatoire et infamant, ou pour les réutiliser. La scène est magistralement composée en une pyramide, au pied d'un grand arbre, qui concentre la tension plastique et la force lumineuse. La vue raccourcie de l'Espagnol étendu au premier plan nous introduit à la scène cruelle, avec des nus excellents qui semblent recréer une « Déposition du Christ mort » désacralisée.

N° 17. Ils ne se conviennent pas.

148 x 212 mm.

Lors d'une bataille dans la campagne, les généraux ou commandants français, à cheval, semblent débattre des ordres à donner aux troupes. Ils ignorent comment vaincre les armées et les groupes de guérilleros espagnols. Est-ce le désarroi des généraux français après la défaite de Bailén, en juillet 1808, qui les obligea à abandonner une bonne partie du territoire espagnol qu'ils occupaient, et à solliciter l'aide de Napoléon lui-même, forcé de venir avec une grande armée pour imposer à nouveau sa domination?

N°18. Enterrer et se taire.

163 x 237 mm.

Ce Desastre est lié à la gravure n° 16 et similaire à la n° 60. Les armées françaises laissent des traces de leurs actions cruelles sous la forme d'amoncellements de cadavres abandonnés aux environs des villes et des villages, au bord des chemins, pour menacer d'éventuels opposants. La scène est saisissante. Ils ont passé plusieurs jours ici, et la puanteur du tas de cadavres de patriotes que contemple le couple de paysans est tellement nauséabonde, qu'ils doivent se boucher le nez. Pathétisme et beauté s'unissent dans cette gravure, avec les cadavres excellemment peints.

N° 19. On n'a plus le temps.

166 x 239 mm.

Goya recrée les « dommages collatéraux » de la guerre. Les personnages sont des mamelouks qui attaquent des paysans espagnols à côté d'un bâtiment en ruine, qui renforce la tension avec un traitement en clair-obscur. L'officier mamelouk, au premier plan, semble prévenir ses soldats qu'ils n'ont pas le temps de se livrer aux viols qu'ils prévoient de commettre car les troupes ennemies approchent, et qu'il faut fuir avant de tomber entre leurs mains. Les regards des femmes ne pourraient pas exprimer plus de douleur. Le côté le plus animal de l'homme apparaît dans de telles situations.

N° 20. Les soigner, et à une autre.

162 x 237 mm.

Après la bataille, le champ de bataille est couvert de cadavres, comme on peut le voir au fond. Au premier plan, à côté d'arbres aux branches brisées, un groupe de soldats français blessés est soigné par des chirurgiens et par leurs propres compagnons. Quand ils seront sur pied, ils retourneront au combat, comme le précise Goya dans le titre de la gravure « à une autre ». L'estampe est signée et datée, « Goya 1810 », dans la partie inférieure gauche, sous la rayure.

N° 21. Ce sera la même chose.

148 x 218 mm.

Des soldats sont portés par leurs compagnons, alors qu'une femme pleure, inconsolable, en couvrant son visage de ses mains. C'est la douleur face à l'inexorable. « Ce sera la même chose », car même si on les guérit (n° 20), ils finiront par mourir. Goya a réduit l'espace scénique, sinistre et sombre, pour donner des proportions gigantesques aux figures blanches des cadavres, peintes à l'eau-forte et nuancées avec de la gouache. Cette gravure doit être mise en relation avec les deux suivantes, 22 et 23, et avec la n° 60..

N° 22. Tant et plus.

162 x 253 mm.

Cette gravure est aussi signée et datée, « Goya 1810 ». Un tas de cadavres de soldats, avec leurs armes, s'amoncelle à l'extérieur de ce qui semble être une forteresse ou un village fortifié. La guerre est visible dans les villes et à la campagne, et se rapproche des gens qui y participent et en souffrent. Avec une composition horizontale, les corps accumulés des Espagnols combattants, dont les visages sont très expressifs, transmettent le sentiment de tragédie humaine.

N°23. La même chose ailleurs.

162 x 240 mm.

Cette gravure est liée thématiquement aux deux précédentes. Ici, les corps morts s'empilent à l'entrée d'une grotte ou d'un abri rocheux. Les postures et les visages des morts sont réalistes, et c'est pour cela qu'ils touchent le spectateur. L'un des hommes semble être encore en vie, car il tend les mains, et lève légèrement la tête. Le titre fait référence au fait que, dans toute l'Espagne qui a pris les armes contre les Français, des scènes de mort et de désolation de ce type se répètent. Goya a signé deux fois la planche, d'abord sous la rayure, puis dans la zone blanche.

N° 24. Ils pourront encore servir.

163 x 260 mm.

Cette gravure est d'une grande beauté plastique et liée par son thème à la suivante. Après l'affrontement devant une forteresse, suggéré par les rayures horizontales, des paysans et des civils retirent les blessés du champ de bataille pour les soigner. À gauche, un personnage portant un chapeau et bien vêtu (Goya lui-même, qui a été un protagoniste de l'événement durant son retour de Saragosse vers Madrid en décembre 1808 ?) aide à porter un officier espagnol. L'ironie du titre est évidente : une fois cachés et soignés, ils seront à nouveau utiles et nécessaires pour la guerre et serviront de nouveau. C'est une charité intéressée.

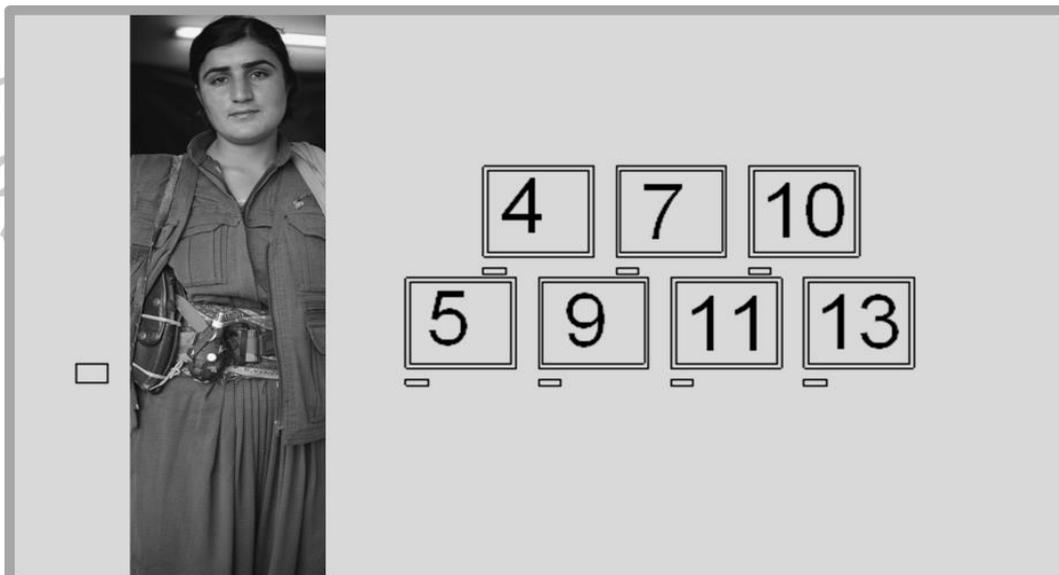
N°25. Eux aussi.

165 x 236 mm.

On soigne les soldats espagnols dans un hôpital de campagne improvisé. Les blessés doivent rejoindre la lutte dès qu'ils sont sur pied. Le centre de la composition est marqué par le grabat sur lequel est assis le soldat, et le groupe de deux infirmiers improvisés qui relève les blessés pour les soigner ou les bander. La pointe sèche aux traits durs et noirs rend le clair-obscur plus intense et dramatique.



