HAL
open science

Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social. Introduction

Didier Plassard, Corinne Saminadayar-Perrin

To cite this version:

Didier Plassard, Corinne Saminadayar-Perrin. Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social. Introduction. Yanna Kor; Didier Plassard; Corinne Saminadayar-Perrin. Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social, Presses universitaires de Liège, pp.7-16, 2020, Situations, 978-2-87562-247-1. hal-03189632

HAL Id: hal-03189632

https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03189632

Submitted on 8 Apr 2021

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.

Littérature monstre (1848-1914). Introduction

Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social (1848-1914), Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2020, p. 7-16.

> « J'ai voulu que, le rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir des contes de Mme Leprince de Beaumont, où le vicieux se voit avec des cornes de taureau et un corps de dragon, selon l'exagération de ses vices. »
> Alfred Jarry, *Questions de théâtre*, 1897.

En conférant au grotesque une valeur esthétique et éthique éminentes, le romantisme a donné au monstre une place de premier plan sur la scène romanesque, poétique ou théâtrale : de Quasimodo en Triboulet, le bossu bancal ou bancroche se fait l'incarnation et l'emblème d'une nouvelle conception du sublime, et d'une saisie renouvelée du réel. La créature monstrueuse figure à la fois une poétique baroque de l'excès, et une exigence d'intensité dans le rendu artistique. Lycanthrope, caraïbe ou ogresque, le Petit Cénacle radicalise les postures et les scénographies hors-normes, faisant déborder le tératologique hors du domaine de la fiction pour en investir le champ littéraire et artistique – inaugurant des dispositifs promis à un bel avenir au sein des cercles modernistes, puis des avant-gardes historiques.

La crise que traverse la littérature romantique au mitan du siècle n'efface pas cette fascination, mais elle en redéfinit les modalités, inventant d'autres dispositifs, renouvelant les problématiques liées au tératologique et les fonctions qui lui sont attachées. L'écriture réaliste, comme l'intérêt médiatique porté aux nouvelles formes de culture urbaine, renouvelle le regard porté sur le monde des saltimbanques et les monstres de foire. Au-delà des effets pittoresques et du piquant des choses vues, le corps monstre devient le lieu d'un questionnement social et politique, à la fois allégorique, métaphorique et métonymique : les logiques de la fable ou de l'apologue, le travail symbolique ouvrent sur des perspectives critiques, provocatrices, subversives et déstabilisantes. *Le Spleen de Paris* fourmille de monstres physiques ou moraux, naturels ou fabriqués, sadiques ou innocents – chacune de ces créatures imposant au poète un questionnement ontologique et métaphysique : « Ô Créateur ! peut-il exister des *monstres* aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils *se sont faits*, et comment ils auraient pu *ne pas se faire*[1] ? »

Quant à l'écrivain, il vit désormais sa différence, son exclusion, voire son exil intérieur, sur le mode tératologique : le cygne devient crapaud, « poète tondu, sans aile, / Rossignol de la boue[2] » – la médiatisation croissante du champ artistique obligeant par ailleurs les créateurs à renforcer leur capital de visibilité en s'exhibant sur tous les tréteaux, « avec [l]es histrions et [l]es prostituées[3] ». Observateur attentif du champ littéraire, Vallès décrit la stratégie monstre par laquelle le jeune Baudelaire s'impose dans la bohème tapageuse de la petite presse : « Il grimaça et se disloqua. On parla de ses

[1] Charles Baudelaire, « Mademoiselle Bistouri », *Le Spleen de Paris*, Paris, GF, 2017, p. 190.
[2] Tristan Corbière, « Le Crapaud », *Les Amours jaunes* [1873], Paris, GF, 2018, p. 110.
[3] Leconte de Lisle, « Les Montreurs », *Poèmes barbares*, Œuvres, Paris, Lemerre, 1889, p. 222.

dislocations, on rit de ses grimaces ; il n'en faut pas plus pour intéresser ces journalistes qui sont las de banalité et avides d'inattendu, blasés que le monstre amuse. Baudelaire se fit monstre[4]. »

Sur son versant esthétique, la fascination pour le monstrueux permet de tracer une frontière entre l'espace de la création littéraire, soumis à ses seules lois, et celui du goût dominant, marquant ainsi la distance dans laquelle un champ littéraire en cours d'autonomisation entend se tenir par rapport aux normes sociales et aux traditions artistiques. La caricature, l'iconographie ainsi que la dramaturgie fin-de-siècle[5] exposent spectaculairement la matérialité provocante d'individus monstrueux, ouvrant sur des modes inédits de représentation et de signification.

