

DE LA MONSTRUOSITE DE CERTAINES FEMMES DANS L'ESPAGNE DE GOYA

Patricia MAUCLAIR
UNIVERSITE FRANÇOIS RABELAIS, TOURS - CIREMIA

Duchesses, vendeuses de rues, prostituées, jeunes filles à marier, les femmes peuplent les tableaux et les gravures de Goya tout autant qu'elles hantent son esprit. Soumis tantôt aux demandes de clientes féminines tantôt à la force de ses obsessions, Goya dessine et peint la femme à une époque où le genre féminin fait couler beaucoup d'encre. La doctrine aristotélicienne faisant de la femme une erreur de la nature cède la place à un nouveau postulat selon lequel la différence des corps implique une différence des âmes. L'âme a désormais un sexe. La science au XVIII^e siècle prend un caractère sacré et les médecins croient en une identité masculine et une identité féminine a-historiques qui légitiment les relations sociales de pouvoir entre les sexes (BOLUFER, 1998). L'hygiène du corps, le rôle de la femme au sein du mariage, la maternité sont au cœur d'une active réflexion sur le genre féminin. Cette réflexion imprégnée des Lumières inonde les essais (AMAR Y BORBON, 1994) et inspire toute une littérature qui s'interroge, bien souvent sous le voile de la satire, sur la question du genre, fustigeant la perte de virilité des petit-mâtres et faisant de la vigueur le charme principal de la *maja* devenue icône nationale (MARTIN GAITE, 1987). La question du genre se perd dans un entrelacs de théories et de perceptions qui trahissent une véritable quête de repères et génère finalement, dans l'Espagne du XVIII^e siècle plus de pistes de réflexions que de véritables changements. Omniprésente, pesante, la norme explique en partie ce phénomène. Elle résiste à certaines évolutions tout en imposant sa propre évolution. Ce XVIII^e siècle espagnol fut contradictoire en ce qu'il aspira à certains changements pensés par les voisins éclairés tout en conservant ses cadres de référence. Il place donc, en toute logique, la norme au centre la création et de l'observation. Il faut représenter la réalité selon les principes du bon goût, cultiver la vraisemblance et flatter le regard. Par ailleurs, le portrait de la société et donc de la femme s'oriente vers la typification qui permet le classement par la généralisation et la singularisation¹. Il s'agit alors de distinguer des catégories, des ensembles dans lesquels se fondent des individus en basant cette classification sur l'exception. Vendeuses de rues, prostituées et autres femmes du peuple, par exemple, s'inséreront alors dans la catégorie des *majas* qui parallèlement seront érigées en stéréotypes de l'identité nationale. Le groupe forme un cadre de référence qui annule l'individualité tout en marquant sa différence par rapport à d'autres groupes.

Le siècle des *Ilustrados* se cherche donc dans cette relation à la norme, à la fois de raison et passionnelle, relation qui lui permet d'occulter tous ses démons. Le grand talent de Goya fut certainement de se conformer, du moins pendant un certain temps, à la norme tout en faisant apparaître, et ce assez rapidement et de façon croissante, des traces de sa sensibilité propre. Cette autorisation qu'il s'est donnée d'exprimer avec une certaine liberté des émotions propres lui permit d'accueillir ses démons et de les laisser envahir ses dessins et ses toiles, surtout vers la fin du XVIII^e siècle et plus encore au XIX^e siècle. Ses représentations de la femme illustrent parfaitement ce mouvement intérieur de la norme vers le sensible. C'est de

¹ C'est à cette époque que les types populaires féminins entrent en scène grâce aux saynètes et aux *tonadillas* ou se font dessiner par des graveurs tels que Juan de la Cruz Cano y Olmedilla dans sa fameuse *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos* (1777-1788).

cette distanciation de la norme que va naître la difformité, difformité qui marque le carrefour entre le XVIIIe et le XIXe siècles et ouvre la porte à la monstruosité.

