

Du “monstre-humain” au “monstre-objet” : l’évolution du monstre (in)visible dans *Notre-Dame de Paris* et *À rebours*

Jade Patterson
Université de Melbourne

Au XIX^e siècle en France, la monstruosité et l’invisible sont antonymes. Dans des domaines aussi divers que la science (avec l’émergence de la tératologie —la première “science” des monstres) et la politique (où se dessinent des événements “monstrueux” signalant une rupture de la norme), les monstres se donnent à voir. Nous constatons ainsi que, de la culture de la foire, où les spectateurs paient pour voir des formes grotesques, à la littérature, où les êtres monstrueux défilent sur les pages, les monstres sont plus que visibles : ils occupent le devant de la scène. À l’inverse, en prenant les exemples de deux œuvres littéraires : *Notre Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo et *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, nous examinerons comment la production à grande échelle des monstres a pour résultat la banalisation du monstre comme figure extraordinaire.

Les deux textes examinés dans cet article —*Notre-Dame de Paris* et *À rebours*— ont été sélectionnés parce qu’ils décrivent des monstres aux difformités physiques qui soulèvent des questions sur la visibilité de leur “monstruosité”, ainsi que sur celle de leurs créateurs. Ces deux textes constituent dès lors d’intéressants cas d’étude ; Victor Hugo est considéré comme l’archétype du romantisme français (Barnett 8) et Quasimodo, le plus connu de ses monstres, est très visible – les foules l’observent dans *Notre-Dame de Paris* et, même au-delà du roman, il apparaît dans onze films, et plusieurs productions théâtrales, comédies musicales et ballets. Joris-Karl Huysmans symbolise le mouvement décadent, et *À rebours* est perçu comme la “bible” de la décadence (Gibian 170) : la multitude de monstres dans cette œuvre nous invite à réfléchir sur la banalisation du monstre dans le contexte de sa visibilité. Il faut souligner que la sélection de deux textes, l’un désigné comme romantique, l’autre comme décadent (pour évaluer l’évolution du monstre et de sa visibilité) nous permet aussi d’analyser comment la naissance du *roman-monstre* brouille les genres et les styles littéraires traditionnels.

Nous soutiendrons qu’il existe une évolution du “monstre-humain” romantique au “monstre-objet” décadent qui reflète la monstruosité morale du créateur lui-même : une métamorphose du visible à l’invisible. Ce processus de banalisation mène à la création des monstres nouveaux et extraordinaires. Enfin, en abordant les enjeux de la monstruosité et de la visibilité, nous montrerons comment le monstre devient visible même dans la forme du texte littéraire du XIX^e siècle, avec la naissance d’un *roman-monstre*. En évoquant une évolution du monstre romantique au monstre décadent, notre article apportera un éclairage sur la question de la visibilité du monstre dans le contexte littéraire et social de la France au XIX^e siècle.

De l’origine du monstre aux monstres du XIX^e siècle

Avant d’analyser la visibilité du monstre dans la littérature française du XIX^e siècle, il convient d’abord de définir ce qui constitue un monstre. Plusieurs

contributions abordent cette question épineuse, dont *Monster Theory* (1996) de Jeremy Jeffrey Cohen, *On Monsters* (2009) de Stephen Asma et la collection éditée par Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini : *Monstre et imaginaire social : approches historiques* (2008). Définir un monstre est une tâche herculéenne car ce dernier est « obscur ... soi-même et autre chose, vivant à ces franges inquiétantes où l'être d'ici et l'être d'ailleurs se superposent, se rencontrent, se brouillent » (Jourde, « l'identité impossible » 59). Paradoxe ultime, la figure unique et exceptionnelle du monstre fait cependant partie d'un groupe, d'une espèce de monstres. Le monstre échappe à la définition et transcende les frontières disciplinaires. Ainsi, le terme s'applique aux malformations corporelles ou aux humains qui ont abdiqué leur humanité à cause de leurs actions immorales (Asma 8).

La difficulté de définir le monstre se heurte de surcroît au fait que la perception du monstre, de même que les théories qui concernent sa création, ont évolué avec le temps. Le mot 'monstre' prend racine dans les termes latins "monere" (avertir) et "monstrare" (montrer). Ainsi, dans le contexte médiéval, les monstres, êtres difformes, étaient les présages de Dieu ; ils constituaient à la fois des avertissements et des monstrations. Comme l'évoquait Ambroise Paré dans son traité *Des monstres et des prodiges* [1573], parmi les diverses causes des monstres, « [l]a première est la gloire de Dieu. La seconde, son ire » (86). Les théories de la genèse monstrueuse allant de la Renaissance au Siècle des Lumières soutiennent au contraire qu'un être humain – la femme – est à l'origine des monstres. Dans *Monstrous Imagination* (1993), Marie-Hélène Huet rappelle que "l'enfant monstrueux" était considéré comme le produit de l'imagination et des désirs nuisibles de la femme enceinte. L'étude historique d'Olivier Roux : *Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours* (2008) évoque pour sa part l'émergence et la prévalence du "monstre moral" au dix-huitième siècle : le monstre se définit à cette époque par ses actions plutôt que par ses géniteurs. Du présage divin à l'humain pervers, le monstre traverse les siècles en changeant de forme. Au XIX^e siècle, le monstre émerge donc sous différentes formes, dans les domaines scientifiques, politiques et littéraires.