GALERIE DE MONSTRES

Sous le Second Empire et les débuts de la Troisième République, les monstres font partie intégrante de la culture populaire et foraine ; dans les faubourgs urbains comme en zone rurale, les entre-sort exhibent toutes sortes de créatures hybrides et difformes, avec un magasin de monstres relativement stable durant la période (nains et géants, colosses et femmes à barbe, hommes-poissons et râbles mystérieux…) Le hasard des naissances se trouve complété par un commerce et une industrie *underground*, dont *L'Homme qui rit* présente, avec les *comprachicos*, une version fantastique et fantasmatique, projetée dans l'envers noir du XVIIe siècle :

« Pour que l'homme hochet réussisse, il faut le prendre de bonne heure. Le nain doit être commencé petit. On jouait de l'enfance. Mais un enfant droit, ce n'est pas bien amusant. Un bossu, c'est plus gai.

De là un art. Il y avait des éleveurs. On prenait un homme et l'on en faisait un avorton ; on prenait un visage et l'on faisait un mufle. On tassait la croissance ; on pétrissait la physionomie. Cette production artificielle de cas tératologiques avait ses règles. C'était toute une science[6]. »

À l'âge industriel de la reproductibilité technique, un tel art perd du terrain face au progrès de la science : l'embryogénie ayant établi qu'un fœtus affecté à un stade prénatal de son développement pouvait aboutir à une créature monstrueuse, il est désormais envisageable d'intervenir à ce stade, dans un louable souci de santé publique (débat sur le port du corset) ou, imaginent certains, dans un but plus sinistre et résolument contraire. Dans sa nouvelle « La Mère aux monstres », dont le récit s'avère remarquablement retors, Maupassant présente une véritable fabrique de monstres, qui rend obsolètes les pratiques des *comprachicos* hugoliens :

« C'est une femme abominable, un vrai démon, un être qui met au jour chaque année, volontairement, des enfants difformes, hideux, effrayants, des monstres enfin, et qui les vend aux montreurs de phénomènes.

Ces affreux industriels viennent s'informer de temps en temps si elle a produit quelque avorton nouveau, et, quand le sujet leur plaît, ils l'enlèvent en payant une rente à la mère.

---

[4] Jules Vallès, « Charles Baudelaire », *La Rue*, 7 septembre 1867, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. 1, p. 974.

[5] Cf. Evanghelia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératologie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.

[6] Victor Hugo, *L'Homme qui rit* [1869], Paris, Le Livre de poche classique, 2002, p. 69.

Elle a onze rejetons de cette nature. Elle est riche[7]. »

Attentifs à la nouvelle culture populaire urbaine qui mêle traditions et innovations liées aux industries culturelles naissantes, les chroniqueurs de la petite presse tiennent volontiers un almanach des difformités, et composent une contre-Iliade peuplée de héros tronqués, mutilés, déformés, animalisés[8]. Au *Figaro* et à *L'Événement*, Jules Vallès s'impose dans les années 1860 comme le spécialiste incontesté de l'entre-sort ; l'investigation de terrain l'amène à écrire les vies biscornues de la Vénus au râble ou de la Femme à barbe, complément dissonant à l'engouement biographique propre à la période.

Ces contre-légendes carnavalesques ont une portée critique non négligeable, par le détournement comique et la caricature. Il est de bon goût de s'extasier devant le Vénus de Milo et ses moignons tronqués ? Dans ce cas, la belle Césarine, la Vénus au râble, est plus digne encore de susciter l'idolâtrie des classiques, avec ses « beaux yeux bleus, la voix d'un ange, un bras superbe, et l'autre : long de six pouces, avec un petit doigt pour tout potage : pas de jambes[9]. » De fait, remarque le chroniqueur, cette impératrice tronquée a suscité de folles passions, des rivalités ardentes – alors même qu'elle rêvait d'une existence rangée, dans une société de monstres fondée sur une solidarité carnavalesque d'inspiration fouriériste :