Les relations entre hommes et femmes sont un thème récurrent chez Goya, pour ne pas dire obsessionnel. Sa façon de le traiter peut s'imprégner du réformisme propre aux esprits *Ilustrados*, répondre à une volonté de plaire ou trahir des inquiétudes beaucoup plus personnelles. Les portraits officiels sont représentatifs de cette complexité. Il suffit pour s'en convaincre d'observer les portraits de *Doña María Gonzaga Marquise de Villafranca* (1795), de l'Infante *Maria Josefa* (1800), de la *Marquise de Santiago* (1804) ou encore de *Josefa Castilla Portugal de Garcini* (1804). En autorisant l'expression de sa sensibilité propre, Goya donne une force nouvelle aux traits qui composent les visages de celles qu'il représente. La rigidité du port de la belle-mère de la duchesse d'Albe ainsi que le sourcil légèrement relevé suffisent à trahir la caractère autoritaire de cette femme, caractère que Goya ne cherche pas à dissimuler ni à atténuer. Le peintre ne cherche pas davantage à mettre en valeur Josefa Castilla Portugal de Garcini en choisissant d'alourdir sa silhouette en la triangularisant sur fond noir. Ces mêmes tons sombres desservent tout autant la Marquise de Santiago que Goya choisit de représenter dans une pose maladroite. Le fard accentué par la blancheur de sa mantille ne fait que renforcer la lourdeur de la paupière de cette femme. Sa réputation de femme infidèle explique-t-elle cette malveillance de la part de Goya ? Souvenons-nous que Goya faisait partie de cette assemblée des *Acalófilos* (amateurs du laid) avec son ami Moratín, et que cette propension à forcer le trait devait aussi relever du jeu. Nous ne savons presque rien des sentiments de Goya à l'égard de ces femmes et donc des raisons qui ont pu le conduire à enlaidir leur visage. Cet enlaidissement est particulièrement frappant pour l'Infante Maria Josefa, sœur de Charles IV que Goya a choisi de vieillir et de ridiculiser en accentuant la mouche et en faisant disparaître les lèvres pour mieux montrer l'absence de dents. Ne retrouvons-nous pas cette même expression sur le visage horrifié de la vieille bigote de *La beata con dos niños* (1795) puis dans de nombreuses autres représentations féminines ? Cette façon de forcer le trait tend vers la déformation dont il usera d'ailleurs à bien des reprises quand il fera la satire de la vieillesse féminine.

Nous voyons donc que même à travers les portraits officiels, Goya taquine la difformité, premier pas vers la monstruosité. Il en fit tout autant avec ses cartons pour tapisseries que l'on qualifie pourtant de bon goût. Nous entrevoyons les signes d'une désarticulation du corps chez la femme située à droite de *La gallina ciega* (1788) ainsi que chez celle de *La merienda* (1786), victime de l'alcool et bientôt en proie aux désirs des hommes qui l'accompagnent, abêtis eux aussi par l'alcool. Ces femmes ne sont déjà plus vraiment des femmes, bien plutôt des marionnettes. Qui en tire les fils avec délectation ? Les hommes qui les côtoient ou Goya lui-même ? Nous verrons combien le regard du peintre porté sur les femmes est ambigu et combien il rend difficile toute analyse radicale. Quoi qu'il en soit, cette déshumanisation peut servir la critique. On le voit très nettement dans *La boda* (1791-1792) où là Goya choisit de donner un faciès simiesque au futur mari. Le thème du mariage est largement traité par Goya qui partageait avec ses contemporains une inquiétude liée à l'absurdité de l'arrangement de bon nombre de mariages. Si le sujet n'est pas en soi original au XVIIIe siècle, il fut traité par Goya avec une violence particulière, violence qui explique la présence de créatures monstrueuses. Que ce soit dans les *Caprices* ou les *Disparates* plus tardifs, le pauvre bougre animalisé de *La boda* cède la place à des êtres beaucoup plus redoutables. Goya joue alors avec tous les attributs de la monstruosité partageant de façon assez surprenante la responsabilité du mariage arrangé entre les deux futurs époux. Dans *Sacrificio de interés* (1797-1798), la femme garde ses formes opulentes mais sa présence semble provoquer chez le prétendant une vraie métamorphose que trahissent la protubérance de son dos, l'arc très marqué de ses jambes ainsi que l'épaisseur de sa bouche