SALA 2: Guerre
La violence des femmes



N° 4. Les femmes donnent du courage.

157 x 207 mm.

L'intervention des femmes dans la défense de Saragosse durant le premier siège fut décisive, car elles aidèrent à préparer des barricades, approvisionnèrent les défenseurs en nourriture, poudre, armes, etc., soignèrent des blessés, et combattirent dans des moments dramatiques et de grand danger. Le 3 août 1808, après que Palafox fut sorti de Saragosse pour chercher des renforts, le général assiégeant Verdier, blessé, laissa le commandement au général Lefebvre, qui menaça les Saragossiens afin qu'ils se rendent. Il ne reçut pour réponse que le cri de « Guerre et couteau ! » qui correspond bien à l'attitude des femmes saragossiennes..

N°5. Et elles sont fières.

158 x 210 mm.

Les femmes de Saragosse affrontent les Français, qui ont pénétré dans la ville à plusieurs reprises pour s'en emparer. Il s'agit peut-être du combat auquel de nombreuses Saragossiennes ont participé durant l'attaque française du 16 juin 1808. Avec des lances, des couteaux et même des cruches, elles se lancent avec rage contre les soldats français ; celle qui se trouve au premier plan tient son enfant par la main alors que, de l'autre plante une lance dans le ventre d'un Français. S'il ne s'agit pas de ce glorieux exploit, peut-être que ce sont les combats du 4 août, durant lesquels les Français prirent d'assaut la ville depuis Santa Engracia et la porte du Carmen et où, après être arrivés jusqu'au Coso, ils furent repoussés lors d'un combat au corps-à-corps.

N°7. Quelle valeur!

158 x 209 mm.

Cette scène se réfère à un personnage en particulier, Agustina Zaragoza y Doménech, dite Augustine d'Aragon. Elle est célèbre pour son exploit durant le premier siège de Saragosse ; elle est devenue l'héroïne la plus célèbre des sièges. Goya a représenté Agustina en train de tirer au canon de la porte du Carmen sur un tas de cadavres d'artilleurs espagnols morts, sans nous montrer son visage, dans un espace de grande simplicité de mise en scène. Le défenseur qui est de dos, au premier plan, est semblable à celui que Goya peindra en position inverse, sous le cheval au premier plan, dans le Trois mai 1808 à Madrid.

N° 9. Elles ne veulent pas.

156 x 209 mm.

Ici, Goya dénonce le viol des femmes commis par les envahisseurs, qui est fréquent et douloureux dans toutes les guerres. C'est un aspect qu'il abordera à nouveau dans les Desastres n° 10 et 19. Dans un cadre rural, avec une roue à aubes et des godets en arrière-plan, un soldat français attaque une jeune fille pour la violer, mais celle-ci se défend fièrement en le griffant. Une vieille femme se dispose à assener un coup au Français en le poignardant dans le dos pour qu'il libère la jeune fille. Il y a un contraste volontaire exprimé par Goya entre la jeune fille, de dos et avec un visage clair, et la vieille, de face, qui montre un visage furieux et porte des couleurs sombres. Goya veut nous faire comprendre que le Français mérite la mort pour ce qu'il a l'intention de faire ; c'est la punition de la justice que la vieille va infliger.

N° 10. Pas non plus.

150 x 219 mm.

Dans cette scène si dramatique, Goya répète la situation précédente, avec plusieurs soldats français qui se battent avec une grande violence contre des femmes espagnoles, et tentent de les violer. Le premier plan, avec les corps tordus, fait une forte impression avec des effets de clair-obscur importants. Le bonnet et le sabre qui apparaissent à droite, sur le sol, représentent l'honneur militaire que perdent ici ces soldats en se laissant aller aux instincts les plus primaires qui abrutissent l'homme.

N° 11. Ni pour celles-là.

162 x 213 mm.

Dans la même ligne que dans les Desastres précédents, Goya aborde la violence envers les femmes, une part de la société qui a beaucoup souffert durant la guerre d'indépendance. Un soldat français tire violemment une femme par les bras pour la tirer vers lui et la violer. C'est une composition diagonale et lumineuse, qui renforce la sensation de tension. La violence est exercée sur une mère dont l'enfant est abandonné à même le sol. Un autre Français tient par la ceinture une jeune fille qui implore sa pitié, en vain. Les humiliations ont lieu dans l'obscurité. Goya nous montre le côté le plus sordide et le plus bestial de l'homme. Il n'y a aucune pitié.

N° 13. Présence amère.

143 x 169 mm.

Encore une fois, les arcs d'un porche ou d'un bâtiment servent de toile de fond à une scène tragique qui semble poursuivre celle de la gravure n° 11. Un homme de dos, les mains liées et portant un chapeau, est contraint de regarder des soldats français violer son épouse ou sa fille. Le corps de la femme, illuminé et représenté en raccourci, est mis en valeur par Goya en insistant sur les seins et les cuisses afin de souligner l'aspect érotique. À l'arrière-plan, un autre Français abuse d'une femme à même le sol, qui est sans doute de la même famille. Encore une fois, le plus abject et le plus primaire de l'homme est mis en avant avec des images très dures.



Hall 2: Guerre



N°26. On ne peut pas regarder.

145 x 210 mm.

À nouveau, la répression et la violence sont exercées sur les plus faibles. Dans ce qui ressemble à une grotte, une tuerie de civils, hommes, femmes et même enfants, est menée par des soldats français qui n'apparaissent pas sur le dessin. Goya nous montre uniquement les baïonnettes de leurs fusils, comme dans le Desastre n° 15. Ceux qui vont être assassinés représentent tout le peuple, dans une situation similaire à celle que Goya montrera dans son tableau du Trois mai 1808 à Madrid. La femme au centre, les bras écartés, précisément, rappelle le patriote à la chemise blanche et aux bras levés de ce tableau. La scène transmet pathétisme et émotion, face à la froideur et l'anonymat des oppresseurs.

N°27. Charité.

163 x 236 mm.

La scène est saisissante. Ici, il n'y a plus de charité chrétienne, on ne représente pas l'œuvre de miséricorde chrétienne qui consiste à enterrer les morts avec dignité. Les protagonistes lancent violemment les cadavres nus de plusieurs hommes dans un trou, comme s'il s'agissait d'animaux ou de déchets. Il n'y a pas la moindre humanité dans cet acte. Sont-ce des cadavres de soldats français qui sont ainsi jetés ? Les fossoyeurs ont-ils eux-mêmes pris les uniformes et les effets personnels des cadavres avant de les jeter dans la fosse pour les faire disparaître ? Un vieil homme au visage sérieux (Goya ?) contemple la scène comme une statue, avec un visage sérieux ; a-t-il été témoin de l'événement pendant son voyage à Saragosse à l'automne 1808 ?

N°28. Populace.

177 x 220 mm.

Une scène de lynchage. Devant un vaste public qui observe l'action, dans lequel apparaît même un membre du clergé, avec son manteau et sa coiffe et qui ne semble pas s'étonner de ce qu'il voit, un homme et une femme, vêtus comme des bourgeois, rouent de coups un homme aux pieds attachés, à demi-nu sur le sol. Il a été traîné jusqu'ici et doit déjà être mort ou mourant. L'événement a été identifié comme la mise à mort violente du marquis de Perales, gouverneur de Madrid, qui a refusé de donner des armes aux Madrilènes quand les troupes françaises s'approchaient à nouveau de la capitale. On sait qu'il y a aussi eu des assassinats de fonctionnaires de Godoy et de partisans de Napoléon. Le cadavre doit être celui d'un Français ou d'un napoléonien. Goya condamne ceux qui font leur propre justice, dans une soif de vengeance inhumaine.

