

Année Universitaire 2019 – 2020
Université Paris Nanterre
UFR PHILLIA
Lettres Modernes

SINGULARITÉS ET MÉTAMORPHOSES D'UNE MONSTRUOSITÉ PLURIELLE
Itinéraire interséculaire, transséculaire et comparatiste (XVI^e siècle – XIX^e siècle)

Mémoire de recherche présenté par Fanny Diogo

Sous la direction de Nadia Cernogora, Véronique Ferrer (XVI^e siècle)
et Agathe Novak-Lechevalier (XIX^e siècle).

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont guidée, aidée et soutenue durant la rédaction de ce mémoire de recherche.

Je souhaite en premier lieu adresser mes remerciements à mes directrices de recherche pour leur enthousiasme pour mon sujet, leur confiance, leurs corrections précises et précieuses. Tout d'abord, je tiens à remercier Nadia Cernogora qui m'a fait découvrir le XVI^e siècle, période qui m'était alors méconnue, et qui m'a passionnée. Je la remercie pour son soutien et son aide dans l'élaboration de mon projet. J'adresse ensuite mes remerciements à Véronique Ferrer, pour ses conseils et sa grande disponibilité à mon égard : son regard neuf et son esprit vif ont alimenté considérablement ma réflexion. Enfin, je souhaite remercier Agathe Novak-Lechevalier, qui m'a permis de travailler sur un sujet qui me tenait à cœur avec une grande liberté, tout en m'encourageant avec bienveillance à améliorer sans cesse ma pensée. Durant ces deux années de travail, leur aide a été inestimable.

J'aimerais encore adresser tous mes remerciements aux professeur.e.s de l'Université Paris Nanterre grâce à qui j'ai pu développer mon appétence pour la littérature. Ils m'ont transmis les outils analytiques, discursifs et rédactionnels qui m'ont permis de mener à bien ce mémoire. Je remercie également le service de la scolarité, notamment Anne-Laure Albouy-Lebreton et Émilie Georges-Irénée : leur gentillesse à mon égard a rendu mon parcours universitaire infiniment plus plaisant. Enfin, un merci tout particulier à Marine Niquet, Responsable de la Bibliothèque Universitaire de Lettres. Formidable collègue, elle m'a permis d'avoir accès aux ouvrages dont j'avais besoin, tout en m'éclairant de ses conseils avisés.

Je remercie Léa Casuc, Ophélie Fernandes et Marion Samson. Bien plus que des camarades, elles sont devenues de véritables amies dont l'esprit aiguisé et l'âme généreuse ont enrichi mon mémoire, parfois sans le savoir. Merci également à mes amies de toujours, Nadia Stevens, Juliette Dufour et Alice Duverger, dont l'amitié m'a portée lors de mon travail – et depuis tant d'années.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à mes parents, Horacio Diogo et Agnès Thibaudeau, qui m'ont permis de faire les études qui me passionnaient, ainsi que pour leurs relectures et leurs corrections. Je remercie ma sœur Manon Diogo pour son soutien. J'étais armée de leur amour tout au long de ce travail.

Je remercie Charles Alexandre Piers, qui a su m'encourager à donner le meilleur de moi-même, sans jamais baisser les bras. Sa force tranquille m'a permis de poursuivre mes efforts, même lors des moments de doute.

Enfin, je tiens à remercier les marginaux, les singuliers, les *freaks*, les différents, les brisés, ceux qui s'écartent des normes et qui nous montrent la voie par le courage de leur originalité

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION	5
PARTIE I – Le traité de monstres au XVIe siècle : définitions, catégorisations et significations	12
<i>Chapitre 1 – Le monstre à la Renaissance : tentative de définitions</i>	14
1/ Cartographie lexicale du monstre et du monstrueux : itinéraire d'une constellation de termes équivoques.....	14
2/ La construction du monstre dans l'imaginaire commun : un double héritage culturel antique et médiéval.....	16
3/ Vers une définition du monstrueux ?.....	19
<i>Chapitre 2 – La catégorisation des inclassables</i>	23
1/ Les classes du singulier chez Paré : monstres, prodiges et mutilés.....	23
2/ Les catégories du monstrueux dans les Histoires prodigieuses : le monstre, le siamois et le difforme.....	26
3/ Une tératologie infinie ?.....	28
<i>Chapitre 3 – Signes et significations du monstre</i>	32
1/ L'engendrement hors-normes du monstre.....	32
2/ Le monstre comme manifestation surnaturelle, cristallisation de la dualité du Bien et du Mal.....	36
3/ Ordre et désordre d'une cosmogonie mouvante.....	39
PARTIE II – Monstres et monstruosités romanesques au XIXe siècle : formes, fonctions et sens	43
<i>Chapitre 1 – Portraits de monstres : les formes de la difformité</i>	45
1/ La figure du défiguré : l'échec des mots et la démesure descriptive à l'épreuve de la difformité physique	45
2/ Animalisation, réification et déshumanisation des personnages monstrueux ..	49
3/ Monstres vus, monstres cachés : l'ambivalence morale derrière le jeu des apparences	54
<i>Chapitre 2 – Le monstre, intégration et désintégration dans l'ordre social : cause, symptôme et reflet d'une société malade</i>	58
1/ Le monstre en société : la sorcellerie des marginaux	59
2/ Criminalité et monstruosité : d'un danger pour la communauté à la sauvagerie du bien	65
3/ Paris, espace monstre : dédales et labyrinthes dans les bas-fonds d'une ville tentaculaire	70
<i>Chapitre 3 – Le monstre : signe ambivalent, ambigu et antithétique</i>	75
1/ Le monstre étrange et familier : la rupture dans la continuité	76
2/ La théâtralisation du monstre : le renversement carnavalesque et le jeu des masques.....	81
3/ La perfection dans la laideur et l'harmonie des contraires.....	84
PARTIE III – Le monstre en regards : perceptions et représentations du monstre romanesque à travers la relecture et la réécriture du singulier tératologique	88
<i>Chapitre 1 – Montrer et démontrer le monstre : entre objet d'étude et personnage romanesque</i>	89

1/ L'historiographie monstrueuse : bref itinéraire tératologique.....	89
2/ La tératologie aux frontières de la science et de la littérature : les systèmes de représentation du monstre	92
3/ L'hybridité des genres.....	96
<i>Chapitre 2 – La monstration du monstre : apparences, illusions et regards.....</i>	100
1/ Les monstres en formes : déformations héréditaires, défigurations volontaires et hybridités chimériques.....	100
2/ Le jeu des illusions : le monstre superficiel.....	106
3/ Le monstre en spectacle et le paradigme attirance/répulsion.....	108
<i>Chapitre 3 – Le monstre en miroir : jeux de reflets, d'anamorphoses et de symétries au cœur d'un monde en désordre.....</i>	111
1/ Harmonie et dysharmonie au sein d'un macrocosme énigmatique.....	111
2/ Le monstre en reflet : les stigmates de l'altérité.....	115
3/ Le monstre social : vers la « dé-monstration » ?.....	117
CONCLUSION.....	123
BIBLIOGRAPHIE.....	126
ANNEXES.....	133

INTRODUCTION

Pourquoi, dans *Le Rouge et le Noir*; Mathilde de la Môle, avant de se donner à Julien Sorel, fait-elle l'éloge de Boniface de la Môle, son ancêtre du temps des guerres de religions ? Pourquoi, dans *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo, est-ce le roi François 1er que le bouffon Triboulet incite à la débauche? Pourquoi est-ce dans la Florence des années 1530 que se déroule l'intrigue de *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset ? La réponse est la même dans les trois cas : parce qu'il s'agit du XVI^e siècle et que Stendhal, Hugo et Musset voient dans ce siècle le miroir aussi bien d'une énergie que d'une liberté qu'ils sont prompts à opposer à l'inertie, à la frilosité et au manque de liberté de leur propre époque. En bons Romantiques, ils se tournent vers le passé pour mieux critiquer leur présent.¹

Si, au premier abord, on ne peut que s'étonner de la mise en relation des auteurs romantiques avec leurs aînés de la Renaissance, on remarque néanmoins que cette dynamique interséculaire et transséculaire est au cœur des sujets novateurs et originaux qui caractérisent la recherche actuelle. Laurent Angard note que si ces dernières années,

les études de réception d'un siècle par un autre sont légion, souvent, ce sont le XIX^e siècle et ses écrivains qui sont conviés par les critiques pour saisir leurs modes d'appréhension littéraire des siècles passés, cet Ancien Régime si cher à Michelet.²

Les chercheurs semblent se passionner pour la réception, la réécriture et les échos des auteurs de la Renaissance au XIX^e siècle. Ainsi Gilbert Schrenck s'intéresse-t-il à la portée d'Agrippa d'Aubigné, c'est-à-dire à sa redécouverte et à l'engouement qu'il suscite chez les Romantiques ; de la même manière, Tara Collington permet la rencontre et les effets de correspondance entre trois auteurs pourtant éloignés de plusieurs siècles dans son article intitulé « Hugo à la rencontre de Rabelais : l'esprit carnavalesque dans *Attentat* d'Amélie Nothomb ». Plus généralement, il n'est pas anodin que les colloques actuels portent sur les liens unissant un siècle à un autre dans une perspective comparatiste. Effet de mode ou stratégie en passe de devenir une norme, ces études interséculaires et transséculaires permettent, quoi qu'il en soit, de porter un regard nouveau sur les processus littéraires, historiques et philosophiques en s'affranchissant des bornes spatiales et surtout temporelles. Car si la littérature comparée permet la rencontre entre des médias, des langues et des cultures différentes, force est de constater que le parti pris de croiser deux siècles sur un sujet d'étude donné peut apparaître

1 John E. Jackson, « La Renaissance, promesse d'un avenir radieux [en ligne] », *Le Temps*, 2018. URL : <https://www.letemps.ch/culture/renaissance-promesse-dun-avenir-radieux>. Page consultée le 06 juin 2020.

2 Laurent Angard, « Pour une écriture « falsificatrice » de l'Histoire du XVI^e siècle [en ligne] », *Acta fabula*, 2018. URL : <http://www.fabula.org/lodel/acta/index.php?id=11551>. Page consultée le 06 juin 2020.

comme un véritable exercice d'équilibriste. En effet, il apparaît complexe de jongler entre les perceptions et les acceptions inévitablement différentes de deux époques que tout oppose, tout en trouvant des points de friction et de concordance. Cette dynamique d'étude semble néanmoins séduire les universitaires. En 2018, Jean-Charles Monferran et Hélène Védrine ont organisé un colloque intitulé « Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle », afin de permettre à des chercheurs issus de diverses disciplines de « travailler en commun et de croiser leurs regards »³. Plus récemment, le projet *Renaissances, mots et usages d'une catégorie historiographique*, coordonné par Véronique Ferrer et lancé en 2019, est composé d'une équipe pluriséculaire et pluridisciplinaire. Ce programme scientifique interroge la construction et l'histoire de la Renaissance à l'échelle européenne en confrontant les époques, les disciplines et les espaces. Dans le cadre de cette étude, le chercheur Daniel Maira a notamment présenté une intervention sur la « La mise en intrigue de la Renaissance au XIX^e siècle ». Cette étude entre directement en résonance avec son ouvrage *Renaissance romantique. Mises en fiction du XVI^e siècle*, dans lequel il interroge l'attrait pour les auteurs du XIX^e siècle, et particulièrement les romantiques, pour la période de la Renaissance.

En effet, d'après le chercheur, « la fiction construit et décore cette période »⁴. En réinterprétant les textes de la Renaissance dans une perspective idéologique, politique et sociale, les romantiques déforment l'histoire. Ces derniers instrumentalisent les guerres de religion, notamment à travers la mise en scène de la figure de Henri IV, « glissant d'un mythe de propagande de droite à un mythe d'opposition de gauche »⁵. La mise en fiction de la Réforme et des guerres de religion permet pour chaque camp de légitimer la monarchie en place ou, inversement, de dénoncer les injustices dont la caste dominante est coupable. Pour les auteurs du XIX^e siècle, les guerres de religion qui ont ravagé la France du XVI^e siècle font écho aux troubles politiques qui rythment le siècle. Néanmoins, cette déformation historique permet, de fait, de réhabiliter une période : les Romantiques auraient ainsi une « vision muséologique de la Renaissance, dans une sorte de gaieté « de la vieille France », où les « bonnes choses des vieulx tems » se montrent simplement et « ont une fonction cathartique et surtout régénératrice dans une société en décadence »⁶. Les romantiques s'assimilent aux protestants persécutés ;

3 Jean-Charles Monferran, Hélène Védrine (dir.), « Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle [en ligne] », *Fabula*, 2018. URL : https://www.fabula.org/actualites/le-xixe-siecle-lecteur-du-xvie-siecle_83998.php. Page consultée le 07 juin 2020.

4 Daniel Maira, *Renaissance romantique. Mises en fiction du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2018, p.15.

5 *Ibid.*, p.183.

6 Laurent Angard, « Pour une écriture « falsificatrice » de l'Histoire du XVI^e siècle [en ligne] », *art. cit.*

d'après Vitet, le romantisme est « le protestantisme dans les lettres et les arts »⁷, dans la mesure où les auteurs se dressent contre le classicisme et les carcans esthétiques, créant une rupture formelle avec leurs aînés. On voit alors émerger « les nouvelles valeurs de liberté, d'énergie, de révolte et de résistance que les romantiques tentent de légitimer dans leurs récits du XVI^e siècle »⁸. Par ailleurs, l'historien Jacques Le Goff a proposé une périodisation du Moyen Âge qui irait jusqu'au XIX^e siècle⁹, où se jouerait une véritable révolution culturelle marquée par une rupture industrielle. Si cette hypothèse n'est pas suivie par tous les historiens, elle est néanmoins intéressante dans la mesure où elle légitime le rapprochement entre le XVI^e siècle et le XIX^e siècle qui ne seraient alors pas si éloignés d'un point de vue historique, sociologique, culturel et littéraire. Quoi qu'il en soit,

rouvrant la tombe du XVI^e siècle, le XIX^e siècle a contribué de façon décisive à la renaissance de la Renaissance : il y découvre un double de lui-même, un siècle des ruptures, des réformes, sinon des révolutions. La redécouverte de cette période, associée à un âge d'or, va de pair avec le rejet du classicisme considéré comme son envers. Louée pour sa liberté et son énergie singulières qui peuvent étonnamment se combiner avec un raffinement formel, la Renaissance hante alors les esprits qui réfléchissent à leur modernité, en se confrontant à elle au gré de correspondances, d'analogies ou de contrepoints. Le XVI^e siècle envahit la scène française, celle de son théâtre, de sa poésie, de ses romans et de ses fictions, passionne les artistes, les historiens, les hommes politiques, les savants.¹⁰

Si le XIX^e siècle voit en la Renaissance « un double de lui-même », c'est bien parce qu'au sein de ces deux siècles ont lieu des bouleversements sociaux et des progrès à la fois scientifiques, techniques et industriels. Les deux siècles observent une logique ambiguë et ambivalente, à la fois temps de déclin et de progrès. Les crises politiques, le mal du siècle, l'écriture romantique du « je », et l'exacerbation des sentiments qui rythment le XIX^e siècle en interrogeant la place de l'individu au sein de la société ne sont pas sans rappeler la quête identitaire et la volonté humaniste de replacer l'homme au centre des préoccupations au XVI^e siècle. En effet, les guerres de religion et la violence politique influent, à l'automne de la Renaissance, sur une écriture du *memento mori* et de l'inconstance. De la même manière, au XIX^e siècle, l'essor industriel et l'instabilité politique déteignent sur les productions littéraires. Les deux périodes ont

7 Daniel Maira, *Renaissance romantique. Mises en fiction du XVI^e siècle*, op. cit., p.223.

8 Judith Wulf, « Daniel Maira, *Renaissance romantique. Mise en fiction du XVI^e siècle (1814-1848)* [en ligne] », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/crm/14968>. Page consultée le 07 juin 2020.

9 Jacques Le Goff, *Un Long Moyen Âge*, Paris, Editions Tallandier, 2004.

10 Jean-Charles Monferran, Hélène Védrine (dir.), « Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle [en ligne] », *art. cit.*

enfin en commun un retour aux sources antiques et un goût similaire pour la réécriture des mythes.

De fait, ces siècles, eux-même régis par la distorsion et la discordance, possèdent un goût similaire pour les représentations des difformités. Les auteurs mettent en scène au sein de leurs écrits des êtres singuliers et marginaux, dont l'imperfection physique et morale cristallise la fragilité sociale et politique. Créatures, monstres, chimères et singularités traversent les récits. Si ces êtres différents permettent le détournement mythologique et le plaisir de l'imaginaire, ils cristallisent également les luttes pour lesquelles il faut faire entendre sa voix et faire lire sa plume (une politique dépeinte comme étant désastreuse et des idéologies jugées mortifères), la folie (celle des hommes et celle des machines), et la peur (l'angoisse d'un siècle rythmé par la vitesse et l'*hybris*). Dans le même temps, la porosité de la science et de la médecine au XVI^e siècle bouleverse et redessine la définition du monstrueux. En effet, les écrits scientifiques sont mêlés de fiction de même que les productions littéraires s'inspirent des théories médicales. Autrement dit, les écrivains s'improvisent savants et les scientifiques créateurs de merveilles. En outre, la tératologie, c'est-à-dire la science des anomalies des êtres vivants, est au Moyen Âge et à la Renaissance « à peine un recensement des monstruosités [mais] plutôt une célébration du monstrueux »¹¹, avec toute la fictionnalisation que cela implique. Tristan Dagron souligne en effet que cela se manifeste par une

esthétique de la déviance et du monstrueux en général qui se nourrit de la fascination exercée par les phénomènes extraordinaires tout autant que des êtres fabuleux de l'imagination, alliant sans discrimination le mythe et le fantasme »¹².

Si cet enthousiasme du monstrueux existe bel et bien, il est surtout la conséquence des nouvelles conceptions de la Nature sur lesquelles on s'interroge tout en s'écartant parfois des théories de l'Antiquité que l'on redécouvre. En revanche, au XIX^e siècle, le monstre évolue en même temps qu'une frontière se creuse entre les disciplines : le monstre est un personnage romanesque à part entière qui interroge l'identité humaine tout en incarnant les inquiétudes et les bouleversements du siècle. Les productions littéraires se nourrissent encore des publications scientifiques mais la frontière entre littérature et

11 Canguilhem de Baltrusaitis, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1980, p.176.

12 Tristan Dagron « Les êtres contrefaits d'un monde malade. La nature et ses monstres à la Renaissance : Montaigne et Vanini [en ligne] », *Seizième Siècle*, 2005. URL : www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2005_num_1_1_859. Page consultée le 14 juin 2020.

science n'est plus aussi poreuse qu'à la Renaissance. Si les savant Isidore Geoffroy Saint Hilaire poursuit les travaux de classifications du monstre tels qu'ils ont été entrepris lors des siècles précédents, sa tératogenèse est plutôt une étude biologique des êtres discordants dans une approche strictement scientifique.

Objet d'étude et figure d'altérité, le monstre est celui que l'on montre. La question du regard est en effet déterminante dans l'appréhension des rouages et des mécanismes de l'identification du monstrueux. La difformité, qu'elle soit physique ou morale, est également un *leitmotiv*. L'intérêt littéraire pour ces êtres contre-nature hybrides interroge de fait l'identité humaine au sein de sociétés en tension. En somme, le monstre n'est jamais qu'une question de distance par rapport à un autre, se situant toujours aux frontières, aux limites, à travers, à l'écart ou au sein de l'homme. Monstre humanisé ou homme monstrueux : qui est le monstre ? Et qu'est-ce qu'un monstre ? Car, comme le rappelle Claude-Claire Kappler, le monstre « est par définition énigme c'est-à-dire allusion »¹³. Le monstre est un signe, c'est-à-dire qu'il est toujours porteur de sens. Et il est, par ailleurs, ambivalent et contradictoire jusque dans les termes, puisque la terminologie monstrueuse et tout le champ lexical qui y est rattaché sont variés et démontrent l'évolution des regards sur les corps et les personnages monstrueux.

Sur le plan physique, le monstre est un être dont la morphologie est anormale, par excès ou défaut d'un organe. Sur le plan moral, le monstre est celui qui se situe en dehors des lois sociales, politiques ou éthiques, par un excès de vice. Le trait commun au monstre physique et au monstre moral est d'être hors-normes et d'être marqués par la démesure, la disproportion. Ainsi, par extension, toute chose qui s'écarte des normes habituelles est considérée comme un monstre : par exemple, l'expression « monstre sacré » désigne un artiste extrêmement talentueux et reconnu dans son domaine. Dans le même ordre d'idée, on peut, dans le langage courant, comparer une œuvre architecturale à un monstre dans la mesure où ses proportions sont exceptionnelles par rapport aux autres. Enfin, dans l'imaginaire commun, le monstre est une créature mythique qui peut prendre la forme d'un être hybride, c'est-à-dire qu'il est composé de caractéristiques empruntées à d'autres animaux réels. Dans tous les cas, quelle que soit sa forme, celui qui est considéré comme un monstre déclenche la répulsion, attise la peur ou provoque l'étonnement en l'autre puisqu'il est marqué par la transgression – soit par son existence en elle-même, soit par ses actes.

¹³ Claude-Claire Kappler, *Le Pouvoir du monstre*, Paris, PUF, 1979, p.4.

Définir le monstre, analyser ses métamorphoses et interpréter ses significations a passionné les philosophes, les auteurs, les anthropologues, les sociologues, les historiens ou encore les scientifiques. La monstruosité, en tant que forme difforme de l'humanité, conduit de fait à des questionnements ontologiques sur l'anatomie humaine, mais également sur son âme, ses motivations, ses comportements. C'est pourquoi le thème du monstre traverse les disciplines et les champs d'étude. Ervin Goffman a ainsi théorisé la notion de stigmaté : d'après le sociologue, chaque individu peut être stigmatisé en raison de sa « monstruosité du corps », ses difformités morales ou encore tribales. Dans une perspective plus générale, l'anthropologue Jean-Jacques Courtine consacre dans son ouvrage *Histoire du corps* une analyse de l'exhibition monstrueuse. Jean Céard a notamment proposé un ouvrage qui fait autorité, intitulé *La Nature et ses prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*. Au sein de cette étude, le chercheur y analyse comment la tératologie, c'est-à-dire l'étude scientifique des monstres, interfère avec les représentations littéraires de la Renaissance. Plus récemment, Anne-Laure Milcent a dirigé une publication intitulée *L'Inquiétante étrangeté des monstres : monstruosité, altérité et identité dans la littérature française*, dans laquelle sont analysés les monstres réels ou imaginaires au XIX^e siècle et au XX^e siècle.