et l'appendice nasal démesuré. Le corps de la femme s'offre à l'homme mais son visage incliné vers la droite montre manifestement son dégoût. Dans ce cas le choix de rendre le futur mari monstrueux permet l'empathie et invite le spectateur à un sentiment de compassion pour la femme. Cela n'est pas aussi binaire dans *Mejor es holgar* (1797-1798) qui déforme aussi bien le corps du futur époux que le faciès du personnage féminin présent derrière la future épouse soumise et qui est vraisemblablement celui de la mère. La représentation de la femme chez Goya gagne en complexité, d'autant que finalement nous pouvons tout aussi bien imaginer être en présence d'une prostituée et de sa maquerelle, autre thème récurrent chez le peintre aragonais. La complexité de la critique s'amplifie encore dans *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega* (1797-1798) qui réduit la représentation de la future épouse à deux attributs vestimentaires, une robe et des souliers, une poitrine opulente et un masque qui remplace une grande partie du visage. Goya déforme certes les personnages masculins qui entourent la mariée mais vide la femme de toute identité propre. Les hommes deviennent des animaux et la femme se résume à quelques marqueurs de genre. Nous la sentons prisonnière, certes, mais vide aussi d'humanité. Le masque occulte aussi les visages dans *Nadie se conoce* (1796-1797) tout en révélant l'identité de personnages connus : le sergent efféminé, le mari cocu, la femme infidèle. Visages cachés ou déformés, position avilissante des corps servent à la représentation de la comédie humaine dont le mariage est l'un des actes principaux. Le masque dissimule encore le visage de l'épouse dans *La filiación* (1797-1798) mais prend cette fois clairement les traits d'une renarde rusée. Si l'interprétation du choix de ce masque est relativement aisée, il en est autrement pour l'hermaphrodisme du personnage féminin qui cache entre ses jambes une tête d'homme. Etrange créature que Goya choisit de dessiner pour dénoncer le mensonge sur la lignée. Que reste-t-il de l'identité féminine dans cette représentation ? Goya n'opte pas pour la caricature, il déshumanise carrément les individus. *No hay quien nos desate* (1797-1798) résiste en apparence à cette tentation de faire des époux des monstres et pourtant, à y regarder de plus près, on ne sait plus si les époux sont attachés à l'arbre ou s'ils font corps finalement avec lui... Le caractère indissoluble du mariage est encore plus nettement et violemment dénoncé dans *Disparate matrimonial* (1815-1823) effectué au cours d'une période de création plus tardive et donc plus torturée de l'artiste. Hormis les seins, rien ne permet désormais de distinguer les sexes de ces deux créatures monstrueuses rendues siamoises par le mariage. Les demi-jambes ainsi que les bras et la poitrine restent les derniers référents humains. Nous basculons dans un autre univers où la monstruosité s'impose comme norme. Dans cet autre monde, le dessin devient sonore et laisse jaillir les cris.

Si la maternité fut également au cœur de la réflexion des *Ilustrados*, elle inspira moins Goya qui toutefois y consacra quelques dessins dont *Que viene el coco* (1799) qui déforme totalement le visage de la mère violente, presque bestiale, et *Si quebró el cántaro* (1797-1798) qui là encore noircit considérablement le rôle maternel de la femme. Goya ne choisit pas de procéder par l'apologie – qui aurait pu être celle de l'allaitement par exemple – mais par la critique violente exprimée là encore par la monstruosité. Les enfants apeurés de *Que viene el coco* sont certes déformés mais la monstruosité transparait davantage par le biais de cette créature drapée qui nous tourne le dos dont on ne sait s'il s'agit d'un humain ou non. Cette entité nous intrigue et c'est justement cet effet que dénonce Goya, en y recourant contre nous, car il repose sur l'ignorance. Ce recours à la superstition pour éduquer ou pour dissimuler l'arrivée de son amant – dans le dessin préparatoire la femme sourit – rend cette mère monstrueuse même si cette fois si elle n'en prend pas les traits physiques.