N°29. Il le méritait.

180 x 220 mm.

Une autre scène de vengeance populaire, comme celle de la gravure précédente, dans laquelle Goya questionne dans le titre ce type d'actes inhumains et indignes de la raison avec ironie. En mai-juin 1808, dans plusieurs endroits d'Espagne, des amis de Godoy et des fonctionnaires pro-français ou indécis devant les événements politiques qui se produisaient furent lynchés. Accusés d'être des traîtres, ils furent massacrés et leurs corps traînés dans les rues par les foules. Goya prend parti et nous dit que la victime de cet acte de sauvagerie « le méritait ». Tel fut le cas d'Antonio Noriega, trésorier général et protégé de Godoy, ou de celui qui fut le ministre du Trésor de Charles IV, Miguel Cayetano Soler, lynché et assassiné à Malagón (Ciudad Real) en 1809, alors qu'il était prisonnier et conduit en Andalousie. Goya avait peint le portrait de ces deux hommes.

N°30. Ravages de la guerre.

141 x 170 mm.

Une scène impressionnante dans laquelle des hommes et femmes, dont l'une avec un enfant en bas âge, meurent à cause de l'effondrement d'une maison. L'une des femmes chute à l'étage inférieur alors que le sol du plan supérieur s'effondre. Une telle scène a pu avoir lieu à Saragosse durant le premier siège, et Goya en aura entendu des récits détaillés. Il s'agit sûrement d'une des maisons que l'on a appelées Piedras de Coso et qui se sont effondrées à cause de l'onde de choc suivant l'explosion du magasin de poudre installé dans les Salles publiques, à côté du séminaire. L'impression d'une action en plein développement donne à la scène un intérêt et une nouveauté singuliers.

N° 40. Il en tirera bien quelque chose.

177 x 208 mm.

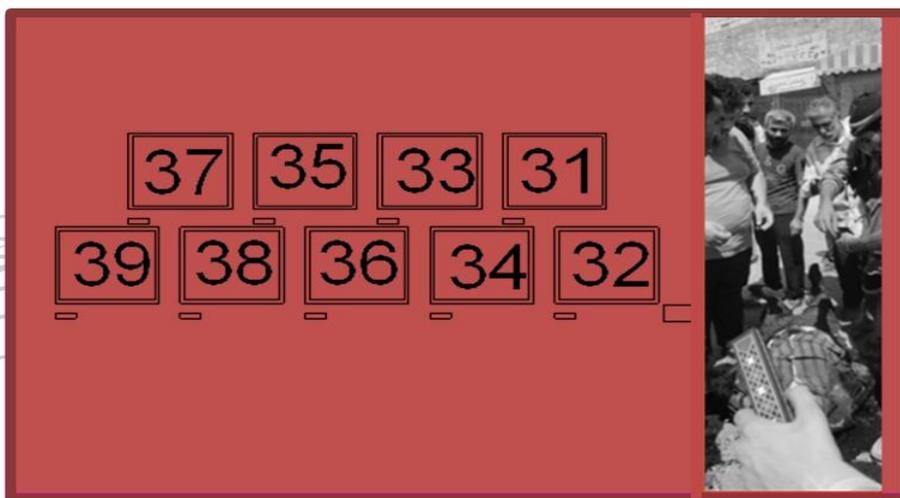
Goya a placé cette gravure très différente des précédentes à la moitié de la série. Un homme lutte avec courage contre une bête féroce et tente de planter son couteau dans le cou de celle-ci. Selon E. Lafuente Ferrari, cet homme combattant serait le peuple espagnol, qui continue à lutter contre un monstre plus fort, Napoléon Bonaparte et ses armées. En poursuivant la lutte, la nation espagnole en tirera bien quelque chose, la liberté ? une Espagne constitutionnelle ?



Algun partido saca...

Hall 2: Guerre: Exécutions

Goya



N° 31. C'est fort!

155 x 208 mm.

Un ensemble de scènes sur la barbarie et la violence des participants à la guerre (n° 31 à 39) s'ouvre avec cette gravure. Ici, sont montrés des collaborateurs des Français et du gouvernement jacobin qui ont été pendus par des guérilleros. Un soldat français aux yeux exprimant la colère dégainé son épée pour couper la corde qui suspend l'un des corps, alors qu'un autre soldat le tient par les jambes pour que la chute du cadavre soit la moins violente possible. Ici, l'arbre devient un élément de torture.

N° 32. Pour quoi?

157 x 209 mm.

Le contraire se passe dans cette scène : ce sont des soldats français qui pendent un patriote qu'ils ont capturé et qui les rend furieux. C'est l'une des images les plus macabres et choquantes de toute la série des Desastres. L'arbre étant très bas et le corps du condamné touchant le sol, trois soldats français tirent sur ses mains et ses pieds pour l'étrangler. La diagonale décrite par la composition confère une grande tension à la scène. À nouveau, Goya cherche un contraste lumineux ou chromatique entre bourreaux et victime.

N° 33. Qu'y a-t-il de plus à faire?

137 x 207 mm.

Une nouvelle scène de brutalité et de barbarie. Un groupe de soldats français chevronnés et expérimentés s'apprête à éviscérer un soldat espagnol qu'il a fait prisonnier. L'homme guidé par l'injustice est capable de telles atrocités et de bien pire, comme nous le montre Goya dans les gravures n° 37 et 39 de la série.

N° 34 Pour un couteau.

157 x 208 mm.

Le monarque intrus, Joseph Ier, avec les autorités jacobines, a publié en 1809 un décret valide non seulement à Madrid, mais également dans toutes les territoires contrôlés par les armées françaises, qui punissait d'exécution au garrot quiconque porterait ou cacherait des armes, qu'il s'agisse d'armes blanches ou d'armes à feu, et qui aiderait les guérilleros ou espionnerait pour les patriotes. Les mises à mort avaient lieu en public pour faire pression sur la population. Comme le dit le titre, cet homme a été condamné à mourir garrotté uniquement parce qu'il avait un couteau. L'image de cet inculpé ne pourrait pas être plus pathétique ; il meurt un crucifix dans les mains, alors que les gens contemplant le spectacle, entre peur et douleur.

N°35. On n'a pas pu savoir pourquoi.

154 x 256 mm.

Ici, plusieurs hommes ont été garrottés par les autorités napoléoniennes, et chacun porte un papier sur la poitrine indiquant le délit qu'il a commis. Ceux qui ont été arrêtés avec des armes les portent au cou ; ceux qui ont été accusés d'informer l'ennemi ou d'être des espions portent une mention écrite sur la poitrine. Le titre même que Goya donne à la gravure décrit à quel point les condamnations et les exécutions étaient arbitraires. Goya ironise sur la « justice » du gouvernement josphin, en nous montrant ces pauvres malheureux de la manière la plus pathétique possible.

N° 36. Pas non plus.

157 x 208 mm.

On ne peut pas non plus connaître, questionne Goya, la raison de la mort de ces soldats français, encore une fois entre des arbres secs et tronqués. Les corps en enfilade des pendus sont décharnés et sordides. Le soldat polonais qui contemple la scène, probablement l'exécuteur ou celui qui a donné les ordres, est assis, paraissant cyniquement satisfait de son exploit et méditatif.