Même si le monstre erre entre les définitions, il est possible de le définir dans un cadre flexible. Dans ce contexte, le monstre peut être identifié grâce à des traits récurrents qui émergent dans des sphères différentes de son existence. Ce cadre s'inspire de la théorie dite de l'"Air de famille" de Wittgenstein, articulée dans *Investigations philosophiques* (1953), où les catégories (dans notre cas – "monstre") se lient par le biais d'une série de traits qui convergent plutôt qu'en raison d'une caractéristique commune à tous. Selon nous, l'hybridité et l'excès constituent deux traits récurrents du monstre. Plusieurs critiques suggèrent d'ailleurs l'importance de ces critères : Evaghélia Stead lie la monstruosité à la « forme hybride » (70) alors que Roux souligne que « L'on peut qualifier de "monstre" ... tout ce qui paraît démesuré ou excessif » (29). Bien que ces traits soient communs aux monstres, ils apparaissent, émergent et convergent de façon disparate. Il est par exemple possible de voir l'excès du monstre dans son énormité physique, ou dans son écart énorme par rapport aux codes moraux¹. De même, il est envisageable de s'appuyer sur ces traits pour

¹ Bien que quelques tabous (comme l'inceste ou le parricide) soient communs à travers des systèmes moraux divers, les codes moraux dont le monstre s'écarte d'une manière excessive peuvent varier selon l'auteur, l'esthétique et les normes sociales.

identifier le monstre dans sa réception : l'hybridité et l'excès caractérisent la réaction que le monstre engendre dans son observateur —« en même temps fascination et répulsion » (Milcent 11).

Les monstres de cette étude s'inscrivent dans le contexte du XIX^e siècle, et s'ancrent dans deux considérations principales : la notion de la monstruosité comme malformation corporelle, et le contexte socio-culturel et littéraire de l'époque romantique et décadente. En analysant le monstre comme spectacle visible, nous pouvons nous interroger sur la question de la difformité morale de la société du XIX^e siècle en France, qui exhibait ou exigeait de voir les « phénomènes monstrueux » à la foire et au roman.

Les monstres littéraires du XIX^e siècle sont emblématiques d'une ère marquée par les bouleversements politiques avec, en première ligne, les révolutions de 1830 et de 1848. Pourtant, ils sont construits dans l'arène d'une nouvelle conceptualisation de l'opposition idéologique de la nature et de l'artifice héritée des philosophes du dix-huitième siècle (notamment Jean-Jacques Rousseau). Dans son *Discours sur l'origine et les fondements d'inégalité parmi les hommes* (1755), Rousseau décrit comment l'homme s'oriente dans un monde naturel avant l'établissement des institutions sociales. Pour l'homme sauvage de Rousseau, la nature est bienveillante ; elle fournit à l'homme la nourriture et l'abri : « La Terre ... couverte de forêts immenses que la Coignée ne mutila jamais, offre à chaque pas des Magazins et des retraites aux animaux de toute espèce » (65). C'est la société qui corrompt les « inclinations naturelles » de l'homme (123), en augmentant les inégalités naturelles simples (telles que la taille et la force physique) aux extrêmes oppressifs et institutionnalisés, conduisant Rousseau à regretter : « L'extrême inégalité dans la manière de vivre ... Voilà les funestes garants que la plupart de nos maux sont notre propre ouvrage, et que nous les aurions presque tous évités, en conservant la manière de vivre simple ... qui nous étoit prescrite par la Nature » (68).

La création artistique romantique trouve ses racines dans cette opposition classique entre nature et artifice. La nature est la source de la bonté, et le moyen par lequel le poète communique avec Dieu. Le monstre est forgé quand l'homme corrompt la nature. L'idéologie décadente, par contre, brouille les limites de cette dichotomie entre nature et artifice. La nature devient un abîme banal où « Dieu est mort et sa place laissée vide tente l'homme de la prendre »² (Bernheimer 62). *À rebours* marque une « étonnante opération de réconciliation » entre les deux : « Nature et Société c'est tout un ! » (Gaillard « De l'antiphysis » 69). Le créateur décadent tente de contrarier la nature en créant des monstres artificiels. En revanche, l'artifice est déjà toujours inscrit dans la nature. Par conséquent, ses efforts sont futiles. Cette notion évolutive de la construction philosophique nature/artifice, où s'inscrit un élan marqué par les avancées technologiques, dont les machines-outils, a changé les perceptions des rôles de l'homme et de la nature dans le champ de création. Le passage du monstre romantique au monstre décadent constitue donc un terrain privilégié pour examiner la question de l'évolution de la visibilité du monstre au XIX^e siècle.

Un spectacle visible : Le monstre romantique hugolien

² Notre traduction de: "God has died but his place remains empty, tempting man to fill it".

