

La déclinaison visuelle du monstre au XVIII^e siècle : Goya

Juan Manuel Ibeas
Lydia Vázquez
UPV/EHU

« Qu'est-ce qu'un monstre ? Un être dont la durée est incompatible avec l'ordre subsistant. » Cette affirmation de Diderot dans ses *Éléments de physiologie* (Diderot A.-T.¹ IX, 418) situe d'emblée la question de la monstruosité au XVIII^e siècle dans la « chaîne de l'être ». La monstruosité serait donc moins une anomalie anatomique qu'un stade différent de l'évolution de ce spécimen face au reste de son espèce.

Les Lumières cherchent à libérer le monstre des différentes cages où la tradition philosophique, médicale, religieuse et morale l'avait enfermé (Graille). Le monstre, désormais, est moins un être qui fait peur ou produit l'admiration², qu'un objet de curiosité scientifique, étiologique, voire tératologique. C'est ainsi que Formey, dans son article « Monstre » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, renvoie à la querelle entre Lémery et Winslow³ :

Monstre, s.m. (*Zoolog.*) animal qui naît avec une conformation contraire à l'ordre de la nature, c'est-à-dire avec une structure de parties très - différentes de celles qui caractérisent l'espèce des animaux dont il sort. Il y a bien de sortes de *monstres* par rapport à leurs structures, & on se sert de deux hypothèses pour expliquer la production des *monstres* : la première suppose des œufs originairement & essentiellement monstrueux : la seconde cherche dans les seules causes accidentelles la raison de toutes ces conformations. ... On trouve dans les mémoires de l'académie des Sciences une longue dispute entre deux hommes célèbres ... ; la question était sur les *monstres*. Dans toutes les espèces on voit souvent naître des animaux contrefaits, des animaux à qui il manque quelques parties ou qui ont quelques parties de trop. Les deux anatomistes convenaient du système des œufs, mais l'un voulait que les *monstres* ne fussent jamais que l'effet de quelque accident arrivé aux œufs : l'autre prétendait qu'il y avait des œufs originairement monstrueux, qui contenaient des *monstres* aussi bien formés que les autres œufs contenaient des animaux parfaits. ... Enfin on en vint aux raisons métaphysiques. L'un trouvait du scandale, à penser que Dieu eût créé des germes originairement monstrueux : l'autre croyait que c'était limiter la puissance de Dieu, que de la restreindre à une régularité & une uniformité très grande. (X 671)

Ce débat suppose en effet la rupture avec les croyances religieuses et les théories naturalistes classiques pour replacer la réflexion sur le monstre dans le terrain de l'empirisme, ouvrant ainsi les portes à la tératologie positive développée au début de la centurie suivante par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire.

¹ Toutes les références aux œuvres de Diderot renverront à l'édition d'Assézat-Tourneux, désignée par A.-T.

² Le Dictionnaire de Trévoux donne la définition suivante de « monstre » : « Prodige qui est contre l'ordre de la nature, qu'on admire ou qui fait peur On voit des monstres à la Foire Saint-Germain ».

³ Controverse « sur les causes des monstruosités », qui eut lieu à l'Académie des Sciences de Paris, et qui allait durer de 1724 à 1743.

Dès lors, la théorie génétique ovaire (*Omne vivum ex ovo*) en vigueur se voit enrichie grâce à l'observation de facteurs épigénétiques, qui permettront à Diderot de constater que « l'univers ne me semble quelquefois qu'un assemblage d'êtres monstrueux » (Diderot, A.-T. IX, 418). Si, auparavant, le monstre était un « animal qui a une conformation contraire à l'ordre de la nature. Monstre horrible, effroyable, affreux, épouvantable, hideux, terrible. Un monstre à deux têtes. Cette femme accoucha d'un monstre. Cet enfant a trois yeux, c'est un monstre. Les hermaphrodites sont des monstres. L'Afrique produit, engendre beaucoup de monstres » (*Dictionnaire* de l'Académie, 1694 : II), désormais il est susceptible de se 'normaliser' s'il s'accorde, à un moment ou à un autre, avec le reste de son espèce. En revanche, par un principe de réversibilité, nous pouvons, tous, devenir des monstres, du fait même d'être en mouvement : « Il n'y a que la molécule qui demeure éternelle et inaltérable » (Diderot, A.-T. IX, 418).

