



HAL
open science

Voir les monstres : caricature et tératologie en France au xixe siècle

Laurent Baridon, Martial Guéron

► To cite this version:

Laurent Baridon, Martial Guéron. Voir les monstres : caricature et tératologie en France au xixe siècle. *Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2024, 2024 (2), pp.155-174. 10.4000/11rz0 . halshs-04824813

HAL Id: halshs-04824813

<https://shs.hal.science/halshs-04824813v1>

Submitted on 10 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



CORPS EXTRÊMES

2024 - 2 Institut national
d'histoire de l'art

2024-2

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

CORPS EXTRÊMES

institut
national
d'histoire
de l'art



2024 – 2

Perspective a été fondée à l'Institut national d'histoire de l'art par Olivier Bonfait, en 2006. Depuis, Marion Boudon-Machuel (2009-2012), Pierre Wachenheim (2012-2013), Anne Lafont (2013-2017), Judith Delfiner (2017-2020), puis Marine Kisiel et Matthieu Léglise (2020-2024) en ont été rédactrices et rédacteurs en chef. Thomas Golsenne leur succède désormais.

Directeur de publication
Éric de Chassey

Rédaction en chef
Thomas Golsenne

Coordination scientifique
Fabien Lacouture

Responsable éditoriale
Katia Bienvenu

**Secrétariat de rédaction
et coordination éditoriale**
Marie Caillat

Iconographie
Cloé Brosseau

Conception graphique et mise en pages
Anne Desrivières

Logo
Marion Kueny

Impression
Snel Grafics SA
Z.I. des Hauts-Sarts, rue du Fond des Fourches, 21
B-4041 Vottem, Belgique

Comité scientifique

Laurent Baridon
Jérôme Bessière
Olivier Bonfait
Marion Boudon-Machuel
Esteban Buch
Véronique Dasen
Dominique de Font-Réaulx
Rossella Froissart
Christian Joschke
Anne Lafont
Olivier Meslay
Philippe-Alain Michaud
Pierre Rosenberg
Alain Schnapp
Victor Stoichita
Isabel Valverde Zaragoza

Comité de rédaction

Francesca Alberti
Vivian Braga dos Santos
Baptiste Brun
Jean-Sébastien Cluzel
Ersy Contogouris
Sophie Cras
Charlotte Denoël
Nikolaus Dietrich
Pierre-Olivier Dittmar
Charlotte Foucher Zarmanian
Nathalie Ginoux
Jérémy Koering
Guy Lambert
Thierry Laugée
Hélène Leroy
Anne-Orange Poilpré
Magdalena Ruiz Marmolejo
Nancy Thebaut
Stéphanie Wyler

**Les versions numériques des numéros
ainsi que la version anglaise du n° 2024 – 2
sont accessibles à l'adresse :**
journals.openedition.org/perspective

Diffusion
Le Comptoir des presses d'universités
(FMSH Diffusion)
www.lcdpu.fr/revues/perspective

Édition
Institut national d'histoire de l'art (INHA)
2, rue Vivienne – 75002 Paris
revue-perspective@inha.fr

EAN : 978-2-492607-03-5
ISSN : 1777-7852
Périodicité : semestrielle
Dépôt légal : novembre 2024
Date de parution : novembre 2024
© Institut national d'histoire de l'art,
2024

REMERCIEMENTS

Thomas Golsenne et Fabien Lacouture tiennent à remercier

les membres du comité scientifique et du comité de rédaction, les chercheurs, chercheuses et les traducteurs et traductrices sollicités durant la préparation de ce volume pour leur précieuse contribution ;

Aniela Cornet et Veerle Thielemans, ainsi que les équipes du Festival de l'histoire de l'art, pour avoir fait une place à ce numéro dans l'édition 2024 ;

les équipes de l'INHA, et tout particulièrement Marine Acker, Mathilde des Bois de La Roche, Athénaïs Castanet, Anne Cougouille, Émilie Jacquot, Marie-Laure Moreau, Anne-Gaëlle Plumejeau et Romane Stryzyk, ainsi que l'équipe de la FMSH Diffusion pour leur soutien.



ÉDITORIAL

7 – *Inactualité de la perspective ?*
Thomas Golsenne

INTRODUCTION

15 – *Des corps idéaux aux corps extrêmes*
Fabien Lacouture

DÉBATS

27 – *Corps meurtris, images violentes.*
Comment montrer les victimes des conflits politiques ?
Un débat entre Vivian Braga dos Santos,
Philippe Depairon et Dork Zabunyan,
mené par Manuel Charpy

51 – *Art, handicap et validisme. Ou comment*
se construit et se déconstruit la différence
Un débat entre Baptiste Brun, Cindy Lebat
et No Anger, mené par Katie Durand

ENTRETIENS

73 – *Rubens et Rembrandt : deux regards*
sur la violence de l'image et l'image de la violence
religieuses
Un entretien entre Jan Blanc et Ralph Dekoninck

93 – *Art et sport*
Un entretien avec Jean-Marc Huitorel,
par Fabien Lacouture

107 – *Des corps bodybuildés pour sculpter*
des imaginaires hors norme ?
Un entretien avec Marine Nédélec,
par Fabien Lacouture



REGARD SUR UNE COLLECTION

123 – Une sélection d'œuvres et de documents issus des collections patrimoniales de la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, qui font écho au thème de ce numéro de *Perspective*.

ESSAIS

143 – *Vénus séniles et gloutons vertueux. Les métamorphoses du corps dans l'art de la Renaissance germanique, de la subversion esthétique à l'émulation créatrice*
Anne-Sophie Pellé

155 – *Voir les monstres : caricature et tératologie en France au XIX^e siècle*
Laurent Baridon, Martial Guédron

175 – *Longévité d'un canon : carnation et musculature dans les images de Serge Lifar*
Lorena Ehrbar

189 – *Fasciste, viril et colonial : le corps paradoxal des naturistes futuristes dans l'Italie du Ventennio (1922-1943)*
Sara Vitacca

205 – « *L'intime est politique.* » *Les corps malades féminins chez Jo Spence et Hannah Wilke*
Léna Lévy



221 – Résumés

231 – Crédits photographiques et droits d'auteur



Voir les monstres : caricature et tératologie en France au XIX^e siècle

Laurent Baridon, Martial Guédron

Un profil qui n'est composé que d'une seule espèce de lignes, c'est-à-dire, dont toutes les lignes sont également concaves ou convexes, droites ou tendues ; un tel profil est une caricature ou un monstre¹.

S'intéresser aux représentations du corps monstrueux dans la satire visuelle, c'est affronter la vaste question de l'imitation de la nature et le problème épineux du modèle. C'est aussi, par voie de conséquence, se trouver confronté à ce qui relève de la non-ressemblance ou de la non-conformité, autrement dit de l'écart, du grotesque et du scandaleux. Or l'affaire prend une dimension particulière en France au début du XIX^e siècle avec, d'une part, la publication de travaux visant à établir une science des monstres, d'autre part, l'essor de l'image satirique et, enfin, la naissance d'une esthétique romantique. La concomitance de ces trois facteurs ouvre quelques pistes de réflexion que l'on veut ici défricher.

De nombreux paramètres peuvent être envisagés pour analyser le « caricatural² ». Les approches historiennes, sans doute indispensables pour déchiffrer une iconographie souvent très conjoncturelle, ne rendent compte que marginalement des critères graphiques et esthétiques. L'approche socio-économique permet de décrire des trajectoires de caricaturistes et, indirectement, d'expliquer leurs choix esthétiques. Elle permet également de mettre en évidence l'importance des contextes de production (presse, industrie de l'estampe, etc.) qui ont d'indéniables effets tant sur les sujets traités que sur les modes d'expression graphique. L'approche visant à établir des liens entre les productions artistiques et caricaturales est paradoxalement moins bien représentée dans l'historiographie alors même qu'il existe un corpus important de représentations satiriques sur l'art³.

Cet essai repose sur une approche liant les corpus caricaturaux aux contextes scientifiques que constituent les traditions physiognomoniques d'une part et la naissance de la tératologie d'autre part. Il examine les théories artistiques de la représentation de la figure humaine et les théories esthétiques telles qu'elles s'expriment dans les champs des arts visuels et de la littérature. Il vise à proposer des pistes de réflexion sur la performativité de la caricature dans le contexte élargi des imaginaires scientifiques et sociaux.

Faire des monstres

Il n'est pas inutile de rappeler que dans l'esprit des artistes et des auteurs impliqués dans les débats théoriques autour de ces questions, l'imitation, au sens noble du terme,

n'est pas dissociable de l'invention. C'est même là ce qui la différencie de la copie, souvent assimilée à certaines procédures de reproduction mécanique, et donc dépréciée en tant que telle. En 1755, Étienne Bonnot de Condillac résume bien les choses quand il voit dans l'imitation la caractéristique majeure de l'intelligence de l'homme, plutôt qu'un mécanisme aveugle que celui-ci aurait en partage avec les animaux : « Pour moi, je ne conçois pas que l'imitation puisse avoir lieu parmi des êtres sans intelligence⁴. » On aura compris qu'il n'est pas question ici d'imitation servile, mais d'un processus de reprise des caractéristiques du modèle naturel, bien distinct du simple plagiat. Au reste, Condillac ne cesse d'insister sur le fait que le propre du génie, c'est d'être capable d'extirper ses secrets à la nature, puisque c'est toujours elle qui fournit les premiers modèles. Dans ces conditions, créer ou inventer ne consiste jamais en un acte *ex nihilo*, mais en une réflexion sur ce que le modèle naturel contient en germe.

À partir de cette base théorique, les positions divergent entre ceux pour qui la nature, intéressante jusque dans ses défauts, n'a pas besoin d'être corrigée, et ceux pour qui la prérogative du véritable artiste est justement de la corriger et de l'épurer : savants et philosophes ne démontrent-ils pas qu'elle aussi peut avoir ses écarts, ses errements et ses erreurs ? Ce constat conduit le grand naturaliste Georges-Louis de Buffon à quelques considérations sur les diverses manières de l'arranger :

Il y a des modes dont l'origine est plus raisonnable, ce sont celles où l'on a eu pour but de cacher des défauts et de rendre la nature moins désagréable. À prendre les hommes en général, il y a beaucoup plus de figures défectueuses et de laids visages, que de personnes belles et bien faites : les modes, qui ne sont que l'usage du plus grand nombre, usage auquel le reste se soumet, ont donc été introduites, établies par ce grand nombre de personnes intéressées à rendre leurs défauts plus supportables⁵.