N° 37. C'est la meilleure.

157 x 208 mm.

Dans cette scène et dans celle de la gravure n° 39, on atteint le niveau maximal de barbarie. Un homme nu a été empalé sur un arbre sec et mutilé: on lui a coupé les bras. Au fond, des soldats français attaquent des civils espagnols avec leurs armes. Dans un essai préalable pour cette gravure, conservé au musée des Beaux-Arts de Boston, Goya a écrit au dos « celui de Chinchón », ce qui laisse penser que l'Aragonais a vécu directement cet épisode. Après l'assassinat le 27 décembre 1808 de quatre soldats français à Chinchón (Madrid), où Camilo, le frère de Goya, était aumônier, les Français pillèrent et incendièrent la ville deux jours plus tard, assassinant 86 voisins en représailles. L'homme empalé a été identifié comme un espagnol mutilé par les Français ; il peut aussi s'agir de l'un des quatre soldats français morts à Chinchón, et la scène de fond serait la vengeance des Français contre les habitants de la ville. Quelle que soit l'interprétation, la violence maximale employée dégrade ses auteurs.

N°38. Barbares!

155 x 208 mm.

Encore une fois, un arbre est associé à un supplice et à une mort barbare. Un civil, et pas un moine comme on a voulu l'identifier, est fusillé de dos, à bout portant, par deux soldats français au bord d'un chemin, alors que d'autres membres du détachement observent la scène. Goya, dans le titre, ne pourrait pas être plus clair et tranchant dans la dénonciation de ce fait. L'exécution de dos renforce la vexation et le déshonneur auxquels est soumis le prisonnier.

N° 39. Un grand exploit ! avec des morts!

156 x 208 mm.

Les corps nus de trois hommes ont été mutilés et castrés sur un arbre. Avec leurs grandes moustaches, on peut les identifier comme des soldats français, qui ont été amputés et dépecés comme des malfaiteurs. En mettant en relation cette gravure avec celle numérotée 37, on a voulu identifier les mutilés avec les trois autres français assassinés à Chinchón (Madrid), le 27 décembre 1808. Goya, avec un nouveau titre ironique, dénonce encore une fois l'injustice de ces morts horribles.



HALL 4: CONSÉQUENCES DE LA GUERRE: La famine.



N° 48. Quelle peine cruelle!

151 x 208 mm.

Cette gravure débute l'ensemble des Desastres qui se réfèrent à la famine survenue à Madrid entre septembre 1811 et août 1812, voire au-delà, dont Goya souffrit et fut témoin. Sur le sol, on distingue plusieurs cadavres décharnés. Un homme au visage très émacié qui demande l'aumône avec son chapeau a survécu et une femme immobile, assise par terre, porte son enfant peut-être déjà mort, alors que son autre fils gît face au sol, à côté d'elle. Le vide et la désolation absolue sont soulignés par les traits noirs de l'eau-forte et du burin.

N° 49. Charité d'une femme.

156 x 208 mm.

La montée incessante des prix du blé, du pain et des aliments de base à partir de 1811 à Madrid, est due, entre autres, au fait que les guérilleros compliquaient terriblement l'approvisionnement de la capitale en contrôlant les zones de ravitaillement. Cela causa la famine, car la majorité des gens ne pouvaient pas acheter à manger pour des prix aussi exorbitants. Les humbles gens durent partir à la recherche d'aliments dans les rues ou demander la charité, et l'on vit rapidement des cadavres sur la chaussée. Dans l'un des quartiers de Madrid, une vieille courbée porte un plat avec de quoi manger à un groupe de pauvres, qui espère charité et solidarité. Cette femme humble est solidaire, contrairement au membre du clergé ventru et à la dame qui l'accompagne, qui contemplant la scène avec indifférence.

N° 50. Mère malheureuse!

157 x 206 mm.

C'est l'une des scènes les plus tristes et désolantes de toute la série. Une belle jeune femme est morte, victime de la faim ou de la maladie, et trois hommes portent son corps vers le cimetière. La qualité de sa robe montre qu'elle avait certains moyens. Le jeune homme qui porte un chapeau semble être son époux, et la petite fille qui pleure, inconsolable, en suivant le cortège funèbre, est sans doute sa fille. Les effets de lumière intensifient l'aspect dramatique de la scène.

N° 51. Grâce à la gesse.

156 x 207 mm.

Durant les mois où la faim prit possession de Madrid, entre fin novembre 1811 et août 1812, tous les aliments manquaient, et ceux qui se vendaient l'étaient à un prix bien plus élevé que celui qu'une famille d'artisans pouvait se permettre. Pour faire face au manque de pain, de nombreux Madrilènes ont survécu grâce à la gesse, ou lentille d'Espagne, que l'on employait normalement pour l'alimentation des animaux. Elle permettait de faire des sortes de galettes, ou, écrasée et mélangée à de l'eau chaude, des bouillies. L'inconvénient est que si l'on en mangeait trop, elle provoquait le lathyrisme, une maladie paralysante qui pouvait conduire à la mort. Malgré tout, la gesse sauva de nombreux pauvres en leur évitant de mourir de faim. Dans cette composition pyramidale, Goya montre l'attitude solidaire et charitable d'une femme qui distribue des graines à un groupe de nécessiteux.

N° 52. Ils n'arrivent pas à temps.

157 x 207 mm.

Comme l'indique le titre, les secours envoyés par le gouvernement de Joseph Ier, par les Juntas de Caridad et Diputaciones de Barrio – l'équivalent des services sociaux de l'époque – et les paroisses madrilènes pour pallier la faim et la maladie ne furent pas suffisants et n'arrivèrent pas à temps. Chaque jour, près de 12 000 indigents recevaient une ration de soupe et 12 onces de pain. Une vieille femme et une jeune fille soutiennent la femme, mourante ou déjà morte. Le groupe de la composition, qui a pour fond un bâtiment dans la pénombre, semble une sortie de piété désacralisée ou de descente de croix où le Christ mort aurait été remplacé par la mourante.

N° 53. Il a expiré inexorablement.

156 x 209 mm.

Les gens se rassemblent autour d'une personne qui agonise en pleine rue. Elle s'est effondrée et, autour d'elle, se rassemblent un bourgeois avec son fils, un prêtre en manteau qui s'incline pour l'aider spirituellement et une domestique avec son panier en quête de nourriture pour la maison dans laquelle elle sert. Sommairement, Goya nous offre une gamme d'attitudes variées dans l'expression des curieux : de la douleur à la compassion et à la frayeur. Le mouchetage de l'aquatinte crée une atmosphère dense et grave.

N° 54. Clameurs en vain.

157 x 208 mm.

Un groupe de nécessiteux faméliques, dont certains ont la peau sur les os ou sont mourants, clament et se lamentent sur leur situation en demandant l'aumône ou à manger. La Gazette de Madrid du 8 mai 1812 décrivait ainsi la terrible situation des Madrilènes : « Les maisons, les rues, les temples, tous résonnaient des cris des malades ou des nécessiteux [...] ». Le fond sombre de l'humble maison confère un aspect lugubre à la scène. Ils crient en vain, car le couple formé par le militaire français hautain qui porte moustache et bicorne haut, et la dame qui l'accompagne, les regarde avec indifférence et les ignore. Les nantis sont insensibles à la douleur et à la misère des nécessiteux.

N°55. Ce qu'il y a de pire, c'est de demander.

156 x 208 mm.