Cette proximité soudaine du monstre transforme l'adjectif « monstrueux » en un qualificatif attribuable à quiconque à un stade ou un autre de sa vie. Par ailleurs, les avances européennes, au tournant des Lumières, de la physiognomonie « ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie » (1775-1778), de la main de Lavater, font basculer la « monstruosité » vers la pathologie mentale. Sans abandonner l'idée de la marque anatomique de la monstruosité, celle-ci peut être caractérielle, psychologique, et la difformité physique, n'être que la trace externe d'une misère interne (Malraux, 77). Ainsi, on reconnaîtra le libertin, le lâche, le paresseux, le gourmand, l'avare... aux dimensions trop réduites ou trop développées des différentes parties de son corps (Lavater, Images 8-11). Rien d'étonnant, alors, à ce que dans *Les Liaisons dangereuses*, on lise ceci, à propos de la défiguration monstrueuse de la Merteuil : « Le marquis de ***, qui ne perd pas l'occasion de dire une méchanceté, disait hier, en parlant d'elle, que la maladie l'avait retournée, & qu'à présent son âme était sur sa figure. Malheureusement tout le monde trouva que l'expression était juste » (Laclos CLXXV).

L'imaginaire européen du siècle, et particulièrement celui de sa deuxième moitié, fait coexister les deux conceptions de la monstruosité, la traditionnelle perdurant en bonne partie dû aux praticiens galénistes et aux représentants de l'Église, la nouvelle se frayant un chemin grâce aux écrivains et aux peintres les plus géniaux, tels Sade ou Goya (Luna 21-35).

Goya est, de tous les artistes de ces Lumières crépusculaires, celui qui a su récupérer le mieux l'imaginaire classique du monstrueux pour, ensuite, exceller dans une éclatante déclinaison des figures de la tératologie moderne, allant des plus perceptibles aux moins visibles. Se ressourçant dans le passé, de Pliny l'Ancien à Paré, des 'grutesques' romains à Ribera, des tétramorphes médiévaux à Bosch et Brueghel, le peintre de Fuendetodos dissèque le monde contemporain pour mieux illustrer sa monstruosité (Lecaldano 195) : l'animal et ses variantes les plus domestiques et les plus obscures, l'homme et ses âges, l'individu et ses états sociaux, toutes ces figures quotidiennes, familières, dévoilent dans la galerie goyesque une monstruosité d'autant plus inquiétante qu'elle est en nous.

Dans la galerie d'animaux monstrueux inspirés des anciens, le dragon, le premier, dans le tableau *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*⁴ (1788 « San Francisco de Borja secourant un moribond »), s'inspire du monstre plinien (II, V, VIII, IX, X) ; ses chouettes à visage anthropomorphique ne sont pas sans rappeler les griffons de Pline (VII : II, 2) ; son *Toro mariposa* (Dessin. « Taureau papillon ». 1825-1828) pourrait bien trouver son inspiration chez les tétramorphes ailés de la tradition chrétienne ; le bouc de ses sabbats est bien la matérialisation d'une des traditions hispano-séfarades. Les colosses goyesques⁵ ont sans doute leur origine dans les cyclopes classiques, tamisés par les dessins de Ribera (*Cabeza grotesca con figuritas sobre su sombrero*. 1630. « Tête grotesque avec des figurines sur son chapeau » ; *Escena fantástica : caballero con hombrecillos encaramándose a su cuerpo*. 1627-1630. « Scène fantastique : chevalier avec de petits hommes se hissant sur son corps ») ; son siamois et son nain à mains démesurées (deux des rares monstres humains de la tératologie classique repris par Goya⁶) ressemblent aux illustrations de l'œuvre de Paré. Ses hommes ailés évoquent les croquis de Léonard da Vinci. Enfin, sa série de sirènes, acéphales, anthropophages et autres êtres bizarres font, on ne saurait le nier, écho à l'imagerie traditionnelle occidentale.

Si les représentations iconiques des animaux monstrueux et des hommes animalisés sont une pratique artistique aussi ancienne que l'humanité, Goya excelle dans ces portraits. Ses peintures constituent un effort esthétique d'appréhender l'univers dans son ensemble, et de se retrouver soi-même dans l'étrangeté. Face à la tradition chrétienne, enfermant hermétiquement les règnes minéral, végétal et animal, en les éloignant de l'humain, l'artiste aragonais cherche les parallélismes et les chemins de traverse entre ces réalités naturelles. Ses représentations des animaux domestiques ou au service de l'homme aussi bien que ses scènes tauromachiques reflètent sa conscience d'une évidente perméabilité entre les êtres, et leur proximité physiologique. Clairvoyant, il décèle l'anomalie chez les êtres les plus familiers et les entourages les plus quotidiens ; ainsi, derrière le personnage enfantin de *Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, niño* (vers 1787), on entrevoit les yeux menaçants d'un amas de félins monstrueux et quasi-diaaboliques.