Ce qui résonne avec un point connu de la doctrine académique : si la nature est imparfaite et accidentelle, les artistes se doivent d'en sélectionner les plus beaux morceaux et d'en mettre au jour le caractère universel. Ainsi, tous ceux dont le but est de rechercher la perfection sont attentifs à imiter ce qu'elle leur offre de plus beau, quitte, comme l'expliquait déjà André Félibien, à « corriger ses défauts, quand ils en rencontrent dans les hommes qui leur servent de modèles⁶ ». Le refus de se contenter d'une imitation de la nature visible est d'ailleurs un trait essentiel du classicisme académique que souligne le peintre théoricien anglais Jonathan Richardson dans son *Traité de la peinture et de la sculpture* :

Ainsi, quand on a devant les yeux la chose que l'on veut représenter, on appelle cela travailler d'après *Nature*, quoiqu'on ne l'*imite* pas entièrement, & qu'on n'ait pas même intention de le faire ; mais que l'on ajoute & que l'on retranche, avec le secours des Idées qu'on a conçues auparavant, d'une *Beauté* & d'une *Perfection*, dont on s'imagine que la *Nature* est capable, encore qu'on ne l'y trouve jamais, ou du moins très rarement⁷.

Pour dire les choses un peu différemment, l'imitation de la nature ne peut se résoudre à être une simple « singerie », c'est-à-dire, selon les termes mêmes du *Dictionnaire de l'Académie française* dans sa cinquième édition, une imitation gauche ou ridicule. Elle doit au contraire mettre en œuvre un pouvoir d'invention, tendre à l'imitation imaginative qui, seule, permet d'atteindre la belle nature et la perfection des formes. C'est là ce que rappelle le polygraphe dom Pernety dans un mémoire publié en 1780 par l'Académie royale des sciences et des belles lettres :

Le goût pour qui les arts sont faits, & qui en est le juge, doit être satisfait quand la nature est bien choisie, & bien imitée. Qu'un génie capricieux & fantasque dégrade & défigure la nature par un assemblage contraire à ses loix, il ne fera que des monstres⁸.



Or la caricature paraît se situer aux antipodes de cette conception de l'imitation. Dans le *Dictionnaire critique de la langue française*, on lit qu'elle est un synonyme de la « charge » et qu'elle possède un caractère avilissant⁹. Plus développée, la définition de l'académicien Claude-Henri Watelet la présente comme un moyen d'exagérer les caractères différents des physionomies tout en rabaisant l'homme au rang des animaux¹⁰.

1. Giuseppe Maria Mitelli (d'après Pietro De Rossi), *Accademici Scontornati* [Académiciens contournés], 1686, eau-forte, 24,7 × 41 cm, Londres, British Museum (1852,0612.551).

Rappelons brièvement que si l'on observe un essor remarquable de la pratique de la caricature dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, son apparition remonte au début du XVII^e siècle, quand les frères Carracci, après avoir créé leur fameuse académie à Bologne, ont fixé les règles de l'enseignement du dessin en les fondant sur l'imitation du modèle naturel incarné par le nu masculin prenant la pose. De nombreux indices, tant à travers les textes qu'à travers les images, laissent en effet penser que la quête de l'imitation idéale au moyen d'un trait maîtrisé s'est ainsi doublée d'une fascination pour les formes qui s'en écartent le plus : corps grotesques, triviaux et licencieux servis par un dessin dont les accointances avec le graffiti sont souvent explicites. Quelques feuilles dessinées et gravées offrent du reste des interprétations caricaturales de la pratique du dessin académique d'après le modèle vivant. C'est le cas d'une petite estampe de Giuseppe Maria Mitelli d'après un original de Pietro De Rossi, *Accademici scontornati* [Académiciens contournés] (fig. 1), où les académiciens contrefaits parodient l'exercice majeur de l'enseignement académique : le modèle que les apprentis artistes s'acharnent à figurer s'y révèle tout aussi difforme qu'eux, ce qui est une manière plutôt amusante de suggérer à la fois les grandes potentialités de l'imitation et celles du contre-modèle. Le théoricien bolonais Carlo Cesare Malvasia, qui a consacré certains de ses écrits à la gloire des artistes de sa ville natale, affirme d'ailleurs que dès le début de leur carrière, en particulier dans leurs études et leurs dessins, Annibale et Agostino Carracci se sont mis en quête d'une « difformité parfaite [*perfetta difformita*] », sorte de contrepoint burlesque aux impeccables

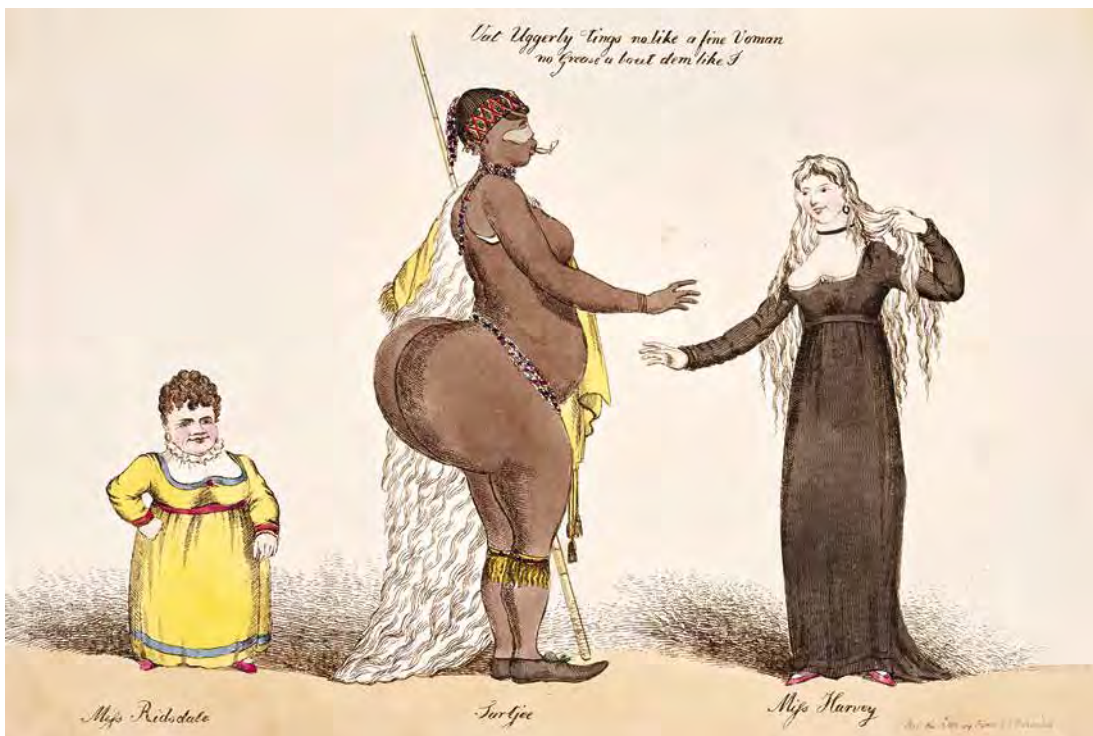
proportions des adeptes de la beauté idéale. Malvasia explique aussi que quand les frères Carracci se sont établis à Rome pour y honorer de prestigieuses commandes, ils ont pris l'habitude de se délasser de leurs rudes journées de travail en se promenant dans les rues de la ville en quête de victimes à saisir d'un seul jet sous la forme de dessins chargés. Comme si, à travers leur exemple, la caricature et la quête de la beauté idéale se répondaient symétriquement, la première en exagérant ce qu'il y a de plus laid ou de plus déviant par rapport aux normes admises de la beauté, la seconde en visant à faire ressortir le contenu essentiel et universel de la nature¹¹.

L'héritage évoqué ici à grands traits permet sans doute de mieux saisir pourquoi l'image scientifique du corps humain et la caricature évoluent parfois dans des champs sémiologiques contigus, à travers l'utilisation de critères communs de la norme et de la déviance. Sur quoi de tels critères sont-ils fondés ? Essentiellement, comme on le constate à travers les textes et les images, sur la tradition des beaux modèles et des belles proportions. Au XVIII^e siècle, mais aussi durant une bonne partie du XIX^e siècle, l'exemplarité des statues canoniques de l'Antiquité classique demeure entière, du moins pour les défenseurs de la ligne esthétique traditionnelle¹². À cet égard, tout en gardant à l'esprit pour la suite que, jusqu'à un certain point, le monstre est perçu comme une infraction contre les règles¹³, il est éclairant de citer un des tenants de cette esthétique :

« Quant aux chefs-d'œuvre que nous connaissons de l'Antiquité, ne voyons-nous pas qu'ils réunissent toutes les règles essentielles à l'art qui les a produits ? Il n'est pas un de ces admirables modèles où les lois constituant la vraie doctrine aient été violées¹⁴. »

Au XIX^e siècle, dans les écoles d'art qui assurent la formation des artistes officiels, le corps parfait reflète les mesures et les statistiques pratiquées sur

2. William Heath, *The Three Graces* [*Les Trois Grâces*], 1810, eau-forte coloriée, 24,1 x 32,7 cm, Londres, S. W. Fores, Londres, British Museum (1851.0308.348).



des athlètes dont la silhouette et les proportions s'opposent aux malformations et aux caractères déviants soumis eux aussi à des études systématiques¹⁵. Or si la prégnance des modèles académiques se maintient, c'est peut-être qu'elle n'est plus seulement le fait des artistes et des théoriciens de l'art adeptes d'un idéal esthétique suranné : moralistes, philosophes, savants, naturalistes, vouent au corps idéal une commune admiration, tout en se montrant profondément préoccupés par tout ce qui déroge au goût, aux canons de proportions, à la justesse anatomique, à l'équilibre des formes et à la maîtrise des passions¹⁶. Du reste, il n'est pas rare de trouver des références à l'*Apollon du Belvédère*, au *Laocoon* ou au *Gladiateur Borghèse*, éventuellement assorties de planches didactiques, dans des traités d'anatomie comparée, d'anthropologie physique ou de médecine aliéniste qui continuent d'imposer les mêmes stéréotypes physiques bien après que le classicisme académique est passé de mode¹⁷. Symétriquement, le corps hors norme ne cesse d'être désigné comme monstrueux et suscite une curiosité où se mêlent compassion et répulsion. Ainsi, tandis que médecins et anthropologues observent, évaluent et classifient les anomalies congénitales, celles-ci font l'objet d'exhibitions populaires et se voient chargées par les caricaturistes de contenus moral, social, politique et esthétique, renouvelant le principe éprouvé de la « monstrification » de l'adversaire. Envers menaçant de la nouvelle norme corporelle – celle du corps masculin naturellement athlétique et sain –, la figure du monstre humain sert à stigmatiser des êtres transgressifs et dénaturés.