Le monstre incarne alors un point de friction unissant le XIX^e siècle au XVI^e siècle dans la mesure où il cristallise les considérations sociales, les enjeux politiques et les questionnements métaphysiques liés à ces périodes. D'après ce constat, nous comparerons les représentations du monstrueux au sein des deux siècles. Le corpus du XVI^e siècle met en évidence la conception scientifique, mythologique et extraordinaire du monstre. Nous étudierons les *Histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau, publié en 1561. L'ouvrage présente également des gravures, dans la continuité de Tesserant et Belleforest. L'œuvre a par ailleurs grandement influencé Ambroise Paré. C'est pourquoi nous les mettrons en lien avec l'ouvrage *Des Monstres et prodiges*, dont la première édition définitive de 1585 est contenue dans ses *Œuvres complètes* sous le titre *Le Vingt-cinquième Livre, traitant des Monstres & Prodiges*. Ambroise Paré, en tant qu'auteur, anatomiste et chirurgien, mêle dans cette littérature scientifique l'étude des êtres hybrides, des créatures fabuleuses et des curiosités de la nature. Nous étudierons ensuite la monstruosité dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, notamment à travers la difformité de Quasimodo et l'ambivalence des personnages. Le roman sera mis en correspondance avec *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Nous nous demanderons comment le roman-feuilleton, par la mise en scène de la criminalité au sein de la pègre

parisienne, bouleverse notre perception du monstrueux en dévoilant la monstruosité morale. Chacun des textes du corpus a été choisi parce qu'il présente des monstres singuliers tout en étant représentatif, dans une certaine mesure, du rapport des auteurs au monstrueux.

Ce mémoire aura alors à la fois une dimension transéculaire – en étudiant plusieurs siècles indépendamment au sein des deux premières parties – et interséculaire – en analysant les liens qui les unissent dans un troisième temps. Cet itinéraire sera également comparatiste dans la mesure où nous nous intéresserons ponctuellement à des sources iconographiques et médicales. Nous analyserons donc les formes du monstre, c'est-à-dire la difformité physique, l'hybridité, ou encore la monstruosité morale. Nous étudierons également ses fonctions et ses significations, c'est-à-dire s'il interroge l'identité humaine ou au contraire s'il est davantage un outil de questionnement philosophique sur l'ordre du monde. Nous mettrons en évidence l'ambivalence du monstre, qui apparaît comme un signe porteur d'un sens ambigu. Nous multiplierons les plans sur lesquels on peut étudier les textes – littéraire, scientifique, idéologique, philosophique ou encore argumentatif.

Nous étudierons en premier lieu les définitions, les catégorisations et les significations du monstrueux dans les *Histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau et dans les *Monstres et prodiges* d'Ambroise Paré afin dégager les conceptions du monstre à la Renaissance.

La deuxième partie étudiera les formes, les sens et les fonctions du monstre au XIX^e siècle à travers l'étude des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue et de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo afin d'analyser les métamorphoses physiques et morales des personnages romanesques.

Ces deux premières parties aboutiront à un troisième temps où nous ferons se rencontrer les textes du corpus. Prenant la forme d'un bilan problématisé, cette troisième partie analysera et comparera les points de convergence qui rapprochent les deux siècles dans leur rapport au monstre ainsi que leurs singularités. Avec comme fil rouge la question du regard, nous analyserons les perceptions et les représentations du monstre romanesque à travers la relecture et la réécriture du singulier tératologique.

PARTIE I

Le traité de monstres au XVI^e siècle : définitions, catégorisations et significations

Au sein de cette première partie, nous étudierons les définitions, les catégorisations et les significations du monstrueux dans les *Histoires prodigieuses* de Boaistuau et dans les *Monstres et prodiges* d'Ambroise Paré. Il s'agira de dégager les acceptions du monstre à la Renaissance et d'étudier les termes qui y sont rattachés afin de conclure sur une tentative de définition. Une comparaison des catégorisations du monstre sera établie entre les ouvrages de Pierre Boaistuau et d'Ambroise Paré afin de proposer un classement plus empirique des singularités telles qu'elles sont conçues au XVI^e siècle. Enfin, une étude des signes et des significations du monstre au sein de ces traités analysera les engendremens hors-normes du monstre, ses significations surnaturelles et sa place au sein d'une cosmogonie mouvante. Il convient néanmoins, dans un premier temps, de présenter plus amplement le corpus du XVI^e siècle.

Publiées initialement en 1560 après des éditeurs parisiens Jean Longis et Robert le Mangnier, les *Histoires prodigieuses les plus mémorables qui ayent esté observées, depuis la Nativité de Iesus Christ, iusques à nostre siècle : Extraites de plusieurs fameux auteurs, Grecz, & Latins, sacrez & profanes* de Pierre Boaistuau compilent les récits extraordinaires de créatures marines et diaboliques, comme les tritons, les sirènes ou encore les poissons volants. Quelques mois plus tard, après le retour de l'auteur d'Angleterre, l'ouvrage est remanié, subissant des transformations d'envergure : l'ordre tout comme le contenu des chapitres sont modifiés. Cette deuxième version de l'ouvrage a été choisie pour notre corpus dans la mesure où l'auteur étudie les monstres siamois, les enfantements monstrueux, ou encore les causes des engendremens monstrueux. L'œuvre a connu une véritable popularité dès sa réception, ne connaissant pas moins de neuf rééditions successives, dont huit à titre posthume. Cet enthousiasme pour le monstrueux s'inscrit dans la lignée directe d'un vif intérêt des intellectuels pour la redécouverte de la matière antique, soit la mythologie et la philosophie naturelle, combiné à un engouement pour les encyclopédies, les récits de voyages et les livres de merveilles issus de la matière médiévale. Sur les quarante-quatre récits qui structurent l'ouvrage, on dénombre une trentaine d'anecdotes relatant des faits ou des créatures réels ou imaginaires, ainsi que quatorze histoires de monstres. Au sein de ces dernières, on compte six monstres fabuleux, et huit identifiables. Pour Pierre Boaistuau, les monstres

sont les signes de la présence et de la colère céleste : ils sont envoyés par Dieu pour que l'homme reconnaisse ses comportements déviants. Ces histoires sont considérées exactes par l'auteur qui compile des anecdotes afin de proposer sa propre version. A la croisée du témoignage historiques et du récit merveilleux, ce traité tératologique interroge les créatures fabuleuses sous le prisme de la véracité, et les difformités humaines d'après une explication divine.

Treize ans plus tard, en 1573, le chirurgien Ambroise Paré publie *Des Monstres et prodiges*, d'abord intitulé *Des monstres tant terrestres que marins, avec leurs portraits. Plus un petit traité des plaies faites aux parties nerveuses*. C'est le deuxième volume d'un ensemble nommé *Deux livres de chirurgie*. L'ouvrage connaît également des modifications, des ajouts et des amputations, qui conduisent à une deuxième édition en 1585. Le traité s'inscrit, lui aussi, dans un intérêt commun pour les découvertes scientifiques et les curiosités. L'auteur se réfère également à des auteurs antiques comme Galien, Aristote, Pline l'Ancien ou encore Hippocrate. En introduction de la réédition de l'œuvre, Jean Céard explique que les trois sources principales d'Ambroise Paré sont les *Histoires prodigieuses* de Boaistuau et de Tesserant publiées en 1567, les *Cinq livres de l'imposture et tromperie des diables* de Jean Wier datés de 1569, et enfin les *Trois livres des apparitions des esprits* de Ludwig Lavater édités en 1571. Au sein des trente-huit chapitres du livre, il interroge d'abord les treize causes de la création des monstres et des prodiges. Puis, il en donne des exemples qui proviennent de ses propres expériences de dissections, mais aussi issues de fictions ancrées dans l'imaginaire commun de la Renaissance. Le chirurgien relate de manière objective, du moins en est-il persuadé, les monstruosité qu'il a pu observer et analyse les anecdotes qu'il tire des ouvrages dont il s'inspire. Le livre se présente alors comme un traité chirurgical qui interprète les causes du monstre, traitant les cas les plus originaux sous le prisme double de la superstition et de la démarche scientifique. Ambroise Paré développe des théories chirurgicales et scientifiques aussi bien sur les monstruosité humaines que sur les hybridités animales, ou encore les manifestations naturelles et surnaturelles.

Les deux ouvrages sont donc étroitement liés, tant dans leur contexte d'émergence que par le fait qu'Ambroise Paré s'inspire directement de Pierre Boaistuau pour son traité. Or, les *Histoires prodigieuses* apparaissent pour le lecteur contemporain comme une compilation d'anecdotes extraordinaires où les créatures fabuleuses et les chimères issues d'un imaginaire mythologique apparaissent difficilement vraisemblables

voire concevables pour notre esprit contemporain. Plus scientifique, les *Monstres et prodiges* paraissent néanmoins parasités par la superstition, la légende et la religion. De fait, les deux ouvrages brouillent les pistes et les frontières, mettant en mots et en images les monstres qui imprègnent les représentations des singularités à la Renaissance.

Chapitre 1 – Le monstre à la Renaissance : tentative de définitions

La cartographie lexicale du monstre révèle un champ lexical étendu qui interroge de fait la notion de la singularité dans les traités tératologiques. Issu d'un imaginaire mythologique et folklorique, le monstre à la Renaissance se construit à partir d'un double héritage antique et médiéval. Par conséquent, la monstruosité apparaît mouvante et ambiguë. Ainsi, ses formes et ses sens complexes manifestent sa dimension littéralement extraordinaire.

1/ Cartographie lexicale du monstre et du monstrueux : itinéraire d'une constellation de termes équivoques

Le monstre appartient à une constellation de termes équivoques qui créent un large champ lexical pour désigner les créatures. Il faut d'abord s'intéresser à l'étymologie du nom « monstre ». Celui-ci dériverait du latin *monstrare* qui signifie « montrer ». Le terme *monstrosus* auquel le monstre est rattaché désigne en effet le « bizarre » et le « difforme ». Le mot « monstre » pourrait également être issu du verbe latin *moneo*, dont le sens renvoie à l'avertissement, c'est-à-dire au présage céleste. Et de fait, le mot latin *monstrum* renvoie à un avertissement divin. A l'origine, le mot n'est donc pas nécessairement péjoratif : est qualifié de monstrueux celui qui attire le regard par sa spécificité. Le mot « monstre » peut être associé au terme de « merveille » qui provient du latin populaire *mirabilia* et qui signifie « chose étonnante, digne d'être vue ». Par conséquent, le mot « merveille » en ancien français signifie à la fois les choses admirables, tout comme les choses abominables, et désigne l'étonnant, c'est-à-dire, littéralement, l'extraordinaire. Et si le monstre est omniprésent dans les récits de fiction, il peut également faire l'objet d'une étude scientifique en ce qu'il est vraisemblablement

une variation de la forme commune. Or, la tératologie, la science des monstres, possède également une étymologie ambivalente.

Plus exactement, dès l'Antiquité, le terme τέρας a une double acception : il peut désigner un être monstrueux, au sens actuel de ce terme ; il peut encore s'entendre comme un signe. Au premier sens, il appartient à la science de la nature ; au second, à la divination. A vrai dire, celui-ci l'a précédé celui-là : c'est la divination qui a fourni à la science de la nature le terme par lequel elle désigne les êtres difformes. Le latin *monstrum* appelle les mêmes remarques. Terme de la divination, le monstre compte au nombre de ces signes que le latin appelle encore *ostentum*, *portentum*, *prodigium* et souvent aussi *miraculum*. D'autre part, terme de la science, ou, si l'on préfère, de l'histoire de la nature, le monstre rejoint les *mirabilia* et les *miracula* si chers aux naturalistes et aux médiévaux [...] Les signes divinatoires qui relevaient de la tératomachie viennent grossir la masse des *mirabilia*, des *miracula*, de tous ces « faits de nature » qui étonnent et émerveillent. [...] Les τέρατα, les prodiges ne sont plus seulement des signes divinatoires qui viennent émerger à la surface étale des faits de nature, ils sont aussi de merveilleuses œuvres de nature où resplendissent sa puissance et la gloire de son Créateur.¹⁴

Ainsi, la tératologie se définit comme étant la science des êtres monstrueux, difformes, des accidents de la nature, qui ont de plus « cette particularité d'être insolites, c'est-à-dire d'abord inhabituels, au sens le plus large de ce terme »¹⁵. Par extension, le substantif « monstre » renvoie alors à des termes ambivalents dont les acceptions sont plurielles. Dès lors, se constitue – de manière non exhaustive mais néanmoins tangible – une isotopie du monstrueux qui traverse les écrits de la Renaissance en général et les ouvrages du corpus étudié en particulier. Les substantifs *monstre*, *prodige*, *merveille* ou *miracle* semblent être considérés comme des synonymes selon la perception du monstre qui était contemporaine.

Si l'on se rapporte aux titres des chapitres des œuvres étudiées, un champ lexical du monstrueux au XVI^e siècle se dégage à partir de cet échantillon. Dans les *Monstres et prodiges* d'Ambroise Paré, on compte onze chapitres contenant les mots « monstre » et « monstrueux » sur un total de trente-huit chapitres. Le même ratio est atteint dans les *Histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau puisqu'on relève dix mentions des mots « monstre » et « monstrueux » sur un total de trente-deux des histoires imprimées dans l'édition étudiée, ainsi que vingt-quatre mentions du substantif « prodiges » et de l'adjectif « prodigieux » ou « prodigieuse », le plus souvent accolé au substantif « histoire ». Il faut néanmoins souligner que les mots « prodiges » et « prodigieuses »

14 Jean Céard, *La Nature et ses prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Doz, coll. « Titre courant », 2000, pp.8-9.

15 *Ibid.*, p.9.

semblent être à plusieurs reprises remplacés par l'adjectif « mémorable » en tant que synonyme de « prodigieux » au sens d'« extraordinaire », voire de « miracle ». Ces notions se retrouvent de manière autrement plus implicite dans l'ouvrage de Paré, qui fait néanmoins mention d'« histoires mémorables », de « choses estranges » à trois reprises, et de la « gloire » aussi bien que de « l'ire » de Dieu. En somme, les titres des chapitres, dont l'objectif est d'introduire le propos du texte proprement dit, permettent de croire que les termes « monstres », et « monstrueux » sont plébiscités par les deux auteurs. De manière plus singulière, Pierre Boaistuau semble néanmoins préférer l'usage de « prodige », ce qui est cohérent avec le titre des *Histoires prodigieuses*. En revanche, il est étonnant qu'Ambroise Paré ne fasse mention à aucun moment dans les titres de ses chapitres de « prodiges » alors même que son ouvrage s'intitule *Des Monstres et prodiges*. On peut néanmoins en conclure que si les termes « miracle » et « merveille » sont absents en tant que tels au sein des titres des chapitres, ils sont néanmoins sous-entendus par les mots appartenant au champ lexical de l'extraordinaire et du divin.

Ainsi, les mots du monstrueux forment une pléiade de termes ambivalents. Chacun de ces termes renvoie à des notions périphériques au monstre. De fait, cette multiplicité de sens révèle en creux la complexité de ce dernier.

2/ La construction du monstre dans l'imaginaire commun : un double héritage culturel antique et médiéval

Le monstre est une construction fictionnelle héritée des cultures antiques et médiévales. Ces dernières influencent la conception monstrueuse dans l'imaginaire commun de la Renaissance.

La prégnance des principales thèses du monstrueux à l'Antiquité influe de fait sur la définition, les sens et les fonctions du monstre en imposant les premières limites d'une conception monstrueuse telle qu'elle est perçue au XVI^e siècle. Aristote propose une classification des monstres en tant qu'objets d'étude, c'est-à-dire qu'il explique l'origine des prodiges par une approche que l'on pourrait qualifier de scientifique. Les monstres tels qu'ils sont décrits et répertoriés ne sont pas, en somme, des êtres de dégoût et de terreur, mais plutôt la preuve que la nature échoue parfois dans la création et le contrôle de ses fruits. En outre, certains penseurs, et plus généralement les croyances

populaires, considèrent ainsi que les monstres sont des envoyés des dieux pour les menacer et les avertir des conséquences de leurs mauvais actes. Saint Augustin suggère quant à lui que le monstre illustre la puissance de Dieu qui cherche à faire naître en nous l'émerveillement. Il utilise le terme *miraculum* dans une acception large et qui stimule en nous la *curiositas*, cette jouissance de la connaissance du monde et des choses. Enfin, pour Pline, les prodiges et les merveilles sont la preuve de la diversité étonnante de ce que la Nature peut nous offrir. Jean Céard souligne que la nature telle qu'elle est considérée par Pline est une nature capricieuse qui a « parfois les prévenances d'une mère, et parfois les caprices d'un tyran cruel »¹⁶. Il explique en effet que « dans la cosmologie de Pline, tout se passe comme si la Nature, immense et multiforme, jouait avec l'homme, l'aidant et l'accablant à son tour »¹⁷. Jean Céard relie ces conceptions antiques à la vision du monstre à la Renaissance en expliquant que cette dernière n'est qu'une extension de la première.

L'Antiquité avait déjà défini les termes de ce débat et les auteurs du XVI^e siècle se sont rarement dispensés de s'autoriser d'elle. Elle avait formulé des réponses assez diverses pour que chacun pût y découvrir le garant qu'il cherchait. D'Aristote qui isole les monstres des prodiges et les tient pour des erreurs de la nature, et de Cicéron qui conteste la divination mais laisse son frère Quintus énoncer les raisons de la recevoir jusqu'à Pline, beaucoup plus sensibles aux étranges merveilles de la nature mais qui y intègre une certaine science des signes, et à Saint-Augustin qui rejette la divination mais non toute idée de prodige, l'Antiquité avait ouvert les divers chemins où le XVI^e siècle va s'engager.¹⁸

Ainsi, la variété du monde, c'est-à-dire la somme de différences et de raretés qui le composent, indique la possibilité d'un ordre non plus monotone mais régi par des signes discordants.

C'est précisément un des offices de faits très rares, des monstres, des prodiges, des merveilles, de nous éveiller au sens des différences. La nature, qui n'est pas un simple donné, mais un être vivant en perpétuelle activité, ne cesse, pour parfaire son ordre et entretenir en même temps sa cohérence, de multiplier les différences.¹⁹

Or, l'idée que le monstre est une entité nécessaire à l'équilibre du monde se retrouve dans la construction de l'imaginaire médiéval. Samuel Sadaune explique que l'homme « sait très bien que l'univers est la création de Dieu, lequel a mis fin au chaos

16 *Ibid.*, p.10.

17 *Ibid.*, p.13.

18 *Ibid.*, p.5.

19 *Ibid.*, p.11.

pour un monde organisé »²⁰. Mais parfois, les forces du mal peuvent converger et introduire du désordre dans cette fragile harmonie. Si les événements miraculeux peuvent inspirer de la terreur à l'homme médiéval, ce dernier semble penser qu'il s'agit de la manifestation de l'autorité divine. L'imaginaire folklorique médiéval, composé de chimères, de créatures fantastiques et mythologiques, démontre l'acceptation du désordre dans l'ordre, car cela forme un équilibre nécessaire pour le bon fonctionnement du monde. Le monstre au Moyen Âge relève également de la démonologie chrétienne des enfers et témoigne de l'existence et de la puissance de Satan, ou au contraire d'un châtement divin. Jean Céard souligne que

[s]'ils apparaissent surtout comme des menaces ou des punitions, c'est le fait même de leur production qui devient digne d'intérêt, et non plus tellement le détail de leur constitution.²¹

Autrement dit, le monstre est porteur de sens : il annonce le châtement en représailles des mauvais comportements, et invite à un nécessaire repentir. Les penseurs s'interrogent simultanément sur la possibilité d'une origine contre-nature, c'est-à-dire que le monstre serait le fruit d'accouplements en dehors des normes qui engagent une responsabilité des créateurs en particulier et de l'homme en général. Mais peu importe la raison de sa venue au monde, le monstre est le témoin et la preuve d'un « dialogue de deux volontés libres »²² selon Jean Céard, « c'est-à-dire de Dieu et l'autre, celle de l'homme, qui l'a reçue de Dieu en partage »²³. En somme, il n'y a rien d'étonnant à ce que

cette histoire soit ponctuée de prodiges, soit que Dieu, maître de la nature, y inscrive ses menaces, ses avertissements ou sa satisfaction, soit qu'il permette à la nature de porter témoignage de l'action des hommes.²⁴

Si l'héritage culturel antique et médiéval conditionne l'imaginaire commun lié à la monstruosité à la Renaissance, les *Histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau et les *Monstres et prodiges* d'Ambroise Paré n'échappent pas à cette logique d'assimilation et de réappropriation. L'approche à la fois scientifique et fictionnelle du monstrueux par les deux auteurs témoignent d'une catégorisation vraisemblablement échue des écrits philosophiques antérieurs. De la même manière, les monstres semblent dans les deux

20 Samuel Sadaune, *Le Fantastique au Moyen Âge*, Paris, Ouest France, 2016, p.32.

21 Jean Céard, *La Nature et ses prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, op. cit., p.35.

22 *Ibid.*, p.37.

23 *Ibid.*, p.8.

24 *Ibid.*, p.9.

ouvrages être considérés comme des fruits et des preuves de l'existence divine. Ils témoigneraient d'une incroyable capacité à la variation, tout en étant, dans le même temps, générés par des accouplements humains hors-normes ou résultant d'une mauvaise semence. Les monstres dans les deux ouvrages sont protéiformes et difformes, accidents de la nature, hérités d'un imaginaire de la démonologie judéo-chrétienne. Si les monstres durant l'Antiquité et le Moyen-Âge sont considérés comme des signes – en ce qu'ils disent quelque chose du monde et de l'homme – les ouvrages d'Ambroise Paré et de Pierre Boaistuau s'interrogent de la même manière sur la génération du monstrueux, ses causes et ses limites, ses fonctions et ses sens, afin d'instaurer, en filigrane, une définition du monstrueux mouvante et toujours ambivalente.

3/ Vers une définition du monstrueux ?

