

La femme à barbe de José Ribera ou la « rédemption »¹ du monstre

Edgard SAMPER

La monstruosité a une longue histoire, qu'il sera impossible de résumer en quelques pages. Pour en circonscrire la problématique, il nous a donc semblé préférable de choisir une époque et une toile précises : le XVII^e siècle espagnol et le *Portrait de Magdalena Ventura avec son mari et son enfant* (196 x 127, Fondation Medinaceli de Séville), peint en 1631 par José Ribera. Le commanditaire, troisième duc d'Alcala et vice-roi de Naples de 1629 à 1631, cultivé et collectionneur, possédait, dans son palais sévillan (Casa de Pilatos), des portraits de nains et autres êtres difformes. Le peintre, installé à Naples depuis 1616, représente son modèle âgé de 52 ans, de face et donnant le sein au dernier de ses enfants. À droite, sur le piédestal qui sert de support à une nature morte, une longue inscription latine relate les détails du cas. Parlant de cette toile, l'ambassadeur de Venise recueille, dans sa correspondance du 11 février 1631, son impression lors de la visite à l'atelier de Ribera : « dans les appartements du vice-roi se trouvait un peintre très célèbre qui faisait le portrait d'une femme des Abruzzes, mariée et mère de nombreux enfants, laquelle possède un visage totalement viril, avec une barbe noire très belle de plus d'un pied de long, et la poitrine entièrement velue ; son excellence me fit l'honneur de me la montrer comme une chose merveilleuse et certes c'en est une »². La merveille, dans le climat esthétique et intellectuel de l'époque, désigne un prodige de la nature, ce qui sort des normes : le bizarre, l'extravagant, le monstrueux, l'exotique. « Le monstre est bien au sens le plus ancien du terme une merveille, c'est-à-dire un événement que ses racines étymologiques (*mirabilis*) rattachent au champ du regard (*miror*) »³. Il correspond à une apparition imprévisible, une apparition de l'inhumain que Le Goff analyse magistralement dans *Un autre Moyen Âge*⁴. En effet, si depuis l'Antiquité, les hommes craignent ou vénèrent les monstres, l'imaginaire médiéval ne modifie qu'à peine cet héritage et se borne à l'incorporer « à la pastorale chrétienne de la damnation et du péché »⁵. Cette interprétation

¹ Nous empruntons l'expression à Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, chapitre IV « Monstres et merveilles » : « le monde chrétien avait procédé à une véritable « rédemption » du monstre », p. 114.

² Cité dans *De Greco à Picasso*, exposition du Musée du Petit Palais, 1987-88, catalogue sous la direction de José Manuel Pita Andrade, chapitre III, « Ribalta, Ribera et la peinture à Valence », p. 138. La citation, en espagnol : dans l'ouvrage de Alonso E. Pérez Sánchez et Nicola Sinosa, *Jusepe de Ribera, el Españolito*, Madrid, Lunewerg, 2003, p. 96.

³ Voir *Histoire du Corps*, sous la direction d'Alain Corvin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *De la Renaissance aux Lumières*, volume dirigé par Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2005 (chapitre VIII : « Le corps inhumain » de Jean-Jacques Courtine), p. 382.

⁴ Paris, Gallimard, 1999. Cette notion d'apparition se trouve déjà dans *L'Imaginaire médiéval* de 1985.

⁵ *Ibid.*, p. 460.

religieuse tend à se séculariser aux XVe et XVIe siècles en Europe, à travers les cabinets de curiosités et autres chambres des merveilles. Tout en refusant les monstres, l'esthétique classique les intègre. Cependant, dans cette histoire de la tératologie, nous ne percevons pas de développement linéaire de la pensée. Très préoccupée du sujet, la Renaissance donne, du monstre, une définition très large et accorde au concept une extension qui englobe aussi bien les animaux découverts aux Amériques que les éclipses, les comètes ou les corps bicéphales. Elle en offre deux lectures, qui, toutes deux, « s'éloignent de la tératologie aristotélicienne, qu'il s'agisse de l'interprétation divinatoire, récusee pour des raisons religieuses mais qui demeure une constante tentation, ou de l'interprétation, d'origine augustinienne, qui se préoccupe d'intégrer les monstres à la beauté du monde »⁶. Ce sont ces deux visions qui entrent en concurrence à la fin du XVIe siècle, à l'époque qui retient notre attention. La « femme à barbe » de Ribera, ainsi que de nombreuses autres toiles, comme curiosité exposée à nos yeux, comme exception tératologique, s'ordonne dans l'espace de l'art et confirme la complémentarité art/nature. Le modèle vivant, d'une grande force plastique, provoque-t-il dégoût, répulsion, horreur ou épouvante ? Est-il vraiment un être monstrueux ? Ribera se contente-il de reproduire une réalité comme l'exigeait alors le genre du portrait ? Nous pensons que le peintre construit, en vérité, une mise en scène surprenante et d'un pathétisme indéniable. Ce tableau à clé, cette image-texte se transforme en un complexe hiéroglyphe dont la totalité du sens aujourd'hui nous échappe.