Qu'y a-t-il de pire : mourir de faim ou se prostituer ? Goya nous répond que le pire est de mourir de faim. Le dessin préparatoire de cette gravure, plus explicite iconographiquement, donne la clé de l'interprétation de cette scène. Un groupe de misérables affamés, de vrais cadavres, mendient. Une jeune prostituée portant une jupe claire et voyante, habillée à la française, se dirige vers le soldat français dont elle va satisfaire les désirs sexuels en échange de l'argent dont elle a besoin. La jeune femme passe sans regarder les pauvres, les yeux baissés, honteuse de la misère des nécessiteux et d'elle-même, et de ce qu'elle doit faire pour survivre.

N° 57. Bien portants et malades.

157 x 209 mm.

L'opposition établie par Goya dans le titre, « bien portants et malades », est également exposée dans la scène choisie pour la gravure. D'une part, sous l'arche, dans une zone sombre et lugubre, on dispose les malades ; de l'autre, dans la clarté et la lumière, apparaissent au moins deux femmes qui semblent saines, mais dont les corps sont totalement couverts. Tous, « bien portants et malades », partagent la même amertume. Tout semble pathétique.

N° 58. Ce n'est pas la peine de crier.

157 x 211 mm.

Encore une fois, Goya oppose ceux qui souffrent de la faim et sont vêtus de haillons, au premier plan, aux personnes aisées et aux militaires français, qui n'ont pas ou presque pas souffert du manque de nourriture. Ils sont vêtus élégamment, l'un avec un pardessus à pèlerine et un haut-de-forme à la dernière mode, et les officiers français avec des bicornes. Le titre choisi par Goya fait probablement référence aux personnes faméliques qui ne devraient pas se lamenter et gémir en implorant les Français ; il faut rester digne et même refuser leurs aumônes. Certains ont émis l'hypothèse que la femme vêtue de blanc qui apparaît au centre de la composition serait une allégorie de l'Espagne, sobre et digne devant les occupants de ses terres.

N° 59. Á quoi sert une tasse?

157 x 211 mm.

Avec une rudesse amère, Goya se demande à quoi servira une tasse de gesse ou de bouillon à une jeune femme déjà mourante. Cela ne lui permettra pas de survivre. Dans ce cas, la charité arrive trop tard. Autour d'elle, le panorama est effroyable, car on découvre les corps de ses trois fils morts, dans une atmosphère dense, à l'odeur que l'on devine pestilentielle, recréée par Goya avec de gros points d'aquatinte. Il n'y a plus rien à faire.

Hall 4. CONSÉQUENCES DE LA GUERRE: La mort.



N° 56. Au cimetière.

156 x 208 mm.

Deux hommes portent le cadavre d'un troisième, mort dans la rue, pour l'emmener au cimetière le plus tôt possible, car l'atmosphère était irrespirable et qu'il fallait éviter les épidémies. Les différentes paroisses organisaient un service de ramassage des corps deux fois par jour avec des chariots, mais cela a parfois été insuffisant au vu du nombre de morts. Entre le 1er janvier et le 20 juillet 1812, il y eut 14 324 décès à Madrid, et les adversaires du gouvernement josphin ont affirmé que les deux tiers étaient dus à la famine.

N° 60. Personne ne les secourt.

154 x 207 mm.

Une autre scène pathétique et désolante. Deux femmes et deux enfants gisent sur le sol, déjà morts, alors qu'un vieillard squelettique se maintient debout, en haillons, et porte la main sur son visage en signe de désespoir. Le lever du jour qu'on devine au fond, magistralement recréé par le brunissage de l'aquatinte, ne les atteindra pas. Les secours institutionnels et caritatifs organisés à Madrid ne touchèrent pas tous leurs destinataires dans des circonstances si dramatiques, comme le laisse entendre le titre que Goya donna à ce « désastre ».

N°61. S'ils sont d'un autre lignage.

156 x 208 mm.

Comme dans les Desastres n° 54 et n° 58, Goya nous présente à nouveau les deux réalités qui ont coexisté durant la famine à Madrid, en 1811 et 1812. Face au nécessiteux qui fait l'effort de se redresser pour demander l'aumône, avec une graphie stylisée et une prédominance du blanc, on voit les bourgeois à droite, favorisés, pour qui la famine ne fut pas une période si dure. Ils sont d'un autre monde. Goya dresse une critique sociale claire, en soulignant l'attitude peu solidaire de ceux-ci envers les classes moyennes et humbles, qui souffraient massivement de la faim et des maladies, lesquelles firent plus de 15 000 morts

N° 62. Les lits de la mort.

177 x 221 mm.

Les propres rues de Madrid et les cloîtres des hôpitaux et des couvents se convertissaient en lits de mort pour ceux qui mouraient de faim, ou des maladies associées à celle-ci. Goya a gravé les cadavres des morts enveloppés dans des draps, prêts à être conduits aux grandes fosses communes des cimetières. Une femme revêtue d'un drap, comme un spectre au milieu de la nuit, se couvre la bouche et le nez car l'odeur fétide des cadavres est insupportable. Il serait impossible de recréer cette scène de manière plus austère, qui est d'une modernité expressionniste stupéfiante.

N° 63. Morts ramassés.

155 x 208 mm.

Les paroisses de Madrid ont organisé le ramassage des morts pour les enterrer. Dans ce Desastre, on voit des cadavres amoncelés qui, comme l'indique le titre, ont été ramassés pour être enterrés. Une famille a pu se permettre de payer un cercueil, ce qui implique une certaine aisance. Dans le dessin préparatoire, les corps étaient nus et il y avait quatre cadavres d'enfants. Goya, en faisant la gravure, a sans doute adouci cette scène si terrible.

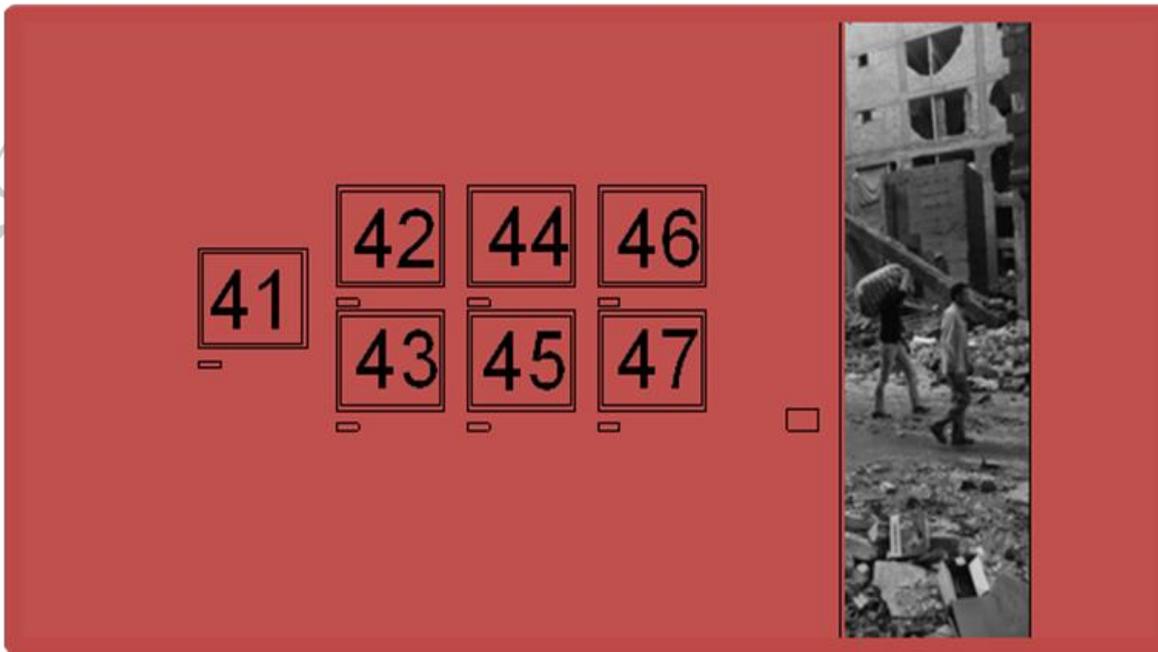
N°64. Charretées au cimetière.