Le double héritage culturel antique et médiéval influence la définition du monstre à la Renaissance. Cependant, ce n'est pas tant la forme du monstre qui semble prévaloir dans l'imaginaire commun. En effet, le monstre en tant que créature difforme n'inspire pas toujours la peur et le dégoût seulement par sa forme, mais aussi parce qu'il signifie quelque chose. Ainsi, le monstre étonne et interroge parce qu'il s'inscrit dans la rupture et la discontinuité qui caractérisent la nature. Jean Céard postule que

l'ordinaire cours des choses, selon le double sens du terme « ordinaire », c'est à la fois le commun, ce qui se produit communément, et, plus profondément, ce qui se conforme à l'ordre de la nature, celle-ci ayant le pouvoir, en réalisant les formes créées par Dieu, de mettre au jour des êtres qui reproduisent l'archétype en le variant. Cette capacité de variation ne signifie pas que la nature peine à reproduire l'archétype ; tout au contraire, la variation est constitutive de l'ordre ; c'est grâce à elle que nous pouvons déchiffrer la nature ; sans elle la nature s'abîmerait dans la confusion du semblable.²⁵

Autrement dit, le monstre est au cœur d'un paradoxe qui permet une première définition. En effet, alors même qu'il est en marge de la société par sa difformité morale, et signe de désordre en ce qu'il est une variation de la forme générique, il est en même temps la garantie et l'affirmation d'une harmonie naturelle. La variation est en somme nécessaire à l'instauration d'un ordre cosmogonique. Paradoxalement, le monstre est naturel et

²⁵ Jean Céard, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité [en ligne] », *Imaginaire & Inconscient*, 2004. URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-1-page-17.htm>. Page consultée le 04 avril 2019.

simultanément contre-nature. En effet, selon Montaigne,

[c]e que nous appelons monstres ne le sont pas à l'égard de Dieu, qui voit en l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a comprises, et est à croire que cette figure qui nous étonne se rapporte et tient à quelque autre figure de même genre inconnu à l'homme. De sa toute-sagesse, il ne part rien que bon et commun et réglé, mais nous n'en voyons pas l'assortiment et la relation. [...] Nous appelons contre nature ce qui advient contre la coutume. Rien n'est que selon elle, quel qu'il soit. Que cette raison universelle et naturelle chasse de nous l'erreur et l'étonnement que la nouveauté nous apporte.²⁶

Or, d'après Jean Céard,

[l]'ordinaire cours des choses, c'est précisément cette composition de ressemblances et de différences qui tient chaque chose dans son genre tout en l'assurant dans sa singularité. Corrélativement, le monstre est l'être en qui la différence tend à l'emporter sur la ressemblance. Pour Aristote, la nature était le lieu d'une sourde résistance de la matière à la forme : de là venait que certains enfants ne ressemblaient qu'imparfaitement à leurs parents. Les biologistes de la Renaissance ne retiennent souvent de sa pensée que cette idée de ressemblance, dont ils font un critère unique et universel.²⁷

Ainsi, le monstre à la Renaissance semble se définir par le fait qu'il s'écarte de la norme.

Le champ de la monstruosité est par conséquent infiniment plus étendu que le nôtre.

Sont monstrueuses, par exemples, ces races d'hommes, supposées vivre en de lointaines contrées, au fond de l'Orient ou dans le grand Nord, qui s'écartent de la forme ordinaire de l'homme : les Arimaspes, qui n'ont qu'un œil ; les Astomes, qui, sans bouche, ne vivent que du fumet des aliments ; les Sciapodes, qui n'ont qu'un pied, mais immense ; les Géants; les Nains; mais aussi bien tous ceux qui, non plus dans leur conformation physique, mais dans leurs mœurs, s'écartent de l'ordinaire, comme les Troglodytes ou les Anthropophages. Allons plus loin : sont monstres les êtres vivants qui, tout en ressemblant à leurs parents, s'écartent de la forme ordinaire de leur genre : ainsi l'autruche, qui est un oiseau, mais un oiseau qui ne vole pas; les exocets, qui sont des poissons, mais des poissons qui peuvent voler; ou encore les toucans, dont le bec est disproportionné par rapport aux dimensions ordinaires des becs d'oiseaux. Allons encore plus loin, et ne nous limitons pas aux formes vivantes: par rapport aux pluies, une pluie de sang ou de grenouilles sera un monstre ; par rapport aux phénomènes célestes ou aériens, un comète ou une éclipse méritera ce nom.²⁸

Néanmoins, si l'on compare les glossaires de chacun des ouvrages étudiés dans une perspective scientifique, on remarque que chaque texte tératologique est traversé par des termes précis qui découlent d'une conception singulière du monstre. Or, au XVI^e

26 Michel de Montaigne, *Essais*, Paris, Éditions. A. Tournon, 1998, pp.601-602.

27 Jean Céard, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité [en ligne] », *art. cit.*

28 Jean Céard, *La Nature et ses prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, op. cit., p.5.

siècle, le français s'enrichit considérablement, notamment par la redécouverte des langues anciennes comme le latin et le grec. De fait, l'expression est plus variée et plus précise qu'auparavant. Cependant, si les premiers dictionnaires et grammaires sont rédigés, l'orthographe n'est pas encore codifiée avec rigueur. Le patois, les dialectes et la graphie aléatoire pour un même mot se retrouvent ainsi dans les deux ouvrages. A partir des glossaires de chacun des œuvres, un tableau comparatif a été conçu afin de relever certains termes rattachés au champ lexical du monstrueux, du miracle, de l'excès, et de la démonologie.

Ambroise Paré	Pierre Boaistuau
<i>cacodemon</i> : mauvais démon <i>chauche-poulet</i> : nom vulgaire du démon incubé <i>coquemare</i> : démon incubé ou cauchemar <i>fantastique</i> : suscité par la fantaisie, extravagant, bizarre <i>incroyable</i> : incroyable <i>maudisson</i> : malédiction <i>molle</i> : embryon infirme (terme de médecine) <i>ord</i> : sale, répugnant <i>redondance</i> : excès, surabondance <i>superabondance</i> : excès, surabondance <i>supernaturel</i> : superflu <i>chair supernaturelle</i> : excroissance.	<i>affres</i> : effroi <i>aliene</i> : hors de propos, impropre, déplacé <i>contrefaitz</i> : difformes <i>crapuler</i> : vivre de façon excessive <i>desastre</i> : action nuisible des astres <i>immundicité</i> : impureté, choses impures <i>ord</i> : qui suscite le dégoût et pour ainsi dire l'horreur par la saleté <i>ostente</i> : choses extraordinaire, prodige

Un glossaire, par définition, explique et explicite les mots, les notions que nous ne connaissons plus, et peut proposer dans une certaine mesure un premier aperçu du monstrueux tel qu'il peut être conçu par Ambroise Paré et Pierre Boaistuau. Par conséquent, il est intéressant que les notions de monstre, prodiges, merveilles et créatures soient imprégnées de notions comme l'excès, l'impureté, le dégoût, ou encore du vocabulaire de la démonologie et des châtements divins ou naturels. Les deux auteurs semblent tous les deux utiliser des termes qui renvoient à la difformité physique, ainsi qu'à la dimension extraordinaire de ces êtres. En revanche, si Paré mentionne des créatures surnaturelles et maléfiques de manière très précise, comme le *cacodemon*, le *chauche-poulet* ou encore le *coquemare*, ce n'est pas le cas de Boaistuau, qui semble user de termes génériques comme *ostente* qui signifie le prodige, les choses qui dépassent l'ordinaire. On retrouve chez Ambroise Paré aussi bien que chez Pierre Boaistuau le champ lexical de l'excès et de l'excroissance, qui semblent inhérents à la monstruosité, dans la mesure où cette dernière se définit par la disproportion. Dans le

même ordre d'idée, Ambroise Paré utilise l'expression de *chair surnaturelle* pour désigner l'excroissance. Ses termes sont empruntés au lexique médical comme lorsqu'il désigne un embryon non viable par le substantif *molle*. A l'inverse, Pierre Boaistuau a recours au champ lexical de l'effroi, de l'angoisse, de l'étrange : en fait, il semblerait que l'auteur s'intéresse aux émotions que peut faire naître le monstre en l'autre. En d'autres termes, le lexique d'Ambroise Paré apparaît chirurgical, plus scientifique, alors que celui de Pierre Boaistuau est bien plus de l'ordre du subjectif. Le rapport de chaque auteur au monstre semble asymétrique. D'un côté, le monstre est pour Ambroise Paré un objet d'étude – il dissèque le monstre par le biais de l'écrit scientifique – tandis que Pierre Boaistuau semble s'intéresser aux regards sur le monstre. Ce n'est donc pas un hasard si Ambroise Paré, en tant que chirurgien, n'utilise pas les mêmes termes que Pierre Boaistuau dans sa conception du monstre. Les mots choisis ne sont pas anodins dans la mesure où ils révèlent de manière implicite les conceptions de chacun. En revanche, si ce tableau comparatif révèle les divergences de point de vue, on peut néanmoins remarquer que chacune de ces deux listes est traversée par l'idée d'une influence astrale ou encore d'une malédiction. Cette conception héritée de l'Antiquité traverse donc les écrits de la Renaissance, qui sont par conséquent imprégnés voire parasités par la superstition. Ces caractérisations à la fois nouvelles et antiques créent une conception du monstre propre au XVI^e siècle en général et au traité tératologique en particulier. Autrement dit, à partir de ce tableau comparatif, on peut souligner que les deux auteurs semblent avoir des points de vue singuliers sur le monstre – qui, par ailleurs, ne sont pas nécessairement antinomiques – tout en s'inscrivant dans une conception du monstre héritée de l'Antiquité.

La définition du monstrueux apparaît alors complexe. Si les ouvrages d'Ambroise Paré et de Pierre Boaistuau mettent aux premier plan les difformités humaines, des chapitres intégraux sont consacrés aux manifestations naturelles extraordinaires, aux malformations bestiaires, aux hybridations diverses et aux actes immoraux en miroir de la morale établie. En somme, la monstruosité telle qu'elle est décrite dans les œuvres se définit par son caractère différentiel par rapport à une norme établie. D'un point de vue formel, elle cristallise à la fois la difformité, l'excès ou l'absence. Mais la monstruosité contient et révèle des dysfonctionnements systémiques et naturels en même temps qu'elle est nécessaire à l'harmonie cosmogonique. Si une définition définitive de la monstruosité paraît impossible en raison de sa nature ambivalente, le monstre à la Renaissance semble toutefois se caractériser par le fait qu'il

est toujours signe, c'est-à-dire porteur de sens ou présage, et qu'il incarne vraisemblablement une rupture dans la continuité, une variation de l'ordinaire cours des choses.

Chapitre 2 – La catégorisation des inclassables

Le monstre est une entité équivoque et se définit par l'ambivalence. De fait, il est difficile voire impossible à catégoriser. Ce n'est qu'en le considérant en lien avec sa complexité formelle, fonctionnelle et significative qu'une classification non exhaustive est possible, c'est-à-dire en admettant les multiples singularités qui appartiennent toutes au champ de la monstruosité. A partir du classement d'Ambroise Paré – monstres, prodiges et mutilés – une comparaison peut être établie avec la catégorisation implicite réalisée par Pierre Boaistuau – le monstre, le siamois et le difforme. Une répartition issue d'une démarche davantage empirique permet de mettre en évidence la crise épistémologique au sein de laquelle s'inscrit le monstre.

1/ Les classes du singulier chez Paré : monstres, prodiges et mutilés

Dans la préface de son ouvrage *Des Monstres et prodiges*, Ambroise Paré propose une définition des êtres contre-nature en imbriquant celle-ci dans une catégorisation des différentes singularités.

Monstres sont choses qui apparoissent outre le cours de Nature (et sont le plus souvent signes de quelque malheur à advenir) comme un enfant qui naist avec un seul bras, un autre qui aura deux testes, et autres membres outre l'ordinaire.

Prodiges, ce sont choses qui viennent du tout contre Nature, comme une femme qui enfantera un serpent, ou un chien, ou autre chose du tout contre Nature [...].

Les mutilés, ce sont aveugles, borgnes, bossus, boiteux, ou ayans six doigts à la main ou aux pieds, ou moins de cinq, ou joints ensemble : ou les bras trop courts, ou le nez trop enfoncé, comme ont les camus : ou avoir les lèvres grosses et renversées, ou closture de la partie genitale des filles pour cause de l'hymen, ou chair supernaturelle, ou qu'elles soient hermaphrodites : ou

ayans quelques taches ou verrues, ou loupes, ou autre chose contre Nature.²⁹

Le chirurgien définit de manière explicite la monstruosité, qui selon lui se scinde en trois classes distinctes.

La première catégorie relèverait d'une concordance entre le manque de sperme et l'absence de membres, et d'une relation de cause à effet dans la génération monstrueuse à travers l'exemple d'un homme sans bras.

On a veu depuis quelque temps en çà à Paris un homme sans bras, aagé de quarante ans ou environ, fort et robuste, lequel faisoit presque toutes les actions qu'un autre pouvoir faire de ses mains à sçavoir, avec son moignon d'espaule et la teste, ruoit une coignée contre une piece de bois aussi ferme qu'un autre homme eust sceu faire avec ses bras ; pareillement faisoit cliqueter un foüet de chartier, et faisoit plusieurs autres actions ; et avec ses pieds mangoit, beuvoit et jouoit aux cartes et aux dez, ce qui t'est démontré par ce portraict ; à la fin fut larron, voleur et meurtrier, executé en Gueldres, à sçavoir pendu, puis mis sus la rouë.³⁰

Ce monstre prend l'aspect d'un homme qui, à défaut d'être similaire dans la forme à la majorité des êtres humains, possède un mode de vie semblable et commun : il est ainsi capable de s'adonner aux mêmes activités que les autres dont celle, anecdotique, de jouer aux dés. Cependant, Paré, dans la description de cette première catégorie de la monstruosité, explique qu'elle a une valeur de prédiction malheureuse. En effet, cet homme devient « larron, voleur et meurtrier », ce qui lui vaut d'être « executé »³¹. Comme l'explique l'auteur, le corps monstrueux de cet homme présage à la fois de mauvaises actions et une fin déplorable.

Les prodiges forment selon Ambroise Paré la deuxième catégorie du monstrueux. Ils peuvent découler des accouplements inter-espèces, qui engendrent des êtres hybrides mi-hommes mi-animaux. On retrouve ainsi un enfant parasité par un serpent sur son dos³², ou encore un enfant pourvu d'un bas de corps canin³³. L'auteur-chirurgien expose également l'exemple d'un homme aux pieds de bœuf, dont la mère est responsable de ce corps composite.

29 Ambroise Paré, « Préface » in *Des Monstres et prodiges*, Genève, Droz, 1971, p.3.

30 Ambroise Paré, « Exemple du défaut de la quantité de semence » in *Des Monstres et prodiges*, op. cit. p.30.

31 *Ibid.*, p.30.

32 Ambroise Paré, « Exemple des monstres qui se font par corruption et pourriture » in *Des Monstres et prodiges*, op. cit., p.61.

33 Ambroise Paré, « Exemple de la commixion et meslange de semence » in *Des Monstres et prodiges*, op. cit., p.61.

Et partant faut que les femmes, à l'heure de la conception, et lors que l'enfant n'est encore formé [...] n'ayent à regarder ny imaginer choses monstrueuses ; mais la formation de l'enfant estant faicte, jaçoit que la femme regarde ou imagine attentivement choses monstrueuses, toustefois alors l'imagination n'aura aucun lieu, pour-ce qu'il ne se fait point de transformation depuis que l'enfant est du tout formé.³⁴

Si la description de cet être mi-bœuf mi-homme rappelle sans aucun doute le mythe grec du minotaure, on retrouve également le topos de la responsabilité féminine en ce sens que la femme, par une forme d'imagination perverse et contre-nature, en se représentant des monstres après la conception proprement dite de son enfant, engendre un être hybride. La mère de ce minotaure prodigieux évoque en effet l'infidèle Pasiphaé, qui se serait livrée à des rapports charnels avec un taureau blanc envoyé par Poséidon. De fait, l'influence antique de la conception mythologique influe sur la représentation du monstre dans le corpus étudié. En revanche, il faut souligner que si la Renaissance s'empare du monstre mythique, elle le travestit de manière à ce qu'il soit bien plus vraisemblable pour les contemporains. En effet, cette opération est permise par une approche scientifique qui rationalise la conception du prodige. Ce dernier conserve toutefois sa dimension extraordinaire, mais délesté de certains myèmes. Dans le cas précis, cette réécriture mythique s'inscrit dans la catégorie des prodiges, selon Ambroise Paré.

Enfin, les mutilés forment la troisième catégorie du monstrueux selon Ambroise Paré, c'est-à-dire les hommes dont la monstruosité découle de l'excès ou de l'absence de certaines caractéristiques humaines, ou encore de la difformité de celle-ci. L'auteur prend l'exemple d'un enfant « qui a esté pressé au ventre de sa mère, ayant les mains et pieds tortus »³⁵. Il explique une fois de plus cette déformation de la forme générique par une mauvaise posture durant la grossesse,

pour s'estre tenue quasi tousjours assise pendant sa grossesse et les cuisses croisees, comme volontiers font les Cousturieres ou celles qui besognent en tapisseries sus leurs genoüils, ou s'estre bandé et trop serré le ventre, les enfants naissent courbez, bossus et contrefaitz, aucuns ayant les mains et les pieds tortus.³⁶

Si Ambroise Paré constate que certaines femmes empêchent une croissance intra-utérine

34 Ambroise Paré, « Exemple des monstres qui se font par imagination » in *Des Monstres et prodiges*, *op. cit.*, p.61.

35 Ambroise Paré, « Exemple des monstres qui se foint, la mere s'estant tenue trop longuement assise, ayant eu les cuisses croisees, ou pour s'estre bandee et seree trop le ventre durant qu'elle estoit grosse » in *Des Monstres et prodiges*, *op. cit.*, p.40.

36 *Ibid.*

ordinaire de l'enfant, il distingue néanmoins celles qui se livrent à un travail éprouvant et *a priori* respectable – comme l'indique la majuscule au substantif « cousturiere ». Cependant, dans les deux cas, les femmes déforment leur enfant par un manque ou un excès de zèle. Cette troisième catégorie de monstres, constituée des mutilés, inclut donc à la fois des êtres aux membres absents, mais aussi déformés, abîmés, distordus.

En somme, Ambroise Paré définit la monstruosité d'après trois catégories. La première est celle des monstres, c'est-à-dire les créatures dont la forme varie de l'ordinaire et de la normalité. Ces êtres sont des présages ou des avertissements divins. Ensuite, les prodiges se distinguent par l'engendrement hybride. Enfin, les mutilés possèdent une ou des anomalies formelles, c'est-à-dire le manque ou l'excès de particularités ordinaires humaines.

2/ Les catégories du monstrueux dans les Histoires prodigieuses : le monstre, le siamois et le difforme

De son côté, Pierre Boaistuau catégorise de manière plus implicite le monstrueux. Il différencie également les singularités porteuses de messages divins des autres créatures.

[N]ous voyons naistre des creatures vives entre nous qui ont deux testes entées et liées ensemble en un seul corps, comme deux rameaux en un tronc d'arbre. D'autres qui sont si bien collées et cymentées l'une avec l'autre, que par aucun artifice humain on ne les a peut separer. D'autres sont si abhominables et difformes, qu'ilz semblent avoir esté produictes sur terre en contumelie de Nature, et perpetuelle infamie et regret de parens.³⁷

L'auteur des *Histoires prodigieuses* ne propose pas de manière aussi limpide une distinction entre les formes de la monstruosité telle que l'effectue Paré treize ans plus tard, c'est-à-dire en définissant explicitement le monstre, le prodige et le mutilé. Néanmoins, il souligne en filigrane que chaque spécificité entraîne une forme du monstrueux. Cette dernière notion apparaît aléatoire et marquée par l'ambivalence. En d'autres termes, le monstre est protéiforme pour Pierre Boaistuau, et celui-ci étend même la définition du monstrueux en y rattachant la mention de créature. De plus, Boaistuau ne semble pas, à l'inverse de Paré, effectuer de différenciation entre le monstre

37 Pierre Boaistuau, « A treshault et trespuissant seigneur » in *Histoires prodigieuses*, Genève, Droz, 2010, p.336.

et le prodige, qui sont utilisés comme synonymes.

Au sein de la première catégorie monstrueuse de Pierre Boaistuau, on retrouve un être qui possède deux têtes pour un seul corps. Cette classe correspond *a priori* au groupe des monstres établi ensuite par Paré. L'auteur relate l'existence d'un

estrange spectacle en nature, attendu que ces deux corps estoient antez ensemble depuis le jusques en nombril, et depuis le nombril en bas qu'il n'y avoit que la figure d'une seule, sçavoir, deux jambes, deux cuis, une nature et un seul conduit, par où ilz rendoient leurs excréments.³⁸

Ces deux entités humaines accolées ensemble, après dissection, possèdent deux poumons, mais un seul cœur. Pierre Boaistuau en conclut que « nature en vouloit créer deux, mais que par quelque defectuosité, elle demeura ainsi manque »³⁹. Il met alors en évidence le manque paradoxal au sein de l'excès formel caractérisé par l'union de deux entités. Cette créature se caractérise par une difformité oscillant entre le surplus et le manque. De la même manière, Pierre Boaistuau raconte l'histoire prodigieuse de deux monstres, l'un mâle et l'autre femelle. Le premier, après sa mort, est offert à un lieutenant du Roi d'Espagne, et subit une autopsie qui révèle ainsi

a la veue des spectateurs une chose qui n'est pas moins esmerveillable que les precedentes. C'est qu'il avoit deux foyes, deux rates, et n'avoit qu'un cuer.⁴⁰

Le monstre féminin, pour sa part, est étonnant en raison de sa longévité. Pierre Boaistuau rapporte que les deux cerveaux ont les mêmes désirs physiologiques – manger, boire – et parlent d'une voix unique. Les deux entités sont finalement chassées parce qu'elles sont soupçonnées d'influencer le cours des grossesses des autres femmes à leur vision, ce qui pourrait être une référence à la notion de présage dont il était question chez Paré, c'est-à-dire que la forme du monstrueux annonce une vie désolante.

La deuxième catégorie de monstres selon Pierre Boaistuau est celle des êtres qui sont unis les uns aux autres. Il s'éloigne de la conception de Paré, qui considère que tout être double est un siamois. Or, Pierre Boaistuau différencie d'une part les êtres qui partagent deux têtes pour un cœur, et d'autres part les véritables siamois, qui ont deux

38 Pierre Boaistuau, « Prodige de deux corps antez ensemble, comme deux greffes en un tronc d'arbre : Duquel saint Augustin fait mention en sa cité de Dieu » in *Histoires prodigieuses*, op. cit., p.447.

39 *Ibid.*, p.450.