Dès ses premiers pas dans *Notre Dame de Paris*, lorsqu'il se présente dans une compétition de grimaces devant toute la populace, il apparaît clairement que Quasimodo est un monstre visible :

Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit œil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles tandis que l'œil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue, de ces dents désordonnées ébréchées çà et là, comme les créneaux d'une forteresse, de cette lèvre calleuse sur laquelle une de ces dents empiétait comme la défense d'un éléphant, de ce menton fourchu, ... Qu'on rêve, si l'on peut, cet ensemble. (Hugo 88)

L'apparence de Quasimodo est caractérisée par l'excès. Hugo utilise à dessein des expressions qui illustrent l'énormité : « énorme », « forteresse », « éléphant ». La phrase elle-même est excessive : longue mais disjointe par la ponctuation, à l'image du visage déformé de Quasimodo (aux traits uniques mais disparates). Ses traits sont si excessifs que le langage n'est en fait pas à même de les exprimer. Hugo insiste sur ce point quand il écrit « Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée », et « Qu'on rêve, si l'on peut, cet ensemble ». Paradoxalement, ces digressions se fondent dans une description très détaillée du monstre. Cela crée une tension hybride dans la voix du narrateur, qui oscille entre les descriptions concrètes du monstre et une insistance sur le fait que ces descriptions ne peuvent pas en réalité exister. Hugo démembré en quelque sorte Quasimodo avec le langage. Il nous invite à considérer « ce nez », « ce petit œil gauche » et « ces dents » comme des traits autonomes qui ont même la capacité de se dévorer — l'œil « disparaissait » sous sa verrue. Ensuite, il unit ces traits disparates dans un « ensemble » étrange, de nature hybride. Cette notion d'hybridité est renforcée par la fusion des isotopies disparates dans l'extrait, par exemple des images naturelles (« broussailles », « éléphant ») et artificielles (« fer à cheval », « forteresse »).

Le spectacle de Quasimodo se retrouve dans l'œuvre de Hannah Thompson, *Taboo : Corporeal Secrets in Nineteenth-Century France* (2013). Elle relie la monstruosité (difformité physique) et les monuments dans son analyse de Quasimodo, et de l'éléphant de la Bastille qui figure dans *Les Misérables* (1862). Thompson démontre que les deux personnages sont les formes immenses et grotesques derrière lesquelles se cachent les âmes humaines et sublimes (comme Gavroche qui s'abrite dans le ventre de l'éléphant) : la « monstruosité » physique dissimule les réalités (Thompson 115). En revanche, son analyse omet la question du rapport entre le visible et l'audible, c'est-à-dire les mots que le monstre utilise et qui sont essentiels pour que le monstre se régénère en « monstre-humain ». De la même manière, Spiquel écrit à propos du décalage entre la monstruosité visible de la forme du monstre, et l'humanité cachée de son âme : « [l]a monstruosité même de Quasimodo réalise ... une sorte d'idéal où le grotesque se renverse en sublime » (45). Cela renvoie aux écrits critiques de Hugo lui-même, qui prône « l'harmonie des contraires » (« Cromwell » 223) dans la création artistique.

Notre article vise quant à lui à découvrir comment cette visibilité du monstre se traduit dans l'arène de la décadence, et les répercussions de cette visibilité sur les formes littéraires.

Dans cet extrait, et tout au long du roman, Quasimodo et ses difformités sont visibles ; il fait office de spectacle. Il est d'ailleurs rare qu'il apparaisse sans être entouré de spectateurs. Petit, les foules l'observent sur la planche où les enfants trouvés sont exposés. Grand, la foule le torture sur le pilori à cause de sa laideur. Son statut de "monstre" repose sur la visibilité de ses malformations. Paradoxalement, les déformations "monstrueuses" de Quasimodo sont créées par la nature : elles existent depuis son enfance (car « Quasimodo était né borgne, bossu, boiteux ») (Hugo 206) et Hugo note qu'il est une « misère extrême de la nature » (449). En revanche, la transformation de la difformité à la monstruosité sous-entend l'intervention de l'homme dans la création du monstre. Quand Oudarde raconte l'histoire de la découverte de Quasimodo enfant à Mahiette dans le chapitre « Histoire d'une galette au levain de maïs », elle décrit comment la Chantefleurie a découvert ce « petit monstre, hideux, boiteux, borgne, contrefait, [qui] se traînait en piaillant sur le carreau » (Hugo 285). Après avoir inséré le mot "monstre" dans la conversation, son interlocutrice Mahiette s'approprie et perpétue le terme en demandant: « [e]t le monstre ? » (Hugo 288). Les monstres sont construits par le discours populaire – l'homme crée le monstre en le nommant, car cette étiquette – comme une contagion – s'accroche à la perception des autres.

Au contraire, lorsque la nature déforme le corps de Quasimodo, la société transforme son âme. Hugo explique que :

... la méchanceté n'était peut-être pas innée en [Quasimodo]. Dès ses premiers pas parmi les hommes, il s'était senti, puis il s'était vu conspué, flétri, repoussé. La parole humaine pour lui, c'était toujours une raillerie ou une malédiction. En grandissant il n'avait trouvé que la haine autour de lui. Il l'avait prise. Il avait gagné la méchanceté générale. (Hugo 208)

Roux soutient que cette corrélation entre la déformation physique et morale lie le monstre exclusivement à la nature. Ces deux déformations sont « les deux dimensions de la notion de nature : la nature physique et la nature morale sont complémentaires » (239). Cependant, le fait que la méchanceté sociale engendre la misère et la déformation morale de Quasimodo suggère que l'homme a directement altéré la création initiale de la nature. La monstruosité du dehors se reflète ainsi à l'intérieur. La distinction d'Agnès Spiquel entre « monstres par nature », et « eux que la vie ou la société a rendus tels » (43) est plus nuancée : elle attribue respectivement la création de monstres à la nature et à la société. Dans le cas de Quasimodo, la nature et l'homme jouent un rôle analogue dans la création du monstre. La nature fournit la base, les matériaux physiques, que l'homme complète avec la personnalité. La déformation physique de Quasimodo incite la déformation morale de la foule qui l'insulte et le torture, ce qui, à son tour, donne lieu à la "méchanceté" morale de Quasimodo.