156 x 209 mm.

En relation avec la gravure précédente, Goya a représenté l'un des chariots paroissiaux qui passait deux fois par jour dans les rues pour ramasser les cadavres. Ensuite, ils étaient emportés vers les grandes fosses communes des cimetières, où ils étaient enterrés collectivement entre des couches de chaux vive pour éviter le développement de maladies contagieuses. Goya se joue des contrastes lumineux pour donner plus d'emphase expressive aux silhouettes. Il s'est délecté à recréer le corps de la jeune morte, illuminée, dont les jambes nues rappellent encore la beauté et la sensualité de son corps gracieux.



Hall 4. CONSÉQUENCES DE LA GUERRE: L'évasion.



N° 41. Ils s'échappent d'entre les flammes.

162 x 236 mm.

Cette gravure ouvre le bloc des conséquences de la guerre d'indépendance sur la population civile espagnole. Les pillages et incendies causés par les troupes françaises contre la fronde des patriotes furent fréquents. Nous sommes peut-être devant une reproduction de l'incendie de la ville de Chinchón (Madrid) par les Français, le 29 décembre 1808. Au milieu de la nuit, les gens terrifiés fuient un incendie épouvantable dont les flammes avancent de façon incontrôlée. Il y a quelque chose de sublime dans cette image aux effets lumineux spectaculaires.

N° 42. Tout est sens dessus dessous.

178 x 220 mm.

Avec cette composition pyramidale, Goya représente une autre fuite, celle de moines dominicains, devant, et des capucins derrière, qui courent dans toutes les directions, déconcertés et nerveux. La clé de l'interprétation de la scène est donnée par le moine qui porte un livre à l'extrême droite, avec le symbole du Saint Office de l'Inquisition, l'épée et la branche d'olivier. Cette scène fait référence à la suppression de cette funeste institution par le monarque intrus, le 4 décembre 1808, puis, en 1813, par les Cortes de Cadix. Goya illustre avec ces images grotesques sa critique de l'Inquisition, à l'instar des penseurs des Lumières.

N°43. Cela aussi.

157 x 209 mm.

Dans cette image qui complète la précédente, ce sont des moines franciscains, au premier plan, et d'autres ordres au fond, qui fuient par la campagne au milieu de la confusion provoquée par le décret sur la suppression des ordres religieux par Joseph Ier, le 18 août 1808. Il ordonnait aussi la sécularisation des membres du clergé régulier masculin, en faisant passer les prêtres au clergé séculier et en renvoyant les laïcs dans leurs familles. Les libéraux des Cortes de Cádiz confirmèrent également cette suppression en 1812. Les penseurs des Lumières, et bien entendu Goya lui-même, considéraient que le clergé régulier n'était pas utile à la société, sauf s'il se consacrait à l'enseignement ou à l'assistance sociale.



N° 44. Je l'ai vu.
161 x 239 mm.

Comme l'indique le titre, Goya a contemplé ces scènes durant son retour de Saragosse à Madrid, entre fin novembre et décembre 1808 : les gens sur les chemins, ayant abandonné leurs villages et leurs maisons. Les premiers à fuir, épouvantés, sont le curé, obèse et portant son sac plein d'argent, et le maire, exemples de lâcheté, alors qu'une femme, avec une attitude opposée, porte et protège comme elle peut ses deux enfants pour qu'ils ne se perdent pas. À mi-distance, Goya a représenté la foule qui fuit en emportant les montures et les biens les plus précieux. À l'arrière-plan, de manière très schématique, comme à son habitude, il a représenté la ferme du village et le château en haut de la colline.

N° 45. Et cela également.
166 x 222 mm.

Cette scène, comme la précédente, a été vécue par Goya. Lors de sa fuite de Saragosse à Madrid, il verra les chemins remplis de personnes en fuite avec le strict nécessaire. Ici, on voit des femmes portant des enfants, des sacs et des ballots dans un mouvement précipité, le visage empreint de terreur à l'approche des troupes ennemies. Les déplacements de populations civiles, avec leurs funestes suites, constituent l'une des « conséquences fatales » de la guerre.

N° 46. C'est mal.
156 x 208 mm.

Dans les Desastres n° 42 et n° 43, Goya critiquait le clergé régulier dont les membres ont été surpris par les décrets d'expropriation qui ont supprimé les couvents et les monastères ; mais dans cette gravure, il dénonce les assassinats et les atrocités que les envahisseurs français ont commis contre le clergé, et en particulier contre les réguliers. Les massacres furent nombreux et sanguinaires.

N° 47. Ça s'est passé ainsi.
156 x 209 mm.

Ce qui est représenté dans cette scène a dû se produire très fréquemment. Alors que le moine est moribond à cause de la blessure au ventre qu'on lui a infligé, les soldats français emportent crucifix, calices et candélabres d'argent, ainsi que des figures sculptées, fruits du pillage de l'église du couvent. Goya présente cette scène comme une grille de lecture générale du comportement des troupes françaises, plus que comme un pillage spécifique.

HALL 5: "Caprichos Enfáticos"



N° 65. Qu'est-ce que ce chahut?

180 x 221 mm.

Cette étrange gravure, dont la signification n'est pas très claire, clôt le cycle de la faim et de ses conséquences néfastes à Madrid. Elle ouvrirait le passage à ce qu'on appelle les Caprichos Enfáticos de Goya, qui s'étendent jusqu'au final de la série des Desastres de la Guerra. Deux femmes au centre, et une autre plus au fond, se bouchent les oreilles face au bruit provenant de la rue, parce que deux chiens aboient en hurlant et se montrent agressifs. Un soldat semble prendre des notes. E. Lafuente Ferrari a voulu voir dans cette scène une critique envers les Français, qui ont exigé le paiement de grosses sommes d'argent de la part des Espagnols (et dont Goya n'a pas été épargné), et qui ont exigé une bonne partie de la production agricole.

N° 66. Étrange dévotion!

177 x 222 mm.

Les Caprichos Enfáticos sont utilisés par Goya pour faire une critique dure de la nouvelle situation politique après le retour de Ferdinand VII en Espagne comme monarque absolu, avec la suppression de la Constitution de 1812 et des décrets des libéraux de Cadix en mai 1814. Dans les mois suivants et jusqu'en 1815, Goya aurait réalisé cette dernière partie des gravures qu'il unit aux Desastres. Il utilise à nouveau l'âne, comme dans certains des Caprichos. Le thème serait en relation avec la fable de l'âne chargé de reliques de Samaniego. L'équidé, qui représente l'homme sans mérite et vaniteux, croit recevoir le culte dédié au saint. Certains ont interprété cette scène en pensant que Goya faisait une critique de la religion fautive, manipulée et superstitieuse face à celle, sobre et austère, qu'avaient défendue les penseurs chrétiens des Lumières. Pour l'historien de l'art Nigel Glendinning, il faudrait dresser une interprétation plus politique que religieuse, une critique des politiciens prospères, mesquins et immoraux qu'avait nommés le nouveau monarque lors de la Restauration absolutiste. Cette gravure est en relation thématique avec la n° 67.