Dans l'Espagne du XVIII^e siècle, les taureaux et les chevaux, brutes très proches de l'homme dans sa vie journalière, peuvent cependant se tourner menaçants et violents comme dans le *Caballo raptor* (*Disparates*. n° 10. 1815-1819. « Cheval ravisseur »). Ils peuvent également s'assembler dans une singulière machine animale comme dans certaines scènes de la *Tauromaquia* telle *Caballo derribado por un toro* (*Tauromaquia* B. 1816. « Cheval renversé par un taureau »), où les têtes des animaux, de même que leurs extrémités, apparaissent emmêlées, confondues. Les êtres les plus prodigieux nous côtoient mais ce n'est que par les pinceaux et burins de l'artiste que se révèle leur nature

⁴ Cette peinture constitue la première représentation de monstres dans l'œuvre goyesque. Le choix du dragon, animal fantastique emblématique symbolisant le péché dans la tradition chrétienne, est ici d'autant plus significatif qu'il est rare chez le peintre.

⁵ En particulier son dessin *Personajes trepando sobre un gigante acostado* (1816-1819. « Personnages grimpaient sur un géant endormi »).

⁶ Le siamois du *Disparate* n° 7 et le lutin du *Caprice* n° 49, sont en effet des « monstres prodige » selon la tératologie classique. Les nains et les « idiots » peuplent aussi les estampes de Goya, mais ils servent davantage à souligner la cruauté, la monstruosité morale de ceux qui s'en moquent, qu'à exhiber leur difformité ou leurs carences.

effarante (Cau 21). Parfois le peintre nous donne à voir des bêtes moins habituelles et aux dimensions gigantesques, monstrueuses, tel l'éléphant qui regarde bêtement le livre que lui présentent les mages terrifiés du *Disparate de bestia* (*Disparates*. n° 21. 1815-1819. « Disparate de brute ») ; nonobstant l'artiste nous montre leur bizarrerie comme conséquence de leur rareté dans nos contrées, pour nous faire comprendre que leur monstruosité ne se trouve que dans notre regard (Bozal et Lomba 15).

À l'ombre de la nuit, des craintes bien réelles se déclenchent et les oiseaux nocturnes déploient tout leur pouvoir onirique et chimérique (Glendinning, 43), et chouettes et hiboux épousent chauves-souris et vampires pour envahir les esprits humains et les apeurer avec leur essence hybride tel le *Desastre* n° 72, « Las resultas » (*Los Desastres de la guerra*. 1814-1815. « Les conséquences »). Les êtres ailés sont essentiellement monstrueux, dans ces ombres des Lumières : plumes et poils se confondent dans les airs avec bouches, dents et becs⁷, et les absences de ces éléments ne rendent les êtres volants que plus contrefaits, tel le *Buitre carnívoro* (*Los Desastres de la guerra*. 1814-1815. n° 76. « Vautour carnivore ») ou les oisillons de *Ya van desplumados* (*Caprichos*. 1799. « Les voilà déplumés »). Chassant l'habituel, le peintre met sous nos yeux toutes les facettes de nos frayeurs les plus cachées, et c'est ainsi que, dans le miroir animal, on découvre, en spectateurs avisés, notre nature hétéroclite.

Car l'éléphant démesuré n'est pas si différent de cet ogre géant du *Disparate* n° 4, intitulé *Bobalicón* (*Disparates*. 1815-1819. « Bêta », personnage borné du carnaval), et il provoque la même peur chez les spectateurs avec ses pas de danse maladroits et lubriques. Ces créatures démesurées incarnent le peuple plus simple, dans sa sottise la plus maladroite, confronté à des gouverneurs incapables et également limités. C'est à notre propre réverbération, en somme, que nous assistons, sous la forme de ce titan grotesque. Allégorie d'une réalité bien palpable, incarnée dans les colosses goyesques, aussi bien en gravure (*El Gigante*. 1808. « Le Géant »), qu'en dessin (*Gran Coloso dormido*. 1824-1828. « Grand colosse endormi ») ou en peinture (*El Coloso*. 1808-1812. « Le Colosse ») : leur corporéité majestueuse semble inéluctable et les rend encore plus plausibles à notre imaginaire. Leur existence semble en effet bien réelle aux soldats qui les fuient, et leurs frayeurs rendent leur visibilité plus concrète.

Des géants imaginés donc ? Bien au contraire, ces monstres goyesques ont souvent leur écho dans la vie de tous les jours, comme nous le rappelle le peintre à travers son dessin intitulé *Feria de Burdeos* (1824-1828. « Foire de Bordeaux »), où l'on voit une géante contemplée par une masse informe de curieux. La noblesse et la beauté de la femelle monstrueuse, éclairée par le crayon de l'artiste, s'opposent à la laideur morale des fantoches 'mesurés' qui la dévisagent. Les frontières entre la monstruosité et la normalité se voient ainsi brouillées. Les limites entre le réel et le mythe se confondent.