La déformation des visages se poursuit quand, après avoir fustigé les mariages désassortis et la mauvaise éducation, Goya s'intéresse à la vieillesse des femmes. Le thème n'est pas nouveau mais Goya dépasse la simple allégorie pour, semble-t-il, régler ses comptes

avec le sexe féminin. Goya ne choisit pas de peindre simplement le déclin de la beauté féminine pour illustrer la peur de la mort, il joue à déformer les visages avec un certain amusement proche du mépris. *Hasta la muerte* (1797-1798) fait ouvertement de cette vieille coquette l'objet de railleries de ceux et celle qui l'entourent. Elle ajuste une coiffe donc les reliefs contrastent ostensiblement avec le creux de son visage et la maigreur de ses membres. Son visage ne garde plus grand chose d'humain. L'enlaidissement est encore plus frappant chez les deux vieilles de *Las viejas o el tiempo* (1810-1812) : chez l'une la bouche a pratiquement intégralement disparu tandis que le nez de l'autre a cédé la place à un groin. Ce traitement que fait subir Goya aux vieilles femmes est récurrent, la monstruosité devient le dénominateur commun. Si l'allusion possible à la reine Marie Louise, coquette vieillissante souvent ridiculisée, rapproche *Hasta la muerte* (1797-1798) de la caricature, *Las viejas o el Tiempo* (1810-1812) oscille lui aussi entre allégorie et caricature car les deux femmes pourraient être Marie-Louise et la sœur de Charles IV. C'est encore la monstruosité que choisit Goya pour exprimer la vieillesse dans la peinture noire *Dos viejos comiendo sopa* (1820-1823), monstruosité qui prend forme dans l'ambiguïté sexuelle voire dans la disparition de marqueurs de genre. Il ne reste plus que deux visages, l'un est presque bestial, l'autre annonce déjà la tête de mort. La médecine de l'époque considérait que la ménopause entamait un processus de virilisation de la femme, peut-être cette métamorphose avait-elle inspiré Goya.

Nous voyons que si Goya put à plusieurs reprises au cours de carrière faire de magnifiques portraits de femmes inspirés de l'amour qu'il a pu porter à certaines d'entre elles, il est toutefois assez courant que l'artiste aragonais soit amené à enlaidir par une déformation pouvant atteindre des degrés variables le corps et le visage de la femme. Quels sentiments cette difformité voire cette métamorphose peut éveiller chez le spectateur ? Nous avons vu que dans les gravures ou tableaux traitant du mariage, la monstruosité pouvait servir, par contraste, à susciter la compassion. Il en est de même dans toute une série de représentations dans lesquelles Goya semble poser la femme en victime. La question du genre est souvent traitée chez Goya à travers le prisme de la relation de pouvoir. Et l'un procédés plastiques dont il fait usage pour donner vie à ce déséquilibre dans la relation homme est encore la monstruosité. Celle-ci peut être suggérée par la situation mise en scène comme c'est le cas dans *Bandido asesinando a una mujer* (1798-1800) ou encore *Fusilamento en un campo militar* (1798-1800). La femme est dans le premier réellement et dans le deuxième potentiellement victime d'un acte monstrueux. Les hommes n'y sont pas pour autant déformés. Dans *Bandido asesinando a una mujer* en revanche, le corps de la femme est lissé comme un corps de poupée et son expression se réduit à l'orifice buccal que Goya a rendu proportionnel à l'horreur de la situation. Dans le second, là aussi le visage de la femme n'est plus qu'une bouche ouverte et deux yeux horrifiés. Ces tableaux s'inscrivent parfaitement dans ce mouvement esthétique porté par la quête du sublime que l'on dit pouvoir atteindre par des motifs ou scènes terribles (BURKE, 1998). Beaucoup plus surprenante est l'expression de la femme emportée par le cheval de *El caballo raptor* (1815-1824) qui symbolise peut-être ici l'agressivité sexuelle masculine. Goya la dessine en victime tout comme l'individu happé par cet étrange animal figurant à gauche du dessin. Difficile en revanche de saisir l'expression de la femme qui en tout cas ne crie pas... Elle n'a toutefois pas le sourire qu'elle arbore dans *No te escarpas* (1797-1798) où l'on perçoit vite que c'est la femme qui a attiré à elle ces volatiles presque androcéphales ce qui fait d'elle une victime plutôt consentante. Elle n'a plus vraiment ce sourire dans *No grites tonta* (1797-1798) mais l'on n'entend pas non plus le cri suggéré par le titre. Nous la voyons pourtant dans les deux cas en proie à des créatures monstrueuses qui malgré leur monstruosité ne dissimulent par leur identité masculine. La monstruosité est en quelque sorte inversée dans *Qual la descañonan* (1797-1798) puisqu'elle