Dans l'Europe médiévale, qui ramène tout à Dieu, le monstre pose au christianisme des problèmes d'interprétation : si la nature peut se tromper, l'erreur de Dieu est impensable. Saint Augustin, dans *La Cité de Dieu*, interprète le monstre comme le signe d'une entité supérieure à l'homme, une preuve irréfutable du terrible pouvoir divin, et un avertissement⁷. Il s'agit donc d'une création intentionnelle et « utile ». L'imaginaire populaire, lui, classe les monstres dans l'univers du Mal : emblèmes terrifiants du désordre, ils ornent nos cathédrales romanes et gothiques⁸, peuplent les tableaux de Jérôme Bosch, Andrea Mantegna dans *Le Triomphe de la Vertu* (1499-1502, musée du Louvre) ou Mathias Grunewald dans le retable d'Isenheim (Colmar)⁹.

⁶ Voir l'article de Jean Céard, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », *Les représentations du monstrueux. Imaginaire & Inconscient. Études psychothérapeutiques*, 2004, n° 13, p. 17-26.

⁷ Nous avons consulté l'édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon avec la collaboration de Sophie Astic, Jean-Yves Boriaud, Jean-Louis Dumas (*ŒUVRES, II*), Paris, Gallimard, 2000, Bibliothèque De La Pléiade.

⁸ Cf. Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1993.

⁹ Voir Claude Kappler, *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du moyen âge*, Paris, Payot, 1980 ; Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999 et Héctor Santiestebán Oliva, *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, México, Plaza y Valdés, 2003.

Les cabinets de curiosités constituent, à partir du XVI^e siècle, une réalité européenne¹⁰. Pensés initialement comme des lieux où rassembler tout ce que la nature peut produire d'extraordinaire (qu'il s'agisse de productions humaines ou naturelles), ils juxtaposent animaux rares naturalisés, fossiles divers, entassent coquillages, pirogues indiennes, tableaux et médailles. Pour organiser ces collections d'objets, apparaît alors un système de classification : les *naturalia* (représentant les règnes mineral, végétal et animal), les *artificialia* (regroupant les créations de l'homme comme l'orfèvrerie ou les automates) et les *exotica* (composées d'objets venus d'ailleurs). Ces collections impériales, propres à une société aristocratique avide de surprises, récusaient toute idée d'une nature régulière et cohérente et les cabinets se transformèrent très vite en un modèle de l'universel devenu privé. À partir des années 1560-1570, sans doute dans le but de déchiffrer les mystères de l'univers, des princes de la maison de Habsbourg, comme Ferdinand du Tyrol au château d'Ambras, près d'Innsbruck, ou Rodolphe II, constituent des Wunderkammer, « chambres de merveilles », espace étrange et magique qui regroupe et amoncelle merveilles de l'art et merveilles de la nature, galeries de monstres humains et prodiges, portraits de nains, de géants ou de femmes à barbe¹¹. Ces chambres alimentaient une compétition entre collectionneurs princiers et cette ostension coïncida avec l'essor du culte dynastique des Habsbourg. Le monstre, loin d'être un accident de la création devenait une émanation de la nature que l'homme apprivoisait d'une certaine manière en le transformant en œuvre d'art. Le fait de collectionner ces "bizarreries", parfois créées de main d'homme, dévoila donc une autre caractéristique du cabinet de curiosités : son aspect ludique. Jeu humain, il faisait écho au jeu divin de la création.

À la fin du XVI^e et au XVII^e siècle, des médecins se mettent à réfuter l'invocation de Dieu dans l'apparition des monstres. Ils insistent sur la spécificité du travail du médecin et son enjeu différent de celui du théologien. Cette émergence d'un discours plus scientifique n'a été possible que lorsque médecins et chirurgiens se sont dégagés du contexte religieux, qu'ils ont cherché à vérifier les sources iconographiques et livresques, et qu'ils se sont ralliés à une autre conception de la nature que celle qui était largement répandue. Leur étude s'est peu à peu nourrie de la diffusion des progrès réalisés en anatomie par André Vésale et en embryologie par Fabrice d'Acquapendente puis par William Harvey. L'œuvre d'Ambroise Paré s'inscrit dans ce renouveau scientifique qui marque la Renaissance : auteur de plusieurs ouvrages de chirurgie, Paré est à l'origine de progrès considérables

¹⁰ Voir, à ce sujet : A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998 et Pierre Martin et Dominique Moncond'huy, *Curiosité et cabinets de curiosités*, Neuilly, Atlande, 2004.