Ordre et désordres

Le recours à la monstruosité est un expédient essentiel de la satire visuelle : démons en tous genres, hybrides mythologiques, créatures des bestiaires moralisés, merveilles et prodiges y sont exploités à des fins polémiques depuis l'apparition de l'image imprimée. Dans cette veine, si l'on tient compte de leur longévité et de leur descendance, les figures fantasmatiques les plus frappantes sont sans doute celles qui ont tiré parti de naissances monstrueuses et d'images conçues pour en attester la réalité. Au reste, ces convergences sont déjà repérées chez les premiers auteurs qui se sont intéressés à l'histoire de la caricature, que ce soit à propos de certaines figures grotesques ornant les stalles des églises, des gravures polémiques apparues dans le contexte des luttes confessionnelles entre protestants et catholiques, des images ligueuses et, bien entendu, de la monstrueuse parade qui a fait son apparition dans la caricature politique à partir de la Révolution française¹⁸. Ce n'est pas un hasard si, dès le début du XIX^e siècle, certains auteurs acquis à la défense de la tradition classique regrettent que cette collusion se renforce à l'occasion de la présentation publique de phénomènes. Ainsi James Peller Malcolm mentionne une suite de caricatures qui font écho à l'exhibition de Saartjie Baartman, arrivée à Londres au cours de l'année 1810¹⁹. Sur l'une d'elles (**fig. 2**), la « Vénus hottentote » apparaît, fumant la pipe, entourée, à gauche d'une naine, miss Ridsdale, mesurant « à peine trente pouces de haut [*only 30 inches high*] », à droite d'une jeune albinos aux cheveux de soie et aux yeux roses, miss Harvey. La légende de l'image spécifie que les trois Grâces peuvent être admirées aux Spring Gardens de Londres, Wigleys Rooms²⁰. Si, pour Malcolm, les phénomènes de foire servent de repoussoir à la beauté classique, ils sont aussi à l'image de ce que devient la caricature en ses pires moments : un spectacle monstrueux, grotesque et trivial qui séduit un public aussi nombreux qu'il est peu exigeant.

C'est sur le caractère à la fois grotesque et subversif du monstre humain que vont jouer les adeptes de la satire visuelle, avec, comme Francisco de Goya l'illustre de manière insurpassable, une monstruosité physiologique aux limites du fantastique, doublée d'une monstruosité morale dont on soupçonne la nature démoniaque. On le vérifie

dans le *Disparate desordenado* ou *Disparate matrimonial* (fig. 3), où l'on voit un homme et une femme fusionnés dos à dos, de l'occiput au sacrum, la partie féminine, seins dénudés, présentant une face simiesque trouée d'un cri douloureux, tandis que la partie masculine, d'un geste amphibologique, croise les mains en signe d'adoration tout en pointant un doigt accusateur en direction d'un ecclésiastique qui, parmi d'autres êtres aux visages très bestialisés, proches de ceux de la Quinta del Sordo, assiste au spectacle. Si l'on pense à l'univers du carnaval et du corps grotesque, on observe que chacune des quatre jambes du couple abominable est dotée de deux pieds opposés soudés par un talon commun, ce qui renforce l'idée qu'il personnifie l'indissolubilité du mariage ; il n'est permis à aucune des deux parties d'échapper à sa terrible condition²¹.

Il faut y insister : l'intérêt pour les monstres occasionne des travaux qui sont contemporains des études pionnières sur l'histoire de la caricature. Or si ces dernières évoquent sans distinction les naissances monstrueuses et les êtres fabuleux issus des mythes religieux, des légendes héroïques ou des caprices de l'imagination, on note une importante mutation épistémologique dans la compréhension scientifique des monstruosités. Pour les promoteurs de la tératologie, celles-ci ne sont plus réductibles à des chimères, mais répondent à des règles précises. Le démontrent les travaux de l'école rationaliste représentée par les zoologistes français Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et son fils Isidore. Si, dès 1797, le premier a pu affirmer que la nature n'a formé tous les êtres vivants que sur un plan unique, c'est en 1832 que le second donne du monstre une définition fondatrice ainsi qu'une classification de ses différentes déclinaisons reposant implicitement sur une référence au corps humain « normal ». En vérité, le fait de rattacher les monstres à l'ordre naturel, autrement dit de les soumettre aux mêmes lois que celles qui régissent l'ensemble des phénomènes du vivant, revient à les rationaliser, à les réifier, à les dégager du surnaturel et de la superstition, voire à désamorcer leur dimension critique et subversive²² : « Il n'existe pas, lit-on dans le *Traité de tératologie*, de formations organiques qui ne soient soumises à des lois, et le mot "désordre", pris dans son acception véritable, ne saurait être appliqué à aucune des productions de la nature²³. » Les monstres obéissent donc au même plan d'organisation que l'ensemble des animaux ; ils présentent une unité de système dans les connexions entre leurs différentes parties organiques, et leur aspect résulte d'interruptions ou d'excès dans leur formation ou leur développement²⁴. Toujours selon Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, « amenés de temps à autre sur la scène des productions vivantes et s'y montrant avec des caractères d'imperfection graduée, ils deviennent de précieuses ébauches à consulter²⁵ ».

La culture du monstrueux autour de 1830

Ainsi que le suggère cette phrase publiée en 1827 par le fondateur de la tératologie, le monstre est un paradigme de la création. La même année, Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell*, reconnaît la valeur du grotesque et du laid en considérant que « tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière²⁶ ». À ceux qui « prétendent que le difforme, le laid, le grotesque, ne doit jamais être un objet d'imitation pour l'art, on [...] répond que le grotesque, c'est la comédie, et qu'apparemment la comédie fait partie de l'art²⁷ ». Théophile Gautier entérine ce manifeste en identifiant dans le romantisme un « genre monstre », explicitement rattaché à Quasimodo²⁸. Qualifié par l'auteur de *Notre-Dame de Paris* d'« idéal du grotesque²⁹ », ce personnage qui vit parmi les gargouilles triomphe du concours de grimaces de l'élection du pape des fous, véritable défilé de caricatures. Tout médiévaliste qu'il est, le roman



de Victor Hugo dénonce et dénoue le lien chrétien forgé entre monstrueux et démoniaque. Les monstruosités de Quasimodo font de lui le plus sincère et authentique des hommes, celui qui, pour être contrefait, ne contrefait pas : « Hugo identifie dans le grotesque à la fois une catégorie esthétique et autonome et l'instrument adapté pour découvrir que la réalité elle-même est monstrueuse³⁰. »

La publication de ce roman en 1831 coïncide, d'une part, avec l'actualité des débats taxonomiques, dont la question des monstres est partie prenante, et, d'autre part, avec l'apparition de journaux satiriques illustrés. Leurs pages accueillent une génération de dessinateurs et d'illustrateurs qui ont défini les codes modernes de la caricature. Exagérant les traits des figures qui peuplent leurs productions, ils apparentent leurs cibles politiques à des créations monstrueuses. Celles-ci empruntent sans doute, même très indirectement, aux compositions nouvelles des artistes de la génération romantique. Certaines d'entre elles exploitent les connaissances liées au corps humain.

La culture scientifique des dessinateurs satiriques est avérée pour certains d'entre eux. Grandville, aux côtés d'Eugène Delacroix, fréquente le Jardin des plantes ou recourt aux *Physiognomische Fragmente* de Johann Caspar Lavater dans l'édition en langue française de Jacques-Louis Moreau (dit Moreau de la Sarthe). Actualisée quant aux savoirs physiognomoniques et phrénologiques, cette édition ajoute au chapitre de Lavater consacré aux marques de naissance, un « Supplément sur les monstres ». Dès 1808, réfutant l'idée qu'il s'agit d'« erreurs de la nature », Moreau de la Sarthe indique que celle-ci « ne se trompe point, mais que réalisant tous les possibles, sortant des bornes étroites où nous croyons la renfermer par nos méthodes, elle produit des combinaisons de formes et de facultés dont l'imagination la plus hardie n'aurait pu soupçonner la réalité³¹ ». Valorisant

3. Francisco de Goya, *Disparate desordenado* ou *Disparate matrimonial*, série *Los Disparates* ou *Los Proverbios* [*Les Folies* ou *Les Proverbes*], entre 1816 et 1823, eau-forte, aquatinte et pointe sèche sur papier vélin, 24,2 × 35 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (GDUT10659).

ainsi l'imagination de la nature dans ses œuvres, il réfute *a contrario* la théorie dite des envies, présentée par Lavater, selon laquelle l'imagination exacerbée de la future mère imprimerait sur le corps du fœtus des signes en rapport avec la vision d'un monstre pendant la grossesse. Ce topos médical, encore très débattu à la fin des Lumières³², se retrouve associé au monstrueux dans le corpus satirique ainsi que nous le verrons plus loin.