Nous pouvons analyser ce monstre "visible" dans le contexte de la foire, un phénomène culturel ou "l'exhibition de l'anormal" était répandue : « la curiosité avait libre cours ... et le regard parcourait sans gêne le grand déballage des étrangetés » (Courtine 272). Il existait même un musée de monstres où les spectateurs pouvaient venir regarder toutes sortes d'êtres bizarres: « Au XIXe siècle, le musée Dupuytren est extrêmement connu et fréquenté, le dimanche, il est un des buts de visite préférés des Parisiens [...] Qu'est-ce qui attire ici les visiteurs ? Les monstres assurément » (Josset 297).

En décrivant les souffrances de Quasimodo, livré en pâture à des spectateurs cruels, Hugo remet en cause les mœurs d'une société pour qui la difformité physique équivaut à la monstruosité. Il émet également indirectement une critique à l'égard du lecteur contemporain, le texte devenant une sorte de scène où le monstre est montré, tel un « spectacle-document » (Hamon 110).

Le monstre hugolien est un spectacle visible —son être difforme évoque les phénomènes monstrueux de la foire. En revanche, contrairement aux monstrations que les spectateurs regardent et contemplant, Quasimodo est non seulement visible, mais également audible. Dans un bouleversement de la catégorie traditionnelle de monstre, Quasimodo est doté de la capacité de s'exprimer. Hugo explique que Quasimodo parle depuis son enfance, en utilisant « une langue qui n'[est] point une langue humaine [...] ; des mots qui ne sont pas possibles » (Hugo 285). Frolo, son père adoptif, lui apprend à parler « à grande peine et à grande patience » (Hugo 206). Même quand Quasimodo devient sourd à cause des cloches, il continue à parler comme las de sa mise au pilori :

Il cria avec une voix rauque et furieuse qui ressemblait plutôt à un aboiement qu'à un cri humain et qui couvrit le bruit des huées : — À boire ! ... Cette exclamation de détresse, loin d'émouvoir les compassions, fut un surcroît d'amusement au bon populaire parisien Il est certain qu'en ce moment il était grotesque ... avec sa face empourprée et ruisselante, son œil égaré, sa bouche écumante de colère et de souffrance, et sa langue à demi tirée. ... Au bout de quelques minutes, Quasimodo ... répéta d'une voix plus déchirante encore : — À boire ! Et tous de rire. (Hugo 305)

Dans cet extrait, Hugo évoque une nouvelle fois l'aspect visuel de Quasimodo. Alors que ses mots sont brefs, répétés et monosyllabiques, une phrase prolongée démembré Quasimodo par le langage : son « œil », « bouche » et sa « langue » s'infiltrèrent individuellement dans l'extrait, mettant en exergue ses traits physiques plutôt que ses paroles. Ce qui reflète la perspective de la foule, qui se focalise à cet instant sur son visage grotesque. Ce démembré à travers le langage fait écho au démembré du langage. L'expression « la langue à demi tirée » a ici un double sens, le mot langue étant également communément utilisé pour se référer au langage. L'usage couplé des termes « aboiement » et « [à] boire » signifie que le discours du monstre se situe à la limite de l'humain et de l'animal. La langue est ici doublement mutilée. Tout d'abord, les mots de Quasimodo peuvent être assimilés à des sons bestiaux. Deuxièmement, ses mots ne sont pas compris et sont occultés par son apparence physique. Isabelle Cani-Wanegfellen constate que si « [l]e monstre hugolien s'adresse au sens de la vue, il est surtout un spectacle et guère une voix » (360). Pourtant, la voix du monstre devient également un spectacle. En parlant avec des mots mutilés —les signifiés sont déchirés de leurs signifiants—, les mots deviennent eux-mêmes monstrueux et difformes.

Bien que l'aspect visuel du monstre hugolien soit prépondérant, il ne doit pas faire oublier sa voix. Ce sont les spectateurs qui refusent de le comprendre —ses mots sont éclipsés par ses difformités physiques. Hugo souligne ici non seulement la difformité de la bouche qui parle, mais également de l'oreille qui écoute. Hugo assimile ainsi les malheurs du monstre au sort du

poète.³ L'échec de la langue en tant que véhicule communicatif n'est pas attribuable au fait que Quasimodo est incapable de parler, mais bien à l'incapacité des gens à l'écouter ou à le comprendre. De même, le poète romantique n'est pas privé d'une voix, mais d'une oreille attentive. Comme Quasimodo, qui balbutie dans des langues impossibles ou forme des syllabes silencieuses, la voix du poète est unique et inaccessible à la multitude. Exclu de la société mais aussi élevé au rang d'individu "élu" relié à Dieu et à la nature, le poète romantique s'exprime en syllabes sublimes qui transcendent la compréhension publique. Le monstre visible de Hugo évolue aux yeux du lecteur. En reflétant le poète, comme figure "élue", il s'émancipe de son aspect purement visuel pour devenir "monstre-humain".