40 Pierre Boaistuau, « Histoire prodigieuse d'un monstre veu par Celius Rhodignius » in *Histoires prodigieuses*, op. cit., p.634.

cœurs et deux têtes. Ainsi, Pierre Boaistuau n'utilise pas le terme de « siamoises » pour désigner cette union de deux individus distincts, mais de « jumelles » ou de « jumeaux » qui seraient associés. Il prend l'exemple de deux jeunes filles qui ont fait l'objet de plusieurs écrits et qui

montra et predist de merueilleuses mutations par les provinces : Car en l'an mesme qu'il fut engendré, Charles duc de Bourgogne occupa la Lorraine : Ferdinand le grand Roy d'Espagne divisa le Royaume avec Alphonse Roy de Portugal, Mathias et Vladislaus roys, firent la paix entre les Hongres et les Bohemes.⁴¹

Les siamoises auraient ainsi une valeur de présage. Boaistuau prend également l'exemple d'

un semblable monstre, cestuy fut engendré à Rome avec grand'merveille de tout le peuple, du temps du Pape Alexandre VI, lequel [...] prognostiquoit les maux, plays et miserres qui survindrent du temps de son pontificat.⁴²

Boaistuau semble établir un lien de cause à effet entre l'existence de ces jumeaux accolés ensemble et les grands événements. Ces monstres sont non seulement extraordinaires en raison de leur forme double, mais aussi parce que leur naissance est prémonitoire. En somme, si cette deuxième catégorie établie par l'auteur a une valeur scientifique du fait que ces êtres doubles sont tout à fait vraisemblables, elle est aussi pénétrée par la superstition et les croyances.

Par conséquent, Pierre Boaistuau paraît ainsi différencier trois classes de monstres : les siamois, les jumeaux accolés ensemble, et les créatures difformes. Cette dernière catégorie, comme nous allons l'étudier, semble être extensible et accueillir le reste des êtres singuliers.

3/ Une tétratologie infinie ?

Si l'ouvrage de Pierre Boaistuau est antérieur à celui d'Ambroise Paré, on peut considérer que le premier a permis au deuxième de clarifier la proposition de catégorisation effectuée en amont. Les deux auteurs semblent se rejoindre à première

⁴¹ Pierre Boaistuau, « Histoires prodigieuses de deux filles jumelles, liées et conjointes par les parties posterieures, veues en divers lieux, l'une à Rome, l'autre à Vérone » *in* Histoires prodigieuses, *op. cit.*, p.703.

⁴² *Ibid.*, p.704.

vue sur deux catégories : celle des monstres, et celle des mutilés. En revanche, là où Pierre Boaistuau distingue les siamois des monstres, Ambroise Paré ajoute la catégorie des prodiges, qui désigne les êtres hybrides. On retrouve cependant l'hybridation monstrueuse chez Pierre Boaistuau, qui fait mention d'un monstre dont le nez rappelle celui d'un mufle ou d'un bœuf⁴³, ce qui est également présent dans les écrits d'Ambroise Paré. De la même manière, la présence d'êtres androgynes, à la fois mâles et femelles, en fait des êtres hybrides. Les deux auteurs font également mention de fantômes et de démons, c'est-à-dire d'entités surnaturelles. Or, selon Jean Céard, « s'interroger sur la nature et le pouvoir des démons est alors un développement obligé des traités de monstres »⁴⁴. De plus, Pierre Boaistuau et Ambroise Paré semblent considérer que toute chose qui se situe en dehors de l'ordinaire est en soi monstrueuse, tels que les monstres immoraux (par absence d'éthique), les animaux difformes, les famines (par manque de nourriture), ou encore les manifestations divines et naturelles comme les orages, les inondations, les volcans en éruption (par excès de feu, de pluie ou de foudre), les grands hommes et femmes (les rois et les princesses, les savants et les penseurs).

Cette catégorisation du monstre s'inscrit dans une logique scientifique. En effet, le classement permet de hiérarchiser des informations en dégagant des caractéristiques propres. Ici, cette opération permet aux auteurs d'instruire le lecteur sur les différents types de monstres. C'est pourquoi le traité tératologique d'Ambroise Paré a une visée documentaire, comme en témoignent les figures qui éclairent le propos scientifique et légitiment ce dernier. La disposition de son ouvrage est rigoureusement pensée.

L'ordre par moy observé en cest œuvre est, que je le divise en vingt huit livres, et chacun d'iceux est parti en chapitres, ensuivant la methode commune de ceux qui mettent par escrit les conceptions de leurs ames. Car en premier lieu, selon le precepte du Philosophe, je mets la definition de chacune chose traictee, puis les differences en icelle considerrees, les signes, causes, prognostiques: et apres ce, la cure generale, puis la particuliere, avec les instrumens propres pour la curation de quelque maladie que ce soit.⁴⁵

Cependant, le prisme par lequel Ambroise Paré opère cette catégorisation est celui d'un chirurgien qui possède un discours tératologique pénétré par la superstition, l'influence de la mythologie grecque et latine ainsi que les légendes folkloriques. De fait,

43 Pierre Boaistuau, « A treshault et trespuissant seigneur » in *Histoires prodigieuses*, *op. cit.*, p. 334.

44 Jean Céard, *Introduction in Ambroise Paré, Des Monstres et prodiges*, *op. cit.*, p.7.

45 Ambroise Paré, « Aux lecteurs » in *Briefve collection de l'administration anatomique*, Paris, G. Cavellat, 1601, p.7.

[p]our Ambroise Paré, les monstres se situent doublement dans l'extraordinaire : par leur situation hors de l'ordre naturel, et par leur valeur prédictive : ils « sont des choses qui apparaissent outre le cours de la nature, et le plus souvent signes de quelques malheurs à venir. » L'intervention du diable vient à propos pour expliquer ce qui échappe au raisonnement scientifique.⁴⁶

Pierre Boaistuau est quant à lui un compilateur d'histoires, mais celles-ci ont une valeur de vérité en tant qu'elles sont le fruit d'auteurs sérieux. De fait, sa démarche est scientifique puisque proche de celle de l'historien, dans la mesure où il est passeur d'histoires. Ainsi, le contexte général et les modalités d'écriture des traités scientifiques influent sur cette catégorisation hybride, au sein de laquelle on peut retrouver, par exemple, des êtres vraisemblables tels que les mutilés qui correspondent, sous le prisme contemporain qui est le nôtre, au handicap physique. Il s'agit de trouver une explication logique à l'enfantement de la difformité, qui, au contraire des prodiges que nous étudions précédemment, est une réalité du monde. De la même manière, les siamois, les monstres moraux et les manifestations naturelles s'inscrivent dans une logique rationnelle. En revanche, la démonologie ou l'hybridation inter-espèces est le fruit d'une imagination à la fois commune dans le contexte historique, et fictionnelle au sein des traités. L'hybridité qui peut caractériser le monstre se retrouve, par extension, dans l'approche fictionnelle et scientifique de la tératologie, dont la catégorisation est parasitée et enrichie tout à la fois par la mention d'êtres extraordinaires. Néanmoins, on ne peut délimiter avec exactitude la part de science et la part de fiction. Si le fait même de proposer une catégorisation du monstrueux s'intègre dans une démarche scientifique, il n'en reste pas moins que les auteurs semblent fascinés par le pouvoir légendaire et fictionnel de la monstruosité. Or, selon Tristan Dagron,

[à] la Renaissance, l'engouement pour les monstres est bien réel. Mais il traduit moins une fascination ou une « célébration » aveugle de toutes les formes d'étrangeté, qu'il ne témoigne d'une crise épistémologique qui vient problématiser la notion même de norme, fondée sur une doctrine de l'ordre naturel jusque là dominante. Si les monstres intéressent autant, et s'ils viennent ainsi occuper le devant de la scène culturelle et artistique, c'est qu'émerge une nouvelle conception de la nature qui, tout en s'édifiant à partir des notions antiques et médiévales de forme et d'essence, en remet largement en cause les présupposés.⁴⁷

Par conséquent, cette catégorisation à la fois scientifique et subjective peut découler

46 Yves Baille, « Les monstres chez Ambroise Paré : un regard rétrospectif » in Régis Bertrand, Anne Carol (dir.), *Le « monstre » humain : Imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005, p.6.

47 Tristan Dagron, « Les êtres contrefaits d'un monde malade. La nature et ses monstres à la Renaissance [en ligne] », *art. cit.*

d'une crise épistémologique qui se situe à

la jonction de la pensée médiévale et de celle du siècle des Lumières, entre reproduction d'un savoir hérité et remise en cause de ce savoir par la raison. Cela donne un curieux mélange de descriptions quasi scientifiques, de croyances.⁴⁸

En somme, d'après les classifications à la fois similaires et différentes d'Ambroise Paré et de Pierre Boaistuau, qui cristallisent une crise épistémologique, où la fiction et la science s'interpénètrent pour proposer une vision d'ensemble des singularités, on peut en conclure que celle-ci peut se scinder en différentes catégories : la difformité de la forme par l'excès ou l'absence, le prodige, l'hybridation, l'union des entités, les monstres immoraux, les catastrophes naturelles et les démons.

De plus, on retrouve une similitude dans le système de classement des deux auteurs. Après avoir classifié les siamois et les jumeaux accolés, Pierre Boaistuau postule l'existence d'une troisième catégorie qui englobe tous les autres êtres difformes. Elle semble correspondre à la troisième classe d'Ambroise Paré, les mutilés. Par ailleurs, le compilateur d'histoires prodigieuses fait mention de créatures « preposterées, renversées, mutilées et tronquées »⁴⁹. Ainsi, il relate le récit d'un enfant monstrueux qui possède quatre pieds et quatre mains⁵⁰. Paré lui-même introduit les créatures possédant un nombre excessif de membres au sein de sa troisième catégorie. En somme, les deux auteurs ont de la même manière établi une troisième catégorie extensible, au sein de laquelle on peut retrouver différentes monstruosité qui ne s'intégraient pas dans les catégories précédentes. Certains monstres semblent donc classables alors que d'autres ne le sont pas. Les monstres « classables » sont finalement les êtres reconnaissables, comme le sont les siamois et les êtres doubles. Les monstres « inclassables » sont les créatures dont la forme varie d'un être à l'autre. Autrement dit, si les êtres « normaux » sont en fait une répétition de la norme, la singularité est par définition un écart à la norme, et surtout un écart inédit. Ainsi, peut-être certains monstres le sont plus que d'autres, dans la mesure où les êtres doubles sont une répétition de la forme de deux manières : à la fois parce qu'il s'agit de deux êtres « normaux » accolés ensemble, mais aussi parce qu'ils sont des répétitions d'un phénomène déjà existant. A l'inverse, les êtres constituant la troisième catégorie ne sont pas définissables de manière systématique. Pour les siamois et les êtres doubles, il existe un ensemble de paramètres scientifiques et

48 Yves Bailly, « Les monstres chez Ambroise Paré : un regard rétrospectif », *op. cit.* p.9.

49 Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses*, *op. cit.*, p.334.

50 *Ibid.*, pp.665-668.

objectifs qui permettent de définir s'ils appartiennent à la première ou à la deuxième catégorie.

Par conséquent, la définition du monstre à la Renaissance se révèle extensible à l'excès, ce qui induit, de fait, une tératologie qui pourrait être infinie. Si les deux auteurs tentent de proposer une classification rationnelle voire scientifique des espèces monstrueuses, le fait que cette troisième catégorie se révèle comme étant un fourre-tout de toutes les autres créatures révèle à la fois un paradoxe dans cette classification vaine, mais aussi que le monstre est, par définition, inclassable. En effet d'après Pierre Ancet,

[o]n appelle monstre ce qu'on ne peut ramener clairement à une espèce. Le concept courant de monstre n'indique pas une catégorie mais l'impossibilité de catégoriser, un *au-delà* de la connaissance commune.⁵¹

En somme, l'impossible catégorisation du monstre démontre qu'il s'affranchit totalement des normes et qu'il ne possède pas de caractéristique distinctives et systématique qui permette de le classer.

Chapitre 3 – Signes et significations du monstre

La catégorisation des différentes monstruosité à la Renaissance, qui assouplissent de fait la définition de la singularité, entraînent une nécessaire réflexion sur la nature du monstre, c'est-à-dire au contexte de son engendrement, qui pose lui-même le monstre en porteur de sens. Ce dernier peut être un châtimeur divin ou démoniaque en réponse aux accouplements hors-normes qui ont conduit à sa conception. Dans cette logique manichéenne, le monstre est ambivalent, dans la mesure où il cristallise le rapport de force du Bien et du Mal. Signe d'une cosmogonie désordonnée, la monstruosité s'impose de fait comme un présage, un événement annonciateur au sein de sociétés en crise, admettant dès lors son lien intrinsèque avec le contexte social, politique et historique dans lequel il se place. En d'autres termes, si le monstre est un signe, il cristallise alors les angoisses.

⁵¹ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses universitaires de Paris, 2006, p. 30.

1/ L'engendrement hors-normes du monstre

Si le monstre fait signe, c'est-à-dire qu'il est porteur de sens, son engendrement et ses causes sont des questions essentielles dans la compréhension de ses fonctions. Par conséquent, il n'est pas étonnant qu'Ambroise Paré aussi bien que Pierre Boaistuau proposent leurs propres théories quant à la génération des monstres. La différence principale entre les deux auteurs réside dans leurs fonctions. Ambroise Paré, en tant que chirurgien, pose nécessairement sur le monstre un regard médical. Autrement dit, son point de vue est celui d'un scientifique qui cherche à comprendre l'engendrement du monstre en s'attachant à des données qui lui apparaissent rationnelles et plausibles. Les fantaisies de Paré sont compensées par une approche scientifique du monstre. À l'inverse, Pierre Boaistuau en tant que compilateur d'histoires use et abuse des outils fictionnels pour raconter une histoire, qui tient de la légende. Si le traité tératologique de Paré a évidemment une dimension ludique propre aux ouvrages du genre à la Renaissance, l'ouvrage de Boaistuau est néanmoins destiné à séduire le lecteur. Autrement dit, Ambroise Paré instruit tout en divertissant, tandis que Pierre Boaistuau divertit et, parfois, instruit.

Ainsi, Ambroise Paré débute son traité par un premier chapitre consacré à l'explication de la cause des monstres. Il déclare ainsi que

[L]es causes des monstres sont plusieurs. La première est la gloire de Dieu. La seconde, son ire. La troisième, la trop grande quantité de semence. La quatrième, la trop petite quantité. La cinquième, l'imagination. La sixième, l'angustie ou petitesse de la matrice. La septième, l'assiette assise les cuisses croises ou serées contre le ventre. La huitième, par cheute, ou coups donnez contre le ventre de la mere estant grosse d'enfant. La neuvième, par maladies hereditaires ou accidentales. La dixième, par pourriture ou corruption de la semence. L'onzième, par mixtion ou melange de semence. La douzième, par l'artifice des meschans belistres de l'ostiere. La treizième, par les Demons ou Diabes.⁵²

L'auteur-chirurgien met en fiction le monstre tout en conservant une démarche scientifique ; il faut néanmoins souligner que cette énumération des causes liées à l'engendrement du monstre ne suit pas une logique de classification rigoureuse. En effet, Paré semble se contenter d'établir un relevé de ces raisons sans proposer une catégorisation de celles-ci. Par conséquent, il serait intéressant pour notre étude de proposer une distinction des causes en six classes non-exhaustives : la conception du

⁵² Ambroise Paré, « Des causes des monstres » in *Briefve collection de l'administration anatomique*, op. cit., p.4.

monstre peut être liée à l'intervention céleste (colère ou gloire divine), à la qualité de la semence (quantité démesurée, ou à l'inverse insuffisante, corrompue par l'urine, voire gangrenée), à une gestation intra-utérine malmenée (coups, chutes, malformations internes), à une influence héréditaire (maladies génétiques), à l'immoralité d'un ou des acteurs de l'engendrement (influence des méchants ou mauvaise imagination de la mère), et à l'intervention satanique (des démons ou du Diable en lui-même). Si pour Paré, la naissance des monstres repose de manière évidente sur une intervention céleste ou démoniaque, il semblerait cependant que la conception humaine influence véritablement la génération des singularités. En effet, l'existence des monstres doubles résulte de la quantité excessive de sperme produite lors de la fécondation, alors qu'à l'inverse, une semence marquée par la carence produira un être difforme par l'absence de certaines caractéristiques humaines.

Or, Pierre Boaistuau déclare qu'

[i]l est tout certain que le plus souvent ces creatures monstrueuses procedent du jugement, Justice, chastiment ; et malediction de Dieu, lequel permet que les peres et meres produisent telles abhominations, en l'horreur de leur péché, parc ce qu'ilz se precipitent indifferemment, comme bestes brutes où leur appetit les guide, sans respect ou observations d'aage, de lieu, de temps, ou autres Loix ordonnées de nature comme Saint Gregoire enseigne en ses dialogues.⁵³

Il cite ensuite le prophète Osée :

[i]lz ont esté faictz abhominables selon leurs amours, et quand ilz auront nourry leurs enfants, je les destruiray tellement qu'ilz ne deviendront point des hommes, je leur donneray la matrice abortive, et les mamelles taries, et leur racine sera desechée, et ne fera plus de fruict et s'ilz engendrent, je mettray à mort le fruict de leur ventre.⁵⁴

Ainsi, la génération monstrueuse issue d'une union charnelle placée sous le signe de la décadence est directement héritée d'une conception judéo-chrétienne de la sexualité.

C'est pourquoi Dieu les a livrés à l'impureté, selon les convoitises de leurs cœurs ; en sorte qu'ils déshonorent eux-mêmes leurs propres corps; eux qui ont changé la vérité de Dieu en mensonge, et qui ont adoré et servi la créature au lieu du Créateur, qui est béni éternellement. Amen ! C'est pourquoi Dieu les a livrés à des passions infâmes: car leurs femmes ont changé l'usage naturel en celui qui est contre nature, et de même les hommes, abandonnant l'usage naturel de la femme, se sont enflammés dans

⁵³ Pierre Boaistuau, « Des enfantements monstrueux, et de la cause de leur generation » in *Histoires prodigieuses*, op. cit., p.385.

⁵⁴ *Ibid.*

leurs désirs les uns pour les autres, commettant homme avec homme des choses infâmes, et recevant en eux-mêmes le salaire que méritait leur égarement.⁵⁵

Par conséquent, Pierre Boaistuau semble considérer que l'engendrement monstrueux dérive d'une union charnelle d'un homme et d'une femme qui se sont affranchis des normes instaurées institutionnellement et moralement au sein de la société. Il cite par ailleurs la *Bible* selon laquelle « les femmes souillées de sang menstruel engendrent des monstres »⁵⁶. De la même manière, pour Ambroise Paré, c'est la responsabilité maternelle qui est prégnante dans la conception du monstre : que ce soit par accident lors de la grossesse, par une gestation dont la durée dépasse l'ordinaire, ou par une conduite délibérément immorale, c'est généralement à la génitrice que revient la faute de la naissance du monstre, celui-ci étant en somme marqué au fer rouge d'une sexualité allant à l'encontre de celle préconisée par les institutions théologiques et la morale établie. L'auteur adhère de fait, en tant que chirurgien de son époque, aux croyances ancestrales pénétrées par une vision vraisemblablement misogyne. Véronique Dasen analyse ainsi la vignette d'un enfant monstrueux contenu dans un œuf de poule, dont les cheveux sont des serpents⁵⁷. Si ce monstre est un exemple de la trop grande quantité de semence lors de la fécondation dans le chapitre éponyme, il appartient néanmoins

à une longue tradition iconographique liée à l'imaginaire de la sexualité et de la procréation. Elle représente un avatar de la croyance antique en l'animalité de la matrice, illustré sur les intailles magiques gréco-romaines et byzantines, où l'utérus devient tour à tour ventouse, scarabée, pieuvre ou tête de Gorgone.⁵⁸

Ambroise Paré décrirait alors

la matrice (ou utérus, les deux termes sont synonymes) comme un organe doué d'une vie propre qu'il faut surveiller, contrôler, voire maîtriser. Ces images la présentent sous différentes formes, animées ou animales⁵⁹

Ainsi, le sexe féminin, ici caractérisé par sa fonction reproductrice, mais qui pourrait être anatomiquement étendu à la vulve, au vagin et au clitoris, est lié à des figures féminines marginales et dangereuses comme Méduse, ou encore à des animaux marins mouvants et tentaculaires. Il pourrait y avoir un lien de cause à effet entre la dangerosité

⁵⁵ Romains, 1, 24-27.

⁵⁶ Esdras, 5, 8 : « Et mulieres mentruatae parient monstra ».

⁵⁷ Cf. Annexe n°1.

⁵⁸ Véronique Dasen, « Métamorphoses de l'utérus, d'Hippocrate à Ambroise Paré », *Gesnerus* 59, Paris, 2002, p.167.

⁵⁹ *Ibid.*, p.171.

présupposée de l'appareil génital féminin et la génération monstrueuse qui découle soit d'une sexualité débridée telle qu'elle est rapportée de manière implicite, soit d'une représentation de la matrice parasitée par un spectre misogyne – à replacer dans le contexte historique, institutionnel, médical et philosophique dans lequel s'inscrit cette vision de la féminité.

En revanche, il est évident que l'implication de la sexualité dans l'engendrement monstrueux est précisément issue du « postulat du genre » du traité de monstres selon lequel « la sexualité débridée », entre autres, « altèr[e] la nature humaine, et ren[d] les protagonistes « monstrueux »⁶⁰. Autrement dit, le contexte sexuel de la génération monstrueuse est l'une des premières causes de l'engendrement monstrueux. De fait, si les rapports charnels sont hors-normes, il n'y a rien d'étonnant à ce que leur fruit le soit tout autant dans sa forme.

2/ Le monstre comme manifestation surnaturelle, cristallisation de la dualité du Bien et du Mal

Des pratiques sexuelles considérées comme déviantes produisent en retour des monstres. Or, ces rapports charnels hors-normes manifestent la présence diabolique au sein des hommes. A l'inverse, le monstre peut tout aussi bien être le signe de l'apparition ou de la volonté céleste. Ainsi, le monstre, en ce qu'il est un signe ambigu, cristallise la dualité du Bien et du Mal.

Pierre Boaistuau rapporte dans le chapitre éponyme l'histoire d'un monstre dont fait mention Saint Hierosme et qui est apparu à Saint Antoine dans le désert. Cette entité « avoit forme d'homme, le nez hideux, deux cornes en la tête, et les piedz semblables à une Chevre »⁶¹. Cette description du monstre hybride, mi-homme mi-chèvre, peut être ouvertement issue de l'imaginaire de la démonologie. En effet, le bouc permet d'abord par son sacrifice lors des rites chrétiens d'expié les péchés. Au sein des représentations du Jugement dernier, les pécheurs prennent les traits de boucs, assignés à gauche. En outre, l'animal représente l'Antéchrist, d'autant plus qu'il est rattaché à

60 Astrée Ruciak, « Autour de François de Rosset : la dimension monstrueuse dans les *Histoires tragiques* » in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, Paris, 2017, p.71.

61 Pierre Boaistuau, « Histoire d'un monstre duquel saint Hierosme fait mention, lequel apparut à Saint Anthoine au desert » in *Histoires prodigieuses*, op. cit., p.453.