¹¹ Cf. Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003, p. 78. Voir aussi, du même auteur, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Découvertes Gallimard Arts, 2004. Également de Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002 et de Julius von Schlosser, *Les cabinets des merveilles de la Renaissance tardive*, trad. Fr. Lucie Marignac, Paris, Macula, 2003.

dans le domaine de l'anatomie descriptive. Son livre *Des monstres et prodiges* (1573)¹² est un ouvrage encyclopédique, qui se présente comme un catalogue de cas étranges dans lequel l'auteur collectionne, un peu comme dans un cabinet de curiosités, des descriptions de divers monstres « contra naturam » (contre nature) ou « praeter naturam » (au-delà de la nature) qu'il considère comme autant d'illustrations du caractère infini de la création divine. Montaigne, dans ses *Essais* (livre II, chapitre XXX), démystifie les supposés miracles et autres monstres et invite à observer les choses plutôt qu'à rechercher les causes. Selon lui, à force d'assigner aux événements insolites une origine surnaturelle, on s'aveugle sur leur vraie nature, qui est immanente et contingente. L'influence de la conception augustinienne des monstres, exprimée dans la *Cité de Dieu*¹³, se retrouve implicitement chez Montaigne qui explique : « Ce que nous appelons monstres ne le sont pas à Dieu, qui voit en l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a comprises [...] De sa toute-sagesse il ne part rien que bon et commun et réglé ; mais nous n'en voyons pas l'assortiment et la relation ». Montaigne enchaîne pour conclure son chapitre : « Nous appelons contre-nature ce qui advient contre la coutume ; rien n'est que selon elle, quel qu'il soit. Que cette raison universelle et naturelle chasse de nous l'erreur et l'étonnement que la nouveauté nous apporte ». L'analyse de Montaigne, qui n'est postérieure que de quelques années à la publication du traité de Paré sur les Monstres, s'éloigne de la vision du chirurgien qui privilégiait « l'étonnement » par rapport à la « raison universelle et naturelle » et invoquait la colère de Dieu et l'intervention du démon parmi les causes des monstres¹⁴.

À partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, on assiste, dans toute l'Europe, à la divulgation d'une fantastique profusion d'images de monstres sous la forme d'imprimés, feuilles volantes, brochures, gravures ou toiles peintes. Ce statut très particulier de l'image n'étonne guère : que les monstres soient montrés et qu'ils suscitent, à la Renaissance et à l'Age classique, la publication d'ouvrages illustrés est conforme à l'étymologie la moins discutée du mot « monstre », dérivée du verbe *monstrare*. On se précipite pour admirer la famille des « Velus » ou « *Pelosi* » qui traverse l'Europe de cour en cour. Cette famille dont le père Pedro González, découvert aux Canaries, fut accueilli à la cour d'Henri II de France, puis cédé au pape qui l'offrit aux princes de Habsbourg, était atteinte d'une hypertrichose congénitale qui rappelait les monstres légendaires : l'homme singe ou

¹² Cf. l'édition L'Œil d'Or, 2005.

¹³ Édition citée.

¹⁴ On peut consulter le livre-exposition virtuel de la BIUM conçu autour d'un ensemble d'ouvrages des XVI^e et XVII^e siècles : *les Monstres de la Renaissance à l'âge classique. Métamorphoses des images. Anamorphoses des discours*. Textes et sélection des images : Annie Bitbol-Hespériès, 2003 (<http://www.bium.univ-paris5.fr>).

l'homme des bois¹⁵. La maladie se traduit en effet par une pilosité fœtale qui demeure après la naissance et s'accroît sans cesse jusqu'à ce que tous les téguments, à l'exception des paumes des mains et des faces plantaires, soient recouverts de fins poils d'environ dix centimètres de long. Le Kunsthistorisches Museum de Vienne possède un portrait anonyme de Petrus Gonzalez (papier marouflé sur panneau 13,2 x 9,5), mais le véritable sujet de fascination fut la propre fille de Petrus, Antonietta, qui avait hérité de la particularité génétique de son père. Il nous en reste le magnifique tableau peint à Parme, en 1583-85, par Lavinia Fontana et qui se trouve au château de Blois. L'artiste s'est efforcée de compenser l'aspect physique de la fillette par la tendresse de son regard¹⁶.