« Elle regrettait de n'être pas entrée dans l'enseignement libre, où elle aurait pu avoir une clientèle d'enfants mal venus […] Quel pensionnat que celui-là, où l'une aurait eu des bras à revendre, l'autre à peine un nez pour se moucher ; où tous les disgraciés du monde seraient venus chercher dans le tas la difformité qui aurait suppléé ou diminué la leur : un garçon sans mains épousant une quadrupède ; un argus jetant ses trois yeux sur une borgne[10] ! »

Voilà revisité le mythe platonicien de l'androgyne, l'idéal d'un amour fusionnel et complémentaire se réalisant dans cette annexe de l'entre-sort… Le mythe doloriste du poète étique, phtisique et éternel agonisant trouve son envers burlesque avec ce colosse chez qui « le monstre avait étouffé l'homme », et qui, néanmoins, vit dans l'amour de l'art – « la veille de sa mort, ses doigts s'égaraient encore, saucisses fébriles, sur [sa flûte], auquel ses lèvres en rebord de vase arrachaient le chant du cygne[11] ! » Le monstre, en outre, brouille les catégories – masculin et féminin, avec la femme à barbe ou les femmes colosses ; humain et animal, avec « un bœuf à bras d'homme et une jeune fille à trompe[12] » ; barbare et civilisé, avec cette créature velue exhibée sur les tréteaux par un cornac non moins sauvage qu'elle :

« Ce monstre est un de ces animaux qu'on appelle généralement : « mon ange ! » c'est-à-dire une femme. L'autre monstre, celui qui crie à tue-tête, un bâton à la main, est un mari. Il a enchaîné sa femme légitime comme une bête, et il la montre dans les faubourgs les jours de foire, avec permission des magistrats, cela va sans dire.

---

[7] Guy de Maupassant, « La Mère aux monstres », *Gil Blas*, 12 juin 1883, repris dans le recueil *Toine* [1885], Paris Robert Laffont, Bouquins, 1988, t. 2, p. 627.

[8] Cf. Corinne Saminadayar-Perrin, « Léonidas Requin journaliste. Vallès chroniqueur des tréteaux », *Littérature et Cirque*, M. E. Thérenty dir., *Autour de Vallès*, n° 42, 2012, p. 13-22.

[9] J. Vallès, « Les Saltimbanques », *La Rue* [1866], *Œuvres, op. cit*., p. 720

[10] *Ibid*.

[11] *Ibid*, p. 732. Il y a quelque chose d'un *Elephant Man* grotesque et tragique dans ce doux Ernest que sa mère appelle « mon éléphant »…

[12] *Ibid.*, p. 731.

Faites bien attention ! Voyez avec quelle voracité (non simulée peut-être !) elle déchire des lapins vivants et des volailles piaillantes que lui jette son cornac. “Allons, dit-il, il ne faut pas manger tout son bien en un jour”, et sur cette sage parole, il lui arrache cruellement la proie, dont les boyaux dévidés restent un instant accrochés aux dents de la bête féroce, de la femme, veux-je dire.

Allons ! un bon coup de bâton pour la calmer[13] !... »

Écrivains et chroniqueurs portent sur les mystères des tréteaux un regard à la fois fasciné et réaliste. Beaucoup de monstres ont été bricolés pour les nécessités du spectacle – point d'Esmeralda qui, « mise en couleur[14] » et nantie d'un poulet cru, ne figure convenablement une Femme sauvage. Les trajectoires des monstres de foire, comme celles des artisans et des ouvriers, sont le résultat de déterminismes sociaux-économiques dont les femmes, plus encore que les hommes, sont les esclaves ; le métier de phénomène est régi par des contrats drastiques qui limitent, encadrent, enferment tous les aspects de l'existence du salarié – le monstre, notamment, doit rester enfermé, hors de vue du public, en-dehors des horaires des spectacles.