Le public peut, dès 1835, accéder au musée d'anatomie que Guillaume Dupuytren a constitué avant de décéder la même année. Y sont exposées des pièces osseuses spectaculaires, le squelette affaissé sous son propre poids d'une ostéomalacie post-gravidique, « et de multiples variétés possibles de pieds-bots, de tuberculoses ostéoarticulaires, de cals vicieux et de bassins dystociques, sans oublier le rachitisme³³ ». Parmi les cires anatomiques, mentionnons le cas d'un bec-de-lièvre unilatéral, avant et après l'opération réalisée en 1799 par Antoine Dubois, et « une très belle tête de cire d'un homme porteur d'un énorme naevus pigmentaire congénital, appelé "naevus veineux ou taupe"³⁴ » – en raison de sa couleur et de sa pilosité qui lui confère une apparence animale. Dès avant 1835, les galeries du Muséum d'histoire naturelle présentent des collections tératologiques, ainsi qu'en témoigne Honoré de Balzac par la description qu'il fait du baron de Maulincour dans *Ferriagus* (1833) : « C'était un homme rapetissé, dissous, arrivé à l'état dans lequel sont ces monstres conservés au Muséum, dans les bocaux où ils flottent au milieu de l'alcool³⁵. »

Le monstre est omniprésent dans les représentations satiriques, très souvent pour l'inscrire dans la tradition du grotesque, parfois pour se référer précisément au contexte tératologique. Pour illustrer le premier cas de figure, il faut signaler que le mot « monstre » apparaît dans de nombreuses compositions qui évoquent ce que l'homme ordinaire a de l'animal, dans ses mœurs et ses appétits sexuels notamment. Il semble avoir souvent été utilisé dans ce sens au cours de la première moitié du XIX^e siècle pour qualifier la brutalité et la bestialité du comportement masculin. Il peut s'agir de désigner un violeur potentiel ou, le plus souvent, d'un mot mis dans la bouche d'une femme qui reproche à un homme un comportement, une attitude ou un propos, jugés trop explicites. Henry Monnier fait dire à l'une de ses grisettes, dont la vertu est par nature censée être suspecte, alors qu'elle s'adresse à un homme : « Vous êtes tous des monstres³⁶. »

La part animale de l'homme est placée sous le signe du monstrueux pour signifier sa bestialité ou sa bêtise. Le personnage de Mayeux est l'incarnation du monstre ordinaire, celui qui habite la société bourgeoise née de la révolution de Juillet. Héritier des bouffons et des nains grotesques, mal éduqué autant que mal conformé, il est créé en 1831 par Charles Joseph Traviès et peuple les illustrés pendant une décennie. Prétexte à traiter toutes sortes de sujets, sociaux ou politiques, il est aussi, par l'appétit sexuel dont il se prévaut – motif traditionnel du nain et du bossu – un monstre moral³⁷. « Non, Mayeux... tu es un monstre, tu veux me séduire... » indique la légende d'une composition de Traviès³⁸. Le lien avec la culture naturaliste est parfois explicité au travers de nombreuses scènes qui confrontent le personnage à des primates comme à d'autres espèces animales à l'anatomie comparable. Un article du *Figaro* recommande d'ailleurs à Étienne Geoffroy Saint-Hilaire de s'intéresser au Mayeux plutôt qu'à tous les animaux qui peuplent la ménagerie du Jardin des plantes³⁹. Grandville dessine son squelette difforme au sein d'une collection anatomique⁴⁰.

Grandville et Honoré Daumier sont des dessinateurs dont la production témoigne d'une culture tératologique précise, notamment en ce qu'elle s'inscrit dans le grand débat sur la classification qui marque le tournant des années 1830⁴¹. La tératologie a pour but de montrer que la nature, quand elle ébauche le vivant au

4. Grandville, *La Fosse aux doublivores*, gravure sur bois, dans *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations...*, Paris, H. Fournier, 1844, p. 112. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares (Rés-Y2-1011).



LA FOSSE /UX DOUBLIVORES.



5. Grandville, *Le Perchoir*, gravure sur bois, dans *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations...*, Paris, H. Fournier, 1844, planche hors-texte, face p. 114. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares (Rés-Y2-1011).

moyen de monstres, manifeste sa capacité à transformer les espèces. Prouver leur variabilité permet de contester leur fixité, thèse défendue par Georges Cuvier contre Étienne Geoffroy Saint-Hilaire dans cette querelle dite des analogues. Le second voit des analogies entre les différentes espèces et dans le plan de composition de tous les organismes. Les monstres humains, quand ils présentent des parentés avec des animaux, témoignent de ces analogies. Grandville, qui a consacré une grande partie de sa production à la création de monstres sous la forme d'hybrides d'hommes et d'animaux, a plusieurs fois traité des sujets relatifs à la tératologie dans son œuvre de caricaturiste de presse et d'illustrateur. Les trois planches de la série *Cabinet d'histoire naturelle*⁴² présentent les personnalités politiques au pouvoir, dont les visages sont entés sur le corps d'espèces animales, lesquelles, parce qu'elles sont alors inconnues ou méconnues, recèlent une étrangeté certaine. Il faut rappeler que l'animal sauvage est alors presque unanimement considéré comme un ennemi qu'il convient de détruire⁴³. La curiosité du public, attestée par la célébrité de Jack l'orang-outang (transporté de Bornéo à Paris en 1836 et mort l'année suivante) ou de Zarafa la girafe (offerte à Charles X par Méhémet Ali en 1827), s'accompagne fréquemment d'agressions, ainsi qu'en témoigne le relevé des exactions commises envers les pensionnaires de la ménagerie du Jardin des plantes⁴⁴.

Grandville illustre les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, ouvrage dans lequel Balzac met en scène la querelle des analogues⁴⁵. Un âne est travesti en zèbre aux rayures jaunes et noires au cri de « Renversons la nomenclature ! » Pour ce faire, les auteurs usent des mêmes procédés que les charlatans qui produisent « les hommes squelettes, les nains pesant cent cinquante kilogrammes, les Femmes barbues, les Poissons démesurés, les êtres monstrueux⁴⁶ ». Grandville y représente ce monstre artificiel contemplé par des hybrides d'hommes et d'animaux, dans les galeries du Museum, comme pour entériner le désordre de la classification et les thèses de Geoffroy Saint-Hilaire, lui-même représenté comme un hybride de primate et d'homme⁴⁷.

D'autres hybridations chimériques et monstrueuses sont imaginées en 1843 par Grandville dans *Un autre monde*. Pour les illustrations de cet ouvrage qu'il a conçu seul, il crée des monstres modernes ; ceux de l'âge de la machine pour « un orchestre à la vapeur » composé d'automates en fonte, ceux des hypocrisies sociales avec des jeux de masques animaux ; ceux de la ménagerie du Jardin des plantes avec un vaste panorama tératologique qui s'étend des animaux de la mythologie et de l'héraldique revisités (sirènes, centaures, griffons ou licornes), aux nouveaux monstres créés par la science. *La Fosse*

aux *doublivores* (fig. 4) et *Le Perchoir* (fig. 5) sont l'occasion de moquer une classification qui peine à suivre les découvertes d'espèces étranges comme la création par hybridation de nouvelles espèces. Apparaissent également des « espèces provisoires » encore innomées, des hybrides créés « par un professeur de zoologie⁴⁸ », ce qui fait écho à une partie importante du travail des Geoffroy Saint-Hilaire père et fils. Une des missions d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire au Muséum consiste en effet à acclimater voire à adapter des espèces exotiques pour les rendre utiles aux progrès de la nation. Comme son père, il conduit même des expérimentations visant à créer des monstres.

Entre 1820 et 1826, Étienne Geoffroy Saint-Hilaire mène des expériences tératogéniques destinées à montrer, dans le cadre de son débat avec Cuvier, que les espèces ne sont pas fixes⁴⁹. Les résultats de ces expériences, reprises ensuite par son fils Isidore puis par Camille Dareste, ont dû être décevants puisqu'ils n'ont pas été publiés. Il fait peu de doute cependant que ces recherches étaient connues et que Grandville leur fait écho. Si l'on accepte cette hypothèse, il est important de savoir que, pour les Geoffroy Saint-Hilaire, le développement de l'embryon passe par des stades de plus en plus complexes, résumant en quelque sorte la hiérarchie de l'échelle des êtres – ce que les travaux d'Ernst Haeckel permettent de condenser en une formule célèbre : « L'ontogénèse récapitule la phylogénèse⁵⁰. » Les embryons monstrueux seraient donc le produit d'un arrêt de développement, ce qui expliquerait que certains individus aient des parentés avec des êtres dont l'organisation est moins complexe, comme les animaux.

Tératologie et imagination

La théorie des envies, alors même qu'elle est rejetée par Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et Moreau de la Sarthe, continue d'inspirer les dessinateurs, probablement parce qu'elle permet de plaisanter sur toutes sortes de sujets, mais peut-être aussi parce qu'elle offre la possibilité de tenir un propos sur la création des monstres et, par ce biais, sur la création des caricatures. Tout en admettant qu'une émotion forte puisse créer des désordres anatomiques durant la gestation, Geoffroy Saint-Hilaire consacre de nombreuses lignes⁵¹ à combattre cette théorie parfois appelée également la « théorie des regards⁵² ». Elle est pourtant encore très répandue, et même colportée par certains médecins. Joseph Morel de Rubempré en fait état en 1835 et déclare que « tous les jours on voit des femmes mettre au monde un enfant offrant la plus parfaite ressemblance avec un individu qu'elles ont souvent eu l'occasion de regarder fixement [...] sans qu'elles aient eu pour cela aucun commerce amoureux avec lui⁵³ ». Victor Hugo la mentionne également,

6. Honoré Daumier, « Bobonne, Bobonne ! tu me ferais un monstre comme ça, ne le regarde pas tant ! », lithographie, 37,2 × 22,5 cm, série *Les Orangs-outangs*, n° 3, *Le Charivari*, 8 nov. 1836, Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris (G.8131).



mais pour la discréditer. Dans *Notre-Dame de Paris*, un homme accuse Quasimodo, alors que celui-ci agonise sur la roue, d'avoir « rien qu'en passant devant elle, [...] fait accoucher [sa] femme d'un enfant à deux têtes ! – Et ma chatte d'un chat à six pattes ! glapi[ssai]t une vieille en lui lançant une tuile. » Cette croyance explique que l'exhibition des frères siamois Chang et Eng Bunker aurait été, dans un premier temps, interdite à Paris, avant d'être autorisée en 1835⁵⁴. Quelques représentations de Mayeux recourent à ce topos

médical et populaire. Daumier le montre devant un orang-outang, intimant à sa femme enceinte, et déjà mère d'un garçonnet aussi difforme que son géniteur : « Bobonne, Bobonne ! tu me ferais un monstre comme ça, ne le regarde pas tant ! » (fig. 6).

7. Honoré Daumier, *Chimère de l'imagination*, lithographie, 35,8 × 27,3 cm, *La Caricature morale, politique et littéraire*, n° 118, 7 févr. 1833, pl. 244, Paris, Maison de Balzac.