devient à son tour volatile androcéphale. Goya ne suggère plus la prostituée comme victime consentante mais comme victime à part entière de la sévérité des greffiers et des sergents représentés ici par des créatures félines. Goya semble se positionner ici beaucoup plus clairement en faveur de la victime à qu'il prête un expression de profonde douleur. La monstruosité du corps féminin rend toutefois l'empathie difficile. Elle est plus aisée avec *Bobalicón* (1815-1824) même si l'interprétation du géant est complexe, et plus encore dans le caprice *Lo que puede un sastre* (1797-1798) où l'on ne peut qu'être chagriné de voir cette femme victime de ses croyances et d'une éducation représentée par les créatures monstrueuses qui se dressent devant ou l'entourent et qui incluent sa mère située derrière elle, à gauche². Cette gravure demeure toutefois assez marginale car les victimes de la superstition et de l'obscurantisme sont plus souvent ridiculisées tout comme le sont les femmes de *Ya tienen asiento* (1797-1798) dont on ne fustige pas l'ignorance cette fois mais l'instabilité, défaut hérité d'une mentalité populaire misogyne. Adhérant à cette misogynie, Goya considère donc dans ce cas que, pour palier à l'instabilité naturelle de la femme, il suffit de lui greffer une chaise sur la tête. Ses créatures féminines basculent alors dans la monstruosité et n'inspirent que raillerie. Nous voyons donc constamment combien le positionnement de Goya à l'égard de la femme est vacillant, passant très vite de la victimisation à la diabolisation. Et cela s'inscrit toujours dans cette préoccupation obsédante pour les relations hommes-femmes, préoccupation qui finalement cache aussi une interrogation sur la différence des genres. Si le XVIIIe siècle découvre que l'âme a un sexe, Goya lui considère par exemple que la violence n'en a pas. Dans *Populacho* (*Desastre* n° 28, 1810-1815), la monstruosité apparaît moins sous les traits pourtant déformés du faciès des personnages que dans l'acte barbare auquel se livrent l'homme et la femme, s'acharnant sur un individu qui, de par ses nudité et sa position, ne justifie nullement la violence dont il fait l'objet ! Nous passons de la femme assassinée dans *Bandido asesinando a una mujer* à une femme assassin dans *Populacho*.

C'est encore une fois une arme que brandit l'une des femmes de *Judith y Holofernes* (1820-1820), directement inspiré du récit biblique mais étrangement adapté à la façon Goya. La sensualité de celle qui égorge contraste avec la monstruosité du faciès de celle qui l'observe, ce qui n'est pas sans nous rappeler le duo récurrent chez Goya, prostituée-maquereille. Tout comme dans *Lo que puede un sastre*, le peintre choisit d'enlaidir davantage celle qui est responsable de la « formation » de la jeune femme et qui prie pendant que sa jeune disciple, triste et résignée semble-t-il, se livre au meurtre. Goya met à la fois en lumière le bras qui va tuer et le visage tourmenté, il nous déstabilise, femme bourreau ou femme victime ?

Sans atteindre ces sommets de barbarie, Goya aime à rassembler, comme j'ai pu le signaler, ce binôme maquerelle-prostituée, qui trahit toute l'ambiguïté des sentiment du peintre. Les caprices *Bellos consejos*, *Bien tirada está* ou *Ruega por ella* (1797-1798) mettent tous en scène une jeune femme en train de se faire belle pour renforcer son pouvoir de séduction – nous sommes encore dans la relation de pouvoir – assistée d'une vieille femme que Goya a choisi d'enlaidir jusqu'à la monstruosité. Pourquoi haïr à ce point cette célestine ? Sa principale faute n'est-elle pas tout simplement d'être vieille ? On ne peut en tout cas pas expliquer cet acharnement par un argument moral qui condamnerait le milieu de la prostitution. Goya tout comme son ami Moratín était bien trop sensible au charme de ces courtisanes. Ne serait-ce finalement pas ce charme qui abêtirait les hommes, dont Goya lui-même, au point de les rendre monstrueux, comme semble l'indiquer *Todos caerán* (1797-1798) ? Dans ce Caprice, qui sont les monstres ? La vieille maquerelle qui prie ? Ces jeunes

² Cette même critique de l'ignorance est au cœur du caprice *Aguarda que te unten* (1797-1798) qui montre que par l'onction de l'ignorance, tous les hommes se transforment en boucs.