L'Espagne des Habsbourg n'échappe pas à cet élan de curiosité suscité par ces « phénomènes de la nature ». Les inventaires mentionnent, au palais royal de l'Alcázar de Madrid, un grand nombre d'œuvres de ce genre, comme le double portrait d'Eugenia Martínez Vallejo peint par Juan Carreño de Miranda (*La Monstrua habillée* et *La Monstrua nue* du Musée du Prado, 1680) ou, auparavant, les nains et bouffons de Vélasquez¹⁷ et autres êtres maltraités par la nature comme *le Pied-bot* du même Ribera (Louvre). Les femmes barbues ne faisaient pas partie des gens de cour comme les nains ; elles pouvaient cependant être contemplées par les monarques comme ce fut le cas pour Brígida del Río, connue comme la Barbuda de Peñarranda, qui vint à la cour de Philippe II dans les dernières années du XVI^e siècle et que représenta Juan Sánchez Cotán en 1590 (Musée du Prado). Comme la Magdalena de Ribera, il s'agit non plus d'un cas d'hypertrichose, mais d'une forme d'hyperplasie surrénale, l'hirsutisme, qui, chez la femme, est un développement excessif du système pileux au visage et sur le tronc. Cette anomalie déchaîna la verve burlesque de Quevedo et Luis Galindo, lequel dans ses *Sentencias Filosóficas y verdades morales que otros llaman proverbios y adagios castellanos*, ensemble de proverbes réunis autour de 1660, indiquait que les femmes barbues « sont de condition masculine et toutes luxurieuses ; cette propriété leur vient de leur abondante et humide

¹⁵ En 1592, un scientifique bolonais, Ulisse Aldrovandi (1522-1607), fit venir cette famille monstrueuse de Ténérife. Il examina tous les membres de cette famille et décrivit leur cas dans son livre illustré de gravures sur bois, lequel recevra le titre de *Histoire de Monstres (Monstrorum historia)*. Cf. l'édition de Paris, Belles Lettres, 2002 et l'article de Marie-Elisabeth Boutroué, « Le cabinet d'Ulisse Aldrovandi et la construction du savoir », *Curiosités et cabinets de curiosités*, Neuilly, Atlante, 2004, p. 43-63 (avec une bibliographie importante) ou <http://www.curiositas.org/document.php?id=153>.

¹⁶ Il existe une documentation abondante sur cette fillette : voir l'ouvrage de Francesca Pellegrino, *Mondes lointains et imaginaires*, traduit de l'italien par Claire Mulkai, Paris, Hazan, 2007. Lavinia Fontana (1552-1614), connue aussi sous le nom de Lavinia Zappi, était une femme-peintre italienne.

¹⁷ Cf. Jesús Sáenz de Miera, « Lo raro del Orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcázar de Madrid », *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994, p. 264-287. Voir aussi les pages consacrées aux toiles de Carreño de Miranda : Fernando Bouza et José Luis Betrán Tinieblas Vivientes, *Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del Siglo de Oro. Magos, brujos y hechiceras en la España Moderna*, Barcelona, Debolsillo, 2005. Enfin, le célèbre ouvrage de José Moreno Villa, écrit à Mexico en 1939 : *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*, Sevilla, Doble J, 2008. Dans ce dernier ouvrage, l'auteur établit la liste chronologique de tous les nains de la Cour (p. 19-23) et dépouille les archives madrilènes afin de donner des renseignements sur tous ces personnages (salaires, niveau de vie à la Cour...).

chaleur, comme on peut le remarquer chez les lièvres, animaux libidineux, à ce point velus qu'il leur pousse même des poils sur les pattes, chose que l'on ne voit chez aucun autre animal »¹⁸.