Une des lithographies de la série *L'Imagination*, du même Daumier, est à cet égard exemplaire. Le principe sur lequel repose cette série est de faire apparaître autour d'un personnage ses obsessions sous la forme d'objets ou de figures, le plus souvent sur un mode fantastique. Peut-être inspiré du *Sommeil de la raison* de Goya (1799), la planche *Chimère de l'imagination* met en scène une femme enceinte qui, après la lecture du journal *La Caricature*, s'inquiète qu'à la vue de ces charges de Daumier elle puisse donner naissance à un monstre (fig. 7). Ses pensées apparaissent sous la forme d'un cortège d'homoncules difformes aux crânes surdimensionnés et bosselés, évocation de la monstrueuse progéniture à laquelle elle craint de donner jour⁵⁵. Ces apparitions sont elles-mêmes directement inspirées des bustes des parlementaires du sculpteur et dessinateur, modelés pendant cette même période, et qui ont servi de matrices aux caricatures publiées dans *La Caricature* et *Le Charivari* en 1832 et 1833. Ces bustes en terre crue conservés au musée d'Orsay, qui ont probablement été réalisés pour chercher dans le travail du volume un style caricatural percutant, rompent avec l'iconographie de type allégorique ou symbolique qui prévaut dans la plupart des grandes compositions complexes des journaux satiriques de cette époque. Les expressions hostiles, hébétées ou furieuses, déforment les visages dont l'exagération des traits s'accompagne de déformations crâniennes.

Il faut y voir une influence de la phrénologie⁵⁶, sujet que Daumier a souvent traité. Or, au moment de modeler ces bustes, à la fin de l'année 1832, Daumier a été condamné pour la charge de Louis-Philippe en Gargantua et a obtenu de purger la fin de sa peine dans la maison de santé pour aliénés de Casimir Pinel, le neveu de Philippe Pinel. Il est probable que les théories phrénologiques et, d'une façon générale, l'intérêt pour l'observation des aliénés aient déterminé un mode de traitement caricatural fondé sur l'intention d'assimiler ce personnel politique à des malades mentaux. « Le Charenton ministériel » de 1832⁵⁷ corrobore cette hypothèse au même titre que la série *L'Imagination*.

Le sculpteur Jean-Pierre Dantan dit Dantan jeune, auteur de statuettes caricaturales, représente également cette hybridation des cultures phrénologiques et caricaturales (fig. 8). Ses bustes permettent à un public bourgeois d'acquiescer à prix modeste l'effigie chargée des vedettes et des politiques du jour⁵⁸. Dantan propose en outre des bustes sérieux et il applique aux deux catégories les mêmes principes pour transcrire en volume la personnalité de ses modèles. Ces principes relèvent de la phrénologie, les frères Dantan, tous deux sculpteurs, ayant été très tôt conduits, par des circonstances familiales, à s'intéresser à cette pseudoscience. Elle préoccupe d'ailleurs bien d'autres artistes comme David d'Angers⁵⁹. Les têtes monstrueuses de ses caricatures doivent certainement à une exagération plaisante des conformations crâniennes observées par les tenants de la phrénologie. En 1836, Pierre Marie Alexandre Dumoutier, un des plus zélés défenseurs de la phrénologie en France, ouvre à son domicile parisien un musée qui lui est dédié⁶⁰. Sous la forme de moulages ou de portraits dessinés ou peints, on y trouve tous ceux qui sont jugés exceptionnels par leurs actes : les génies, parmi lesquels figurent nombre d'artistes peintres ou sculpteurs (dont les frères Dantan eux-mêmes), comme les criminels – des « monstres sociaux⁶¹ » selon l'expression utilisée par Balzac –, ou les aliénés. La phrénologie traque les indices



8. Jean-Pierre Dantan, *Portrait-charge de Nathan Mayer von Rothschild (1777-1836), banquier, 1833, plâtre, 36 × 23,5 × 24,5 cm, Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris (S1129).*



9. Gustave Doré, *Versailles et Paris en 1871*. Album de 95 dessins originaux, 1871, crayon, plume et encres noire et bleue, sur papier, 23 × 36 cm, Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, cabinet d'Art graphique (MG1 Z2A).

de la monstruosité psychologique dans la forme du cerveau telle qu'elle se lit dans les conformations crâniennes, tout comme la caricature les révèle par le biais des déformations expressives et anatomiques.

Monstres en société

Le « monstre » qualifie, au XIX^e siècle comme aujourd'hui, l'homme prédateur et délinquant, l'agresseur ou le violeur. Mais les plus effrayants sont certainement ceux qui peuplent la société, se révélant à l'occasion de ses crises. Autour des journées de Juin 1848 et de la Commune, se noue un réseau sémantique qui monstrie et démontise les séditions : « Dirai-je les excès de votre barbarie, / Monstres qu'en sa furie / L'enfer semble avoir enfantés ? » écrit un commentateur des émeutes de Juin⁶². Gustave Doré, lors des procès de Versailles, caricature les communards en les affublant de trognes patibulaires⁶³ (fig. 9). Au moment de l'affaire Dreyfus, Victor Lenepveu assimile les juifs à des monstres repoussants et maléfiques dans *Le Musée des horreurs*, une série d'affiches caricaturales.

Toutefois le monstre peut être un génie qui transcende les normes par son exceptionnalité. C'est ce que suggère en 1838 l'annonce de la publication de la série du *Panthéon charivarique* de Benjamin Roubaud, cette suite de portraits-charges qui paraissent désormais dans *Le Charivari*

pour y constituer une « galerie monstre » : « Sous le titre de *Panthéon charivarique*, nous offrons à nos abonnés une galerie monstre (*monstre* est ici placé dans une double acception) qui comprendra la charge de toutes les notabilités artistiques et littéraires de Paris, divisées en plusieurs séries, telles que séries des *journalistes*, séries des *romanciers*, des *poètes*, des *musiciens*, des *peintres*, des *acteurs* etc., etc.⁶⁴ » ; double acception qui permet d'assimiler, sur un mode plaisant, ces célébrités du jour à des hydrocéphales aux physionomies grotesques et aux corps rapetissés⁶⁵ (fig. 10), soit à des sortes de phénomènes de foire livrés à la curiosité du public. Pareillement, les portraits-charges du *Panthéon-Nadar*, dont la première planche est sortie des presses de l'imprimerie Lemercier au début de l'année 1854, sont décrits par Théophile Gautier, sur le mode humoristique, comme des « monstres », des « godenots », des « casse-noisettes », des « kobolds », des « poussahs⁶⁶ ». Six ans plus tard, dans leur roman *Charles Demailly* d'abord publié sous le titre *Les Hommes de lettres*, les Goncourt confirment ce point de vue : « Cela représentait – écrivent-ils – une procession de personnages à grosses têtes et plus laids encore que nature, s'acheminant sur des jambes de fœtus vers un Panthéon où Nadar faisait aux vivants la distribution des prix de la Postérité⁶⁷. »

Ainsi, les « monstruosité morales et physiques⁶⁸ » qui pervertissent la race s'observent tant chez les génies que chez les monstres des prétoires, des geôles et des asiles. Cesare

Lombroso cherche dans leurs caractères physiques les indices de leur exceptionnalité. Comme lui, Max Nordau estime que l'art de son temps témoigne non d'un renouvellement, mais d'une déviance due à la dégénérescence de l'espèce dont, entre autres, les artistes sont à la fois les représentants et les propagateurs par les images qu'ils produisent. Nordau compare ainsi les représentations de « certains peintres, impressionnistes, pointillistes ou mosaïstes, trembleurs ou papilloteurs, coloristes rugissants, teinturiers en gris ou en blafards⁶⁹ » aux caricatures parues dans le journal satirique munichois *Fliegende Blätter*.

On constate ainsi une sorte de disjonction entre la science des monstres et les images qui exploitent leur pouvoir de sidération en pariant sur le choc visuel causé par l'aversion instinctive que suscitent les personnes affectées de malformations spectaculaires⁷⁰. À n'en pas douter, ces images misent sur la déviance organique comme moyen de mettre au jour des déviances sociales, politiques et morales, ou, pour le dire autrement, comme moyen de rendre visible des pulsions, des motivations, des désirs scandaleux. Dès lors, tant du côté savant que du côté populaire, l'inadaptation pathologique aux modes de vie habituels et réguliers croise un nouveau mécanisme de causalité : celui de la dégénérescence atavique, qu'exploiteront sans tarder les caricaturistes. Comme si le monstre ne pouvait échapper à la souillure, à la transgression, à la catastrophe⁷¹.

« On n'en voit plus » indique Gustave Flaubert à l'entrée « Monstre » de son *Dictionnaire des idées reçues*, pour signifier le contraire : l'omniprésence du monstre social, moral et intellectuel. Les corpus caricaturaux ont contribué à révéler la monstruosité en diffusant largement des images qui rompent avec la conception du Beau idéal. Dans le contexte du romantisme, la contestation des normes esthétiques académiques rejoint celle d'une culture politique d'opposition qui s'exprime dans les journaux satiriques illustrés. Par ailleurs, le grotesque hugolien légitime le difforme et le monstrueux dont se nourrit l'esthétique caricaturale. Dans le même temps, la tératologie prend son essor et contribue à légitimer les monstres en les considérant comme des créations de la nature, et non comme des erreurs. Quelques dessinateurs, particulièrement bien informés des débats scientifiques et artistiques, ont ainsi traité des croyances populaires attachées au monstre pour les dénoncer. Ils ont surtout, dans le cas de Daumier notamment, renouvelé le traitement caricatural en insistant sur les déformations physiques, s'inspirant en cela des théories qui traquaient les indices des monstruosité morales dans les caractéristiques physiques.

Les milliers de caricatures produites et diffusées au XIX^e siècle ont ainsi joué un rôle ambivalent. Si elles ont pu participer à une réévaluation du monstrueux autour de 1830, elles ont aussi contribué à la dénonciation de la part monstrueuse des individus qu'elles prenaient pour cible en révélant, au moyen de la déformation expressive des corps et des visages, les monstruosité intellectuelles, morales et sociales. Elles mettaient en évidence des déviances et des transgressions, rejoignant ainsi les sciences ou les pseudosciences qui traquaient les indices des perversions et des dégénérescences. En banalisant le monstrueux, elles ont également permis de voir la part monstrueuse de chaque individu.