Des soldats semblables aux fuyards du *Colosse* deviennent souvent, à leur tour, bête effroyable, quand ils se fusionnent en une entité unique, monstre belliqueux, impitoyable : c'est le cas de *El 3 de mayo en Madrid* ou *Los Fusilamientos* (1813-1814. « Le 3 mai 1808 à Madrid », connu sous le nom

⁷ Même Buffon insiste sur le caractère hybride des chauves-souris (Buffon V: 1-17).

« Les Fusillades du 3 mai »), où les soldats français s'assemblent, tels des siamois, pour former une seule et unique arme barbare, monstre assassin inéluctable. Scène obsédante dans l'imaginaire du peintre, elle se répète dans plusieurs gravures des *Désastres* : *Con razón o sin ella* ou *Tampoco* (*Désastres*. 1808-1815. n° 2. « Avec raison ou sans elle ». n° 10. « Non plus »). Cette vision inquiétante de l'artiste n'épargne aucun des deux fronts, aucun des deux sexes (*Désastres*. *Y son fieras*. n° 5. « Et ce sont des fauves »), ni aucune condition sociale (*Désastres*. *Populacho*. N° 28. « Populace ». *Todo va revuelto*. N° 42. « Tout est brouillé »). La guerre transforme les humains en monstres sanguinaires par son immédiateté et sa violence ; elle nous rapproche, nous assemble, tout en nous opposant à nos adversaires. Mais l'ennemi se trouve aussi dans nos rangs et un jour on se réveille aux côtés d'un monstre : notre voisin, notre femme ou notre mari, notre camarade, notre semblable. Y compris, ou surtout, celui qui est censé avoir comme fonction dans la société, d'aider son prochain.

Goya, c'est bien connu, était un anticlérical convaincu (Dorival 16-23). Ses séries de gravures : ses *Caprices*, ses *Désastres*, ses *Disparates* mettent en scène des religieux hideux au service d'un pouvoir tyrannique, répressif, cruel et inhumain, celui de l'Église, et de son bras « armé », l'Inquisition. En acolytes de ce monstre symbolique, prêtres et moines volent, violent, torturent, en toute impunité. Leur métamorphose en lutins laids aux dents aiguës n'est qu'une figuration monstrueuse au service de la représentation de leur vraie nature (*Caprices* n° 23, 24, 46, 52, 74, 80 ; *Disparates* n° 14, 15). Goinfres assimilés aux ogres, ils s'empiffrent à cœur joie ouvrant grandes leurs gueules de brutes insatiables (*Caprices* n° 13, 49, 79). Or, comme suppôt du monstre majeur, il en sera sa dernière victime, car la guerre, dans les *Désastres*, ne l'épargnera pas (*Désastres* n° 43, 46, 47, 66, 67, 74, et le très significatif et symbolique n° 77 : « Que se rompe la cuerda », « La corde casse ») et finira dévoré par ses propres proies.

Non moins monstrueux sont les ressortissants de la guerre : blessés, handicapés, mutilés exhibent leurs disgrâces, comme on aurait pu faire avec une brebis à cinq pattes à la Foire Saint-Germain : les magnifiques dessins *Este fue un cojo que tenía señoría* (1808-1814. « Ce fut un boiteux distingué ») ou *Mendigos que se llevan solos en Bordeaux* (1824-1827. « Mendiants qui se conduisent seuls à Bordeaux ») montrent leurs handicaps, leurs difficultés pour gagner leur vie mais aussi avec cette fierté du survivant sur cette terre adverse qui est la nôtre. Des fois, ils composent une symbiose avec l'animal : dans *Yo lo he visto en París* (1825-1827. « Je l'ai vu à Paris »), une mendicante se fait conduire par un chien avec lequel elle forme une seule entité. Ainsi individualisés, ils sont montrés différents du reste, mais aussi dignes, et mis en valeur par l'artiste qui ne permet que le spectateur tourne le dos à une réalité qui s'avère bouleversante, monstrueuse. Indigents, ceux-ci, bien différents de celui dessiné sous le titre *En el talego de carne lleva su patrimonio* (1808-1814. « Dans son sac à viande porte son patrimoine »), et qui exhibe sa jambe difforme et gonflée, un chapeau à la main, faisant appel à la charité publique. Aussi monstrueux que sa jambe, est sans doute son sourire, celui d'un homme satisfait de son malheur, qui lui rapporte des bénéfices, comme le suggère le titre, car Goya se montre moins clément avec ceux qui se récréent dans la mendicité.