Si la fête foraine est un moment important dans la culture populaire, l'intérêt porté aux monstres est largement ambivalent. Ainsi, les femmes colosses inversant le motif consacré de l'Ange et en révèlent le mensonge romantique : leurs formes excessives parodient les classiques baigneuses et les robustes déesses, excitant des désirs explicitement sexuels. D'ailleurs, c'est la mise en spectacle qui fabrique le monstre, plus que la plastique hors-norme de ces Mélusines XXL :

« Les pains de graisse, modelés en façon de femmes, abondaient dans cette foire. Il y en avait de toutes les provenances et pour tous les goûts : la Vénus de Luchon, la belle Brabançonne, la géante d'Auvergne ; des mufles armés de baguettes scandaient leurs boniments avec des raflaflas de tambour, désignant des enseignes qui se ressemblaient toutes. Toutes, en effet, étalaient sur le champ de sinople et de gueules de gigantesques berdouilles aux seins comme des boules d'haltères, aux jambes comme des tours, et tous ces monstres avançaient sur un coussin vermeil l'énorme jambon de leurs cuisses[15]. »

Sans doute peut-on voir là l'envers révélateur des Vénus en pâte d'amande dont Cabanel et consorts régalent la gourmandise des élites… Ces colosses sont l'incarnation brute des beautés grasses chères aux peintres académiques, la foire opposant ses baigneuses de Courbet aux mœlleuses hypocrisies bourgeoises.

TERATOLOGIE D'UN « MONDE MAL FAIT »

La trajectoire personnelle des monstres, et l'investissement fantasmatique dont ils sont l'objet, disent quelque chose du social, et interrogent le rapport à la norme ; leurs biographies difformes esquissent un contre-récit, une histoire contemporaine invisible autant que surexposée. L'écrivain lui-même a quelque chose d'un monstre, et d'un montreur – voilà le « portrait de l'artiste en saltimbanque » singulièrement altéré… Dans sa matérialité prosaïque, le monstre possède un pouvoir révélateur qui lui confère un fort potentiel allégorique.

---

[13] C. Baudelaire, « La Femme sauvage et la petite-maîtresse », *Le Spleen de Paris, op. cit.*, p. 62.

[14] C'est ainsi que le Bachelier géant peinturlure sa maîtresse Rosita pour en faire « une habitante des mers australes » (J. Vallès, « Le Bachelier géant », *Les Réfractaires* [1865], *Œuvres, op. cit.*, p. 286).

[15] Joris-Karl Huysmans, *Les Sœurs Vatard* [1878], Romans, Paris, Robert Laffont, Bouquins, t. 1, p. 115.

Si le double corps du roi incarne, au sens fort, une symbolique de l'État et du pouvoir politique, celle-ci se trouve subvertie en profondeur lorsque la figure du souverain se fait physiquement monstrueuse – manifestant ainsi, de manière très concrète, l'aberration du système monarchique proclamée par l'abbé Grégoire et énergiquement reprise par Michelet : « Le roi est dans l'ordre moral ce qu'au physique est le monstre. » Et l'historien de commenter : « L'être bizarre, en effet, qui trône à la place d'un peuple, qui croit contenir le peuple, qui se croit un infini, qui s'imagine concentrer en soi la raison de tous, comment le classera-t-on ? Est-ce un fol ? un monstre ? un dieu ? À coup sûr, ce n'est pas un homme[16]. » Dans *Salammbô* [1862], le suffète Hannon est rongé par une horrible lèpre qui le déshumanise progressivement – corps décapité, morcelé et gangrené :

« Les courtines de pourpre se relevèrent ; et l'on découvrit sur un large oreiller une tête humaine tout impassible et boursouflée ; les sourcils formaient comme deux arcs d'ébène se rejoignant par les pointes ; des paillettes d'or étincelaient dans les cheveux crépus, et la face était si blême qu'elle semblait saupoudrée avec de la râpure de marbre […]

On aurait dit quelque grosse idole ébauchée dans un bloc de pierre ; car une lèpre pâle, étendue sur tout son corps, lui donnait l'apparence d'une chose inerte[17]. »

Le suffète souffre d'éléphantiasis – l'éléphant est l'un des animaux fétiches de la famille des Barca, et l'emblème de la force militaire carthaginoise. Sa chair en pleine décomposition, sa pourriture couverte de bijoux et inondée de parfums, « résum[e] la monstruosité de Carthage et les gangrènes de l'Afrique[18] ». Hannon meurt en écumant et en se tordant « comme un monstre marin que l'on égorge sur un rivage[19] » – la comparaison rappelle l'impitoyable cruauté colonialiste, impérialiste et anthropophage de Carthage. Le système des personnages confirme cette lecture allégorique : « Hannon, image du *corps politique*, fait couple avec Schahabarim le castrat, image du *corps sacerdotal*. Le gangrené et le mutilé désignent une civilisation du manque, amputée de ses assises : habitée par une pulsion de mort, d'auto-destruction (laquelle est détournée, sans être pour autant sublimée, en pulsion d'agression[20]). »