10. Benjamin Roubaud, *Gustave Planche, critique littéraire et artistique*, lithographie, 36 × 27,3 cm, *Le Charivari*, n° 28, 14 janv. 1839, Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris (G10242).



Laurent Baridon

Laurent Baridon, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Lumière Lyon 2, travaille sur les imaginaires scientifiques et sociaux des artistes. Il s'intéresse plus particulièrement à l'architecture et à la satire graphique au XIX^e siècle.

Martial Guédron

Martial Guédron est professeur d'histoire de l'art à l'université de Strasbourg. Il étudie les liens entre sciences et arts à travers les représentations du corps humain, que ce soit du côté de l'idéalisation, que ce soit du côté du grotesque et du monstrueux.

NOTES

1. LAVATER, 1806-1809, t. VIII, p. 15.
2. TILLIER, 2021.
3. BARIDON, GUÉDRON, 2011.
4. CONDILLAC, (1755) 1803, p. 99.
5. BUFFON, 1840, t. III, p. 200.
6. FÉLIBIEN, 1705, t. II, p. 14.
7. RICHARDSON, (1715) 1728, t. II, p. 91, nous soulignons. C'est un point de vue analogue que défend Joshua Reynolds dans le discours qu'il prononce, le 11 décembre 1786, devant ses auditeurs de la Royal Academy de Londres ; REYNOLDS, (1769-1790) 1991, p. 251.
8. PERNETY, 1780, p. 339.
9. FÉRAUD, 1787-1788, t. I, p. 362.
10. Article « Caricature », dans WATELET, LEVESQUE, 1788, t. I, p. 96.
11. MCTIGHE, 1993.
12. On pourra le vérifier à partir des méthodes de dessin qui se publient alors, par exemple celle de Charles Bargue et Jean-Léon Gérôme : BARGUE, [v. 1868].
13. COURTINE, 2006, p. 230.
14. PAILLOT DE MONTABERT, 1829-1851, t. IV, p. 46-47.
15. BARBILLON, 2004, p. 107-126 ; COMAR, 2008, p. 339-243.
16. WILLIAMS, 1994.
17. MOSSE, (1996) 1997, p. 40.
18. WRIGHT, (1865) 1867, p. 230-239 ; CHAMPFLEURY, 1875, n° 7, p. 52 ; *id.*, 1880, p. 189-190.
19. MALCOLM, 1813, p. 147.
20. GEORGE, 1947, n° 11602.
21. GLENDINNING, 1992, p. 19-32 ; PÉREZ SÁNCHEZ, 1993, n° 7, p. 164 ; WATT, 2007, p. 25-30. Les auteurs remercient Paula Fayos-Perez pour son éclairage sur la question.
22. TORT, 1998, p. 354-359.
23. GEOFFROY SAINT-HILAIRE, 1832, p. 36.
24. NOUAILLES, 2017, p. 64.
25. GEOFFROY SAINT-HILAIRE, (1822-1831) 1827, p. 151, col. 1. L'auteur souligne.
26. HUGO, 1912, p. 15.
27. *Ibid.*, p. 24.
28. « Quant au genre monstre, vous savez comme ils l'ont traité, comme ils ont arrangé Han d'Islande, ce mangeur d'hommes, Habibrah l'obi, Quasimodo le sonneur, et Triboulet, qui n'est que bossu, – toute cette famille si étrangement fourmillante, – toutes ces crapauderies gigantesques que mon cher voisin fait grouiller et sauteler à travers les forêts vierges et les cathédrales de ses romans. » GAUTIER, 1835-1836, p. 34.
29. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 1974, p. 88.
30. MAZZOCUT MIS, (1992) 2018, p. 8.
31. LAVATER, 1806-1809, t. VIII, p. 227. En 1808, Moreau de la Sarthe publie également un ouvrage consacré aux monstres : *Description des principales monstruosité dans l'homme et dans les animaux, précédée d'un discours sur la physiologie et la classification des monstres [...] avec figures coloriées et gravées par N.F. Regnault*, Paris, Fournier frères, 1808.
32. BABLOT, 1788. Voir REY, 2018.
33. ABELANET, SAINT-MAUR, 1991.
34. *Ibid.*
35. BALZAC, 1843, p. 90.
36. Planche 10 de la série « Les Grisettes » par Henry Monnier, Paris, Giraldon et Bovinet, 1827.
37. Voir par exemple : ANONYME, 1830.
38. Traviès, *Facéties de M. Mayeux*, Paris, Aubert, 1831, pl. 4.
39. « D'un monstre et M. Geoffroy S. Hilaire », *Le Figaro*, 7 mars 1831, p. 3, cité par KOLBINGER MENON, 1998, p. 66.
40. *Ibid.*, fig. 23, reproduction d'une page d'un carnet de dessins de Grandville conservé au musée Carnavalet – Histoire de Paris (Carnet « Voyage pour l'Éternité », f° 21).
41. APPEL, 1987, chap. v.
42. La série, parue dans *La Caricature politique, morale, littéraire et scénique*, t. V, comporte trois numéros : n° 1 (pl. 265 et 266 du n° 128 paru le 18 avril 1833) ; n° 2 (pl. 271-272 du n° 131 paru le 9 mai 1833) et n° 3 (pl. 275-276 du n° 133 paru le 23 mai 1833).
43. AGULHON, 1981, p. 81.
44. Dans les années 1820, des boulettes de viande mélangée à des tessons de verre sont à plusieurs reprises trouvées dans les fosses des animaux. Les phoques subissent des jets de pierre en 1835 et des ours sont maltraités par le public. Nous remercions Claire Jouy pour ces informations recueillies dans le cadre de ses recherches en vue de sa thèse sur les vélins du Museum.
45. MICHEL, 1972, p. 223-237 ; GAILLARD, 1982, p. 53-83 ; TORTONESE, 2019.
46. STAHL, GRANDVILLE, 1842, t. I, p. 189-190.
47. *Ibid.*, planche hors-texte, face p. 201.

48. GRANDVILLE, 1844, p. 116.
49. ROSTAND, 1964.
50. Formulée de façon plus complète en 1866 : « L'ontogenèse est la récapitulation courte et rapide de la phylogenèse, conditionnée par les fonctions physiologiques de l'hérédité (reproduction) et de l'adaptation (nutrition) [Die Ontogenesis ist die kurze und schnelle Recapitulation der Phylogenesis, bedingt durch die physiologischen Functionen der Vererbung (Fortpflanzung) und Anpassung (Ernährung)]. » HAECKEL, 1866, t. II, p. 300.
51. GEOFFROY SAINT-HILAIRE, 1818-1834, t. II, p. 518 et suiv. ; GEOFFROY SAINT-HILAIRE, 1827, p. 142-144.
52. MARTIN, 1880, chap. XI, p. 266 et suiv.
53. MOREL DE RUBEMPRÉ, 1835, p. 270.
54. Cette interdiction, souvent mentionnée, est incertaine. Sur Chang et Eng Bunker, voir WU, 2012.
55. Voici la légende apparaissant sous l'image : « Mon dieu ! si j'allais faire un enfant à tête de Poire..... ou bien un Lobeau..... un d'Argout.... un Soult.... un Dupin..... ah ! mon dieu !! un Kératry !!!! »
56. RENNEVILLE, 2000 ; STAUM, 2003.
57. Double pl. 166-167 de *La Caricature*, n° 83, 31 mai 1832.
58. *Dantan jeune. Caricatures et portraits de la société romantique. Collections du musée Carnavalet*, Paris, Paris musées/Maison de Balzac, 1989.
59. LAUGÉE, VILLELA-PETIT, 2011 ; BARIDON, GUÉDRON, 1999 ; BARIDON, 2000.
60. ACKERKNECHT, 1956.
61. BALZAC, 1848, p. 357.
62. Cité par OEHLER, (1988) 1996, p. 38.
63. Voici ce que dit la légende de l'image : « Pour ce qui est de la banqueroute de l'État, eh bien, voyons / faut pas encore trop d'un faire un monstre... quand on est un bon citoyen !... »
64. *Le Charivari*, 18 févr. 1838, p. 2.
65. LE MEN, 1988, p. 10-12.
66. *La Presse*, 21 mars 1854, cité par CHOTARD, 1990, p. 79. Soulignons que ces portraits-charges étaient souvent accompagnés d'un boniment biographique rappelant celui des aboyeurs à l'entrée des entresorts.
67. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, Paris, Charpentier et Cie, 1876, p. 5-6.
68. MOREL, 1857, p. 80 ; GUÉDRON, 2020.
69. NORDAU, (1892) 1894, t. I, p. 50.
70. GOULD, 2008, p. 45-48.
71. NOUAILLES, 2017, p. 224-226.