femmes sensuelles et souriantes qui se prêtent volontiers à une tâche totalement barbare ? Le volatile androcéphale féminin qui sert d'appeau ou les autres volatiles androcéphales masculins – parmi lesquels figure Goya, à gauche – pris au piège de la séduction ? Nous retrouvons également Goya comme victime consentante dans *Sueño de la mentira y la inconstancia* (1799), entourée de créatures féminines bicéphales. Plusieurs éléments de cette gravure nous invitent à une lecture de la gauche vers la droite. Ignorant la mise en garde du personnage masculin situé à droite, l'homme de gauche – vraisemblablement Goya – étreint le bras de celle qui va le réduire à l'état de monstre représenté par le masque grotesque dressé sur des moignons à droite. Entre les deux se faufile le serpent... Les ailes du papillon annonçaient cette métamorphose fruit de l'inconstance et de la légèreté de la femme³. Vingt ans plus tard, Goya exprimera très différemment cet abandon de l'homme. Dans *Dos mujeres riéndose de un hombre* (1820-1823), le peintre déforme là encore les faciès et modifie les relations hommes-femmes. Ces dernières ne sont plus que spectatrices railleuses d'un pauvre bougre enivré par des plaisirs solitaires. Le plaisir sexuel devient avilissant. Goya avait alors 74 ans... !⁴ Le personnage masculin semble pris d'un rire démoniaque, victimes des sorts du désir. De là à voir les femmes comme des sorcières, il n'y a qu'un pas que Goya a franchi dans quelques tableaux et surtout dans de nombreux Caprices. Le peintre aragonais laisse alors s'exprimer librement sa part d'ombre.

Si le thème de la sorcellerie était prisé au XVIIIe siècle et qu'il justifie certaines commandes Goya s'en inspira de façon plutôt personnelle en donnant rendez-vous à ses propres démons. Le duo prostituée-maquerele se retrouve alors sous les traits de sorcières et d'apprenties sorcières. Si la sensualité de l'apprentie est préservée, nous voyons aussi bien dans *Allá va eso* (1797-1798) que dans *Linda maestra* (1797-1798) que la sorcière est androgyne. La sensualité et l'expression de la jeune apprentie de *Ensayos* (1797-1798), en plein exercice pratique de sorcellerie, contrastent de façon étonnante avec son activité ainsi qu'avec les monstres qui l'entourent. La jeune femme située à droite de *El aquelarre* (1797-1798), tableau effectué à la demande des Ducs d'Osuna, a perdu toute expression et toute sensualité. Il ne lui reste plus que les attributs vestimentaires qui l'ancrent dans le XVIIIe siècle espagnol et la séparent, du moins provisoirement de la horde de créatures bestiales rassemblées pour le sabbat. Goya se perd et nous perd dans la métamorphose qu'il fait subir à ses créatures, tantôt femmes, tantôt sorcières. Le caprice *Dónde va mamá* (1797-1798) nous montre une femme lascive, ivre, en proie à des êtres monstrueux tandis que le dessin préparatoire intitulé *Bruja poderosa que por hidrópica pasean las mujeres volanderas* (1797-1798) qualifie le même personnage central de sorcière et ceux qui la portent de femmes volantes. La monstruosité ne se trouve pas là où nous pourrions l'attendre ou se révèle là où les mots la dissimulent. Le pouvoir de toutes les sorcières de Goya dépasse toutefois la force des mots et s'affranchit de toutes les limites. Difficile d'imaginer que *El conjuro* (1797-1798) tout comme *Vuelo de brujas* (1797-1798) aient pu répondre à une commande des ducs d'Osuna pour décorer leur palais ! Reprenant les motifs traditionnels de la représentation iconique de la sorcellerie, on y voit d'horribles créatures féminines se livrant à des actes terrifiants. Goya y introduit toutefois des éléments nouveaux. La relation de pouvoir entre hommes et femmes est encore au centre de la création dans *El conjuro* où l'homme est représenté en victime implorante au milieu de sorcières qui veulent le conduire au sabbat.

³ *Volaverunt* (1797-1798) représente aussi une femme ailée et coiffée d'ailes de papillons cette fois portée par d'étranges vieilles femmes, certainement des sorcières. Celle qui exerçait ses charmes sur Goya semble ici à son tour victimes des charmes jetés par ces créatures diaboliques.