Satan puisqu'il symbolise le péché de luxure. Pierre Boaistuau poursuit son récit en attribuant ces paroles au démon hybride : « Je suis homme mortel comme toy, qui habite en ce désert, l'un de ceux que le vulgaire (deceu) appelle Satyres ou Incubes »⁶². Or, le satyre est un monstre mythologique associé au dieu Pan ; il accompagnerait notamment Dionysos, dieu du vin et de la luxure. Homme aux pattes et cornes de bouc, la créature chimérique, par analogie avec ses agissements lubriques, prend ensuite le sens d'un homme libidineux aux agissements répréhensibles. De son côté, l'incube est un démon mâle qui abuserait sexuellement des jeunes femmes endormies. Il s'accouplerait également lors du sabbat avec des sorcières. Les deux espèces de démons dont se revendique le monstre du désert sont donc assimilées au Diable. Pierre Boaistuau énumère ainsi plusieurs aspects de démons qui sont en fait les multiples avatars d'une forme générique, celle de Satan.

Et par ce qu'il est grand bruit, et que beaucoup disoient avoir expérimenté, et ouy d'autres qui l'avoient aussi esprouvé, et qu'il y a Faunes et des Sylvains, que le vulgaire appelle Incubes, qui n'ont pas seulement désiré les femmes, mont ont eu affaire à elles, et mesme qu'il y a quelques Daemons que les Gaulois appellent Dusiens, lesquelz aiment cette immundicité.⁶³

L'héritage médiéval et mythologique influence cette conception de la monstruosité qui est, en somme, la marque du démon. De son côté, Ambroise Paré écrit qu'

[i]l y a des sorciers et enchanteurs, empoisonneurs, venefiques, meschans, rusez, trompeurs, lesquels font leur sort par la paction qu'ils ont faite aux Demons, qui leur sont esclaves et vassaux. Et nul ne peut estre sorcier que premierement n'aye renoncé Dieu son createur et sauveur, et prins volontairement l'alliance et amitié du Diable, pour le recognoistre et advouer, au lieu du Dieu vivant, et s'estre donné à luy. Et ces manieres de gens qui deviennent sorciers, c'est par une infidelité et deffiance des promesses et assistance de Dieu ; ou par mepris, ou pour une curiosité de sçavoir des choses secretes et futures ; ou estans pressez d'une grande pauvreté aspirant d'estre riches.⁶⁴

Le diable corrompt les âmes humaines en les asservissant par un pacte. Ces hommes et femmes deviennent à leur tour des monstres, en mutant après cet accord en sorciers et en magiciens. Satan influe par conséquent sur la nature,

à sçavoir Centaures, serpens, rochers, chasteaux, hommes et femmes,

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*

64 Ambroise Paré, « Exemple des choses monstrueuses faites par les démons et les sorciers » in *Des Monstres et prodiges*, op. cit. p.80.

oiseaux, poissons, et autres choses, ainsi les Demons se forment tout subit en ce qu'il leur plaist, et souvent on les voit transformer en bestes, comme serpens, crapeaux, chats-huans, huppes, corbeaux, boucs, asnes, chiens, chats, loups, toreaux, et autres ; voire ils prennent des corps humains vifs ou morts, les manient, tourmentent et empeschent leurs œuvres naturelles ; ils font semblant d'être contraints [...] mais une telle contrainte est volontaire et pleine de trahison.⁶⁵

Le Diable n'est cependant pas un Créateur ainsi que Dieu l'est. Satan est à l'inverse, la créature, l'ange déchu. Il n'a ainsi pas la fonction d'un démiurge qui recréerait un monde selon des règles chaotiques. Il ne peut qu'influer sur les œuvres que Dieu a d'abord créées.

Dieu l'en empêche cependant : en état tout au plus de ralentir ou d'accélérer le cours des choses, Satan ne peut substituer à l'ordre divin ou un autre ordre. Il ne peut ni concevoir ni engendrer, il ne peut guérir les maladies naturelles. Il compense donc cette impuissance en contrefaisant les œuvres divines. Rival de Dieu, il s'acharne à singer la création – et ses suppôts font de même [...] Pour eux Paré montre encore plus de sévérité que pour les gueux imposteurs : car les sorciers sont les singes de ces singes de Dieu que sont les démons.⁶⁶

De plus, le démon n'a pas une forme définie selon Jean Céard, mais bien « mille apparences » : il est capable de « transmuier »⁶⁷. Plusieurs chapitres sont consacrés à de faux monstres, c'est-à-dire à des faussaires qui mettent en scène un être qui n'est pas véritablement singulier. Ambroise Paré narre ainsi l'histoire d'une « grosses garce de Normandie qui faignoit avoir un serpent dans le ventre »⁶⁸, d'une « cagnardiere feignant estre malade du mal saint Fiacre, et luy sortoit du cul un long et gros boyau fait par artifice »⁶⁹, ou encore plusieurs « impostures », comme celle d'une « belitresse feignant avoir un chancre en la mamelle »⁷⁰. Si le chirurgien tient en horreur la simulation, c'est parce qu'elle est la marque de Satan. Or, il est intéressant de souligner que le mensonge est l'œuvre, bien souvent, d'une femme. Trois sont dénombrées pour un seul menteur dans le traité de monstre. La simulation et la trahison sont cependant assimilées dans l'imaginaire commun à la figure féminine, qui découle certainement des représentations judéo-chrétiennes du péché originel dont Ève est la responsable. Si la dissimulation, signe du Démon, est associée à la corruption des âmes qu'engendre Satan, s'impose alors

65 *Ibid.*

66 Jean Céard, « Introduction » in Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, *op. cit.*, p.55.

67 *Ibid.*

68 Ambroise Paré, « D'une grosses garce de Normandie qui faignoit avoir un serpent dans le ventre » in *Des Monstres et prodiges*, *op. cit.*, pp.78-79.

69 Ambroise Paré, « D'une cagnardiere feignant estre malade du mal saint Fiacre, et luy sortoit du cul un long et gros boyau fait par artifice » in *Des Monstres et prodiges*, *op. cit.*, pp.76-77.

70 Ambroise Paré, « L'imposture d'une belitresse feignant avoir un chancre en la mamelle » in *Des Monstres et prodiges*, *op. cit.*, pp.76-77.

la figure de la sorcière – dont il était précisément question précédemment. Cette dernière est en fait un monstre artificiel, dont la forme humaine générique créée à l'origine par Dieu a été ensuite modifiée par le diable.

Ainsi, le monstre tel qu'il vient au monde est le signe de la présence de Dieu. Selon Jean Céard, « il nous était toujours loisible d'apercevoir dans un monstre, outre la cause surnaturelle qui le produit, la marque évidente de la gloire ou de la colère divine »⁷¹. Pierre Boaistuau compare la colère divine aux méfaits du Diable qui étaient l'objet du précédent chapitre, « Prodiges de Sathan ».

Considerons un peu, Chrestiens, combien cest oracle et Prodige divin est different du precedent. L'un édifie, l'autre ruine, l'un veult perdre, dissimuler et gaster, l'autre veut conserver, reparer et vivifier. En quoy nous experimentons combien grande et merveillable est la bonté et clemence de nostre Dieu, lequel iaçoit que l'ayons offensé par une infinie multitude d'exécrables pechez neanmoins il nous tend sa main, nous appelle, admoneste en convie de retourner à luy, ores par maladies et autres particuliers afflictions, quelquefois par signes et Prodiges.⁷²

L'auteur justifie les prodiges dans la cité de Jérusalem par la présence de Dieu, ces monstres étant une réponse au mauvais comportement des hommes.

En somme, le monstre, en tant que signe ambivalent, cristallise le paradigme du Bien et du Mal qui régit l'ordre du monde dans une harmonie des contraires. Il est toujours le signe d'une manifestation surnaturelle, mais il peut tout autant être signe de la présence céleste que de la dégénérescence démoniaque. Complexe voire antithétique, la signification du monstre n'échappe pas à l'ambivalence qui caractérise son dernier.

3/ Ordre et désordre d'une cosmogonie mouvante

Si le monstre est ambivalent, ses sens le sont tout autant : au confluent des forces divines et démoniaques, il est à la fois un présage et une punition. En effet, selon Charles T. Wolfe,

[l]e monstre est d'abord un signe, un présage, comme une comète ou toutes sortes de phénomènes météorologiques violents, tels la foudre ou les

⁷¹ Jean Céard, « Introduction » in Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, op. cit., p.35.

⁷² Pierre Boaistuau, « Prodiges et avertissements de Dieu, envoyez sur la cité de Hierusalem, pour les induire à la pénitence » in *Histoires prodigieuses*, op. cit., p.366.

tremblements de terre.⁷³

Emile Benveniste repère quant à lui dans l'étymologie latine du mot « monstre », *monstrum*, l'idée selon laquelle son apparition est un événement qui nous « montre la voie. » Ainsi, Ambroise Paré consacre un chapitre aux « monstres célestes », et s'intéresse aux manifestations astrales et cosmiques – des comètes rouges, trois soleils, des pluies de sang – qui présagent des catastrophes politiques et des combats. Ces éclosions naturelles sont monstrueuses dans le sens où elles dérivent de la forme générique et sont envoyées de Dieu. En outre, la monstruosité, en tant que signe de la présence céleste, est nécessaire à la cosmogonie, composée de variantes.

Pour qui porte humblement son regard sur l'immensité mouvante de la voûte céleste, il n'est pas d'autre sentiment possible que celui de l'harmonie multiple du monde. Et qu'est-ce, au fond, qu'un monstre, sinon une phrase sous marquée au sein de cette musique, et parfois une modulation légèrement dissonante dans la mélodie universelle ?⁷⁴

Si le monstre est nécessaire au maintien de l'ordre, Charles T. Wolfe souligne qu'il possède un sens politique et annonce le chaos qui s'infiltré au sein d'un ordre établi.

Une naissance monstrueuse n'est pas un effet du hasard, dénué de sens, mais au contraire un événement annonciateur – qui possède curieusement une portée politique, par exemple dans l'ancienne Rome, car l'événement prodigieux « suppose un destinataire : les dieux eux-mêmes, et un destinataire : la cité »⁷⁵

Jean Delumeau explique en outre que

cette attirance vers le monstrueux ne peut se comprendre que replacée dans un contexte large d'inquiétudes et d'angoisses que l'historiographie récente cherche maintenant à restituer. Car les XV^e et XVI^e siècles, en Europe occidentale et centrale, ont vu l'apogée du macabre, de la chasse aux sorcières, de l'antisémitisme et l'éclatement de la chrétienté latine débouchant sur d'atroces guerres de Religion.⁷⁶

En effet, la Renaissance, au sein de laquelle s'inscrivent ces traités de monstres, est une période de crise à plusieurs niveaux. Conséquence de la réforme protestante, le

73 Charles T. Wolfe, « L'anomalie du vivant. Réflexions sur le pouvoir messianique du monstre [en ligne] », *Multitudes*, 2008. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-2-page-53.htm>. Page consultée le 04 avril 2019.

74 Jean Céard, *Préface in Ambroise Paré, Des Monstres et prodiges, op. cit.*, p. 36.

75 Charles T. Wolfe, « L'anomalie du vivant. Réflexions sur le pouvoir messianique du monstre », *art. cit.*, p. 3.

76 Jean Delumeau, « Apport historique autour du monstrueux [en ligne] », *Imaginaire & Inconscient*, 2004. URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-1-page-7.htm>. Page consultée le 04 avril 2019.

christianisme se scinde en deux parties adverses. En parallèle, l'évangélisme se développe. Tout ceci converge vers les guerres de religion et une succession de tueries. Le Massacre de la Saint-Barthélemy en août 1572 lors du mariage de Marguerite de Valois et de Henri de Bourbon qui devait réconcilier les partis catholique et huguenot marque profondément les hommes du siècle par son extrême violence. Ces périodes de crises politiques et religieuses parasitent le XVI^e siècle et conduisent à un recentrement sur soi ainsi qu'à une remise en perspective politique, philosophique et morale dont la figure du monstre cristallise les questionnements. L'apparence ne détermine plus seulement le monstre ; la bonté de l'âme aussi. Pierre Boaistuau analyse ainsi les liens entre la tyrannie et la décadence des empires, en prenant l'exemple d'un roi monstrueux, postulant qu'

il n'est rien plus difficile que de bien regner, ou commander aux Républiques, car l'affluence des biens et honneurs esquelz les princes sont costumièrement confictz, liberté de mal faire sans estre repris, la corruption du conseil de ceux qui les assistent, sont les vrayes allumettes pour les enflammer es vices.⁷⁷

La métaphore de l'allumette souligne que certaines conditions peuvent déclencher en l'homme la tyrannie, et les mauvaises actions inhérentes, comme l'abondance de biens, la flatterie ou la corruption du conseil. Néanmoins, pour qu'une allumette puisse engendrer du feu, il faut qu'il y ait un frottement contre une matière inflammable. En creux peut se dessiner le postulat selon lequel l'homme de manière générale, et le Roi dont il est question dans ce cas particulier, possède en lui une part de Mal qui pourrait faire de lui un monstre d'immoralité. Pierre Boaistuau consacre un chapitre à l'avarice⁷⁸, qui n'est rien d'autre qu'un excès d'économie. La démesure et l'*hybris* qui caractérise les hommes de son temps semblent déteindre sur la conception du monstre qui, s'il s'inscrit toujours outre le cours ordinaire des choses, étend sa définition et ses significations, pour englober la totalité des excès. En d'autres termes, à la disproportion physique s'ajoute la démesure morale, conférant aux mauvais hommes le statut de monstres.

Ainsi, la fonction du monstre dans les traités tératologiques du XVI^e siècle et plus précisément au sein du corpus est celle d'un présage au sein d'une société en crise, à la fois châtement divin et événement annonciateur. Néanmoins, le monstre peut

⁷⁷ Pierre Boaistuau, « Prodige d'un roy monstrueux par lequel est montré en quel péril sont ceux qui commandent, et autres qui ont administrations de républiques » in *Histoires prodigieuses*, op. cit., p.366.

⁷⁸ Pierre Boaistuau, « Histoire prodigieuse d'avarice avec plusieurs exemples memorables sur ce mesme subject » in *Histoires prodigieuses*, op. cit., p.733.

précisément être produit par la crise elle-même, comme en témoigne l'élargissement de la définition du monstre qui s'étend à la difformité morale. Le monstre apparaît comme un signe discordant et ambivalent, à la fois produit et symptôme d'une société malade. Au cœur d'un siècle de crises politiques et religieuses, le monstre s'inscrit dans un imaginaire démoniaque et céleste.

L'ouvrage tératologique des *Monstres et prodiges* d'Ambroise Paré, qui offre une vue d'ensemble sur les singularités, aussi bien que les *Histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau, compilation de récits extraordinaires, se situent à mi-chemin de la légende et de la vérité, des faits et de la fiction, de la littérature et de la science. Si l'on remonte aux sources des constructions originelles du monstre à travers une réflexion sur le lexique du monstrueux et sur le double héritage culturel antique et médiéval de la singularité, on remarque que la définition de la monstruosité est marquée par l'ambivalence. Une approche plus empirique a permis de dégager une catégorisation des êtres hybrides, difformes et déformés afin de questionner l'aspect protéiforme du monstre tel qu'il embrasse les textes du corpus en lien avec la crise épistémologique qu'il cristallise au sein des traités tératologiques. Inclassable, le monstre apparaît d'autant plus complexe. En effet, l'étude des signes pluriels et des significations divergentes de la monstruosité, par l'engendrement hors-normes qui le produit, et la manifestation surnaturelle qu'il symbolise, ont mis en évidence la place et la fonction ambiguës du monstre au sein d'une cosmogonie mouvante. En conclusion, le corpus du XVI^e siècle laisse enfin apparaître les notions de monstres et de merveilles, de prodiges et de miracle, qui révèlent en creux les aspects et les sens d'une singularité engendrée par et au sein d'un siècle en crise.

PARTIE II

Monstres et monstruosités romanesques au XIX^e siècle : formes, fonctions et sens

Si l'on a analysé dans un premier temps les définitions, les catégorisations et les significations du monstrueux au XVI^e siècle, il s'agit à présent d'étudier les formes, les sens et les fonctions du monstre au XIX^e siècle, notamment à travers l'étude des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue et de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Il convient cependant de présenter le corpus de façon plus précise afin de mieux saisir les enjeux de cette deuxième partie, ainsi que les rapports que les auteurs entretiennent avec le monstre.

La genèse de *Notre-Dame de Paris* permet tout d'abord de mieux appréhender le texte en lui-même. En 1828, Victor Hugo signe un contrat auprès de l'éditeur parisien Charles Gosselin qui lui a proposé d'écrire un roman « à la mode de Walter Scott⁷⁹ », auteur alors très apprécié. De son côté, l'éditeur accepte de publier *Le Dernier jour d'un condamné* et des *Orientales*, encore à l'état de projet, ainsi qu'à rééditer *Han d'Islande* et *Bug-Jargal*. *Notre-Dame de Paris* aurait du initialement être édité en 1829 ; mais Hugo est accaparé par l'écriture de ses pièces de théâtre *Hernani* et *Marion Delorme*. Gosselin entend non seulement que Hugo achève l'écriture du roman commandé, mais il le menace de payer des indemnités de retard à hauteur de dix-mille francs. En juin 1830, Victor Hugo entame les recherches préliminaires pour l'écriture de l'ouvrage. En juillet, alors qu'il entame la rédaction des premiers chapitres, le Roi Charles X signe des ordonnances qui conduisent à la Révolution de Juillet et à un soulèvement populaire, ce qui ralentit de fait la production. En septembre, Victor Hugo s'attelle de nouveau à l'écriture, après être parvenu à négocier quelques mois de sursis. Le 15 janvier 1831, l'auteur met un point final à une œuvre qui deviendra majeure. Le roman historique met en scène un carillonneur bossu, boiteux et borgne à la naissance, qui deviendra ensuite sourd à cause du son des cloches. Les cinquante-neuf chapitres répartis en onze livres révèlent peu à peu la gentillesse et la sensibilité de Quasimodo, qui aime d'un amour pur et sincère une jeune bohémienne, Esméralda. En plaçant son histoire au cœur d'un Paris médiéval et populaire, Victor Hugo parvient à obtenir de la part de la presse française des critiques élogieuses qui encensent la force stylistique et inventive du roman ainsi que la prouesse d'avoir fait de la cathédrale Notre-Dame un personnage à part entière.

⁷⁹ Henri Scepi, *Notre-Dame de Paris de Victor Hugo*, Paris, Gallimard, 2006.

De son côté, publié en feuilleton dans *Le Journal des débats*, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue tient en haleine ses lecteurs du 19 juin 1842 au 15 octobre 1843. A la fois roman-fleuve, roman social et roman-feuilleton, l'œuvre est le fruit du développement de la presse et de l'industrialisation de masse. Accessible et populaire, le roman-feuilleton est l'un des nouveaux genres du XIX^e siècle qui connaît un grand succès auprès des lecteurs de toutes classes sociales. *Les Mystères de Paris* permettent le jaillissement, dans une certaine mesure, d'une conscience sociale quant aux conditions de vie des classes laborieuses. Pourtant, à l'origine, rien ne destinait Eugène Sue à rédiger ce qui allait être un ouvrage majeur, considéré comme un roman socialiste. En effet, à première vue, Eugène Sue n'était guère enthousiaste à l'idée de son ami Goubaux de montrer ce qui est d'ordinaire caché, c'est-à-dire les couches sociales inférieures et les bas-fonds parisiens. Eugène Sue aurait en effet déclaré, non sans humour : « Mon cher ami, je n'aime pas ce qui est sale et qui sent mauvais »⁸⁰. Néanmoins, l'auteur se laisse finalement convaincre, se déguise et se rend à une taverne dans un quartier populaire. Assistant à une querelle entre deux personnages, il tient le début du roman-feuilleton. En effet, les dix volumes narrent l'histoire d'un justicier de classé aisée, Rodolphe, qui entend réparer les illégalités sociales au cœur des bas-fonds de Paris. Véritable plongée au sein de la pègre, le feuilleton montre sans fards la criminalité et les monstres sociaux que renferme cette facette méconnue de Paris. Ce n'est qu'après avoir suscité l'enthousiasme de milliers de lecteurs qu'Eugène Sue prend conscience de la dimension politique de son roman. Ce dernier aura une place déterminante dans l'élaboration de la Révolution de 1848. Eugène Sue sera lui-même député de la Seine en 1850, élu par cent-trente-mille voix d'ouvriers. Après le coup d'État de Napoléon en 1851, Eugène Sue choisit l'exil.

Si les deux ouvrages montrent des facettes de la monstruosité, elles sont néanmoins très différentes. En effet, Victor Hugo, en tant que poète, accentue davantage l'ambivalence de ses personnages. De son côté, Eugène Sue, en tant qu'auteur d'un roman-feuilleton populaire, travaille davantage dans une perspective manichéenne. Par conséquent, les deux écrivains offrent deux points de vue très divergents sur les formes, les sens et les fonctions du monstre au sein de l'économie du récit. De fait, nous analyserons les métamorphoses des monstres sociaux et des monstres de laideur. Nous étudierons ensuite la manière dont ces derniers s'intègrent au sein de la société ou au contraire, comment ils sont marginalisés en tant que figure de l'altérité au sein

80 Alexandre Dumas, *Les morts vont vite*, Monaco, Éd. du Rocher, 2002, p.437.

d'espaces-monstres. Enfin, nous verrons comment le monstre se présente dans les deux œuvres comme un signe ambigu voire ambivalent, en s'inscrivant dans la discontinuité.

Chapitre 1 – Portraits de monstres : les formes de la difformité

Protéiforme, le monstre est reconnaissable par son caractère hors-normes. Le manque ou au contraire l'excès semblent caractériser le monstrueux. Nous verrons au sein de ce premier chapitre que la figure du défiguré dans les romans du corpus met à mal le langage. Le monstre est aussi hybride : comme un collage, il emprunte ses traits au bestiaire de telle manière qu'il en est déshumanisé. Enfin, la difformité physique semble avoir des liens avec la difformité morale : soit elle est révélatrice du mal qui ronge les âmes, soit elle démontre au contraire qu'en matière de monstrueux, mieux vaut ne pas se fier aux apparences.

1/ La figure du défiguré : l'échec des mots et la démesure descriptive à l'épreuve de la difformité physique

Les Mystères de Paris d'Eugène Sue tout comme *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo offrent une place primordiale aux représentations des êtres monstrueux qui traversent le corps du récit.

Ainsi, dans *Notre-Dame de Paris*, le personnage de Quasimodo fait l'objet d'une description lors de l'élection du « Pape des fous » c'est-à-dire de la personne qui aura la plus monstrueuse des apparences.

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, et surtout de la physionomie répandue sur tout cela, de ce mélange de malice, d'étonnement et de tristesse. Qu'on rêve, si l'on peut, cet ensemble.⁸¹

L'asymétrie et la difformité de sa corporalité, ainsi que les multiples comparaisons, de même que l'usage des superlatifs mettent en évidence la monstruosité de Quasimodo,

⁸¹ Victor, Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 2017, p.119.

qui n'a pas besoin d'artifices pour être le plus laid des candidats à l'élection du « Pape des fous » puisqu'il s'agit de son véritable visage. C'est lorsque Quasimodo révèle son corps entier que la dimension monstrueuse du personnage atteint son paroxysme.