BIBLIOGRAPHIE

- ABELANET, SAINT-MAUR, 1991 : René Abelanet, Paul P. de Saint-Maur, « Le musée Dupuytren, passé et présent », *Histoire des sciences médicales*, vol. 25, n° 2, 1991, p. 127-132.
- ACKERKNECHT, 1956 : Erwin H. Ackerknecht, « P. M. A. Dumoutier et la collection phrénologique du Musée de l'Homme », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, X^e série, t. VII, fasc. 5-6, 1956, p. 289-308.
- AGULHON, 1981 : Maurice Agulhon, « Le sang des bêtes : le problème de la protection des animaux en France au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 31, 1981, p. 81-109.
- ANONYME, 1830 : Anonyme [attribué à Émile Debraux], *Les douze Journées érotiques de Mayeux*, Paris, s.l., 1830.
- APPEL, 1987 : Toby A. Appel, *The Cuvier-Geoffroy Debate: French Biology in the Decades Before Darwin*, New York, Oxford University Press, 1987.
-
- BABLOT, 1788 : Benjamin Bablot, *Dissertation sur le pouvoir de l'imagination des femmes enceintes dans laquelle on passe successivement en revue tous les grands hommes qui, depuis plus de deux mille ans, ont admis l'influence de cette faculté sur le fœtus et dans laquelle on répond aux objections de ceux qui combattent cette opinion*, Paris, Croullebois/Royez, 1788.
- BALZAC, 1843 : Honoré de Balzac, *Ferragus, chef des Dévorants*, dans *Œuvres complètes*, t. IX, Paris, Furne, (1842-1848) 1843.
- BALZAC, 1848 : Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, dans *Œuvres complètes*, t. XVII, Paris, Furne, (1842-1848) 1848.
- BARBILLON, 2004 : Claire Barbillon, *Les Canons du corps humain dans l'art français du XIX^e siècle. L'art et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- BARGUE, [v. 1868] : Charles Bague [avec le concours de Jean-Léon Gérôme], *Cours de dessin*, Paris, Goupil et Cie, [v. 1868].
- BARIDON, 2000, « L'impossible autoportrait de David d'Angers : la représentation de soi à l'épreuve de la phrénologie », *Interfaces. Image-Texte-Langage*, n° 17, 2000, p. 29-42.
- BARIDON, GUÉDRON, 1999 : Laurent Baridon, Martial Guédron, *Corps et art, physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999.
- BARIDON, GUÉDRON, 2011 : Laurent Baridon, Martial Guédron, « Caricaturer l'art : usages et fonctions de la parodie », dans Ségolène Le Men (dir.), *L'Art de la caricature*, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2011, p. 87-108.
- BERTRAND, CAROL, 2005 : Régis Bertrand, Anne Carol (dir.), *Le « Monstre » humain, imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005 [DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.6812>].
- BONNELIER, ARAGO, 1836 : Hippolyte Bonnellier, Jacques Arago, *Lacenaire après sa condamnation : ses conversations intimes, ses poésies, sa correspondance, un drame en trois actes*, H. Bonnellier et Reffay de Lusignan (éd.), Paris, Marchant, 1836.
- BUFFON, 1840 : Georges Louis Le Clerc de Buffon, « Histoire naturelle de l'homme », *Œuvres complètes de Buffon avec des extraits de Daubenton et la classification de Cuvier*, Paris, Furne, 1840.

-
- CHAMPFLEURY, 1875 : Champfleury, *Histoire de la caricature au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, E. Dentu, 1875.
- CHAMPFLEURY, 1880 : Champfleury, *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue*, Paris, E. Dentu, 1880.
- CHOTARD, 1990 : Loïc Chotard, *Nadar, caricatures, photographies*, Paris, Maison de Balzac, 1990.
- CLAIR, 1993 : Jean Clair (dir.), *L'Âme au corps. Arts et sciences (1793-1993)*, cat. exp. (Paris, Galerie nationale du Grand Palais, 19 oct. 1993 – 24 janv. 1994), Paris, Réunion des musées nationaux/Gallimard/Electa, 1993.
- CLAIR, 2012 : Jean Clair, *Hubris : la fabrique du monstre dans l'art moderne. Homoncules, géants et acéphales*, Paris, Gallimard, 2012.
- COMAR, 2008 : Philippe Comar (dir.), *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-arts*, Paris, Éditions des Beaux-arts de Paris, 2008.
- CONDILLAC, (1755) 1803 : Étienne Bonnot de Condillac, *Œuvres complètes [...] Traité des Animaux* (1755), Paris, Dufart, an XI [1803].
- COURTINE, 2006 : Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, III. *Les Mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 201-262.
-
- DASTON, PARK, 1998 : Lorraine Daston, Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature (1150-1750)*, New York, Zone Books, 1998.
- DEMARTINI, 2018 : Anne-Emmanuelle Demartini, « Lacenaire, mise en scène d'un monstre », *Revue de la BNF*, n° 56, 2018, p. 30-40 [DOI : 10.3917/rbnf.056.0030 ; URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2018-1-page-30.htm>].
-
- FÉLIBIEN, 1705 : André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, David Mortier, 1705, 3 vol.
- FÉRAUD, 1787-1788 : Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788, 3 vol.
-
- GAILLARD, 1982 : Françoise Gaillard, « Réflexion sur l'Avant-propos de *La Comédie humaine* », dans Claude Duchet, Jacques Neefs (dir.), *Balzac : l'invention du roman*, Paris, Belfond, 1982, p. 53-83.
- GAUTIER, 1835-1836 : Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin. Double amour*, Paris, E. Renduel, 1835-1836, 2 vol.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE, 1818-1834 : Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, *Philosophie anatomique*, Paris, 1818-1834, 4 vol.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE, (1822-1831) 1827 : Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, « Monstre », dans *Dictionnaire classique d'histoire naturelle* (1822-1831), Paris, Rey et Gravier, t. XI, 1827, p. 108-152.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE, 1832 : Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux, ouvrage comprenant des recherches sur les caractères, la classification, l'influence physiologique et pathologique, les rapports généraux, les lois et les causes des monstruosité, des variétés et vices de conformation, ou Traité de tératologie*, t. I, Paris, J.-B. Baillière, 1832.
- GEORGE, 1947 : Mary Dorothy George, *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum (1801-1810)*, t. VIII, Londres, British Museum, 1947.
- GLENDINNING, 1992 : Nigel Glendinning, « La problemática historia de los *Disparates* y su interpretación carnavalesca », dans *Francisco de Goya grabador: Instantáneas. Disparates*, Madrid, Casser/Turner, 1992.
- GOULD, 2008 : Stephen Jay Gould, *Antilopes, dodos et coquillages. Ultimes réflexions sur l'histoire naturelle*, Marcel Blanc, Christian Jeanmougin (trad. fr.), Paris, Le Seuil, 2008.
- GRANDVILLE, 1844 : Grandville, *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations...*, Paris, H. Fournier, 1844.
- GUÉDRON, 2020 : Martial Guédrón, « Aliénation, dégénérescence et monstruosité dans la France du XIX^e siècle : à propos d'un traité de Bénédict-Augustin Morel », dans Didier Plassard, Corinne Saminadayar-Perrin, Yanna Kor (dir.), *Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social (1848-1914)*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2020, p. 75-87.
-
- HAECKEL, 1866 : Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen: allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie. Allgemeine Entwicklungsgeschichte der Organismen, kritische Grundzüge der mechanischen Wissenschaft von den entstehenden Formen der Organismen, begründet durch die Descendenz-Theorie*, Berlin, G. Reimer, 1866, 2 vol.
- HARENT, GUÉDRON, 2009 : Sophie Harent, Martial Guédrón (dir.), *Beautés monstres. Curiosités, prodiges et phénomènes*, cat. exp. (Nancy, musée des Beaux-Arts, 24 oct. 2009 – 25 janv. 2010), Paris/Nancy, Somogy/Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2009.
- HARENT, GUÉDRON, 2010 : Sophie Harent, Martial Guédrón (dir.), *Rire avec les monstres. Caricature, étrangeté et fantasmagorie*, actes de colloque (Nancy, musée des Beaux-Arts, 11-12 déc. 2009), Nancy/Deauville, Association Emmanuel Héré/La Librairie des musées, 2010.
- HOPKINS-LOFÉRON, 2023 : Fleur Hopkins-Loféron, *Voir l'invisible. Histoire visuelle du mouvement merveilleux-scientifique (1909-1930)*, Paris, Champ Vallon, 2023.
- HUGO, 1912 : Victor Hugo, *Œuvres complètes ; Théâtre*, t. I, Paris, Librairie Ollendorff, 1912.
-
- KOLBINGER MENON, 1998 : Elizabeth Kolbinger Menon, *The Complete Mayeux. Use and Abuse of a French Icon*, Berne, Peter Lang, 1998.
-
- LACH, GÖRRES, 1985 : Werner Lach, Karl Görres, *Politische Karikatur und ihr Einsatz im Unterricht*, Limbourg, Frankonius-Verlag, 1985.
- LASCAULT, 1973 : Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973.