N°68. Quelle folie!

160 x 222 mm.

C'est une estampe difficile à interpréter, mais qui a définitivement un caractère anticlérical. Au centre de la composition, un moine se met à déféquer. À droite, il y a une série d'images religieuses et d'ex-votos, que l'on associe à la religiosité populaire. À gauche, à côté d'un urinoir, on voit une série de masques grotesques. Au fond, un groupe de moines encapuchonnés semble en procession. Le frère au premier plan porte une cuillère dans sa main droite, ce qui symbolise qu'il vit dans le luxe comme le reste du clergé et qu'il est improductif pour la société. En effet, la foi populaire, innocente et ignorante, d'une part, et l'hypocrisie des privilégiés contents de récupérer leurs privilèges avec la Restauration absolutiste de Ferdinand VII, d'autre part, favorisent la situation du clergé.

N° 67. Celle-là ne l'est pas moins.

179 x 220 mm.

Trois nobles, ou hidalgos, vêtus de casaques anciennes du milieu du siècle antérieur, sont ceux qui, avec une fonction similaire à celle de l'âne dans la scène précédente, portent en procession la statue de la Vierge de la solitude. Derrière eux, un autre fait de même avec une statue de la vierge d'Atocha. Goya satirise la religiosité du peuple, peu rationnelle et absolument pas éclairée, manipulée par les camps réactionnaires en faveur de l'Ancien Régime et du pouvoir absolu. Pour l'historien Glendinning, ces vieux hidalgos vêtus de manière anachronique sont au service de l'absolutisme et du réactionnaire Ferdinand VII. Le clair-obscur met en valeur ces silhouettes d'une autre époque, associées aux idées qui refusent de laisser entrer le libéralisme.

N° 69. Rien. Il le dira.

155 x 201 mm.

C'est également l'une des gravures les plus difficiles à interpréter de la série des Desastres de la Guerra à cause de son sens cryptique. Dans le titre manuscrit que Goya a mis dans la collection d'essais qu'il a remis à Ceán Bermúdez, il indique : Nada. Ello lo dice (« Rien. Il le dit »), mais dans la première édition de 1863, le titre a été changé en transformant la deuxième partie en Ello dira (« Il le dira ») au futur, ce qui change le sens de la scène. Dans une ambiance nocturne terrible, le squelette d'un mort à moitié enterré écrit avec une plume le mot Nada (« rien »). Au fond, on voit une série de silhouettes sinistres et monstrueuses fortement expressives, et on devine la balance dérégulée et l'épée de la justice. L. Matheron ou Valeriano Bozal ont interprété la scène dans le sens qu'il n'y a rien après la vie sur terre : c'est la vision d'un Goya incroyant. D'autres, au contraire, y ont vu un sens politique et moral. Ainsi, E. Lafuente Ferrari a interprété le « rien » comme le fait que la guerre d'indépendance et la révolution bourgeoise entreprise à Cádiz n'auront servi à rien, au vu du retour de l'absolutisme avec Ferdinand VII. Jesusa Vega fait aussi une lecture de nihilisme politique, car il ne va rien rester des victimes de la guerre montrées dans les Desastres précédents, et qu'une nouvelle guerre entre Espagnols va commencer : absolutistes contre libéraux. Arturo Ansón Navarro partage ces dernières interprétations, conformes à la situation politique vécue en 1814-1815. Là où auparavant, il y avait lumières et raison, il n'y a plus rien, que de l'obscurité.

N° 70. Ils ne connaissent pas le chemin.

177 x 220 mm.

Comme s'il s'agissait d'un groupe de prisonniers, un groupe d'hommes, parmi lesquels on distingue des nobles, des magistrats et des moines, avance sans but, guidé par un aveugle, peut-être le roi des aveugles, une allusion implicite à Ferdinand VII. Ils ne connaissent pas le chemin constitutionnel, parce qu'ils défendent l'absolutisme, et c'est pour cela qu'ils tomberont dans une fosse ou une cuvette. Il s'agit peut-être des classes dirigeantes qui, enchaînées à leurs préjugés et les prérogatives, ne connaissent pas le chemin véritable que doit suivre la nation.

N° 71. Contre le bien général.

177 x 221 mm.

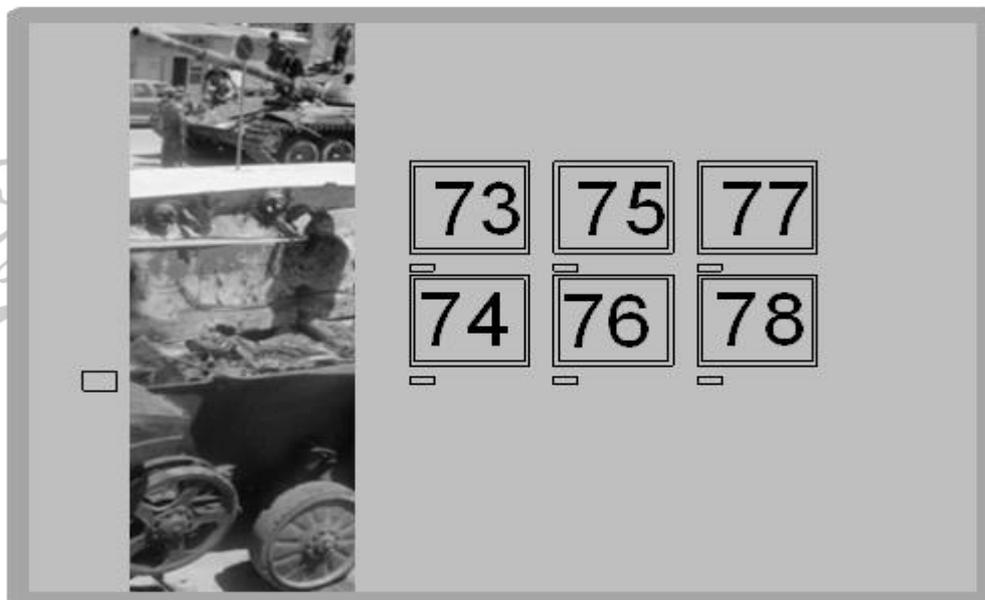
Un ecclésiastique monstrueux, avec des oreilles de chauve-souris et des griffes de félin, assis sur une chaise aussi vieille que ses idées, écrit dans un grand livre. Il appuie ses pieds sur une grande boule (une sphère ?), et l'index de sa main gauche montre le ciel, comme s'il écrivait en suivant un dessein divin. Au fond, les gens du peuple semblent clamer et se désespérer devant ce qui se passe. Cet être monstrueux ferait allusion aux nouveaux juristes absolutistes et réactionnaires qui ont abrogé les lois libérales de Cádiz et la Constitution de 1812, et qui, guidés par l'avarice, la pensée arbitraire et l'ignorance, créeraient des lois contre le peuple et contre le bien général.

N° 72. Les résultats.

179 x 220 mm.

Cette gravure est liée à la scène de la précédente. Un vampire suce ici le sang d'un homme qui gît, en agonie, alors que d'autres vampires en groupe se dirigent vers le même endroit, avec des intentions similaires. Les vampires représentent les nouvelles autorités absolutistes et le retour des dîmes et des impôts du clergé, qui « saignent » le peuple, déjà exsangue après les terribles années de massacre, de faim et de misère vécues lors la guerre d'indépendance. La scène ne pourrait pas être plus dramatique et Goya a su mettre en valeur les silhouettes avec des gros traits d'eau-forte.