L'acclamation fut unanime. On se précipita vers la chapelle. On en fit sortir en triomphe le bienheureux pape des fous. Mais c'est alors que la surprise et l'admiration furent à leur comble. La grimace était son visage.

Ou plutôt toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissée de cheveux roux ; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par devant ; un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucilles qui se rejoignent par la poignée ; de larges pieds, des mains monstrueuses.⁸²

La « surprise » et « l'étonnement » du peuple en réaction à la vision de Quasimodo témoignent du physique extra-ordinaire de ce dernier. Et si le monstre est d'abord celui qu'on montre, cette fête des fous met en évidence le fait que le bossu est d'abord un objet de curiosité pour les autres en raison de sa corporalité hors-normes. Ce premier portrait de Quasimodo met en exergue sa difformité physique qui naît de l'échec du langage à représenter son apparence, dont seule l'abondance de qualificatifs, de superlatifs et autres exagérations parvient à re-crée un semblant de portrait monstrueux. Ainsi, la principale caractéristique du monstre semble être sa corporalité asymétrique, inimaginable et inqualifiable. Le portrait de Quasimodo semble être impossible à faire tant son apparence est difforme : l'échec du langage prouve que cette enveloppe charnelle relève de l'indicible. Pourtant, le grain du texte accentue paradoxalement la monstruosité de Quasimodo. Selon Jade Patterson,

[L]a 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.⁸³

En effet, si l'on peut lire dans l'abondance de qualificatifs et de superlatifs une

⁸² *Ibid.*

⁸³ Jade Patterson, « Du monstre-humain » au « monstre-objet » : l'évolution du monstre (in)visible dans *Notre-Dame de Paris* et *A rebours* [en ligne] », *Convergences francophones*, n°5, 2018. URL : <https://mrujs.mtroial.ca/index.php/cf/article/view/478/pdf>. Page consultée le 14 juin 2020.

impossibilité à rendre compte de la monstruosité, on peut simultanément y voir une forme d'exaltation poétique à décrire le monstrueux. Dans la Préface de *Cromwell*, Victor Hugo déclare que « le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille »⁸⁴. Autrement dit, si la beauté peut se résumer à une forme conforme aux canons et aux injonctions physiques, la laideur naît de la disproportion, de la variation de la norme. Par exemple, on s'accorde à dire qu'un joli nez est fin et parfaitement dessiné. Or, un nez considéré comme laid peut être gros, aquilin, épaté, etc. A partir de cet état de fait, il existe une infinie de combinaisons possibles pour recréer la laideur, comme un nez épaté assemblé avec une bouche trop mince. Ainsi, pour Hugo, décrire le laid est bien plus jouissif que le beau. C'est pourquoi l'exultation du langage perce dans les textes cités, démontrant que, paradoxalement, le physique monstrueux peut, pour l'auteur, être une bien meilleure source d'inspiration que la beauté conforme et lisse.

Si les mots permettent de représenter la monstruosité, l'image est néanmoins l'un des médias privilégiés. Ainsi, il n'est pas anodin que Judith Lyon-Caen ait choisi dans l'édition des *Mystères de Paris* qu'elle a dirigée d'insérer entre la préface et l'*incipit* du roman-feuilleton des gravures représentant les différents personnages⁸⁵. En-dessous de chaque dessin, on peut lire des extraits des descriptions physiques issues de l'œuvre. Certains personnages retiennent particulièrement notre attention en raison de leur description que l'on pourrait qualifier de monstrueuse par leur physique disgracieux voire difforme, comme celui le Maître d'École⁸⁶. Ce dernier présente une difformité physique choisie, contrairement à Quasimodo. En effet, c'est un criminel qui s'est délibérément défiguré afin qu'on ne puisse pas le reconnaître. Il fait ainsi l'objet d'un portrait monstrueux.

Rodolphe lui-même, malgré son intrépidité naturelle, ne put vaincre une légère émotion à la vue de ce redoutable brigand, qu'il contempla pendant quelques instants avec une curiosité mêlée d'horreur.

Le Chourineur avait dit vrai, le Maître d'école s'était affreusement mutilé.

On ne pouvait voir quelque chose de plus épouvantable que le visage de ce brigand. Sa figure était sillonnée en tous sens de cicatrices profondes, livides ; l'action corrosive du vitriol avait boursoufflé ses lèvres ; les cartilages du nez ayant été coupés, deux trous difformes remplaçaient les narines. Ses yeux gris, très-clairs, très-petits, très-ronds, étincelaient de férocité ; son front, aplati comme celui d'un tigre, disparaissait à demi sous

84 Victor Hugo, *Cromwell*, Paris, Flammarion, coll. Garnier Flammarion, 1999, p.19.

85 Cf. Annexe n°2.

86 Cf. Annexe n°6.

une casquette de fourrure à longs poils fauves..., on eût dit la crinière du monstre.

Le Maître d'école n'avait guère plus de cinq pieds deux ou trois pouces ; sa tête, démesurément grosse, était enfoncée entre ses deux épaules larges, élevées, puissantes, charnues, qui se dessinaient même sous les plis flottants de sa blouse de toile écruë ; il avait les bras longs, musculeux ; les mains courtes, grosses et velues jusqu'à l'extrémité des doigts ; ses jambes étaient un peu arquées, mais leurs mollets énormes annonçaient une force athlétique.

Cet homme offrait, en un mot, l'exagération de ce qu'il y a de court, de trapu, de ramassé dans le type de l'Hercule Farnèse.

Quant à l'expression de férocité qui éclatait sur ce masque affreux, quant à ce regard inquiet, mobile, ardent comme celui d'une bête sauvage, il faut renoncer à les peindre.⁸⁷

L'isotopie de l'horreur traverse le texte, formant ainsi une constellation de termes qui participent à la création de l'image d'un monstre : le visage étant « affreusement mutilé », il n'existe rien d'autre de plus « épouvantable » que la face de ce « brigand », son regard est « féroce ». Mais outre ses cicatrices sur le faciès, cet homme est un monstre par la difformité de ses membres qui sont mal ou exagérément formés. On peut en effet lire que les mollets sont « énormes », ou encore ses yeux sont « gris, très-clairs, très-petits, très-ronds ». La répétition du superlatif absolu « très » à trois reprises insiste sur le fait qu'il s'agit d'un portrait où le dérèglement des caractéristiques physiques humaines est de règle. En effet, il n'y a pas de règle absolue en matière de monstruosité. Contrairement à la beauté, il n'existe pas de canon esthétique de la laideur. Mais paradoxalement, il existe une règle applicable à tous les monstres : la disproportion, c'est-à-dire littéralement le défaut de proportion, marque les corps difformes, soit par l'excès, soit par le manque. Ici, c'est surtout l'amplification voire la démesure qui participe à faire du Maître d'École une « bête sauvage » dont les cheveux sont comparés à la crinière d'une « bête féroce ».

En somme, Quasimodo et le Maître d'École représentent des formes différentes de la monstruosité. Le bossu est un monstre en raison de sa disproportion physique. Le criminel s'est défiguré lui-même, ce qui rend son visage monstrueux, mais il n'est pas né ainsi. Néanmoins, le reste de sa personne est également décrit comme étant hors-normes. En d'autres termes, non seulement son visage provoque du dégoût, mais son corps est également laid. Dans les deux cas, on peut souligner que Victor Hugo tout

⁸⁷ Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Bayard, 2009, p.73.

comme Eugène Sue ont recours à des procédés stylistiques fondés sur l'abondance de qualificatifs et de superlatifs. Cette démesure descriptive implique à la fois un échec du langage à représenter fidèlement la laideur, ce qui explique pourquoi le roman-feuilleton a recours à l'iconographie, mais aussi qu'une jouissance auctoriale peut naître dans la représentation textuelle de la monstruosité.

2/ Animalisation, réification et déshumanisation des personnages monstrueux

Si certains personnages des *Mystères de Paris* et de *Notre-Dame de Paris* font l'objet de descriptions monstrueuses, le motif de la bête traverse le texte à de multiples reprises. En effet, si ces personnages sont des monstres, c'est en grande partie dû au fait qu'ils ne font pas partie de la classe des hommes mais qu'ils font bien d'une autre catégorie : celle de la bête humaine. Or, selon Nigel Lezama, « la déshumanisation va de pair avec l'animalisation, signe qui pointe le statut excentrique du personnage »⁸⁸. Autrement dit, l'animalisation des hommes considérés aux yeux de la société comme des monstres est un processus inhérent à la marginalisation de ces êtres hors-normes.

En effet, dans *Notre-Dame de Paris*, Quasimodo est à plusieurs reprises comparé à différents animaux. On peut en effet lire que

Quasimodo prit alors l'arrière-garde, et suivit l'archidiacre à reculons, trapu, hargneux, monstrueux, hérissé, ramassant ses membres, léchant ses défenses de sanglier, grondant comme une bête fauve, et imprimant d'immenses oscillations à la foule avec un geste ou un regard.⁸⁹

Or, selon Nigel Lezama,

[p]our Victor Hugo, il n'existe aucune scission entre l'homme et l'animal ; l'humain est marqué par un for intérieur foncièrement animal. Fortement influencé par la tradition physiognomonique, Hugo pousse plus loin le système classificateur de Balzac dans la mesure où il efface toute distinction entre homme et animal : il s'agit d'une première manifestation de la bête humaine. L'auteur des *Misérables* lit, dans la ressemblance aux bêtes, des traits de caractère chez l'homme.⁹⁰

88 Nigel Lezama, « Le bestiaire au dix-neuvième siècle. Animalité, pauvreté et criminalité dans *Les Mystères de Paris* [en ligne] », *Voix plurielles*, 2015. URL : <https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/1273>. Page consultée le 04 avril 2019.

89 Hugo Victor, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p.144.

90 Nigel Lezama, « Le bestiaire au dix-neuvième siècle. Animalité, pauvreté et criminalité dans *Les Mystères de Paris* [en ligne] », *art. cit.*

En effet, la naissance de Quasimodo laisse planer le doute sur sa nature.

— Qu'est-ce que c'est que cela, ma sœur ? disait Agnès à Gauchère, en considérant la petite créature exposée qui glapissait et se tordait sur le lit de bois, tout effrayée de tant de regards.

— Qu'est-ce que nous allons devenir, disait Jehanne, si c'est comme cela qu'ils font les enfants à présent ?

— Je ne me connais pas en enfants, reprenait Agnès, mais ce doit être un péché de regarder celui-ci.

— Ce n'est pas un enfant, Agnès.

— C'est un singe manqué, observait Gauchère.⁹¹

Les différents personnages ne parviennent pas à catégoriser cette « petite créature ». Les pronoms démonstratifs neutres comme « cela » et « ce » sont d'ordinaire d'usage pour désigner des objets inanimés ce qui marque le caractère indicible de cet être hors-normes. Cela participe à la déshumanisation de Quasimodo, qui est comparé à un « singe », et surtout un « singe manqué ». Ici, non seulement le bossu est assimilé à un animal, mais surtout à un échec. Le motif du singe, animal assimilé à la bêtise et à une forme d'humanité dégénérée, s'inscrit pleinement dans le texte. Le passage de Quasimodo chevauchant la cloche insiste en effet sur la comparaison.

Tout à coup la frénésie de la cloche le gagnait ; son regard devenait extraordinaire ; il attendait le bourdon au passage, comme l'araignée attend la mouche, et se jetait brusquement sur lui à corps perdu. Alors, suspendu sur l'abîme, lancé dans le balancement formidable de la cloche, il saisissait le monstre d'airain aux oreillettes, l'étreignait de ses deux genoux, l'éperonnait de ses deux talons, et redoublait de tout le choc et de tout le poids de son corps la furie de la volée. Cependant la tour vacillait ; lui, criait et grinçait des dents, ses cheveux roux se hérissaient, sa poitrine faisait le bruit d'un soufflet de forge, son œil jetait des flammes, la cloche monstrueuse hennissait toute haletante sous lui, et alors ce n'était plus ni le bourdon de Notre-Dame ni Quasimodo, c'était un rêve, un tourbillon, une tempête ; le vertige à cheval sur le bruit ; un esprit cramponné à une croupe volante ; un étrange centaure moitié homme, moitié cloche ; une espèce d'Astolphe horrible emporté sur un prodigieux hippogriffe de bronze vivant.⁹²

L'image de Quasimodo, assis sur la cloche, peut faire penser à un singe accroupi sur une branche. De plus, le carillonneur ne fait plus qu'un avec la cloche personnifiée, devenant ainsi « un étrange centaure moitié homme, moitié cloche horrible emporté sur un

⁹¹ Victor Hugo, *Notre -Dame de Paris*, *op. cit.*, p.230.

⁹² *Ibid.*, p.245.

prodigieux hippocampe de bronze vivant. » D'un côté, Quasimodo est comparé à des animaux mythiques. Les assemblages chimériques traversent le texte, ce qui accentue sa propre disproportion physique. En somme, le bossu n'est pas tellement comparé à des animaux, mais à des créatures, c'est-à-dire que ni les animaux mythiques ni les chimères n'existent. Cette animalisation ratée déprécie doublement le personnage. D'un autre côté, la scène montre l'étreinte formidable entre Quasimodo et Marie, « la cloche monstrueuse hennissait toute haletante sous lui ». La position accroupie du bossu, l'image de la cloche haletante et la dimension charnelle laissent penser à une sexualisation de l'acte du sonneur de cloches, dont le nom devient autrement plus explicite. Être contre-nature, Quasimodo ne trouve de réconfort physique qu'auprès d'un objet. Or, la cloche est personnifiée : elle est désignée par la paraphrase « bronze vivant » mais possède surtout un prénom, celui de Marie, qui n'est pas anodin dans l'imaginaire chrétien (la Vierge Marie). On pourrait y voir une sorte de dépucelage implicite, à la fois sacralisé et blasphématoire. En effet, en tant qu'être marginal, Quasimodo ne peut avoir de relations sexuelles avec de « vraies » femmes, puisqu'il n'est pas un « vrai » homme. Cette réification apparaît comme une amputation de sa virilité, qui ne trouve une issue que dans son étreinte avec un objet. Tour à tour, la cloche apparaît comme une amante puis comme une mère, lorsque Quasimodo est comparé à un « étrange centaure moitié homme, moitié cloche », ce qui suppose qu'il a été enfanté par l'objet. Dans les deux cas, que Marie soit comme une amante ou une mère de substitution pour Quasimodo, ce dernier est réifié par ricochet. De plus, cette double fonction de mère-amante introduit l'idée d'un amour incestueux, et de fait, contre-nature. Cela rappelle les croyances du XVI^e siècle quant aux rapports sexuels monstrueux qui engendrent des êtres en dehors des normes. Néanmoins, ni cette réification, ni cette animalisation ne suffisent pour connaître la véritable nature du bossu : il est en effet en marge de toutes les catégories du fait de sa complexité protéiforme. A la fois cheval (animal), centaure (hybride) et cloche (objet), le bossu échappe à la catégorisation. Cependant, l'animalisation et la réification s'intègrent dans le processus de déshumanisation du personnage. Enfin, il n'est pas anodin non plus que la cloche soit comparée à une mère pour le bossu, qui est infantilisé tout au long du roman. En effet, il n'est jamais vraiment considéré comme un adulte possédant un libre-arbitre, capable de faire ses propres choix. Au contraire, il apparaît au début docile, notamment envers son maître Frollo. En définitive, Quasimodo apparaît comme un être immobilisé dans un corps d'enfant, c'est-à-dire qu'il n'est pas non plus un adulte en devenir. Par conséquent, il apparaît comme un demi-homme, un « à-peu-près d'être

humain »⁹³.

Si Quasimodo est comparé à un singe, le Maître d'École dans les *Mystères de Paris* est également décrit comme étant très velu. Or, selon Nigel Lezama, « dès l'ouverture du siècle, le domaine scientifique se prépare pour l'évolutionnisme de Darwin ». Ainsi, Jean-Baptiste Audebert dans son *Histoire naturelle des singes et des makis* publiée en 1797, met en exergue l'angoisse humaine face au singe.

L'homme, étonné à l'aspect inattendu de ces animaux, et pour ainsi dire, honteux de reconnaître le plus grand nombre de ses rapports dans un être qui offre des traits de l'humanité dégradée, supposa aux singes une nature et un entendement supérieur au reste des bêtes. De là ces histoires merveilleuses, ces rêveries, fruits d'une imagination mensongère que ses prédécesseurs ont accumulés en parlant de ces animaux.⁹⁴

Toujours selon Lezama,

le naturaliste prête voix, peut-être malgré lui, au malaise de voir un animal qui, grâce à un isomorphisme, semble enjamber le gouffre le séparant de l'homme. Se voir singer par cette espèce indigne, c'est voir ce qui est indigne dans sa propre espèce.⁹⁵

Le zoomorphisme des criminels – comparés à des tigres, des loups, des serpents, ou encore des chevaux – participe ainsi à la mise en évidence de leur immoralité. Certains personnages sont directement surnommés en référence à des animaux, comme la Louve, une femme prisonnière à Saint-Lazare, ou la Chouette, compagne du Maître d'École. Dans les bas-fonds de l'univers suéliens, l'animalité des personnages accentue l'immoralité des criminels et par conséquent leur impossible insertion dans la société. En effet, l'assimilation des personnages à des créatures issues du bestiaire renforce leur méfaits en niant leur nature humaine. En effet, ils semblent se soumettre à leurs pulsions animales, c'est-à-dire à une violence sanguinaire et primitive, sans tenir compte des lois humaines et de la raison. De plus, ces personnages côtoient, en tant que criminels, la mort de très près, ce qui participe à leur déshumanisation. L'un d'eux regroupe cette animalisation et cette déshumanisation. Il s'agit du meurtrier surnommé le Squelette, dont la description est la suivante :

93 Agnès Spiquel, « Victor Hugo d'un monstre à l'autre : *Notre-Dame de Paris* et *Les Travailleurs de la mer* » in Anne-Laure Milcent (dir.), *L'Inquiétante étrangeté des monstres : monstruosité, altérité et identité dans la littérature française*, op. cit., p. 33.

94 Jean-Baptiste Audebert, *Histoire des singes et des makis*, Paris, Desray, 1799, p. 250.

95 Nigel Lezama, « Le bestiaire au dix-neuvième siècle. Animalité, pauvreté et criminalité dans *Les Mystères de Paris* », op. cit., p.100.

Le Squelette était *prévôt* ou capitaine du chauffoir.

Cet homme, d'assez haute taille, de quarante ans environ, justifiait son lugubre surnom par une maigreur dont il est impossible de se faire une idée, et que nous appellerions presque ostéologique...

Si la physionomie des compagnons du Squelette offrait plus ou moins d'analogie avec celle du tigre, du vautour ou du renard, la forme de son front, fuyant en arrière, et de ses mâchoires osseuses, plates et allongées, supportées par un cou démesurément long, rappelait entièrement la conformation de la tête du serpent.

Une calvitie absolue augmentait encore cette hideuse ressemblance ; car, sous la peau rugueuse de son front presque plane comme celui d'un reptile, on distinguait les moindres protubérances, les moindres sutures de son crâne ; quant à son visage imberbe, qu'on s'imagine du vieux parchemin, immédiatement collé sur les os de la face, et seulement quelque peu tendu depuis la saillie de la pommette jusqu'à l'angle de la mâchoire inférieure dont on voyait distinctement l'attache.

Les yeux, petits et louches, étaient si profondément encaissés, l'arcade sourcilière ainsi que la pommette étaient si proéminentes, qu'au-dessous du front jaunâtre où se jouait la lumière on voyait deux orbites littéralement remplis d'ombre, et qu'à peu de distance les yeux semblaient disparaître au fond de ces deux cavités sombres, de ces deux trous noirs qui donnent un aspect si funèbre à une tête de squelette. Ses longues dents, dont les saillies alvéolaires se dessinaient parfaitement sous la peau tannée des mâchoires osseuses et aplaties, se découvraient presque incessamment par un rictus habituel.

Quoique les muscles corrodés de cet homme fussent presque réduits à l'état de tendons, il était d'une force extraordinaire. Les plus robustes résistaient difficilement à l'étreinte de ses longs bras, de ses longs doigts décharnés⁹⁶.

Dans cette description, les autres criminels sont comparés au « tigre », félin exotique et dangereux, au « vautour », soit à un charognard, et au « renard », animal rusé. Cela permet de brosser le portrait d'une bande de malfrats motivés par le crime, la duplicité et la violence en général. Pourtant, le Squelette est surtout assimilé à un « serpent ». La comparaison du personnage avec un « reptile » n'est pas anodine. En effet, le serpent est marqué, dans l'imaginaire judéo-chrétien, par la trahison dans la mesure où il représente l'animal diabolique par excellence. Cette animalisation du personnage participe à sa déshumanisation, en le présentant comme une créature au sang froid, ce qui renvoie littéralement au péché et à la mort. Or, le personnage est également comparé à un squelette, c'est-à-dire à l'état final de décomposition du corps humain, lorsqu'il ne reste plus que la structure osseuse. Le portrait du Squelette est très réaliste : le narrateur décrit les « orbites », les « cavités », les « longues dents », l'aspect « osseux » du visage, la

96 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, *op. cit.*, p.942-943.

« peau tannée » et fine qui accentue la maigreur du personnage, et enfin le « rictus » qui semble s'afficher continuellement sur sa face, et qui peut faire penser au sourire des squelettes, une fois que la peau s'est totalement décomposée. Cette description anatomique souligne paradoxalement la déshumanisation du personnage, qui est en effet assimilé à la mort, qualifié de « funèbre » et de « lugubre ». A la fin de l'extrait, le narrateur mentionne la « force extraordinaire » du personnage, en dépit de son aspect de dépérissement. L'adjectif qualificatif « extraordinaire » renvoie littéralement à ce qui se situe en dehors de l'ordinaire. Ainsi, on pourrait penser que ce personnage a une dimension surnaturelle, et qu'il ne se situe donc pas dans le monde des hommes. Cette description macabre pourrait faire du personnage une personnification de la Mort en elle-même, généralement représentée sous la forme d'un squelette. En effet, outre son apparence physique, le Squelette dispose d'un droit de vie ou de mort sur ses victimes, en tant que meurtrier. Implicitement, le narrateur suggère que ces assassinats ne sont pas commis dans un élan sanguinaire, mais dans une logique calculée, ce qui renvoie à la comparaison avec le serpent, animal de sang froid. Ainsi, le personnage est à la fois animalisé, tout en étant rapproché d'une créature surnaturelle et diabolique. Autrement dit, le personnage n'appartient pas au monde des vivants, ce qui participe alors à sa déshumanisation.