La vision de Ribera semble bien différente. L'artiste qui, à Rome dès 1615, avait fréquenté le cercle des caravagesques et adopté un naturalisme ténébriste, choisit ici un pathétique plus concentré : aucun débordement, aucune fureur de peindre, aucun *contrapposto* ou figure serpentine. Ribera s'éloigne de l'énergie paroxystique qui avait nourri le maniérisme et qui régissait encore la représentation du corps humain. Le tableau est d'un format suffisamment grand (1,96 x 1,27) pour que le personnage soit peint grandeur nature, ce qui crée l'impression d'être devant un spectacle réel et donne au modèle une présence saisissante. Ce choix du cadrage en pied, rigoureusement frontal par la position du buste et de la tête ainsi que l'inscription du corps de Magdalena dans l'axe vertical de symétrie du tableau, au centre de la toile, vouent cette composition à l'immobilité et lui confèrent une hiératique monumentalité. L'espace n'est pas profond et Magdalena et son enfant se découpent sur le fond sombre de la pièce dépourvue de toute architecture. Cette sorte de nuit opaque qui les entoure arrête le regard du spectateur, forcé de se concentrer sur les personnages représentés au premier plan. Le mari n'apparaît qu'en perspective d'effacement, à la fois diminutive et chromatique, ce qui a pour effet d'estomper les formes et de brouiller les contours. Le portrait présente une gamme étroite de couleurs qui n'empêche pas les variations dans les carnations des trois personnages ou dans la gamme des ocres. Pour rompre la dominante brune, presque monochrome, du fond et du sol, Ribera adopte une palette faite de tonalités douces et de couleurs primaires comme le rouge orangé du linge et le jaune du manteau, les plus chaudes du spectre. Dans ce monde installé dans la vie quotidienne, on ne trouve pas de véritable narration et encore moins de prétention scientifique ; il y a bien une mise en scène, mais les protagonistes n'apparaissent nullement idéalisés. Le pouvoir dramatique évident provient de cet éclat de lumière du premier plan, projeté traditionnellement de la gauche et qui éclaire le visage, laissant la partie droite du corps plongée dans une demi-obscurité. La densité modérée des ombres qui modèlent le visage de Magdalena ne construit pas d'oppositions véhémentes comme c'est parfois le cas dans le ténébrisme caravagesque. Le visage de cette créature monstrueuse, miroir de l'âme, siège de la pensée et sobre résumé de notre nature divine, que viennent à peine adoucir la coiffe et la large collerette de dentelle, exprime la bonté et la chaleur humaines. En quoi ce regard qu'elle adresse au spectateur de l'époque fragilise-t-il un ordre établi ? Fascinante et repoussante, l'effigie de Magdalena est-elle cet autre qui envahit l'espace intouchable, celle qui renvoie une image inquiétante du corps, celle dont la différence la relègue à la frontière externe de la réalité et dont la monstruosité ne permet pas la vie en société ? Le monstre est, par essence, une figure du fantastique parce qu'il inaugure l'indécision du réel : une femme barbue s'apprête à allaiter un nouveau-né à l'âge de cinquante-deux ans. Le trouble du regard est à son paroxysme : confusion des sexes, des âges et des fonctions corporelles. Il y a bien là transgression des classifications, transgression de la limite

¹⁸ « son de condiciones ahombradas y muy lujuriosas, y es porque esta calidad les proviene de la abundancia cálida y húmeda, como se experimenta en las liebres, animales lujuriosísimos y por eso tan vellosos que hasta en las plantas crían pelo, que no se halla en ningún otro animal », Ms 9777-9781 BNM (30B) ; citation extraite de Pilar Vega Rodríguez, « Linajes de calvas, barbas y cabelleras », *Cuaderno del Matemático*, n°11, décembre 1993.

naturelle et, selon Michel Foucault : « le monstre, depuis le Moyen Age [...], c'est essentiellement le mixte », mixte d'abord d'espèces et de règnes, d'individus, de formes et de sexes¹⁹. La monstruosité produit l'écart et, en même temps, le réduit : Magdalena remplit cet intervalle entre l'être et l'apparence.

Mais, en 1631, le monstrueux n'est plus un symbole du mal. Retrouvant la tératologie augustinienne et reprenant l'étymologie du monstre qui tire aussi son nom de *demonstrare* (montrer en signifiant), l'Eglise considère que toute figure monstrueuse ne peut être tenue pour une erreur de la nature car elle est issue de la volonté divine. Le monstre concourt, par sa particularité, à la beauté du monde. Dieu, créant les monstres, obéit à une exigence de son art. L'artiste, lui, participe pleinement de cette harmonie. Ribera n'exhibe aucune virtuosité dans la représentation de son personnage ; sa stratégie de la fascination est ailleurs. Le portrait, par sa construction et le choc frontal qu'il impose, exige le déchiffrement d'un message. Si Ribera déconcerte le spectateur, il ne le tient pas pour autant à distance : il l'inscrit, au contraire, dans un rapport vivant avec l'œuvre d'art puisque l'inscription latine du piédestal de droite, à la façon des phylactères anciens, et la nature morte dictent au spectateur-lecteur de s'approcher pour lire et découvrir les minuscules objets à contenu symbolique²⁰. Le peintre, dans le texte lapidaire, outre les précisions sur le cas présent, mentionne sa condition de chevalier de l'Ordre du Christ décerné en 1626 et, surtout, met l'accent sur ce *magnum miraculum*, c'est-à-dire, étymologiquement, cette chose extraordinaire qui étonne et qui détient une signification spirituelle. Même si le code nous échappe en partie, la toile garde l'attrait d'un mystère à élucider. Au XVIIe siècle, la symbolique religieuse parcourt tout un éventail, du séculier au mystique. La discrète et insolite nature morte posée sur le piédestal, bien que située au bas de la hiérarchie des genres, dévoile, sans aucun doute, le sens du tableau de Ribera. Les deux objets associés (escargot ou coquillage, d'une part, et fuseau ou quenouille, d'autre part) deviennent le vecteur idéal du message.