Le "monstre-objet" décadent : la banalisation du monstre visible

Si Quasimodo est un monstre visible laissant apparaître une culture qui se réjouit de la difformité, les monstres décadents dans l'œuvre de Huysmans sont marqués par une sorte d'invisibilité – une absence de spectacle. *À rebours* nous submerge dans l'ennui de Des Esseintes, dernier membre survivant d'une famille aristocrate qui plie sous le poids de sa lassitude. Dans sa demeure isolée, il essaie, et réessaie encore de trouver quelque chose de nouveau ; il passe son temps à organiser des œuvres littéraires, faisant des voyages imaginaires, et réunissant des objets rares et précieux. Lorsque sa névrose s'aggrave, il collectionne une sorte de ménagerie de monstres. Parmi ses créatures monstrueuses se trouvent une tortue dont la carapace est incrustée des bijoux rares, ainsi que des fleurs qui semblent être complètement éloignées des lois naturelles, et dont Huysmans nous donne la description suivante :

Il y en avait d'extraordinaires ... qui paraissait taillé dans la plèvre transparente d'un bœuf, dans la vessie diaphane d'un porc ; quelques-uns, surtout le Madame Mame, imitaient le zinc, parodiaient des morceaux de métal estampé, teints en vert empereur, salis par des gouttes de peinture à l'huile, par des taches de minium et de céruse. ... Réunies entre elles, ces fleurs éclatèrent devant des Esseintes, plus monstrueuses que lorsqu'il les avait surprises, confondues avec d'autres, ainsi que dans un hôpital, parmi les salles vitrées des serres. (Huysmans 119-122)

D'autres auteurs traitent des fleurs monstrueuses de Huysmans —les mêmes monstres qui figurent dans notre analyse d'*À rebours*. Aude Campmas (2008) aborde en particulier la question de l'hybridité cachée de ces fleurs monstrueuses. Selon Campmas, ces fleurs ont « une monstruosité cachée, interne, invisible » car 'aucun signe extérieur [ne] signale » qu'elles sont des hybrides. Alors que cette auteure relie cette "monstruosité invisible" à une

³ Cette notion de souffrance d'un être élu est accentuée par l'allusion biblique à la soif du Christ sur la croix dans cet extrait. Les mots de Quasimodo évoquent deux prophéties de l'Ancien Testament : la première dans le Psaume 22,15 : "Ma vigueur est desséchée comme un tesson ; et ma langue est attachée à mes mâchoires, et tu m'as amené dans la poussière de la mort") et la seconde dans le Psaume 69, 21 : "Ils m'ont donné aussi du fiel pour ma nourriture, et dans ma soif ils m'ont donné du vinaigre à boire".

maladie prévalente du XIX^e siècle —« les monstres syphilis et hybridité se confondent »— notre analyse de ces fleurs se focalise sur la monstruosité cachée du créateur, dans le contexte des peurs de la production de masse. Pour sa part, Nicholas Valazza, dans son article « The Flower and the Monster : On Huysmans' Painters » (2010), souligne l'établissement d'une nouvelle esthétique qui valorise l'artifice. Cependant, son article analyse les fleurs dans le contexte des peintures (en particulier celles de Moreau et Redon), tandis que notre étude examine le rôle de l'artifice dans la création (et la banalisation) du monstre visible.

Cet extrait révèle des fleurs monstrueuses en profusion et excessives en qualité et en quantité. La description détaillée de leurs caractéristiques (dont seul un extrait est cité ci-dessus) démontre l'excès de leurs contours. Cette longue description est comme une monstrueuse excroissance qui apparaît au lecteur : leurs caractéristiques dépassent les limites du langage, qui peine à les exprimer. Huysmans réunit des catégories aussi diverses que la nature (« fleurs »), l'industrie (« zinc », « métal »), la viande (« porc »/ « bœuf ») et l'art (« peinture à l'huile »). Il démembré, déforme et découpe les fleurs dans des unités minuscules —comme l'illustrent les termes « gouttes », « taches » et « morceaux ». Ce processus de révélation de la monstruosité par le microscopique renvoie à l'idée exprimée par Huysmans dans son essai « Le Monstre » : « la nature [a créé] les véritables monstres, non dans le 'gros bétail', mais dans 'l'infiniment petit', dans le monde des animalcules ... dont le microscope nous révèle la souveraine horreur » (« Certains » 331). Le mot « monstrueuses » émerge dans l'extrait quand Huysmans réunit toutes les fleurs hybrides. Chaque fleur est un élément hybride d'un ensemble encore plus hybride, donc monstrueux.

Contrairement au «monstre-humain» romantique qui est visible, toujours au centre du spectacle, les fleurs de Des Esseintes sont spectaculaires, mais sans spectateurs. Le seul bénéficiaire de ces créations monstrueuses est Des Esseintes lui-même, dans sa demeure solitaire. Si le monstre hugolien est une figure exceptionnelle qui parle et est réhabilité aux yeux du lecteur en «monstre-humain», dans l'œuvre de Huysmans, le monstre devient (in)visible au milieu d'objets banals, évoquant l'idée d'un «monstre-objet». La « nouvelle fourmille de monstres » (Huysmans 121) que Des Esseintes crée et collectionne évoque la banalisation des monstres qui peuvent être produits à grande échelle et reflète les inquiétudes et les traits d'une « société industrielle, qui, à partir du milieu du XIX^e siècle, entreprend de standardiser les choses », (Jourde, « Littérature monstre » 23) et qui « manifest[e] les symptômes d'une tendance à l'homogénéisation » (Gaillard, « À rebours » 113). De plus, les monstres de Des Esseintes apparaissent pendant un instant, puis se volatilisent. Après la joie initiale (Des Esseintes «exaltait» de voir ses monstres), au moment même où les fleurs viennent au monde, leur nouveauté commence déjà à se dissiper, étranglée dans l'étreinte de l'ennui : « La joie de posséder de mirobolantes floraisons était tarie ; il était déjà blasé sur leur contexture et sur leurs nuances ; puis malgré les soins dont il les entourait, la plupart de ses plantes dépérissent » (Huysmans 133).