Les vieux, devenus monstrueux dans leurs combats avec la vie, présentent également un caractère bifront : courageux devant l'adversité, l'air noble malgré les avances du temps sur leurs visages, comme le vieux difforme qui défend ses convictions dans le *Disparate* n° 17 intitulé *La lealtad* (« La loyauté »), ou son apôtre *San Pedro arrepentido* (1824. « Saint Pierre repentant »), ils s'avèrent aussi avaricieux, lubriques et coquets (telle le vieux qui cache ses sacs d'argent du *Caprice* n° 30 *¿Por qué esconderlos?* (« Pourquoi les cacher ? »)), comme le vieux mari lascif du *Caprice* n° 73 *Mejor es holgar* (« Foutre, c'est mieux »), ou le vieux coquet de *Esto sí que es leer* du *Caprice* n° 29 (« C'est cela qui s'appelle lire »). La laideur de leurs conduites émerge sur leurs faces contrefaites, marquées par une physiognomonie grotesque (Schlünder 71-82) et bien visible : c'est notre visage projeté dans le futur. D'autre part, les vieux sorciers aux extrémités amorphes et aux visages défigurés ne sont que le reflet des peurs de toute la société face à l'horreur du quotidien méconnu : les démarches mystérieuses des voisins, les envies des proches, les mésententes familiales enfantent des monstres dans les imaginaires, et Goya réussit à les saisir magistralement, comme dans *Obsequio al maestro* (n° 47. « Hommage au maître ») ou *Subir y bajar* (n° 56. « Monter et descendre »).

Les corps n'échappent pas à la monstruosité que le temps impose et, même après la mort, ils continuent leur déformation, comme dans le *Désastre : Para eso habéis nacido* (n° 12. « C'est pour cela que vous êtes nés »), où l'on voit un tas de corps qui forment un même engin à mille pattes ; ou dans *Esto es peor* (n°37. « Ceci est pire ») et *¡Grande hazaña! ¡con muertos!* (n° 39. « Grand fait d'armes ! avec des morts ») où les corps dépecés et plantés dans des arbres configurent un macabre paysage inanimé⁸.

Les mâles ont beau avoir les rôles les plus terribles de cet éventail de la noirceur humaine dressé par Goya, les femmes ne sont pas pour autant épargnées par le peintre espagnol. Déclinant les âges et les fonctions sociales, l'artiste peint dans ses séries de gravures comme dans ses peintures des figures féminines qui en disent long de la méchanceté des portraiturees : l'entremetteuse qui ne recule devant rien pour tromper la jeune naïve et future victime des clients de la vieille maquerelle et la sorcière qui accourt au sabbat accompagnée d'un chat, fidèle suppôt, sont les images qui reviennent sans cesse dans ses *Caprices* (*Caprices* des 'célestines' : n° 2, 5, 15, 16 –où la mère fait le rôle de maquerelle : *Dios la perdona. Y era su madre*. « Dieu la pardonne : Et c'était sa mère » –, 17, 19, 28, 31, 61 ; *Caprices* de sorcières : n° 44, 45, 59, 60, 62, 65, 66, 67, 68, 71). Des gueules béantes, hideuses, édentées, des visages sillonnés, des corps décharnés, des regards convoiteux, des mains osseuses... L'extrême laideur de ces vieilles femmes, adonnées à des pratiques douteuses, les apparentent sans aucun doute aux monstres occupant, dans la galerie goyesque, une place de choix. La coquette, quant à elle, même si elle n'est pas excusée, et se rapproche de la prostituée-sirène jusqu'à se confondre avec elle, est ébauchée, jeune, dans toute sa beauté, mais c'est pour mieux la défigurer, vieille (*Hasta la muerte. Caprice* n° 55. « Jusqu'à la mort »), au visage

⁸ Ces monstres, faits de l'amoncellement de corps et de chairs, trouvent leur origine, certes, dans une tradition picturale venant du Bosch comme de Brueghel l'Ancien ou de Goltzius, mais vont constituer une source d'inspiration pour les romantiques et les artistes des XIX^e et XX^e siècles, jusqu'à Bellmer.

épouvantable, dédoublé par le miroir dans une image qui condamne celui/celle qui, monstrueux/monstrueuse, n'en est pas conscient/e. La vieillesse est, en effet, l'âge où l'homme et la femme se transforment en des êtres physiquement monstrueux, mais Goya s'en sert pour laisser transparaître un caractère râleur, lascif, mesquin, rapace, corrompu en somme, propre de cette période finale de la vie. Le miroir du *Caprice* n° 55 nous dévoile la laideur de l'âme de la vieille coquette (Seth 25-33), la monstruosité paraissant ici au service de la vérité⁹.