L'image de l'escargot, animal qui se renferme dans sa coquille pendant le froid ou la sécheresse pour ressortir ensuite, régénéré, le printemps venu, a été interprétée par la doctrine chrétienne comme une allusion à la résurrection de Jésus-Christ²¹. Escargot ou coquillage, qu'il soit terrestre ou marin, sa forme hélicoïdale constitue un glyphe universel de la temporalité, de la permanence de l'être à travers les fluctuations du changement²². À l'époque, on retrouvait d'ailleurs fréquemment des collections de coquillages dans les cabinets de curiosités au titre des raretés de la nature. Enfin, Gilbert Durand consacre une page très éclairante à ce sujet où l'escargot est présenté

¹⁹ Dans *Les Anormaux*. Cours au Collège de France, 1974-1975, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999, p. 58.

²⁰ Cf. *De Greco à Picasso...*, *op. cit.*, p. 138 : « En magnvm natvræ / miracvlvm / magdalena ventvra ex / oppido acvmvli apvd / samnites vvlgo el a- / brvzzo regni neapoli / tani annorvm 52 et / quod insolens est cvm / annum 37 ageret coi / pit pybescere eoque / barba demissa ac pro- / lixa ext vi potivs / alicvivs magistri barbati / esse videatvr qvam mv / lieris qvae tres filios / ante amisertit qvos ex / viro svo felici de amici / qvem adesse vides ha / bverat / iosephvs deribera his / panvs christi cruce / insignitvs svi tem / poris alter apelles / jvssv ferdinandi II / ducis III dealcala / neapoli proregis ad- / vivum mire depinxit / XIII calend / mart / anno CIDDCXXXI » (le texte latin du catalogue présentait quelques erreurs que nous avons corrigées).

²¹ Voir Lucia Impelluso, *La nature et ses symboles*, traduit de l'italien par Dominique Férault, Paris, Hazan, 2004, pp. 112 et 341.

²² Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaires des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1989.

comme un symbole lunaire privilégié. Coquillage, il a l'aspect aquatique de la féminité et de la fertilité²³. Coquillage spiralé tel qu'il semble apparaître dans le tableau, il est au cœur de spéculations mathématiques et représente l'équilibre dans le déséquilibre, l'ordre dans le désordre, la pérennité dans le changement. Mais, dans tout système symbolique, chaque animal est ambivalent et la charge signifiante de l'escargot-coquillage permet alors une autre lecture possible, en rien contradictoire. Au XVIIe siècle, on avait déjà une assez bonne connaissance anatomique de l'escargot et des modalités de sa reproduction : hermaphrodite, il peut, par la réversibilité de ses organes sexuels, assurer sa descendance. Cette prétendue asexualité de l'escargot est assimilée à l'enfantement virginal de la Vierge. Aussi quelques peintres et enlumineurs font-ils de ce gastéropode l'attribut de Marie. Pour l'église de l'Observance de Bologne, Francesco del Cossa peint une *Annonciation* et souligne le rebord inférieur du panneau par un escargot magistralement commenté par Daniel Arasse (1470, détrempe sur bois, Dresde)²⁴.

L'autre objet, fuseau ou quenouille, représente un attribut féminin. Il symbolise un engagement d'une femme au foyer, son soin et sa vie laborieuse. Dans une signification plus profonde, rattaché à la triade des Parques, il devient l'outil du destin et du déroulement des jours. Preuve de l'inexorabilité de la mort et de la renaissance de la vie, il apparaît dès le Ve siècle après Jésus-Christ dans l'iconographie mariale paléochrétienne comme symbole du travail de la Vierge, accompli pour le bien propre, de son mari et de son Dieu (*Tb* 2, 11-12 ; *Prov* 31, 13-19). Ainsi représente-t-on volontiers ce fuseau dans plusieurs scènes de l'Annonciation où Marie file sa quenouille, ce qui renvoie aussi à Eve, la mère primitive, souvent peinte dans la même attitude²⁵. Il est à peine besoin de rappeler que, dans la société homérique, Andromaque travaille au fuseau et au métier à tisser comme le font aussi Pénélope, Circé, Calypso ou Hélène. Cependant, ces détails ne peuvent condenser à eux seuls la signification de l'ensemble. Encore faut-il les rattacher aux figures principales.

Dans cette toile, le choc visuel est provoqué par la violente opposition entre l'aspect étonnamment viril de Magdalena et ce sein lourd et fécond, matière féminine par excellence. Si Ribera élimine la chevelure qui tendrait à renforcer l'image de la féminité, en revanche (souvenons-nous du tableau de Sánchez Cotán) il accentue volontairement le caractère lactifère et nourricier. En jouant ainsi sur la métonymie, il inscrit le personnage dans la lignée des madones allaitantes (type *Galaktotrophousa*), archétypes de la Mère, et nous présente une scène codifiée, voire ritualisée.