En somme, dans *Les Mystères de Paris* tout comme dans *Notre-Dame de Paris*, les personnages monstrueux sont comparés à des animaux ce qui participe à leur déshumanisation, ou à des objets ce qui les réifie. En étant déclassés de la race humaine, ils pénètrent de fait dans une autre catégorie : celle des monstres.

3/ Monstres vus, monstres cachés : l'ambivalence morale derrière le jeu des apparences

Les deux romans du corpus offrent une place primordiale aux portraits monstrueux. Mais il semble y avoir un lien entre la difformité physique et la difformité morale. Ainsi, selon Jeannette M. Gaudet :

[d]ans la littérature, le monstre est un personnage qui annonce, uniquement par sa physionomie, une rupture avec le quotidien. Normalement associé à la légende et aux contes de fée, il appartient aux forces du mal contre lesquelles le bien lutte et triomphe toujours. L'élimination du monstre assure la continuité de l'ordre social et confirme ses valeurs morales. A mesure qu'on s'éloigne du folklore et de sa structure fixe, l'association du monstre au mal est souvent conservée. Son apparition affirme l'existence de forces

inconnues et infernales à l'œuvre dans le monde. La présence de la difformité est le signe d'une âme dévoyée; le mal est tellement enraciné dans les fibres de l'être qu'il marque la chair de sa trace indélébile.⁹⁷

Autrement dit, la laideur des corps peut être révélatrice du mal qui ronge les âmes comme c'est le cas dans *Les Mystères de Paris*. Cependant, si le personnage du Maître d'École est un monstre en raison de son immoralité, un autre personnage s'élève à contre-courant de cette dynamique. En effet, le Chourineur apparaît comme un personnage menaçant qui s'adoucit en se liant d'amitié avec Rodolphe. Ancien bagnard, le Chourineur est, malgré son apparence physique et ses mauvais actes passés, l'incarnation du personnage en quête de rédemption.

Le Chourineur, homme de haute taille et de constitution athlétique, a des cheveux d'un blond pâle, tirant sur le blanc, des sourcils épais et d'énormes favoris d'un roux ardent.

Le hâle, la misère, les rudes labeurs du bagne ont bronzé son teint de cette couleur sombre, olivâtre, pour ainsi dire, particulière aux forçats.

Malgré son terrible surnom, les traits de cet homme expriment plutôt une sorte d'audace brutale que la férocité ; quoique la partie postérieure de son crâne, singulièrement développée, annonce la prédominance des appétits meurtriers et charnels.⁹⁸

D'après cet extrait, la forme du crâne du Chourineur permet d'en faire un meurtrier-né. On peut y voir une référence aux théories de Lombroso, selon lequel l'étude phrénologique et physiognomonique des criminels permet de repérer les descendants d'une évolution héréditaire⁹⁹. Or, si le Chourineur est né ainsi, il y a dans cette théorie une déresponsabilisation de ses mauvais actes. Et de fait, il a purgé sa peine, ce qui le rend moins dangereux envers les personnages. Il s'attire de fait la sympathie du lecteur, puisqu'il se lie avec Rodolphe, et se ligue avec lui contre les criminels. Sa capacité à tuer est donc en quelque sorte atténuée par le fait qu'il s'en sert pour commettre le bien, dans une entreprise plus sanguinaire mais quelque peu similaire à celle de Rodolphe. De plus, plus loin dans le récit, il entreprend de sauver le héros des mauvais plans du Maître d'École et de la Chouette.

La proposition que fit Sarah au brigand, relativement à Rodolphe, intéressa vivement le Chourineur ; effrayé des périls qui menaçaient son nouvel *ami*, il regretta de ne pouvoir l'en garantir. Sa haine contre le Maître d'école et

97 Jeannette M. Gaudet, « Le grotesque et le monstrueux [en ligne] », *Initiales*, Paris, 1990. URL : <https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/view/5097/4602>. Page consultée le 04 avril 2020.

98 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, *op.cit.*, p.45.

99 Cesare Lombroso, *L'Homme criminel*, Paris, Baillière, 1887.

contre la Chouette fut peut-être pour quelque chose dans ce bon sentiment.

Le Chourineur se résolut d'avertir Rodolphe du danger qu'il courait ; mais comment y parvenir ? Il avait oublié l'adresse du soi-disant peintre en éventails. Peut-être Rodolphe ne reviendrait-il pas au tapis-franc ; comment le retrouver ?¹⁰⁰

S'il souhaite prévenir Rodolphe par amitié, il le fait également par haine envers la Chouette et le Maître d'École. Cette double motivation en fait un personnage ambivalent dont l'apparence physique, elle-même complexe, le définit comme un être à la morale aléatoire. En effet, l'ancien bagnard n'est pas comparé au Maître d'École mais l'accent est néanmoins mis sur son caractère dangereux. D'après les théories de la physiognomonie, le physique reflète la morale du personnage. Si l'on suit cette logique, alors le physique ambigu du Chourineur, qui recèle des signes contradictoires, révèle une âme tout aussi ambiguë. Cependant, l'ancien bagnard, en devenant ami avec Rodolphe, se range du côté du bien. De plus, il s'élève contre le mal en ayant pour ennemis la Chouette et le Maître d'École. Paradoxalement, le personnage apparaît donc doublement exemplaire, alors même qu'il était un criminel autrefois.

Il est plus complexe d'établir un lien entre l'apparence physique et les qualités morales des personnages dans *Notre-Dame de Paris*. En effet, chacun semble obéir à une logique différente. Le premier personnage à échapper à cette règle est nécessairement Quasimodo. La population semble d'abord établir un lien intrinsèque entre son apparence et son intériorité, lors de l'élection du Pape des fous. Quelqu'un s'écrie en effet « Oh ! la vilaine âme ! »¹⁰¹. Mais l'auteur nous invite à aller au-delà des apparences, et à briser ce schéma de pensée manichéen. On peut en effet lire à propos du sonneur de cloches :

[e]t, avec toute cette difformité, je ne sais quelle allure redoutable de vigueur, d'agilité et de courage ; étrange exception à la règle éternelle qui veut que la force, comme la beauté, résulte de l'harmonie.¹⁰²

Dans cette description, le narrateur met en évidence le fait que l'« allure » de Quasimodo rompt totalement avec son physique. En effet, sa grandeur d'âme est inversement proportionnelle à sa laideur. Le personnage incarnerait une « étrange exception à la règle éternelle que veut que la force, comme la beauté, résulte de l'harmonie ». Ici, se dessine en creux l'idéal romantique de l'alliance du sublime et du

100 *Ibid*, p.83.

101 *Ibid*, p.121.

102 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p.120.

grotesque à travers la figure du sonneur de cloches. De plus, la « règle éternelle » peut faire référence aux canons esthétiques classiques qui brident la créativité, d'après les auteurs romantiques. La beauté de Quasimodo ne réside en effet non pas dans une « harmonie », mais dans la discordance. Par ailleurs, cette « harmonie » renvoie aux règles artistiques qui préconisent de savants calculs et des normes très précises pour parvenir à représenter la beauté. On peut penser aux règles de proportion du corps d'Euclide, fondées sur des mensurations homogènes¹⁰³. *L'Homme de Vitruve*¹⁰⁴, également intitulé *Le Proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio*¹⁰⁵ s'impose comme un canon esthétique, le dessin étant inscrit dans un cercle et un carré, c'est-à-dire des formes géométriques considérées comme parfaites pour Léonard de Vinci et ses contemporains. De fait, cette vision bridée de l'harmonie que semble dénoncer Victor Hugo découle totalement des normes classiques, c'est-à-dire héritées des conceptions antiques et de la Renaissance. Or, Quasimodo incarne un point de rupture avec cet idéal esthétique, en s'imposant à son tour comme un canon de beauté, par sa grandeur d'âme et l'harmonie qui naît, paradoxalement, de sa disharmonie physique. De la même manière, le récit du sauvetage d'Esméralda par le bossu met littéralement en évidence sa beauté morale.

Alors les femmes riaient et pleuraient, la foule trépignait d'enthousiasme, car en ce moment-là Quasimodo avait vraiment sa beauté. Il était beau, lui, cet orphelin, cet enfant trouvé, ce rebut, il se sentait auguste et fort, il regardait en face cette société dont il était banni, et dans laquelle il intervenait si puissamment, cette justice humaine à laquelle il avait arraché sa proie, tous ces tigres forcés de mâcher à vide, ces sbires, ces juges, ces bourreaux, toute cette force du roi qu'il venait de briser, lui infirme, avec la force de Dieu¹⁰⁶.

En effet, on peut lire que le personnage « avait vraiment sa beauté ». Le verbe « avoir » implique une possession, de même que l'adverbe « vraiment » insiste sur le fait que Quasimodo apparaît incontestablement beau à cet instant, par l'éclat de son geste. Le narrateur éclipse totalement la corporalité du personnage pour mettre en évidence sa grandeur morale, notamment en le qualifiant de « fort » et d'« auguste ». De plus, le personnage apparaît en pleine action, ce qui rompt avec la passivité dont il a pu faire preuve dans le passé. Ainsi, il « interv[ient] puissamment » et « arrach[e] » Esméralda, s'opposant totalement à cette « justice humaine », qui est en fait tout l'inverse. Cependant, le bossu n'est pas seul dans son entreprise : il est accompagné de « la force

103 Euclide, *Quinze livres des éléments géométriques d'Euclide et livre du mesme trad. en françois*, Paris, Hachette BNF, 2012.

104 Cf. Annexe n°3.

105 Littéralement, « les proportions du corps humain selon Vitruve ».

106 *Ibid*, p. 490.

de Dieu », qui vient compenser son « infirm[ité] ». Cette idée inscrit totalement le sauvetage de Quasimodo dans une dimension sublime, par l'intervention céleste. De plus, le personnage d'Esméralda est également intéressant : c'est une très belle jeune fille dont l'apparence physique est révélatrice de sa gentillesse et de sa candeur. Elle apparaît marginale, d'abord en raison de son origine bohémienne. Mais ce n'est pas anodin si elle est liée à Quasimodo. En effet, si ce dernier est monstrueux en raison de son excès de laideur, on peut alors en conclure que, par contraste, Esméralda est marginale à cause de son excès de beauté. Néanmoins, elle est surtout celle qui va, malgré elle, révéler la monstruosité morale des hommes : elle fait l'objet des convoitises et c'est le désir qu'elle inspire qui va mettre au jour la difformité morale de Frolo et de Phoebus. Le séduisant capitaine de la garde apparaît d'abord comme le parfait héros, avant de laisser voir qu'il est en réalité un homme volage et mauvais qui sera plus tard le responsable de l'exécution de la bohémienne. De son côté, Frolo est l'incarnation du monstre moral du fait de ses plans machiavéliques. Esméralda va également mettre en lumière l'extrême gentillesse de Quasimodo. La jeune femme apparaît alors comme une révélatrice des natures profondes, en dépit des apparences, mettant ainsi en lumière les liens complexes qui unissent la monstruosité physique et la difformité morale.

En somme, la monstruosité apparaît complexe en raison des apparences parfois trompeuses, qui cachent parfois l'inverse de ce qu'elles renvoient. Il y aurait donc un lien intrinsèque et symétrique entre le corps et l'âme. Les monstres sociaux des *Mystères de Paris* semblent suivre une logique physiognomonique dans la mesure où leur apparence détermine parfois leur intériorité. Dans *Notre-Dame de Paris*, les corps grotesques cachent des âmes pures tandis que les physiques avantageux peuvent renfermer le vice.

Chapitre 2 – Le monstre, intégration et désintégration dans l'ordre social : cause, symptôme et reflet d'une société malade

Classes laborieuses, classes dangereuses, le rapprochement de ces termes exprime, dans un saisissant raccourci, l'insécurité qui a régné à Paris, au cours de la première moitié du siècle dernier. L'étude des incidences sociales et politiques du choléra de 1832 avait déjà montré et le présent ouvrage confirme qu'à la fin de la Restauration comme sous la Monarchie de juillet, les classes laborieuses ont pu devenir dangereuses pour la tranquillité publique et l'ordre établi, dans la mesure où la misère, le chômage, les mauvaises conditions de vie, de travail, de logement, les portaient aux

revendications de masse et jetaient dans les pires excès un nombre croissant de leurs membres. D'individuel, d'exceptionnel, le crime est devenu un fait social, collectif, anonyme dont les contemporains ont eu une conscience et une peur qui transparaissent non seulement dans les documents chiffrés qu'ils ont accumulés, mais encore dans la littérature romanesque du temps : *Comédie Humaine*, *Âne mort*, *Mystères de Paris* et surtout ces *Misérables*, dont le nom évoque, à lui seul, la frontière bien incertaine qui sépare la misère et le crime.¹⁰⁷

D'après Louis Chevalier, il existe un lien intrinsèque entre la hausse du taux de criminalité et l'appauvrissement de la population. Dans des sociétés en crise, le monstre met en lumière les failles d'un système oppressif ainsi que l'échec de la mise en place d'une justice pour toutes et pour tous. Les criminels apparaissent ainsi comme des monstres engendrés par une société malade alors que dans le même temps, cette même société est vampirisée par la difformité morale des malfrats. La figure du justicier prend ainsi le relais d'une justice défaillante, et conduit de fait à nous interroger sur la légitimité de cette « sauvagerie du bien »¹⁰⁸. Les monstres sociaux s'inscrivent dans un espace tentaculaire qui simultanément abrite, protège et engendre ces difformités physiques et morales. De fait, le monstre est un signe de transgression par rapport à l'ordre social et se définit par sa marginalité en raison de ses caractéristiques hors-normes.

I/ Le monstre en société : la sorcellerie des marginaux

S'il n'y a pas de monstre-type, la monstruosité se définit toujours par un écart à la norme établie, ce qui a pour conséquence la marginalisation de ces êtres. La mise au ban de la société de ces personnages est d'autant plus frappante qu'ils font l'objet des regards et des discours de la société sur eux. Autrement dit, cette dernière participe activement à la solitude du monstre. Personnifiée, la société apparaît comme une entité écrasante qui définit la norme et rejette l'être qui s'en écarte. Cet être marginal incarne alors l'altérité, cet « autre obscène qui provoque effroi et dégoût »¹⁰⁹. Par conséquent, le monstre est considéré comme tel dès lors que les autres lui confèrent ce statut. Il n'y aurait pas de monstre s'il n'y avait pas de société, puisqu'il n'y aurait pas de normes auxquelles se

107 Arlette Cailar (compte-rendu), « Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses pendant la première moitié du XIX^e siècle* [en ligne] », *Population*, 1959. URL : www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1960_num_7_1_2714. Page consultée le 14 juin 2020.

108 Judith Lyon Caen, « Préface » in Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Bayard, 2009, p.12.

109 Anne-Laure Milcent, *L'Inquiétante étrangeté des monstres : monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e-XX^e siècle*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2013, p.10.

référer. Autrement dit,

[i]l n'y a pas de société sans monstres, ou, plus exactement, toute société a besoin de monstres, parce que toute société a besoin de normes. Et que le monstre en représente la transgression. La présence du monstre est anthropologiquement nécessaire, et bien trop ancienne et bien trop ancrée dans l'imaginaire social et la mémoire collective pour qu'elle puisse un beau jour s'effacer. Mais la place des monstres est historiquement contingente, et variable.¹¹⁰

Dans *Notre-Dame de Paris*, le personnage de Quasimodo est sans cesse observé, tous les regards convergeant sans cesse vers lui. Par ailleurs, sa première apparition dans le roman se fait durant l'élection du « Pape des fous » c'est-à-dire lors d'une cérémonie informelle et grotesque où chacun y va de son commentaire à propos du physique qui sera considéré comme étant le plus monstrueux. Une fois élu, Quasimodo se révèle à la foule et les commentaires fusent presque sous la forme de stichomythies, ce qui renforce la dimension théâtrale du passage.

— C'est Quasimodo, le sonneur de cloches ! c'est Quasimodo, le bossu de Notre-Dame ! Quasimodo le borgne ! Quasimodo le bancal ! Noël ! Noël !

On voit que le pauvre diable avait des surnoms à choisir.

— Gare les femmes grosses ! criaient les écoliers.

— Ou qui ont envie de l'être, reprenait Joannes.

Les femmes en effet se cachaient le visage.

— Oh ! le vilain singe, disait l'une.

— Aussi méchant que laid, reprenait une autre.

— C'est le diable, ajoutait une troisième.

— J'ai le malheur de demeurer auprès de Notre-Dame ; toute la nuit je l'entends rôder dans la gouttière.

— Avec les chats.

— Il est toujours sur nos toits.

110 Marc Reuneville, « De Barnum à *Freaks*, le monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine, [en ligne] », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2018. URL : [hal-01731319](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01731319). Page consultée le 14 juin 2020.

— Il nous jette des sorts par les cheminées.

— L'autre soir, il est venu me faire la grimace à ma lucarne. Je croyais que c'était un homme. J'ai eu une peur !

— Je suis sûre qu'il va au sabbat. Une fois, il a laissé un balai sur mes plombs.

— Oh ! la déplaisante face de bossu !

— Oh ! la vilaine âme !

— Buah !

Les hommes au contraire étaient ravis, et applaudissaient.

Quasimodo, objet du tumulte, se tenait toujours sur la porte de la chapelle, debout, sombre et grave, se laissant admirer.¹¹¹

Ces hommes et ces femmes s'interrogent sur la véritable nature de Quasimodo ; néanmoins toutes les hypothèses apparaissent fantaisistes. Cela induit donc l'idée que le monstre est inqualifiable et inclassable. L'on se demande d'abord si Quasimodo est « singe » ou encore un « chat », avant que l'on ne réfute sa condition d'homme, Quasimodo étant finalement défini comme un personnage diabolique, et une fois de plus comparé à un sorcier. Or, le sorcier est le personnage marginal et ambivalent par excellence dont les pouvoirs magiques peuvent guérir tout en étant considérés comme maléfiques.

De la même manière, dans *Les Mystères de Paris*, le deuxième chapitre intitulé « L'Ogresse » fait précisément référence, en filigrane, à l'imaginaire de la sorcière.

L'ogresse s'appelle la mère Ponisse ; sa triple profession consiste à loger, à tenir un cabaret, et à louer des vêtements aux misérables créatures qui pullulent dans ces rues immondes.

L'ogresse a quarante ans environ. Elle est grande, robuste, corpulente, haute en couleur et quelque peu barbue. Sa voix rauque, virile, ses gros bras, ses larges mains, annoncent une force peu commune ; elle porte sur son bonnet un vieux foulard rouge et jaune ; un châle de poil de lapin se croise sur sa poitrine et se noue derrière son dos ; sa robe de laine verte laisse voir des sabots noirs souvent incendiés par sa chaufferette ; enfin le teint de l'ogresse est cuivré, enflammé par l'abus des liqueurs fortes.

Le comptoir, plaqué de plomb, est garni de brocs cerclés de fer et de

111 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 121.

différentes mesures d'étain ; sur une tablette attachée au mur, on voit plusieurs flacons de verre façonnés de manière à représenter la figure en pied de l'empereur. Ces bouteilles renferment des breuvages frelatés de couleur rose et verte, connus sous le nom de parfait-amour et de consolation.

Enfin, un gros chat noir à prunelles jaunes, accroupi près de l'ogresse, semble le démon familier de ce lieu.¹¹²

Le texte est parsemé d'éléments qui font référence à l'imaginaire de la sorcière comme le chat noir, les breuvages mystérieux qui semblent être de l'absinthe et de manière générale tous les ustensiles qui sont décrits dans la taverne. Or, selon Bernadette Rey-Mimoso-Ruiz, dans sa définition de l'« Ogresse » dans le *Dictionnaire des mythes féminins*, « la christianisation établit une confusion entre l'ogresse et la sorcière »¹¹³. On retrouve ainsi dans ce texte un champ lexical qui fait référence à l'imaginaire du monstrueux : le sobriquet « ogresse », les « misérables créatures » qui sont les personnes du peuple, ou encore le « chat noir » comparé au « démon familier de ce lieu » relèvent du champ lexical du conte. Ainsi, la Mère Ponisse est comparée à une ogresse, personnage monstrueux parce que cannibale. Figure marginale, l'ogresse est une anti-femme, dépourvue d'instinct maternel, et vit à contre-courant de la société. Or, la Mère Ponisse est décrite comme étant « barbue », sa voix est « virile » et elle est de constitution robuste. Ces caractéristiques masculines dans l'imaginaire commun sont ainsi révélatrices de sa marginalité voire de sa monstruosité. Cette dernière idée est accentuée par le fait qu'elle se distingue d'autres personnages féminins comme Fleur-de-Marie, décrite ainsi dans le même chapitre :

La Goualeuse avait seize ans et demi.

Le front le plus pur, le plus blanc, surmontait son visage d'un ovale parfait ; une frange de cils, tellement longs qu'ils frisaient un peu, voilait à demi ses grands yeux bleus. Le duvet de la première jeunesse veloutait ses joues rondes et vermeilles. Sa petite bouche purpurine, son nez fin et droit, son menton à fossette, étaient d'une adorable suavité de lignes. De chaque côté de ses tempes satinées, une natte de cheveux d'un blond cendré magnifique descendait en s'arrondissant jusqu'au milieu de la joue, remontait derrière l'oreille dont on apercevait le lobe d'ivoire rosé, puis disparaissait sous les plis serrés d'un grand mouchoir de cotonnade à carreaux bleus, et noué, comme on dit vulgairement, en *marmotte*.

Un collier de grains de corail entourait son cou d'une beauté et d'une blancheur éblouissantes. Sa robe d'alépine brune, beaucoup trop large, laissait deviner une taille fine, souple et ronde comme un jonc. Un mauvais

112 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p.45.

113 Bernadette Rey-Mimoso-Ruiz, « Ogresse » in Pierre Brunel, « Ogresse », *Dictionnaire Des Mythes Féminins*. Monaco, Éditions Du Rocher, 2002.

petit châle orange, à franges vertes, se croisait sur son sein.

Le charme de la voix de la Goualeuse avait frappé son défenseur inconnu. En effet, cette voix douce, vibrante, harmonieuse, avait un attrait si irrésistible, que la tourbe de scélérats et de femmes perdues au milieu desquels vivait cette jeune fille la suppliaient souvent de chanter, l'écoutaient avec ravissement, et l'avaient surnommée la Goualeuse.

La Goualeuse avait reçu un autre surnom, dû sans doute à la candeur virginale de ses traits...