La banalisation des monstres provoque la création d'un défilé de nouveaux monstres. Plus les créations de Des Esseintes deviennent banales, plus ce dernier essaie de créer quelque chose de nouveau. Dans la création du «monstre-humain» romantique, l'homme a «ajouté» quelque chose à la nature

(en nommant le monstre et en essayant de sculpter son âme). Le créateur décadent veut au contraire renverser la nature entièrement : « [f]aire mieux que la Nature, tel est le projet prométhéen de Des Esseintes » (Gaillard « De l'antiphysis » 75). L'ennui de Des Esseintes vient de là :

la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. ... À n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice. (Huysmans 31)

Le dédain pour la nature se lit aussi dans le contexte social du XIX^e siècle, où le rôle de l'homme dans la création devient de plus en plus prononcé. À cette époque, le désir de tout classifier, qui se révèle dans "le carcan des taxinomies" (Jourde 62) et dans l'explosion de dictionnaires et d'encyclopédies, a créé une nouvelle science de monstres. Pourtant, plus le siècle progresse, plus cette "tératologie" est suivie de la "tératogénèse" dont le but est de produire les monstruosité dans les laboratoires scientifiques (Huet 111-2). La tératogénèse s'inscrit dans un contexte de positivisme cherchant à rendre tout phénomène connaissable : « dès la fin du XIX^e siècle [la science] sait produire des monstruosité à volonté » (Caizzo, Demartini 19).

Malgré cette valorisation de l'artifice, Des Esseintes est en revanche obligé d'utiliser des éléments naturels pour créer ses monstres. Dans ce sens, ses créations ne sont pas vraiment "à rebours", mais plutôt « contraire[s] à l'idée que l'on se fait ordinairement des productions de la Nature » (Gaillard « De l'antiphysis » 75). Jourde souligne que « les fleurs exotiques d'*À rebours* sont parfaitement normales d'un point de vue botanique » (« Littérature monstre » 234). De plus, il ne faut pas oublier que chaque fleur de Des Esseintes — bien que perçue comme "monstre-objet" — est un être vivant, imprégné d'une force vitale. La réification de ces fleurs "monstrueuses" évoque comment Des Esseintes essaie de saisir ou solidifier le rare, ou l'exceptionnel. Pourtant, le rôle limité de l'homme en ce qui concerne la création et la vie du monstre est renforcé par le fait que les fleurs « dépérissent » malgré les soins de Des Esseintes (Huysmans 133) : il ne peut pas empêcher ce retour aux lois naturelles de la mort.⁴

Le monstre romantique —solitaire, exceptionnel et visible— fait allusion au poète romantique isolé élu pour parler au peuple et en son nom. Les monstres décadents représentent leurs créateurs. Dans *Le Système des objets* (1968), Jean Baudrillard constate que l'objet collectionné reflète toujours le collectionneur. Quand le collectionneur réclame un objet purement esthétique, cet objet est « abstrait de sa fonction et devenu relatif au sujet » (Baudrillard 104). Puisque l'objet se définit par sa relation avec la personne qui le possède, il devient « un "être" dont les qualités exaltent [s]a personne » (108). Nous pouvons ainsi identifier un parallèle entre Des Esseintes et le collectionneur qui se voit reflété dans ses objets par ce « processus de projection narcissique » (109). Lorsque Des Esseintes collectionne ou crée une série d'êtres étranges, il

⁴ Il existe en ce sens une similitude entre la corruption de la nature du romantisme et les monstres artificiels de la décadence ; la nature triomphe finalement sur l'homme en ce qui concerne le monstre, car chaque monstre succombe aux lois naturelles de la mort.

s'entoure d'une mosaïque de monstres qui reflètent le désordre et l'incohérence qu'il ressent en son for intérieur. Tout comme ses créations monstrueuses qui ne peuvent échapper aux lois de la nature, sa névrose prend racine dans son désir futile de se libérer des lois naturelles⁵. Ainsi que Jourde l'évoque, le créateur décadent devient le miroir du monstre qu'il collectionne ou crée, car « le monstre est le produit logique de la quête de Des Esseintes. ... La déformation du monstre témoigne de son identité : il n'y a d'être que d'étrange » (« l'identité impossible » 59). Ses monstres, ainsi modelés à l'image difforme du créateur, reflètent la création décadente où nous trouvons un « déplacement fondamental de la théogonie à la tétatogénie et de la figure du Créateur à celle de l'auteur/artiste » (Stead 12).

La naissance du roman-monstre

La transformation du spectacle visible du “monstre-humain” au spectacle invisible du “monstre objet” reflète la transformation de l'opposition idéologique de la nature romantique et décadente. Pourtant, dans cette transformation se dessine également l'évolution d'un autre monstre. Le monstre devient visible dans le style du texte, créant une nouvelle espèce de monstre : le *roman-monstre*. Quelques critiques ont identifié que les traits d'hybridité et d'excès existent dans les formes littéraires du XIX^e siècle. Duff décrit un « phénomène du mélange des genres » (22), alors que Jourde évoque les « formes excessives » (« Littérature monstre » 13) perçues dans quelques œuvres littéraires à la fin du XIX^e siècle. Lorsque Stead explique que « le monstre ne réside pas seulement dans le sens du texte, mais aussi dans sa forme et son style », nous constatons que cela mène à la naissance d'un *roman-monstre* excessif qui absorbe les genres différents, et les transforme dans un ensemble hybride.