Cette fonction de signe renvoie à l'étymologie du terme *monstrum* : le corps du souverain rend visibles les dysfonctionnements, les faiblesses et les maladies qui minent le corps politique. Dès la Révolution, cette métaphore, particulièrement active[21], révèle son potentiel heuristique, dont hérite notamment la fiction romanesque. La tératologie des élites provoque d'incompréhensibles et douloureuses aberrations qui touchent l'ensemble de la collectivité : les difformités, les mutilations et autres « fêlures » s'affichent comme symptômes d'un monde mal fait. Dans le contre-miroir magique de la littérature monstre, la société se voit infliger un reflet d'autant plus fidèle qu'il est, au premier abord, méconnaissable, scandaleux et cauchemardesque. « Ce que je viens faire ici ? Je viens être terrible. Je suis un monstre, dites-vous. Non, je suis le peuple. Je suis une exception ?

---

[16] Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, livre VIII, chapitre 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2019, t. 2, p. 52.
[17] Gustave Flaubert, *Salammb*ô, Paris, GF, 2001, p. 93 et 94.
[18] Théophile Gautier, « Salammbô », *Le Moniteur*, 22 décembre 1862.
[19] G. Flaubert, *Salammbô, op. cit*., p. 357.
[20] Philippe Dufour, « L'Histoire à fleur de peau », *Corps, littérature, société* (1789-1900), Jean-Marie Roulin dir., Presses universitaires de Saint-Etienne, « Le XIXe siècle en représentation(s) », 2005, p. 231.
[21] Cf. entre autres Antoine de Baecque, *Le Corps de l'histoire. Métaphore et politique* (1770-1800), Paris, Calmann-Lévy, 1993 ; Olivier Ritz, *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, Paris, Classiques Garnier, 2016. Depuis le *Leviathan* de Hobbes [1651], le monstre figure le politique.

Non, je suis tout le monde. L'exception, c'est vous. Vous êtes la chimère, et je suis la réalité. Je suis l'Homme. Je suis l'effrayant Homme qui Rit[22]. »

Les œuvres de Vallès sont peuplées de créatures bizarres, difformes, Bacheliers géants condamnés à vivre courbés dans un monde rétréci et mesquin, ou grands hommes avortés, restés tout petits faute d'avoir trouvé un écosystème intellectuel et social où s'épanouir. Le réfractaire Fontan-Crusoé arrive à Paris « en novembre 1851 », date éminemment peu propice à ses projets poétiques et lyriques – mais comment vivre le front dans les étoiles, quand on n'est « haut que de quatre pieds[23] » ? Cet embryon d'écrivain a pour comparse Poupelin, au nom emblématique, « un petit homme étrange, qui avait une tête trop grosse et des bras trop courts[24] ». Ce grotesque macrocéphale parodie les poètes-prophètes au vaste front hugolien – pour sa part, Poupelin ne produit guère que d'illusoires fantasmagories politico-légendaires (il serait l'homme « qui a fait l'Empire »), qui voilent sa trop réelle impuissance à agir.

Ces corps déformés, amputés, portent la griffe du temps et en révèlent l'envers. La monstruosité n'épargne d'ailleurs pas le corps de l'artiste, autrefois glorieux, à présent caricature de sa propre mythologie auctoriale ; le bohème Cressot, « long comme un vers de treize pieds », se résume à un nez qui, cap ou péninsule, préfigure celui de Cyrano de Bergerac : « Il n'avait de bien vivant, qu'un nez, un nez qui à la suite d'une maladie était devenu fou ! Il voulait, dans sa folie, quitter le visage auquel le bon Dieu l'avait soudé. » Nez insurgé, qui condamne le poète à « tous les malheurs du monstre[25] »…