⁴ Déjà le caprice *Quien lo creyera* (1797-1798) exprimait ce tourment lié au sexe et à la vieillesse. On y voit un couple de vieillards aux corps androgynes en train de forniquer et précipités dans l'abîme par les monstres de la luxure. Cette gravure fascinait Baudelaire.

Cette même victimisation de l'homme inspire également *Vuelo de brujas* qui fait apparaître des femmes coiffées d'un haut bonnet d'âne – l'âne étant aussi présent – suçant le corps d'un d'homme ou l'âme de ces hommes que l'on voit à terre, l'un se cachant les yeux l'autre ne voulant rien entendre. Celui qui se bouche les oreilles fait bien entendu penser à Goya, peut-être alors décrit-il ici une fois de plus les démons qui l'habitent... Difficile en effet de ne pas donner une dimension psychologique à ces représentations qui, nous le voyons bien, sortent des conventions iconiques de la sorcellerie. De même dans *Mucho hay que chupar* (1797-1798) ou encore *Sopla* (1797-1798), les infamies auxquelles se livrent les sorcières sur des enfants ne sont pas que la reprise d'une tradition de l'enfant perçu comme substance énergisante pour les sorcières. On ne peut s'empêcher d'y voir aussi l'interprétation très personnelle de Goya terrassé par la mort de plusieurs de ses enfants.

Dans une Espagne presque prude et voisine d'une France que l'on dit libertine, le monstre de Goya permet donc la transgression, ou du moins le divertissement qui va de pair avec diversion. Toutefois, Goya n'explore pas le continent noir de la sexualité féminine. Les quelques emblèmes phalliques ne suffisent pas à mettre le sexe au centre de son œuvre. Le monstre est ce que l'on montre et Goya nous fait voir ce qu'il ne peut cacher, c'est-à-dire le fruit de ses névroses, de ses obsessions. Mais ses monstres nient le corps de la femme, son sexe, et quand le peintre dénude le corps, il le rend monstrueux. Le choix de formes hybrides pour représenter le genre féminin trahit bien le regard ambigu que Goya porte sur la femme, à la fois victime et bourreau, à la fois monstre de l'homme et créature en proie aux pouvoirs de la luxure et de l'ignorance. Les *Ilustrados* disaient de la femme qu'elle était naturellement chaste, la plupart des femmes de Goya ne semblent guère l'être... La femme chez Goya n'est donc finalement jamais celle que l'on attend ! Doit-on voir en elle une représentation du féminin ? L'autre, dans sa différence sexuelle ou dans sa difformité, ne serait-elle pas plutôt une émergence de la part d'ombre de l'artiste lui-même ?

BIBLIOGRAPHIE

- AMAR Y BORBON, Josefa (1994), *Discurso sobre educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Cátedra
- BARRIOS, Manuel (2002), *Majas y duquesas. Las mujeres en la vida de Goya*, Madrid, Temas de hoy.
- BOLUFER, Mónica (1998), *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnanim.
- BOZAL, Valeriano (2002), *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial
- BURKE, Edmund (1998), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin impr.
- CALVO SERRALLER F., IGLESIAS C., TOMLINSON J.A., RIBEIRO A., (2002), *La imagen de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado
- DAINHAULT, Jean-Pierre (2005), *Les Caprices de Goya*, Paris, Les Editions de l'Amateur
- ECO, Umberto (dir.) (2007), *Histoire de la laideur*, Flammarion
- GALLEGO, Julián (1982), *Las majas de Goya*, Madrid, Alianza Editorial
- LASCAULT, Gilbert (1973), *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck
- MARTIN GAITE, Carmen (1987), *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- PARRA, Elena del Río (2003), *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid, Iberoamericana.
- RODRIGO, Antonina (1987), *Figuras y estampas del Madrid goyesco*, Madrid, Editorial El Avapiés.
- SISEÑA, Natacha (2004), *Goya y las mujeres*, Madrid, Taurus

Pour citer cet article :

MAUCLAIR, Patricia (2010), « De la monstruosité de certaines femmes dans l'Espagne de Goya », *Lectures du genre n° 7 : Genre, canon et monstruosités*

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_7/mauclair.html

Version PDF: 59-66