Notre-Dame de Paris expose les traits de l'hybridité et de l'excès. La structure de ce roman repousse les limites des genres littéraires traditionnels. Les écarts énormes de l'intrigue sont comparables à des tumeurs monstrueuses dans le texte. Ainsi, le troisième livre se focalise presque exclusivement sur l'architecture de la cathédrale et le plan historique de Paris au quinzième siècle. A travers ces digressions énormes, Hugo brouille les frontières de la littérature romantique, de la fiction historique et du traité d'architecture. Son œuvre est d'ailleurs hantée par l'hybridité. Ainsi, à la fin de son roman, lors de la description du sort du squelette de Quasimodo, il offre une description architecturale prolongée de Montfaucon, avant d'introduire et de mélanger faits historiques avérés et personnages fictifs :

Qu'on se figure, au couronnement d'une butte de plâtre, un gros parallélépipède de maçonnerie, haut de quinze pieds, large de trente, long de quarante Voilà Montfaucon. ... quand on vint rechercher

⁵ Il essaie de le faire en créant ses monstres artificiels, mais aussi avec ses lavements alimentaires. Huysmans écrit : « un pâle sourire remua les lèvres quand le domestique apporta un lavement nourrissant à la peptone et le prévint qu'il répéterait cet exercice trois fois dans les vingt-quatre heures. L'opération réussit et des Esseintes ne put s'empêcher de s'adresser de tacites félicitations à propos de cet événement qui couronnait, en quelque sorte, l'existence qu'il s'était créée » (Huysmans 27).

dans la cave de Montfaucon le cadavre d'Olivier le Daim, qui avait été pendu deux jours auparavant, et à qui Charles VIII accordait la grâce d'être enterré à Saint-Laurent ... on trouva parmi toutes ces carcasses hideuses deux squelettes dont l'un tenait l'autre singulièrement embrassé. (Hugo 630-2)

De la même manière, *À rebours* est un mélange hybride de genres disparates ; par moments, le texte de Huysmans ressemble à une critique littéraire :

Ce vers qui avec le monosyllabe lys ! en rejet, évoquait l'image de quelque chose de rigide, d'élancé, de blanc, sur le sens duquel appuyait encore le substantif ingénuité mis à la rime, exprimait allégoriquement, en un seul terme, la passion l'effervescence, l'état momentané du faune vierge, affolé de rut par la vue des nymphes. (Huysmans 262)

De plus, dans de grandes portions du texte, le roman de Huysmans se métamorphose en critique d'art :

Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles ..., en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimériques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus. (Huysmans 75)

Huysmans mêle genres hybrides, y ajoutant parfois des observations intimes à propos de l'état d'esprit de Des Esseintes, comparables au roman psychologique : « Il resta, étendu sur son lit, des heures entières, tantôt dans de persistantes insomnies et de fiévreuses agitations, tantôt dans d'abominables rêves que rompaient des sursauts d'homme perdant pied, dégringolant du haut en bas d'un escalier » (Huysmans 132). La visibilité du monstre dans la structure du texte est pour sa part plus extrême. Huysmans accentue alors l'hybridité en incorporant le discours scientifique : « Ces principes une fois admis, il était parvenu, grâce à d'érudites expériences ... » (Huysmans 64).

À rebours de Huysmans a eu un impact immense sur ses contemporains. Cette œuvre a été accueillie en France « comme une “bible”, un “bréviaire”, ou “un livre de chevet” qui a captivé Mallarmé, Verlaine [...] et Paul Bourget, entre autres » et « explos[é] comme une sensation littéraire à travers l'Europe et l'Angleterre » (Gibian 170).⁶ Pourtant, la position du monstre dans le style et la forme de son roman marque également une remise en cause significative et subversive des modèles littéraires établis. Dans la préface d'*À rebours*, Huysmans décrit explicitement comment il cherche à renier le naturalisme de Zola :

Il y avait beaucoup de choses que Zola ne pouvait comprendre ; d'abord, ce besoin que j'éprouvais d'ouvrir les fenêtres, de fuir un milieu où j'étouffais ; puis, le désir qui m'appréhendait de secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire ... faire à tout prix du neuf. (Huysmans XVIII-XI)

⁶ Notre traduction de: “received in France as ‘a “bible”, a “breviary”, or a “bedside” book that captivated Mallarmé, Verlaine ... and Paul Bourget, among others, ... exploding as a literary sensation across Europe and England.”

Si le monstre est plus visible dans le contenu de l'œuvre romantique, nous trouvons que le monstre est plus visible dans le style de l'œuvre décadente. Le *roman-monstre* décadent apparaît à notre sens comme la suite naturelle du *roman-monstre* romantique. Alors que Hugo procède à des expérimentations en combinant principalement différentes formes artistiques et littéraires, Huysmans utilise audacieusement une palette de genres plus large, augmentant l'hybridité en s'étendant aux genres non littéraires. Le *roman-monstre* visible a des suites visibles quant à la refonte de formes littéraires. En utilisant son roman comme le miroir de son monstre littéraire, Hugo bouleverse le modèle classiciste. Lorsque Quasimodo défie l'injustice des structures sociales établies, le *roman-monstre* fait face aux confins des structures littéraires du classicisme. De la même manière, le *roman-monstre* décadent révolutionne les genres. Sa forme, de plus en plus audacieuse, préfigure l'expérimentation littéraire du modernisme.