En homme de son temps, Goya combat les préjugés sur les possédés ou sur les êtres grotesques, tous les deux traditionnellement considérés comme « monstres », par une exposition plastique de ces figures marginales, sous des formes telles que le fou ou le cannibale.

Goya peint des fous dans deux de ses œuvres : *Corral de locos* (1794. « L'enclos des fous ») et *Casa de locos* (1812-1819. « La Maison des fous »). La première, qui n'est pas une commande, est réalisée par un Goya dépressif et à moitié sourd qui craint de sombrer dans la folie. Il en parle dans une lettre envoyée à son ami Bernardo de Iriarte, le 7 janvier 1794 : « un enclos de fous, et deux qui luttent contre leur gardien qui les frappe, et deux autres avec des sacs (scène à laquelle j'ai assisté à Saragosse.) »¹⁰ Il pourrait s'agir de l'hôpital de Nuestra Señora Gracia de Saragosse, où la cour intérieure était réservée aux malades mentaux (Borrás 15-30). Goya veut, par cette représentation, humaniser ces 'fous' : les deux combattants, qui possèdent une noblesse naturelle imposante, grâce à leur nudité semblable à celle des gladiateurs romains ; ceux qui les encouragent, oubliant pour un instant leur misère, évoquée par les « sacs » qui les accoutrent ; ceux qui assistent, passifs, à la rixe, avec des réactions différentes : l'horreur du personnage de gauche sert de pendant à l'individu sarcastique de droite, qui, tous les deux, soulignent le détachement de celui qui tourne le dos. Seul le gardien, armé de sa cravache, s'apparente, par sa cruauté, à l'animalité, et par là à la monstruosité. La deuxième semble une recreation plus achevée de la même scène. Mais la vision s'est fait plus noire : la cour ouverte se ferme en un espace piranésien (Sureda 205-231) et les malades semblent enfermés dans leurs mondes, indifférents les uns aux autres. La lecture est toute autre. Si la première image dénonçait la situation de ces hommes marginaux de la société, qui n'ont de monstrueux que l'état auxquels leurs semblables les ont réduits, la seconde présente les types sociaux qui symbolisent la folie humaine : le chef politique (homme coiffé de plumes), le chef religieux (homme couronné d'une tiare papale) et le chef militaire (homme couvert d'un tricorne). Par cette représentation symbolique, Goya transmet au spectateur sa vision noire d'une humanité animalisée, victime de sa monstrueuse ambition.

L'interprétation de ce tableau, polysémique et complexe comme toujours pour la peinture goyesque, nous permettrait de voir aussi un vrai Indien, qui, par son statut de « sauvage », serait, d'office, classé parmi les monstres... au même niveau que les cannibales¹¹, qui ont été aussi objet de

⁹ En effet, l'origine étymologique du mot 'monstre', *monstrum* (de *moneo*, *monere*, avertir, informer, éclairer, montrer) suggère l'ambivalence de cet être : digne d'être montré, mais aussi celui qui avertit, qui éclaire les voies des dieux. Il est donc porteur de vérité.

¹⁰ La lettre se trouve à <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=536>.

¹¹ La description de ces 'monstres' apparaît dans le Livre VII de l'*Histoire naturelle* de Pline.

l'attention de l'artiste aragonais (Földényi 72 et 87). Deux œuvres illustrent, semble-t-il, une même scène d'anthropophagie : *Canibales contemplando restos humanos* (1798-1800. « Cannibales contemplant des restes humains ») et *Canibales preparando a sus víctimas* (1798-1800. « Cannibales préparant leurs victimes ») représenteraient le terrible épisode de la mort de Jean de Brebeuf et Gabriel Lalemant, pères jésuites tués par des Iroquois le 17 mars 1649, en Nouvelle-France. Après avoir subi toute sorte de sévices, ils auraient été dévorés par leurs bourreaux. Dans le siècle de Buffon, l'homme sauvage apparaît encore comme un monstre physique et/ou culturel. Survivent, en effet, les croyances en l'origine génétique mi-animale des noirs, qui seraient le résultat d'une hybridation de l'être humain et du singe. Leur « incivilité » fait d'eux, par ailleurs, des individus moins humains et plus brutaux, plus cruels, monstrueux¹². La figure simiesque des « cannibales » de Goya, leur action monstrueuse : dépecer et manger un semblable, situent ces deux œuvres au centre du débat sur les « sauvages », apparemment en faveur de l'homme civilisé et contre ces monstres barbares. Cependant, la réduction des corps des prêtres à animaux semblables à des lapins que l'on abat à coups de bâton et que l'on écorche et éviscère, dans la première peinture, les corps athlétiques des « sauvages » et la réunion familiale dans une scène de banquet festif, dans la deuxième, renversent les représentations : le civilisé se voit animalisé et le sauvage humanisé. Goya, soulevant le rideau des conventions, met sur un plan d'égalité tous les hommes, cruels et monstrueux au même titre.