HALL 5: "Caprichos Enfáticos"



N°73. Pantomime de chat.

179 x 219 mm.

Goya s'est inspiré pour cette gravure du poème *Gli animali parlanti* (« les animaux parlants ») de Giambattista Casti. Un chat apparaît, intronisé sur des gradins ; un moine se prosterne devant lui dans une posture d'adoration, alors qu'un groupe de personnes observe la scène. Le chat semble écouter les conseils du hibou qui vole dans les airs. La métaphore pourrait être interprétée de la manière suivante : le chat, malin, faux et menteur, serait le monarque Ferdinand VII, installé sur des marches, mélanges de trône et d'autel, ce qui fait allusion à l'union entre la monarchie absolue et l'Église, comme la défendait la Sainte Alliance dans le système de la Restauration absolutiste. Le chat serait conseillé par le hibou, qui représenterait la « clique » ignorante et adulatrice qui entourait le roi, lui soufflait à l'oreille les commérages qu'on répétait sur lui à Madrid, et le conseillait dans ses décisions politiques. Le moine représente les serviles, les partisans de l'Ancien Régime. Une autre interprétation se réfère aux épurations politiques dont les libéraux et tous ceux qui s'opposaient à l'absolutisme ont fait l'objet. Cela reflète-t-il la position de Goya, qui dut passer par une procédure de « purification » ou d'épuration, comme d'autres conseillers royaux, à cause de ses actes pendant les années de guerre ?

N°74. Ca c'est la meilleure!

179 x 220 mm.

La scène représentée ici est inspirée par la strophe 57 du chant XI des *Animali parlanti* de Casti, qui dit : « Misérable humanité, c'est ta faute », et que la renarde écrit sur le papier qu'elle porte. Un moine théologien, agenouillé, dicte à la renarde ce qu'elle écrit, tout en tenant l'encrier. Ensuite, vient un groupe de personnes peureuses car elles doivent se soumettre au tribunal de « purification ». Un homme, attaché et en haillons, est jugé et crie à l'approche de sa condamnation. Goya, qui a dû passer par là lui aussi, s'identifie peut-être à ces personnes, et critique les abus de ces tribunaux d'épuration formés par des anti-libéraux et des serviles.

N° 75. Boniments de charlatans.

177 x 222 mm.

Un drôle d'oiseau, au corps humain et à la tête animale, s'agenouille devant le centre de la scène, et gesticule en faisant des simagrées. Des êtres fantastiques, mi-animaux, mi-hommes, gesticulent autour d'un rapace enveloppé dans une tenue ample qui semble implorer avec de grands gestes. À l'arrière-plan, des personnages au visage caricatural implorent également le pardon, et des animaux, comme un âne, un chien et un porc, représentent la « clique » du roi.

N° 76. Le vautour carnivore.

177 x 221 mm.

Un vautour géant, dressé, est attaqué par un homme avec une fourche ou un trident, alors que le peuple, qui rassemble des personnes de toute condition, ecclésiastiques compris, contemple la scène. Le vautour poursuivi a été identifié, généralement, avec la silhouette de Napoléon, et le persécuteur serait le peuple espagnol. La scène serait donc une allégorie de la défaite de Napoléon en Espagne. Ceux qui apparaissent à droite, de dos et en fuite, représenteraient les Français vaincus abandonnant l'Espagne.

N°77. Que la corde se casse.

178 x 221 mm.

Dans cette scène, Goya a représenté un dignitaire ecclésiastique, évêque ou cardinal, sur la corde raide, sur le point de rompre, alors que la foule observe le spectacle en attendant son dénouement. Si l'on compare la gravure avec le dessin préparatoire, on remarque que Goya s'est auto-censuré dans sa critique anti-cléricale et n'a pas voulu être aussi explicite ; en effet, dans le dessin, il avait représenté le pape Pie VII lui-même, avec une tiare et des gants. La critique de l'Église est évidente, pour son appui idéologique à la Restauration absolutiste de Ferdinand en Espagne, et dans d'autres pays européens après les guerres napoléoniennes.

N° 78. Il se défend bien.

176 x 219 mm.

Une fois de plus, les animaux, comme dans le poème *Gli animali parlanti* de Casti, sont les protagonistes de la scène. Une meute de loups attaque un cheval blanc, qui se défend en mordant et donnant des coups de sabot à ses attaquants. À droite, des chiens mâtins suivent le spectacle sans intervenir. Le cheval représente les libéraux, défenseurs de la Constitution de 1812 et des libertés. Il est attaqué par les loups, c'est-à-dire les serviles et les partisans de Ferdinand VII. Les chiens incarnent le peuple espagnol, en attente et passif face à cet affrontement politique déchaîné à partir de mai 1814, avec le retour du Deseado, le « Désiré » sur le trône d'Espagne et la persécution des libéraux.



HALL 5: "Caprichos Enfáticos"



80

79

Nº 79. La vérité est morte.

176 x 221 mm.

La signification politique que Goya a voulu donner aux derniers dessins de la série est évidente : une défense du libéralisme et une critique de l'absolutisme de Ferdinand VII et des privilèges d'État, de la noblesse comme du clergé. La scène doit clairement être lue de manière politique. Une jeune femme, vêtue de blanc et resplendissante de lumière, les seins nus, gît morte sur le sol. C'est la Vérité, et elle représente aussi une allégorie à la Constitution de 1812, car elle est couronnée de lauriers. Dans une atmosphère nocturne lugubre, des moines et des ecclésiastiques, menés par un évêque, se disposent à l'enterrer avec des houes et des pelles. Ils sont satisfaits de donner une sépulture à une dame si dangereuse qui, durant la validité de la Constitution de Cadix, avait mis fin à leurs privilèges de classe, et promulgué une expropriation des biens du clergé. Contrastant avec ces hommes, figure à droite une jeune fille assise, inconsolable, en larmes après la mort de la Vérité, et qui porte une balance : elle représente la Justice, muselée et manipulée par l'absolutisme.

Nº 80. Si elle ressuscitait?

178 x 220 mm.

Eau-forte et brunisseur. Après la scène précédente, cette gravure nous montre encore la Vérité morte, mais des étincelles lumineuses émanent encore de son corps au cœur de l'obscurité. La Vérité ne s'est pas éteinte malgré le triomphe de l'injustice, représentée par toute une série d'êtres immondes, qui l'entoure et la guette avec des piques, des pierres et un grand livre, empêchant par tous les moyens qu'elle ressuscite, ce qui les terroriserait. Mais Goya semble nous dire ainsi que la Vérité n'est pas morte et qu'elle peut reprendre vie. Cette fin laisse la porte ouverte à l'optimisme et à l'espoir, mais il se peut que cela ne soit que de l'ironie acide de la part de Goya, qui montre ainsi son scepticisme face au respect du triomphe des idées de la raison et du libéralisme.

HALL 6: AUDIOVISUEL

Montage des vidéos et des photographies d'Alberto Prieto dans des zones de guerre comme la Syrie et d'autres pays voisins.



**S'il vous plaît,
retourner ce dossier
après la visite.**



**SI VOUS VOULEZ TÉLÉCHARGER CE GUIDE DE
L'EXPOSITION « LES DÉSASTRES DE LA GUERRE.
HIER ET AUJOURD'HUI » SCANNEZ CE QR CODE.**