Vierge et barbue ? Antinomie insoutenable ou réminiscence de vieilles légendes ? Sainte Wilgeforte (*Virgo fortis*) était une princesse chrétienne du XIe siècle. Contrainte à un mariage forcé alors qu'elle avait fait vœu de chasteté, Wilgeforte invoqua la protection divine. Le miracle eut lieu et elle se retrouva affublée d'une épaisse barbe, décourageant totalement son prétendant. De colère, son

²³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 360.

²⁴ Voir le magnifique ouvrage de Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne*, Paris, Hazan, 1999 et, surtout, « Le regard de l'escargot », *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000.

²⁵ Cf. *l'Encyclopédie des symboles*, édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 556.

propre père, roi païen, la fit crucifier. Le supplice de la crucifixion étant exclusivement réservé aux hommes, Wilgeforte est l'unique sainte de la chrétienté à être représentée crucifiée.

Mais revenons un instant sur la fonction de l'allaitement et les représentations de la lactation. Le geste même symbolise le besoin universel de croire en la régénération et la résurrection, puisque le sein de la femme génitrice est corne d'abondance et son lait breuvage d'immortalité. Ce symbolisme provient d'une longue tradition médiévale qui remonte à l'Égypte ancienne où la déesse Isis apparaît souvent allaitant son fils Horus. À partir du XIIe siècle, les *Maria* ou *Virgo lactans* sont très nombreuses dans l'art européen²⁶. Cette image se développe en relation avec la théologie de l'Incarnation. Il s'agit de montrer Dieu vraiment fait Homme, Jésus né d'une hiérogamie, nourri par sa mère. Ces Vierges allaitantes présentent tantôt le sein (droit davantage que gauche) à l'enfant assis ou couché sur leurs genoux (dans une posture très semblable aux statuettes d'Isis) (Luis de Morales²⁷, Jean Fouquet²⁸), tantôt c'est l'enfant qui prend le sein dans ses mains et dans sa bouche (Van der Weyden²⁹, Van Eyck³⁰, Vinci³¹, Greco³², Zurbarán³³). Cette deuxième catégorie, où l'enfant tète (alors que dans la première, il n'a pas le sein en bouche), semble moins ritualisée et hiératique. On retrouve également, avec la dévotion à la Sainte Famille, l'image d'une mère donnant le sein à son enfant pendant un moment de repos lors de la fuite en Égypte (Patinir,³⁴ Orazio Gentileschi³⁵, Rembrandt³⁶). La tradition picturale associe Joseph à ces moments familiaux, au cœur même de cette trinité terrestre, mais toujours en retrait, comme dans l'Adoration des Mages ou des Bergers, voire endormi. Dans la toile de Ribera, même s'il s'agit d'une commande guidée par le goût du merveilleux et la curiosité, et, au fond, d'un véritable témoignage d'un phénomène monstrueux, il n'en demeure pas moins que le peintre capte l'inévitable drame humain de cette singulière, inouïe et déroutante alliance matrimoniale. Le père nourricier et protecteur, humble, obscur et enveloppé de silence passe modestement au second plan. Dans quel abîme intérieur devait résider cet homme qui pose devant nous ?

En 1563, le concile de Trente mit un terme à cette vogue des Vierges allaitantes en interdisant la nudité dans la peinture religieuse. Toujours est-il qu'à partir de là, il fallut trouver d'autres cadres

²⁶ Voir : Maurive Vloberg, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, Paris, Arthaud, 1933 ; Marie-Claude Delahaye, *Tétons et tétines*, Paris, Editions Trame Way, 1990 ; Philippe Gillet (sous la direction de), *Mémoires lactées. Blanc, bu, biblique : le lait du monde*, Paris, Autrement, Coll. Mutations/Mangeurs, 1994 ; Victor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Forma, 1996 ; Sylvie Barnay, *La Vierge. Femme au visage divin*, Paris, Découvertes Gallimard, 2000 ; Yvonne Knibiehler, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2002 et Didier Lette et Marie-France Morel, *Une histoire de l'allaitement*, Paris, La Martinière, 2006.

²⁷ Musée du Prado.

²⁸ Dans le volet droit du diptyque de Melun (Musée d'Anvers).

²⁹ Musée de Chicago.

³⁰ Musée de Francfort.

³¹ L'Hermitage.

³² *La Vierge au bon lait*, Hôpital Tavera de Tolède.

³³ Musée Pouchkine de Moscou.

³⁴ Staatliches Museum de Berlin.

³⁵ Musée de Birmingham.

³⁶ Pinacothèque de Munich.

pour montrer l'allaitement. Et ce furent les « charités », très nombreuses au XVIIe siècle, qui devinrent les symboles de la fécondité et de l'amour maternel³⁷. Dans l'idéologie du catholicisme conquérant, donner son sein devenait une forme de don fait à autrui, aux pauvres et aux affamés (Andrea del Sarto³⁸, Jacques Blanchard³⁹, Guido Reni⁴⁰).