Toute l'humanité est passée en revue par un Goya de plus en plus désenchanté et lucide. Le monstre n'est pas un être extérieur à nous, l'ogre ou le géant des contes pour enfants : les siamois inséparables malgré eux, l'animal dantesque, la vieille sorcière, l'ogre dévoreur, le colosse meurtrier, le sauvage éventreur et cannibale, le lycanthrope affamé et cruel, les créatures difformes par la haine, la convoitise, la violence, la cruauté, la douleur, la maladie, la famine, la folie, les blessures, la mort, c'est nous. Nous portons en nous, humanité maudite, toute la monstruosité que seuls des génies comme Sade ou Goya, dans ce sombre tournant des Lumières, ont été capables de voir et de représenter. Toujours ? L'effort de Goya pour rendre visible toute la monstruosité humaine, moins physique que morale, sociale, politique, culturelle, butte contre l'horreur, contre l'indicible, l'irreprésentable (Wilson-Bareau 31). De là ces colosses, géants qui, héritiers des monstres doubles, minotaures, hommes à tête de bouc, commencent par perdre la tête (*Gran Disparate*. 1820-1828. « Grand Disparate »), par tourner le dos et fermer les yeux (*El Gigante*. 1814-1818. *Le Géant*), occultant leur face au monde (attribué à Goya. *El Coloso*. 1812. *Le Colosse*) ou se cachant sous de grandes tuniques, comme ces sacs qui habillent les fous (Mena, 63). Parfois ces vêtements sont habités par des êtres démunis de tout signe humain, soudain métamorphosés en végétal (*¡Lo que puede un sastre! Caprice n° 52*. « Tout ce que peut un tailleur ! »), ou bien ils se présentent creux, les traces corporelles, charnelles, matérielles ayant disparu (*¡Que viene el coco. Caprice n° 3*. « Voici que vient le croquemitaine »). Ces monstres sont dessinés comme des ombres chinoises (*Nadie nos ha visto. Caprice n° 79*. « Personne ne nous a vus »), comme des

¹² Volney parle du sauvage américain comme d'« un animal de l'espèce des loups et des tigres » (501-622).

silhouettes annonciatrices de la mort (*Las camas de la muerte. Désastre* n° 62. « Les lits de la mort »), comme des fantômes (*Disparate de miedo. Disparate* n° 2. « Disparate de peur »), avant de disparaître complètement et laisser le personnage aux prises de ses propres monstres, les pires, les invisibles : *El perro semihundido* (1819-1823. « Tête de chien »), une des peintures noires de la Quinta del Sordo, ne saurait mieux illustrer l'idée goyesque d'une monstruosité humaine (Hofmann, 53-54), épouvantable, et inimaginable, qui nous ensevelit, nous étouffe, nous tue, comme ce pauvre chien à demi enterré.

Seule la figuration symbolique permet à Goya de défier l'inavouable, l'irreprésentable. Elle permet de donner forme de monstre aux hantises, aux peurs les plus terribles de l'âme humaine, qu'elle-même a été capable de concevoir. C'est sans doute pour cela que le monstre est expressément nommé dans trois de ses œuvres les plus emblématiques : le *Caprice* 'emphatique' *Fiero monstruo* (*Album de Ceán* n° 81. 1814-1815. « Monstre féroce »)¹³, le dessin *Don Quijote acosado por monstruos* (1812-1820. « Dom Quichotte traqué par des monstres ») et le très célèbre *Caprice* n° 43 où l'artiste apparaît assoupi, appuyé sur sa table de travail, sur laquelle on peut lire : « *El sueño de la razón produce monstruos* » : « Le sommeil de la raison engendre des monstres »¹⁴. Dans le premier, un animal de taille colossale, inconnu, mais évoquant le Cerbère, portier du règne des morts, vomit plus qu'il n'ingurgite, une masse d'hommes nus, de corps entassés, qui symbolisent le résultat de toutes les hécatombes humaines. Dans le deuxième, le peintre met en garde contre les ravages de la folie ; l'imagination débordante enfante mille fantômes et conduit à la folie. Dans le troisième, l'artiste, en même temps qu'il ébauche une splendide métaphore de l'œuvre du génie, alerte son public : seule la raison peut sauver l'humanité de la barbarie, car, paraît-il sentencier, le monstre, c'est nous qui le produisons. Absolument. Universellement (Camón Aznar 8). Avertissement efficace ? On ne saurait le croire, à contempler le destin de l'humanité après ces œuvres. Mais Goya en était bien conscient, lui qui, à la fin de sa vie, dans la Quinta del Sordo, imagina le seul monstre capable de finir avec le monstre humain : Chronos, le Temps (*Saturno devorando a un hijo*. 1819-1823. « Saturne dévorant un de ses enfants »). Diderot avait raison lorsqu'il signalait l'incompatibilité du monstre avec la durée.