Conclusion

Derrière l'évolution du "monstre-humain" au "monstre-objet" dans les textes examinés pointe également une évolution du visible à l'invisible. La perception du monstre évolue au XIX^e siècle, passant d'un être extraordinaire (semblable aux créatures de foire, ou du musée Dupuytren) à un objet banal, facile à reproduire, qui incarne les peurs de la production de masse dans une société industrielle. En revanche, même si le monstre est banalisé dans le contenu du texte, il devient tout de même plus visible dans sa forme et son style. Il en découle la naissance d'un roman-monstre qui prend des formes encore plus surprenantes à la fin du XIX^e siècle et au-delà. Même quand les monstres sont invisibles, ils se cachent dans les marges, et c'est en les cachant que les auteurs les rendent plus visibles.

Bibliographie

- Asma, Stephen. *On Monsters*. Oxford University Press, 2009.
Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*. Denoël Gonthier, 1976.
Barnett, Marva A. *Victor Hugo on Things that Matter*. Yale University Press, 2010.
Bernheimer, Charles. « Unknowing Decadence. » *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*. Éd. Dennis Denisoff et al.

- University of Pennsylvania Press, 1999, pp. 50–64.
- Caiozzo, Anna et Anne-Emmanuelle Demartini, éditrices. *Monstre et imaginaire social : approches historiques*. Paris, 2008.
- Campmas, Aude. « La monstruosité cachée : Huysmans et les hybrides artificiels. » *Fabula / Les colloques, Séminaire “Signe, déchiffrement, et interprétation”*. <http://www.fabula.org/colloques/document869.php>. 11 janvier 2008. Consulté le 1er janvier 2018.
- Cani-Wanegffelen, Isabelle. « Visage, masque, grimace : de la nécessité des monstres: Hugo, Dumas, Mary Shelley. » *Victor Hugo ou les frontières effacées*. Éd. Yann Jumelais et Dominique Peyrache-Leborgne. Pleins Feux, 2002, pp. 351–368.
- Cohen, Jeffrey Jerome, éditeur. *Monster Theory*. University of Minnesota Press, 1996.
- Courtine, Jean-Jacques. « La désincarnation des monstres : Des entre-sorts au cinéma. » *Monstre et imaginaire social : approches historiques*. Éd. Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini. Créaphis, 2008, pp. 295–303.
- Gaillard, Françoise. « À rebours: une écriture de la crise. » *Revue des Sciences Humaines*, vol. 170, n°1, 1978, pp. 111–122.
- . « De l’antiphysis à la pseudophysis: l’exemple d’À rebours. » *Romantisme*, vol. 10, n°30, 1980, pp. 69–82.
- Gibian, Peter. « Anticipating Aestheticism: The Dynamics of Reading and Reception in Poe. » *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*. Éd. Viorica Patea. Editions Rodopi, 2012, pp. 49–74.
- Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Harvard University Press, 1993.
- Hugo, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Éditions Gallimard, 2002. [1831]
- . *La Préface de Cromwell: Introduction, Texte et Notes*. Éd. Maurice Anatole Souriau, Slatkine, 1973. [1827]
- Huysmans, Joris-Karl. *À rebours*. Fasquelle, 1972. [1884]
- . « Le monstre. » *Certains*. Farnborough, 1970. [1889]
- Jourde, Pierre. *Littérature monstre: études sur la modernité littéraire*. L’Esprit des péninsules, 2008.
- . *Huysmans - À rebours: l’identité impossible*. Champion, 1991.
- Josset, Patrice. « Le musée Dupuytren, Quel avenir pour un « musée des monstres ? » » *Monstre et imaginaire social : approches historiques*. Éd. Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini. Créaphis, 2008, pp. 269–280.
- King James Bible*, 2007. <http://www.kingjamesfrancaise.net>. Consulté le 20 décembre 2017.
- Milcent, Anne-Laure, éditrice. *L’inquiétante étrangeté des monstres : Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française XIXe – XXe siècle*. Éditions Universitaires de Dijon, 2013.
- Paré, Ambroise. *Des monstres et prodiges*. L’œil d’or, 2003. [1573]
- Roux, Olivier. *Monstres : une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*. CNRS, 2008.
- Spiquel, Agnès. « Victor Hugo d’un monstre à l’autre. » *L’inquiétante étrangeté des monstres : Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française XIXe – XXe siècle*. Éd. Anne-Laure Milcent. Éditions Universitaires de Dijon, 2013, pp. 43–52.
- Stead, Evanghélia. *Le Monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et Décadence*

dans l'Europe fin-de-siècle. Droz, 2004.

Thompson, Hannah. *Taboo: Corporeal Secrets in Nineteenth-Century France*.
Modern Humanities Research Association and Maney Publishing,
2013.

Valazza, Nicolas. « The Flower and the Monster: On Huysmans' Painters. »
*The Beautiful and the Monstrous: Essays in French Literature,
Thought and Culture*. Éd. Amaleena Damlé et Aurélie L'Hostis.
Peter Lang, 2010, pp. 93-104.