Métaphorique, allégorique ou symbolique, le monstre recèle un fort potentiel critique. Au-delà des questions politiques et sociales, il ouvre sur un questionnement anthropologique radical. Il figure souvent les instincts et les pulsions barbares confinées dans les sous-sols de la civilisation, dans les caves de la modernité (comme la bête humaine tapie dans les tréfonds de chacun) : l'épouvantable Caqueux[26] ou le terrifiant Imânus[27] figurent les violences aveugles d'un peuple abandonné à son ignorance archaïque par le siècle des Lumières. Sous le masque d'Ubu, il retourne comme un gant l'héritage néo-classique et idéaliste dont se nourrit le symbolisme, dévoilant la férocité des appétits, la bassesse des instincts, les tréfonds obscurs de la conscience. « S'il ressemble à un animal, il a surtout la face porcine, le nez semblable à la mâchoire supérieure du crocodile, et l'ensemble de son caparaçonnage de carton le fait en tout le frère de la bête marine la plus esthétiquement horrible, la limule[28]. »

MODERNITÉS MONSTRES

---

[22] Victor Hugo, *L'Homme qui rit* [1969], Paris, le Livre de Poche, 2002, p. 763.
[23] J. Vallès, « Les irréguliers de Paris », *Les Réfractaires*, op. cit., p. 157.
[24] *Ibid*., p. 176.
[25] *Ibid*., p. 223.
[26] « Sa face plate, au nez camard, luisait comme si on l'eût frottée d'huile, et son dos rond, son encolure épaisse, avec ce dandinement machinal, faisaient penser à quelque bête, à un ours difforme et monstrueux » (Elémir Bourges, *Sous la hache* [1884], anthologie *Le Roman noir de la Révolution*, Paris, Nathan, « Complexe », 1989, p. 953).
[27] « Il avait en lui on ne sait quoi d'inexprimablement horrible. *Imânus*, dérivé d'i*mmanis*, est un vieux mot bas-normand qui exprime la laideur surhumaine, et quasi divine dans l'épouvante, le démon, le satyre, l'ogre […] De là ce surnom difforme, l'Imânus » (Victor Hugo, *Quatrevingt-treize* [1874], Paris, GF, 2002, p. 258). Ce personnage épouvantable est le descendant du monstre Cacus dans l'*Enéide*, « *immanis pecoris custos imanior ipse* » – la formule désignait déjà Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris* [1831].
[28] Alfred Jarry, « Les paralipomènes d'Ubu » [1896], *Tout Ubu*, Paris, Le Livre de poche, 1962, p. 165-166.

Ubu n'est pas seulement la déformation grotesque d'une monstruosité morale, celle d'un Macbeth transplanté d'Écosse en Pologne, d'un « Monsieur Thiers », d'un « bourgeois » ou d'un « mufle[29] ». Il est aussi celui qui tord la langue jusqu'à la faire absolument sienne – à son image, véritablement :

« Les bougres qui veulent changer l'orthographe ne savent pas et moi je sais. Ils bousculent toute la structure des mots et sous prétexte de simplification les estropient. Moi je les perfectionne et embellis à mon image et à ma ressemblance. J'écris *phynance* et *oneille* parce que je prononce *phynance* et *oneille* et surtout pour bien marquer qu'il s'agit de *phynance* et d'*oneilles* spéciales, personnelles, en quantité et qualité telles que personne n'en a, sinon moi ; et si l'on n'est pas content, je me mettrai à rédiger *houneilles* et *pfuinance*, et ceux qui réclameront encore ji lon fous à lon pôche[30] !!! »

Car le monstrueux moderne ne se limite pas à ce qui se *décrit* : il est aussi ce qui *s'écrit*, dans un « long, immense et raisonné *dérèglement* » attaquant l'instrument même de la littérature : le langage. Si Jarry multiplie les déformations verbales pour mieux faire entendre la parlure d'Ubu, d'autres – Rimbaud, Mallarmé – distendent la syntaxe jusqu'à la rupture : les phrases s'étirent jusqu'à l'invraisemblable, se tordent sur elles-mêmes, s'interrompent brusquement tels des membres amputés. Dans *Les Chants de Maldoror*, Lautréamont greffe sur sa prose visionnaire des fragments détachés d'une encyclopédie et jusqu'au texte d'une réclame pour un « piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille[31] ». Dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Mallarmé fait exploser la phrase, projetant sur la page les segments tronçonnés d'un corps que nul regard ne peut plus rassembler. Plus largement, dans les cercles symbolistes et décadentistes, on voit les périodes s'enfler jusqu'à la boursouflure, les liens syntaxiques se désarticuler, tandis que grouillent les mots rares, les formes archaïsantes et les néologismes dérivés du latin ou du grec. Chez Paul Adam par exemple :