¹³ Voir <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fiero-monstruo/89e559f0-5bfa-4842-8aee-3746626ead1d>>.

¹⁴ Voir <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>>.

Bibliographie

- Borrás Gualis, Gonzalo M. « Goya y Aragón ». *Goya*. Coordiné par CHECA. Madrid: Galaxia Gutemberg. Círculo de Lectores, 2002. pp. 15-30.
- Bozal, Valeriano, et Concepción Lomba, directeurs. *Goya y el mundo moderno*. Madrid: Lumberg éd., 2008. pp. 83-85.
- Buffon, Georges Louis Leclerc, comte de. *Œuvres complètes*. T. V. Paris: Firmin-Didot, 1825.
- Camón Aznar, José. *Los Disparates de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona: Instituto Atmeller de Arte Hispano, 1951.
- Cau, Jean. « El estoque y el pincel ». *Goya. Toros y toreros*. Dir. Gassier. Madrid: Academia de San Fernando, 1990. pp. 21-22.
- Dictionnaire de l'Académie Française*. 1^e édition. Paris, 1694.
- Dictionnaire universel français et latin*, dit de Trévoux. Paris : 1704-1771
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Dir. Diderot et D'Alembert. Paris: 1751-1772.
- Diderot, Denis. *Œuvres complètes*. Dir. Assézat-Tourneux. Paris : Garnier, 1875-1877.
- Dorival, Bernard. « Goya, ¿un pintor anticlerical? » *Cuadernos Historia* vol.16, n° 275, 1985.
- Földényi, László F. *Goya y el abismo del alma*. Madrid: Círculo de Lectores, 2008.
- Glendinning, Nigel. *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Traduit par M. Gato. Salamanca : Universidad, 2007.
- « Goya. La singularidad de un proceso vital y estético » *Goya*. 250 Aniversario. Dirigé par Juan José Luna. Madrid: Museo del Prado, 1996. pp. 21-36
- Graille, Patrick. *L'Idée de monstre au XVIII^e siècle : Savoirs et fantômes*. Thèse inédite, Paris IV-Sorbonne, 1998.
- Hofman, Werner. « El naufragio permanente. » *Goya. El Capricho y la invención*, dirigé par Wilson-Bareau et Mena Marqués. Madrid: Museo del Prado, 1994. pp. 43-66.
- Laclos, Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*. Édite par Catriona Seth. Paris : Gallimard. « Pléiade », 2011.
- Lavater, Jean-Gaspard. *La Physiognomonie ou l'Art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*. Paris: L'Âge d'Homme, 1988.
- Lecaldano, Paolo. *Goya. Los Desastres de la guerra*. Madrid: Prensa Española, 1976.
- Malraux, André. *Le Triangle noir. Laclos-Goya-Saint-Just*. Paris: Gallimard, 1970.
- Mena Marqués, Manuela B. « Cuaderno italiano. » *Realidad e Imagen. Goya 1746-1828*. Dir. TORRALBA. Saragosse : Electa, 1996. pp. 62-63.
- Paré, Ambroise. *Des monstres et des prodiges*. Paris, 1573.
- Pline L'ancien. *Histoire naturelle*. Traduit par Émile Littré. Paris : Dubochet, 1848-1850.
- Seth, Catriona. « Un miroir oblique. » *Goya*. Dirigé par Bonnefoy. Les Caprices. Lille : Éds. d'Art SOMOGY, 2004. pp. 24-33.
- Schlünder, Susanne. « Una monstruosidad grotesca. Modernidad y ambivalencia en Francisco Goya y Francis Bacon. ». *Goya y el mundo*

- moderno. Op. cit.* Dirigé par Bozal et Loma. pp. 71-82.
- Sureda, Joan. « Sueños y monstruos. ». *Goya e Italia*. Dirigé par dSureda. Zaragoza: Fundación Goya en Aragón, 2008. pp. 205-231.
- Volney.C. F. « Leçons d'histoire prononcées à l'École normale » (an III). *Œuvres*, Paris, Fayard, t. I, 1989.
- Wilson-Barreau, Juliet. « “Aprende a ver”. Hacia un mejor entendimiento del inventario de 1812 y la obra de Goya. » *Goya en tiempos de guerra*. Dirigé par Mena Marqués. Madrid: Visor, 2008. pp. 31-54.