- LAUGÉE, VILLELA-PETIT, 2011 : Thierry Laugée, Inès Villela-Petit, *David d'Angers. Les visages du romantisme*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2011
- LAVATER, 1806-1809 : Johann Caspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie, nouvelle édition, corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique [...]*, Paris, Prudhomme, 1806-1809, 10 vol.
- LE MEN, 1988 : Ségolène Le Men, « Aux grands hommes la charge reconnaissable », dans Valérie Guillaume (dir.), *Benjamin Roubaud et le Panthéon charivarique*, Paris, Maison de Balzac, 1988, p. 6-14.
- LEVER, 1993 : Maurice Lever, *Canards sanglants. Naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993.
- LYON-CAEN, THÉRENTY, 2009 : Boris Lyon-Caen, Marie-Ève Thérenty, « Balzac et la littérature zoologique. Sur les Scènes de la vie privée et publique des animaux », dans Aude Déruelle (dir.), *La Comédie animale. Le bestiaire balzacien*, actes de colloque (Paris, université Paris-Diderot, Centre international de recherches balzaciennes, 9 juin 2009), s.l., Groupe international de recherches balzaciennes, 2013 [URL : http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/wa_files/Bestiaire-Lyon-Caen-Therenty.pdf].
-
- MALCOLM, 1813 : James Peller Malcolm, *An Historical Sketch of the Art of Caricaturing, with Graphic Illustrations*, Londres, Longman, 1813.
- MARTIN, 1880 : Ernest Martin, *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, C. Reinwald and Cie, 1880.
- MAZZOCUT MIS, (1992) 2018 : Maddalena Mazzocut Mis, *Le Monstre. L'anomalie et le difforme dans la nature et dans l'art*, Pietro Allia et Adeline Thulard (trad. fr.), Berne, Peter Lang, 2018 [éd. orig. : *Mostro: l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Milan, Guerini, 1992].
- MCTIGHE, 1993 : Sheila McTighe, « Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the Imaginaire of Work: The Reception of Annibale Carracci's *Arti di Bologna* in 1646 », *Oxford Art Journal*, vol. 16, n° 1, 1993, p. 75-91.
- MICHEL, 1972 : Arlette Michel, « Balzac et la logique du vivant », *L'Année balzacienne*, n° 13, 1972, p. 223-237.
- MOREL, 1857 : Bénédicte-Auguste Morel, *Traité des dégénérescences intellectuelles, physiques et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés malactives*, Paris, Baillière, 1857, p. 80.
- MOREL DE RUBEMPRÉ, 1835 : Joseph Morel de Rubempré, *Les Secrets de la génération. Contenant l'art de procréer à volonté des filles ou des garçons*, 7^e édition corrigée et augmentée, Paris, Roy-Terry, 1835.
- MOSSE, (1996) 1997 : George L. Mosse, *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Michèle Hechter (trad. fr.), Paris, Éditions Abbeville, 1997 [éd. orig. : *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, New York, Oxford University Press, 1996].
-
- NORDAU, (1892) 1894 : Max Nordau, *Dégénérescence*, Auguste Dietrich (trad. fr.), Paris, F. Alcan, 1894, 2 vol. [éd. orig. : *Entartung*, Berlin, Duncker Universitäts- und Landesbibliothek, 1892].
- NOUAILLES, 2017 : Bertrand Nouailles, *Le Monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
-
- OEHLER, (1988) 1996 : Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Guy Petitdemange, S. Cornille* (trad. fr.), Paris, Payot, 1996 [éd. orig. : *Ein Höllensturz der Alten Welt: zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988].
-
- PAILLOT DE MONTABERT, 1829-1851 : Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, Paris, J.-F. Delion Libraire, 1829-1851.
- PÉREZ SÁNCHEZ, 1993 : Alfonso E. Pérez Sánchez, *Goya, l'œuvre gravé. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, Madrid, Fundación Juan March, 1993.
- PERNETY, 1780 : Antoine-Joseph Pernety dit dom Pernety, « Mémoire sur les Défauts », dans *Nouveaux mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres*, Berlin, Georges Jacques Decker, 1780, p. 322-348.
-
- RENNEVILLE, 2000 : Marc Renneville, *Le Langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthelabo, 2000.
- REY, 2018 : Anne-Lise Rey, « Retour sur le pouvoir de l'imagination des femmes enceintes », dans Sylvie Kleiman-Lafon, Micheline Louis-Courvoisier (dir.), *Les Esprits animaux (XVI^e-XX^e siècle). Littérature, histoire, philosophie*, actes de colloque (Genève, fondation Hardt, 4-6 févr. 2016), [s.l.], Épistémocritique : Littérature et savoirs, 2018, p. 129-144.
- REYNOLDS, (1769-1790) 1991 : Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture (1769-1790)*, J.-F. Baillon (éd.), Paris, Éditions des Beaux-arts de Paris, 1991.
- RICHARDSON, (1715) 1728 : Jonathan Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture [...] (1715), traduit de l'anglais ; revu & corrigé par l'auteur*, Herman Uytwerf (trad. fr.), Amsterdam, Rutgers, 1728, 3 vol.
- ROSTAND, 1964 : Jean Rostand, « Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et la tératogenèse expérimentale », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 17, n° 1, 1964, p. 41-50.
-
- SCRIBNER, 2004 : Robert Scribner, *For the Sake of the Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Oxford/New York, Clarendon Paperbacks, 2004.
- STAHL, GRANDVILLE, 1842 : P.-J. Stahl [Pierre Jules Hetzel], Grandville, *Scènes de la vie privée et publique des animaux. Études de mœurs contemporaines, publiées sous la direction de M. P.-J. Stahl ; vignettes par Grandville ; avec la collaboration de messieurs de Balzac, L. Baude, E. de La Bédollière, P. Bernard, J. Janin, Ed. Lemoine, Charles Nodier, George Sand*, Paris, J. Hetzel et Paulin, 1842, 2 vol.
- STAUM, 2003, Martin S. Staum, *Labeling People: French Scholars on Society, Race and Empire (1815-1849)*, Montréal/Kingston/Londres/Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2003.
-
- TILLIER, 2021 : Bertrand Tillier, *Dérégler l'art moderne. De la caricature au caricatural*, Paris, Hazan, 2021.
- TORT, 1998 : Patrick Tort, *L'ordre et les monstres. Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*, Paris, Syllepse, 1998.
- TORTONESE, 2019 : Paolo Tortonese, « Balzac et la querelle des analogues », dans Francesco Spandri

(dir.), *Balzac penseur*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 29-40.

•

– WATELET, LEVESQUE, 1788-1792 : Claude-Henri Watelet, Pierre-Charles Levesque, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, Paris, Panckoucke, 1788-1792.

– WATT, 2007 : Sarah Watt, « *Disparate matrimonial*. A Bleak Future for an Enlightened Society », *Romance Quarterly*, vol. 54, n° 1, déc. 2007, p. 25-30.

– WILLIAMS, 1994 : Elizabeth A. Williams, *The Physical and the Moral: Anthropology, Physiology, and Philosophical Medicine in France (1750-1850)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

– WRIGHT, (1865) 1867 : Thomas Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, Octave Sachot (trad. fr.), Paris, Revue britannique, 1867 [éd. orig. : *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, Londres, Virtue, 1865].

– WU, 2012 : Cynthia Wu, *Chang and Eng Reconnected: The Original Siamese Twins in American Culture*, Philadelphia, Temple University Press, 2012.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayants droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

Couverture : image © Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund

© Successió Miró/Adagp, Paris, 2024 / photo © Audrey Laurans – Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP (p. 6-7) | © Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv (p. 9) | photo © The Metropolitan Museum of Art (p. 10, 16, 146) | photo © Galleria nazionale delle Marche (p. 11) | photo © Gallica/Bibliothèque nationale de France (p. 17, 19, 39, 163-164 et 183) | © Adagp, Paris, 2024 (p. 25, 36, 42, 47 et 99) | © Ken Domon Museum of Photography (p. 30) | © droits réservés (p. 33, 111, 119) | © photograph by Gonichi Kimura, courtesy of Hiroshima Peace Memorial Museum (p. 34, 41) | © Shomei Tomatsu – Interface (p. 34) | © DoD photo by staff Sgt. Dean Wagner (p. 35) | © Collectif Denúncia / Adagp, Paris, 2024 (p. 38) | © Tiago Gualberto (p. 39-40) | © Hiromi Tsuchida (p. 41) | photo © Bruno Leão / Courtesy of Rosana Paulino and Mendes Wood DM (p. 45) | © BPK, Berlin, Dist. GrandPalaisRmn / photo Hermann Buresch / © Adagp, Paris, 2024 (p. 55) | © Mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, photo Georg Petermichl (p. 59) | © No Anger / photo © Hervé Veronese (p. 62) | © Museo Nacional del Prado (p. 65) | © The State Hermitage Museum, photo by Alexander Koksharov (p. 71, 77) | photo © GrandPalaisRmn / Mathieu Rabeau (p. 74, 80) | © Images National Trust (p. 75) | © Lyon MBA – photo Alain Basset (p. 76) | © Städel Museum, Frankfurt am Main (p. 78) | © National Galleries of Scotland (p. 79) | © Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München (p. 83) | photo © BPK, Berlin, Dist. GrandPalaisRmn / Elke Estel (p. 85) | photo © National Gallery Prague, 2024 (p. 88) | Photo © Musées royaux des Beaux-Arts d'Anvers (p. 89) | © Collection particulière (p. 90) | Image © Yale University Art Gallery (p. 93-94) | © Courtesy de l'artiste et Galerie Nathalie Obadia / photo © Bertrand Huet / tutti images (p. 96) | © Adagp, Paris, 2024 / photo © département de l'Essonne (p. 98) | © Marilyne Terrier (p. 100) | © Droits réservés / © Frac Sud – Cité de l'art contemporain / photo Laurent Leucat (p. 102) | © Julien Beneyton, Adagp, Paris, 2024 (p. 103 et 104) / photo © Marc Domage (p. 103) | © Valérie Belin, Adagp, Paris, 2024 / avec l'amabilité de l'artiste et de la galerie Nathalie Obadia Paris/Brussels (p. 109) | © Nøne Futbol Club, Adagp, Paris, 2024 (p. 112) | Photo © galerie Baudoin Lebon (p. 117) | © 2010, Sarah van Ouwkerk (p. 118) | © Photo: Cassils with Alejandro Santiago / Courtesy of the artist (p. 120) | © avec l'aimable autorisation des ayants droits (p. 124, 126-129, 131, 132-134) | © Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Foto: Die Kulturgutscanner www.kulturgutscanner.de, Public Domain Mark 1.0 (p. 144) | photo © Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main (p. 149) | © Données photographiques relevant du domaine public – Kunstmuseum Basel (p. 150) | © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders, Public Domain Mark 1.0 (p. 150) | photo © The Trustees of

the British Museum (p. 157-158) | photo © Petit Palais/Roger-Viollet (p. 161) | © CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris (p. 165, 167, 169) | © CC0 Paris Musées / Maison de Balzac (p. 166) | photo © Musées de Strasbourg, M. Bertola (p. 168) | photo © Archives de la Ville de Lausanne (p. 176, 180 et 182) | © Bibliothèque-musée de l'Opéra (p. 177) | © Victoria and Albert Museum, collection Gabrielle Enthoven (p. 179) | photo © Boris Lipnitzki/Roger-Viollet (p. 181, 221) | photo © Gaumont Pathé Archives (p. 182) | © Università degli Studi di Milano – Centro Apice (p. 197 et 201) | © Donald et Helen Goddard, avec l'aimable autorisation de Schwartzman&, New York, NY (p. 206-207, 208-209 et 215) | © OBOS (p. 211) | © Jo Spence Memorial Archive, Ryerson Image Centre / Courtesy Estate of Jo Spence and Richard Saltoun Gallery, Londres (p. 212, 214 et 216).

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. En application de la loi du 1^{er} juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins – 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.



CORPS EXTRÊMES

Longtemps considérée comme l'expression d'un idéal esthétique par l'histoire de l'art, la représentation du corps humain est aujourd'hui comprise grâce aux sciences humaines et sociales comme un instrument normatif qui révèle aussi des choix politiques, des critères sociaux, des canons artistiques. S'intéresser aux images de corps extrêmes, c'est choisir d'aborder le problème de la norme par ce qui l'excède, la subvertit et la façonne à la fois : qu'est-ce qu'un corps hors norme, un corps limite ? Les corps perçus comme parfaits ne sont-ils pas eux-mêmes, à leur manière, extrêmes ? Fidèle à sa focale historiographique, *Perspective* fait le point sur le sujet en réunissant des contributions de chercheurs et chercheuses qui étudient, de la théorie des proportions à la tératologie, quelques-uns des corps extrêmes les plus significatifs de l'histoire de l'art.



9 782492 607035

Perspective 2024 – 2
Novembre 2024
ISBN : 978-2-492607-03-5
Prix du numéro : 28 €

institut
national
d'histoire
de l'art

INHA