« Miranda soulève sa face exsangue et la ruisselante blondeur de sa chevelure éparse où brillent quelques saphirs perdus dans l'emmêlement des tresses. Elle se dresse des coussins écarlates fiorés d'aigues-marines. Ses bras nus, graciles, l'étayent ; ses bras nus, graciles, et blancs comme les vieilles soies blanches, et ses longues mains rubéfiées par l'écarlate des étoffes[32]. »

Ou plus encore chez René Ghil :

« Après la nue dont l'amas morne ne s'est
ouvert de plus d'un doute en ustions d'air, et
de plus d'un doute en la longueur nûment perdante
Transversale, et en sinistres d'éruptions
Trouants : dans avent lent de variations
radieuses d'un air,
c'est qui palpite allante
immensément par monts et la mer hasardante
quand divergeant en diurne et long glissement

[29] *Ibidem*, p. 165.
[30] A. Jarry, *Almanach illustré du Père Ubu (XXe siècle)* [1901], *Tout Ubu*, *op. cit*., p. 407.
[31] Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* [1869], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1973, p. 233-234.
[32] Jean Moréas, Paul Adam, *Le Thé chez Miranda*, Paris, Tresse et Stock, 1886, p. 113.

d'aridités mouvantes qui des nuits déduisent :
c'est une aurore lourde de nuits et d'eaux, à intervalle[33]… »

Bombe lancée contre le conformisme social et les codes esthétiques dominants, la monstruosité, sous toutes ses formes, ouvre brutalement les portes d'une modernité agressive et potentiellement révolutionnaire qu'emprunteront bientôt le Futurisme, Dada et le Surréalisme. Elle marque l'entrée dans un monde devenu irrémédiablement instable, insaisissable, où plus aucune certitude ne tient : laideur physique et laideur morale ne coïncident plus, les traits monstrueux peuvent traverser toutes les couches de la société, et le langage lui-même, pour rendre compte de ces ébranlements, semble pris de convulsions qui le défigurent.

Mais surtout, il y a monstre et monstre, et la fin du XIXe siècle, qui a presque entièrement oublié les bestiaires chimériques hérités de la culture classique ou de l'imaginaire médiéval pour se focaliser sur les laideurs repoussantes, les produits de la cruauté des hommes ou des caprices de la nature, voit aussi s'ébaucher quelques-unes des créatures effrayantes qui, une ou deux générations plus tard, arpenteront massivement les imaginaires. Dans le sillage ouvert par E. T. A. Hoffmann, l'hybridation du mécanique et du vivant fascine autant qu'elle inquiète, depuis *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam [1886] jusqu'au *Rour* de Marcel Allain et Pierre Souvestre [1909], sans oublier *Mafarka le futuriste* ni *Les Poupées électriques* de Filippo Tommaso Marinetti [1909]. Dans le prolongement du *Frankenstein* de Mary Shelley [1818], la transgression des limites entre la mort et la vie fait surgir des êtres qu'une survie artificielle rend à elle seule monstrueux, qu'il s'agisse de *La Vampire* de Paul Féval [1856] ou de la tête tranchée de Danton qui, grâce à la « résurrectine », répète sans fin les mêmes mots dans le parc du *Locus Solus* de Raymond Roussel [1914]. Comme l'illustre bien *L'Horrible expérience* d'André de Lorde et Alfred Binet, l'un des succès du Théâtre du Grand Guignol [1909], le sommeil de la raison n'est plus seul, désormais, à engendrer des monstres : la raison elle-même, en son rêve éveillé de connaissance scientifique et de maîtrise technique absolues, s'apprête à créer sa propre monstruosité.

Didier Plassard et Corinne Saminadayar-Perrin
Université Paul-Valéry Montpellier 3 / RIRRA 21

[33] René Ghil, « Le meilleur devenir », *Œuvre*, Paris, Eugène Figuière, 1889, p. 17.