Dans cette scène de famille toute simple où un homme et une femme entourent leur dernier enfant, la fonction de la figure monstrueuse n'est plus de délimiter les frontières de l'humain, de brouiller les catégories ou de provoquer un désordre des formes. Ribera pose un nouveau regard sur ce que l'on appelait encore « monstre » à l'époque, un regard pathétique davantage que terrifiant. Il instaure, dans un monde saturé de valeurs religieuses, un rapport iconographique entre son portrait et l'imaginaire pictural du spectateur. Par sa définition de l'iconologie, Panofsky nous a appris à nous attacher à la combinaison particulière des « valeurs symboliques » de l'œuvre d'art. Dans la toile de Ribera, les références sacrées sont trop nombreuses pour qu'on puisse s'arrêter à une interprétation uniquement profane et littérale, celle d'un spectacle monstrueux digne d'être exposé au regard. Si l'on établit une comparaison avec l'autre « femme à barbe », peinte par Sánchez Cotán, comment interpréter dès lors l'inscription latine, la nature morte, la lactation et la présence du père ? Nous sommes invités à chercher, au-delà du cas concret et particulier de Magdalena, un sens qui transcende la simple ostension. L'existence monstrueuse est à replacer dans les desseins de Dieu, au même titre que l'on retrouve l'image de la divinité dans l'homme souffrant, le jeune garçon atteint d'un pied-bot du musée du Louvre, le petit mendiant napolitain qui arbore à la main droite un texte écrit où le peintre exhorte à la charité chrétienne et à la nécessité des œuvres de miséricorde. Dans le portrait de cette famille des Abruzzes, ne serait-on pas en présence d'une hiérophanie⁴¹, d'une représentation sacrée par inversion, une sorte d'icône mariale par antinomie. Comme l'indique l'inscription latine, le monstre est un signe divin et le monstrueux est de l'ordre du miraculeux davantage que de l'ordre du merveilleux. Avec ce tableau de Ribera, nous atteignons ce que Jean-Jacques Courtines appelle le « désenchantement des monstres »⁴².

À l'âge baroque, le prodigieux, l'incroyable sont les substantifs du monstrueux. Insupportable mais aussi sacré, il est ce que l'on fuit et qui fascine en même temps. Il plonge évidemment ses racines dans ce mélange de proximité et de distance qui fait tout le paradoxe de « l'étrangement inquiétant ». À l'époque de Ribera, l'ordre de la nature n'est pas si assuré que l'Eglise voudrait bien

³⁷ On distinguait la charité romaine et la charité chrétienne. Dans cette dernière, on voyait généralement une femme allaitant un bébé et entourée de nombreux enfants d'âges différents. Dans la charité romaine, on voyait une jeune femme donnant le sein à un vieillard. Voir : *L'allégorie dans la peinture - La représentation de la charité au XVIIe siècle*, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Caen, 1986.

³⁸ Louvre.

³⁹ Louvre.

⁴⁰ Metropolitan Museum of Art de New York.

⁴¹ Dans le sens où l'entend Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 17 : « quelque chose de sacré qui se montre à nous ».

⁴² *Introduction à Ernest Martin, histoire des monstres de l'Antiquité jusqu'à nos jours* [1880], Grenoble, J. Million, 2002, p. 7-27.

le faire croire ; il n'est pas si fiable que la Renaissance le pensait, c'est-à-dire une norme intangible. La Nature est pleine d'imperfections et d'irrégularités, mais demeure une création surnaturelle où le monstre n'est plus jamais l'expression du courroux divin. L'essence du caravagisme de Ribera n'est pas à chercher dans l'utilisation du clair-obscur, mais bien davantage dans la reproduction attentive du spectacle quotidien et dans la volonté de faire communiquer le spectateur avec la vie intérieure d'êtres saisis dans leur singularité. Lorsque la figure du monstre s'éloigne à la fois de la superstition et de la simple observation scientifique, peut se créer alors une alliance du sacré et de l'insolite. Quel fut le regard de Ribera porté sur son modèle ? Par le dépouillement chromatique de la toile et l'austérité de la composition, mais aussi la richesse du dispositif pictural que nous avons étudié, sans doute un regard curieux et fasciné avec une ombre de compassion. S'il y a laideur dans ce tableau ou dans tous les autres de Vélasquez représentant des êtres difformes, alors cette laideur vaut par elle-même ; elle n'est pas seulement le faire-valoir de la beauté. L'art ne se résume pas au seul effet de la beauté, il existe encore une paradoxale beauté de la laideur. La monstruosité participe, pour Ribera, d'une insaisissable substance de l'humain ; elle est une image de la condition humaine en voie de rédemption.