On l'appelait encore *Fleur-de-Marie*, mots qui, en argot, signifient *la Vierge*.¹¹⁴

L'ogresse et Fleur-de-Marie sont ainsi éloignées en tout point de vue : la jeunesse de l'une vient mettre en évidence l'âge avancé de l'autre, Fleur-de-Marie est décrite comme étant d'une rare beauté là où l'ogresse est une femme « grande, robuste, corpulente, haute en couleur et quelque peu barbue », la Mère Ponisse possède une voix « virile » et rauque » tandis que Fleur-de-Marie est surnommée la « Goualeuse » parce qu'elle a une voix douce et agréable. Il faut enfin souligner que si la Mère Ponisse est comparée à une ogresse, personnage féminin marginal et monstrueux, la jeune fille est surnommée « Fleur-de-Marie », sobriquet qui fait référence à la Vierge. Ainsi, Fleur-de-Marie incarne le stéréotype de la jeune première tandis que la Mère Ponisse est comparée à une ogresse. Et là où la Vierge Marie donne naissance sans commettre le péché originel, l'ogresse dévore les enfants. Or, pour qu'il y ait une ogresse, il faut qu'il y ait cannibalisme : dans le texte, la Mère Ponisse semble se nourrir métaphoriquement de la détresse financière des miséreux et des miséreuses dont elle « engloutit » les dernières ressources en les exploitant.

Mais si l'ogresse et la sorcière sont parfois confondues, la sorcière a justement une fonction et une place ambivalente dans la société puisqu'elle est celle que l'on redoute et que par conséquent que l'on rejette, mais aussi celle qui est sollicitée pour venir en aide grâce à ses savoirs de guérisseuse. Si le personnage de l'ogresse s'engraisse du malheur des autres, elle a néanmoins une place dans la société, par sa « triple profession » : tenancière de maison de plaisirs, elle est logeuse et loue des vêtements aux pauvres. Ce sont précisément des femmes marginales, bien qu'elles le soient pour des raisons différentes : l'une est la femme d'un malfrat, elle-même une criminelle sanguinaire, et l'autre une bohémienne, mise au ban de la société à cause de sa condition

114 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit, p.45.

sociale. Par son rapt lorsqu'elle était enfant, Esméralda est doublement marginale : elle est une bohémienne parmi les sédentaires, elle est une étrangère parmi les bohémien. Mais surtout, un autre personnage féminin de *Notre-Dame de Paris* est considéré comme une sorcière : Paquette, surnommée la Sachette, qui est en réalité la mère d'Esméralda. Vivant recluse dans le Trou au Rat, elle est de fait marginalisée par son choix de s'extraire de la société. De plus, on pourrait voir dans le fait que la mère comme la fille sont considérées comme des sorcières un lien de filiation. Or, d'après les légendes populaires, les sorcières engendrent à leur tour des sorcières. Cela entre en cohésion avec le fantasme d'un système matriarcal – désordre et dangereux en soi par rapport au patriarcat qui est la norme. En effet, elles se réuniraient lors du sabbat pour s'accoupler, non pas avec un individu de sexe masculin, mais avec une créature démoniaque, c'est-à-dire la Bête immonde. De fait, les sorcières s'affranchissent doublement du prisme masculin : elles vivent seules et enfantent grâce aux esprits. Ainsi, il n'est pas anodin qu'Esméralda soit considérée comme une sorcière, à l'instar de sa mère ; et il n'est pas non plus étonnant que la jeune fille et Quasimodo, considéré lui-même comme un monstre, aient été échangés.

Enfin, le personnage de Fleur-de-Marie dans *Les Mystères de Paris* apparaît au début du roman comme une jeune fille pure. A cet égard, on pourrait la comparer dans une certaine mesure à Esméralda : elles sont jeunes, très belles et portent également en elles une profonde générosité. Elles sont surtout l'objet des regards, notamment masculins. Si leur marginalité ne va pas jusqu'à leur conférer un statut de monstre, il va sans dire qu'elle explique certainement leurs liens avec les monstres qu'elles rencontrent. La première, Fleur-de-Marie est paradoxalement décrite comme étant anormale au sein de la pègre.

Par une anomalie étrange, les traits de la Goualeuse offrent un de ces types angéliques et candides qui conservent leur idéalité même au milieu de la dépravation, comme si la créature était impuissante à effacer par ses vices la noble empreinte que Dieu a mise au front de quelques êtres privilégiés.¹¹⁵

Il est en effet étonnant qu'elle soit non pas marginalisée du fait de sa condition de criminelle mais bien qu'elle le soit du fait qu'elle n'en est pas une. Ainsi, les monstres semblent contaminer les personnages féminins qui évoluent autour d'eux. Ces dernières deviennent à leur tour des êtres en marge.

115 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p.45.

De fait, les monstres des romans semblent doublement marginalisés. En effet, leur monstruosité physique est la cause de leur mise à l'écart. Dans le même temps, le désir de solitude marginalise d'autant plus les personnages. De plus l'exclusion des monstres contamine celles et ceux qui les côtoient, qui sont à leur tour mis à l'écart. Cet isolement accentue la violence de la société à leur égard, qui considère ces êtres inadaptés. Privée du monstre, la société a recours à la superstition afin de reprendre un semblant de contrôle sur ces êtres. Mais considérés comme des sorciers et des magiciens, ces marginaux se trouvent paradoxalement protégés par cette croyance, qui engendre de la peur à leur rencontre.

2/ Criminalité et monstruosité : d'un danger pour la communauté à la sauvagerie du bien

Si les monstres sont parfois marginalisés injustement, il n'en reste pas moins que certains criminels transgressent délibérément les normes. Si les êtres monstrueux des *Mystères de Paris* font l'objet de portraits physiques, le narrateur insiste également sur leur ambivalence morale : autrement dit, sous les horribles apparences se cachent des âmes plus noires encore. En effet, si le roman suévien place et concentre l'essentiel des péripéties que connaît Rodolphe au sein de la pègre parisienne, c'est bien parce qu'en somme, les criminels sont dépeints comme des monstres en raison de leurs actes immoraux. Le crime est, par définition, une transgression des lois. Or, il existe un lien de cause à effet entre criminalité et pauvreté. En effet, dans sa préface des *Mystères de Paris*, Judith Lyon-Caen écrit qu'

[o]n découvre que la population est inégale face au fléau [du choléra], et que la mortalité est bien plus grande dans les taudis surpeuplés que dans les beaux quartiers. Plus généralement, l'entassement des plus démunis dans les quartiers insalubres inquiète. Dans les ateliers et les fabriques des grandes villes industrielles se presse une nouvelle population ouvrière, misérable et laborieuse tout à la fois. On nomme cette nouvelle misère le *paupérisme*, et ces travailleurs les *prolétaires* ; on multiplie les enquêtes sur la misère et ses causes ; on cherche des remèdes propres à en diminuer le scandale et à en contenir la misère subversive. On s'intéresse sur la part du vice dans l'extrême pauvreté et l'on cherche à comprendre les liens « étroits et secrets » qui unissent les classes laborieuses et les « classes dangereuses »¹¹⁶.

Par conséquent, des personnages tels que le Maître d'École incarnent la monstruosité

116 Judith Lyon Caen, « Préface » in Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p.10.

criminelle et apparaissent comme des dangers menaçant la société. Cette peur primitive se retrouve dans le rejet de Quasimodo par le peuple, qui, s'il a une âme pure, apparaît comme un danger pour l'ordre social en raison sa différence et de l'écart à la norme qu'il représente. Mais si les monstres fragilisent l'équilibre social, ils sont cependant engendrés par cette société malade. Il y a donc un mouvement d'interpénétration où le vice individuel et la société en crise s'alimentent entre eux. Autrement dit, le monstre amorce la désintégration d'un monde en crise alors qu'il est dans le même temps le symptôme d'une société malade. Les monstres sont donc à la fois produits par le déclin tout en l'accélération. Ce paradoxe entre en résonance avec l'essor industriel qui permet le progrès économique et, simultanément, la dégradation de vie des travailleurs ouvriers. La mise en place d'un système libéral accentue dès lors les inégalités. D'après l'écrivain et poète romantique anglais Robert Southey, « l'effet d'ensemble immédiat du système manufacturier est de produire un mal physique et moral, en proportion de la richesse qu'il crée »¹¹⁷. En effet, les plus hautes couches sociales, c'est-à-dire l'aristocratie et la haute bourgeoisie, tendent à s'enrichir du progrès industriel qui permet un meilleur rendement. L'amélioration des techniques industrielles engendre paradoxalement une misère financière et sociale dont la classe ouvrière est victime. Cette dernière vit en effet dans des conditions de vie insalubres et n'a pas accès à des soins de santé appropriés, alors même que la cadence du travail affaiblit physiquement et moralement les individus. La place omniprésente des machines, des équipements et la construction des usines déshumanise d'autant plus les conditions de travail. En somme, le XIX^e siècle s'inscrit au cœur d'un paradoxe socio-économique qui explique pourquoi le monstre cristallise ces préoccupations.

Si Victor Hugo se préoccupe également des conditions de vie des couches sociales les plus basses, *Notre-Dame de Paris* s'inscrit cependant dans un contexte historique et social différent, par le choix de l'auteur de placer l'action du récit dans un Paris médiéval. Néanmoins, les personnages principaux masculins incarnent selon Marieke Stein les trois ordres qui structurent la société médiévale : Frollo représente le clergé, Phœbus la noblesse et Quasimodo le tiers-état¹¹⁸. Il est d'autant plus déroutant que les personnages symbolisant les institutions sociales – et donc censés redistribuer une forme de justice – sont en réalité ceux qui vont à l'encontre de la loi : le capitaine de la garde conduit à la mort injuste d'Esméralda, et l'archidiacre intrigue pour enlever la

117 « The immediate and whole effect of the manufacturing system is to produce physical and moral evil, in proportion to the wealth it create ». Robert Southey, *Sir Thomas More*, I, John Murray, 1829, p.197.

118 Marieke Stein, « Présentation », in Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p.45.

jeune fille. Si le narrateur et le lecteur ne sont pas dupes, dans la mesure où personnages révèlent au cours du récit leur véritable nature, il n'en reste pas moins que la société fictive, celle du roman, semble considérer ces hommes de pouvoir comme des héros. En effet, au début du roman, Esméralda tombe sous le charme du capitaine de la garde, à la fois parce qu'il correspond aux normes de beauté que l'on attend d'un homme, mais certainement aussi du fait de sa condition sociale. Celle-ci impliquerait idéalement un caractère droit et juste. Pourtant, le personnage apparaît très vite comme étant tout le contraire. Ainsi, *Notre-Dame de Paris* inverse le paradigme du bon et du méchant, dans la mesure où la justice apparaît corrompue et les êtres marginaux fondamentalement bons.

A l'inverse, les criminels des *Mystères de Paris* sont considérés par les autres comme les monstres immoraux qu'ils sont. La société n'est donc pas dupe. De plus, ces criminels transgressent explicitement les lois. Claudie Bernard souligne ainsi que si le Chourineur a payé pour ses crimes, ce n'est pas le cas des autres malfrats.

Le Maître d'école a troqué sa plume pour un poignard, et ses compétences pour des activités de brigand et d'assassin, bien lisibles sur son visage épouvantable, au nez coupé, mi-gueule de fauve, mi-tête de mort. Lui n'a pas purgé sa sentence: condamné à perpétuité, il s'est évadé du bagne, et, en s'appliquant du vitriol, s'est rendu méconnaissable. Sa largue [compagne] la Chouette, profil de sorcière au nez crochu, à l'œil unique diaboliquement vert, se plaît à faire sentir ses ongles à bêtes et gens : oiseaux qu'elle plume tout vifs, chien dont elle coupe les pattes, mioches enfin ; elle a refroidi un gamin à la peine, elle a persécuté Fleur-de-Marie enfant.¹¹⁹

En énumérant les actes immoraux des criminels du roman-feuilleton, Claudie Bernard souligne la monstruosité des personnages, qui se rendent, dans l'ordre, coupables de meurtre, de défiguration, d'évasion, de blessures volontaires et de vitriolage. De fait, ces monstres sociaux transgressent à la fois l'ordre et la morale. Ils se réapproprient à leur avantage cette image de criminels afin de mieux imposer leur violence. Ils apparaissent comme des ennemis publics parfaitement identifiés. Leurs crimes illustrent parfaitement leur dangerosité à l'encontre de la société. Dans le même temps, la monstruosité morale inhérente à la criminalité met en lumière le dysfonctionnement social, dans la mesure où il existe un lien intrinsèque entre la violence et la pauvreté.

Ainsi, certains personnages, en cherchant justement à rétablir une justice dans

119 Claudie Bernard, « Les formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* [en ligne] », *Poétique*, 2007. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-4-page-403.htm>. Page consultée le 2 juin 2020.

une quête du Bien commun, poussent leur vengeance à un tel paroxysme qu'ils en deviennent monstrueux à leur tour. Le roman-feuilleton *Les Mystères de Paris* débute en outre par une histoire de vengeance, comme l'explique Claudie Bernard.

L'action commence *in medias res*, soit, comme on s'y attendrait, au milieu d'une rixe. Le Chourineur, ou « donneur de coups de couteau », a frappé Fleur-de-Marie, alias la Goualeuse, une jeune prostituée, parce qu'elle a refusé de lui payer « l'eau d'aff », l'eau-de-vie; la misérable réplique par un coup de ciseaux : « je me suis vengée » ; le Chourineur allait se « revenger » à son tour de cette égratignure, si un anonyme n'était surgi de l'ombre pour la défendre contre son agresseur. Voici campés les protagonistes de toute histoire de crime et de châtement: le méchant, la victime, et le redresseur de torts. Et voici évoquées de nouvelles formes de justice. Puisque, malgré la proximité du Palais de justice, celle-ci n'intervient pas sous sa forme institutionnelle, la pénalité, ni par son accessoire, la police, elle revêt deux autres aspects: d'un côté, la vengeance individuelle, spontanée, qui anime les opposants populistes et risque d'entraîner entre eux des rétorsions en chaîne; de l'autre, la Justice à majuscule, la Justice idéale, Justitia, qui s'immisce entre les opposants, sans rien attendre en échange, sous les traits d'un tiers à l'action imparable.¹²⁰

Ce « tiers à l'action imparable » n'est autre que Rodolphe. Et dans les croyances populaires antiques, le monstre est avant tout un avertissement du ciel qui vient rétablir l'équilibre et blâmer le mauvais comportement des hommes. L'archétype du vengeur devient par conséquent l'instrument de la justice divine, impitoyable envers les criminels qu'il pourchasse. Pourtant, Rodolphe tente de réparer les fractures sociales et les inégalités au sein de la société. La réappropriation d'une justice divine est au service d'une entreprise politique. Cette « sauvagerie du Bien » ainsi que la nomme Judith Lyon-Caen¹²¹, est incarnée par Rodolphe. Laetitia Gonon explique ainsi :

Finissons donc avec *Les Mystères de Paris*, par lesquels tout a commencé : « – Mais quel est-il donc, cet homme ? Ce n'est pas un homme, s'écria le Maître d'école avec un redoublement de fureur désespérée, c'est un bourreau, un monstre ! ». Un monstre : meilleure définition qui soit du personnage du vengeur, fait de discours en circulation, changeant de forme d'un roman à l'autre ou à l'intérieur du même ouvrage. Le mot monstre vient de *monstrum*, lui-même issu de *monere*, parce que, selon le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle de Pierre Larousse, « les anciens regardaient les monstres comme des avertissements du ciel ». Et qu'est-ce qu'un vengeur sinon, pour le Maître d'École, la Chouette, pour Danglars, Villefort et Morcerf, pour les hommes de lois et les bagnards comme pour le peuple d'Angleterre, qu'est-ce qu'un vengeur sinon un avertissement du ciel, un relais de la Providence ?¹²²

120 *Ibid.*

121 Judith Lyon Caen, « Préface » in Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, *op. cit.*, p.12.

122 Laetitia Gonon. « Stylistique du vengeur dans *Les Mystères de Paris* et quelques-uns de ses avatars, 1842-1847 [en ligne] », *LITT&ARTS*, 2014. URL <http://www.medias19.org/index.php?id=17807>. Page consultée le 04 avril 2020.

Si Rodolphe devient le « relais de la Providence », c'est bien pour pallier le manque et l'échec d'une justice qui fait la sourde oreille lorsqu'il s'agit de réparer les fautes commises au sein de la pègre. Devant un État démissionnaire et un Dieu qui laisse les hommes agir en leur libre conscience, Rodolphe endosse le rôle du sauveur.

La justice ? — dit Pique-Vinaigre avec un éclat de rire sardonique — c'est comme la viande... c'est trop cher pour que les pauvres en mangent... Seulement, entendons-nous, s'il s'agit de les envoyer à Melun, de les mettre au carcan ou de les jeter aux galères, c'est une autre affaire... on leur donne cette justice-là *gratis*... Si on leur coupe le cou, c'est encore *gratis*... toujours *gratis*... Prrrrrenez vos billets — ajouta Pique-Vinaigre avec son accent de bateleur ; — ce n'est pas dix sous, deux sous, un sou, un centime que ça vous coûtera... Non, messieurs ; ça vous coûtera la bagatelle de... rien du tout... c'est à la portée de tout le monde, *on ne fournit que sa tête*... la coupe et la frisure sont aux frais du gouvernement... Voilà la justice *gratis*... Mais la justice qui empêcherait une honnête mère de famille d'être battue et dépouillée par un gueux de mari qui veut et peut faire argent de sa fille... cette justice-là coûte *cinq cents francs*... et il faudra t'en passer, ma pauvre Jeanne...¹²³

Le justicier est alors animé par une « sauvagerie du bien » qui entend réparer le mal par le sang, entreprise qui est en réalité motivée par une quête expiatoire :

[l]'expiation [...] ne finira qu'avec ma vie... Récompenser le bien, poursuivre le mal, soulager ceux qui souffrent, sonder toutes les plaies de l'humanité pour tâcher d'arracher quelques âmes à la perdition, telle est la tâche que je me suis donnée.¹²⁴

Des notions et des mots appartenant au champ lexical religieux parcourent le texte : il s'agit de « récompenser le bien » tout en continuant de « poursuivre le mal », dans une quête d'« expiation » qui permettrait de sauver les « âmes ». De manière explicite, on retrouve une logique chrétienne et manichéenne qui divise le monde en deux camps adverses : celui du Bien, et celui du Mal. L'entreprise de Rodolphe s'intègre totalement dans une perspective à la fois religieuse et politique. Ces dernières sont intrinsèquement liées. Le monde dépeint par les *Mystères de Paris* est profondément injuste pour les classes sociales inférieures. Pourtant, cette inégalité n'est pas l'œuvre de Dieu, qui a laissé les hommes libres de leurs actes. Ce sont donc les individus appartenant aux sphères privilégiées – l'aristocratie, les industriels, la bourgeoisie – qui ont rompu un contrat social. De la même manière, c'est un homme, et non pas Dieu lui-même, qui va réparer ces injustices. Cependant, Rodolphe semble bénéficier d'un appui divin, dans la mesure où le héros s'assimile à un avertissement céleste, en réponse et en condamnation

123 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p.900.

124 *Ibid*, p.1037.

aux mauvais comportements des individus.

Pourtant, il est paradoxal que le Bien nécessite de la sauvagerie. Par définition, les termes sont contradictoires. En effet, la sauvagerie renvoie aux pulsions primitives, en dehors de toute morale instaurée par des lois. Le Bien implique pour sa part l'usage de la raison et un sens de la justice. On pourrait alors se demander si pour Rodolphe, la fin justifierait les moyens¹²⁵, c'est-à-dire s'il est vraisemblablement moral que Rodolphe ait recours à des manœuvres immorales dans une entreprise qui est morale en soi. De plus, à l'origine, il y a un parricide, cette faute originelle qui mène Rodolphe sur les chemins sinueux d'une justice aléatoire. Car bien qu'il punisse les malfrats et les criminels, il n'en reste pas moins qu'il en devient un à son tour. De fait, le monstre semble se dissimuler même au sein des personnages aux aspects les plus justes et les plus héroïques, bouleversant la définition même du monstre, qui devient de fait ambivalent par ses actes à la moralité – ou à l'immoralité – discutable.

3/ Paris, espace monstre : dédales et labyrinthes dans les bas-fonds d'une ville tentaculaire

Les deux romans mettent en scène des monstres sociaux dont l'action a lieu dans le même espace, Paris, ville peuplée de monstres, même si les deux actions ne se déroulent pas d'après des chronologies similaires. Le contexte historique de *Notre-Dame de Paris* se situe dans un temps médiéval tandis que l'action des *Mystères de Paris* a lieu au XIX^e siècle, dans le Paris contemporain d'Eugène Sue. Néanmoins, les deux récits peignent l'image d'une ville babylonienne, qui renferme et engendre à la fois des monstres, parce que monstrueuse en elle-même.

D'après Claudie Bernard,

[d]ès les premières pages, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue nous enfonce, en un mélange d'horreur et de fascination, dans le dédale des ruelles de la Cité, bas-fonds de la capitale où grouillent, à la nuit tombée, les barbares, les damnés de la civilisation, « forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins », ou encore, pour reprendre leur « langue immonde », ogres, grinches et escarpes. Où se rallie «cette race infernale qui peuple les prisons, les bagnes, et dont le sang rougit les échafauds»? Dans le quartier du Palais

125 Cet adage est attribué à Machiavel. Cette formule reprend la thèse de l'ouvrage du penseur, mais il ne l'a jamais formulée ainsi. Voir Nicolas Machiavel, *Le Prince*, Folio, 2007.

de justice : n'est-il pas remarquable qu'« une irrésistible attraction fasse toujours graviter ces criminels autour du formidable tribunal qui les condamne à la prison, au bagne, à l'échafaud ! »¹²⁶

Et force est de constater que tout le roman-feuilleton n'est qu'une immense promenade lugubre dans les bas-fonds parisiens qui recueillent en leur sein les pires monstres sociaux que le Maître d'École, sa compagne la Chouette ou encore Bras rouge. Cet imaginaire des bas-fonds recrée un monde d'entrailles inconnu des parisiens des beaux quartiers. Et si la ville apparaît comme un labyrinthe, il faut bien qu'il y ait quelque part un ou plusieurs minotaures. Ce sont les malfaiteurs, les criminels et les pauvres gens qui forment un microcosme vivant dans des conditions inimaginables, dont Eugène Sue dépeint le bruit, les odeurs, le sang et la souillure qui fait le quotidien de ces gens. Il écrit par ailleurs le premier jour de parution du feuilleton :

S'il y consent, le lecteur pénétrera dans des régions horribles, inconnues, Des types hideux, effrayants, fourmilleront dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans les marais.¹²⁷

On pourrait alors énoncer que le vice renfermé dans ces ruelles est alimenté par l'extrême pauvreté des miséreux créant alors des monstres sociaux. La ville apparaît comme une ville tentaculaire qui engendre et emprisonne les monstres de la pègre. En effet, d'après Matthieu Letourneux,

[c]'est bien la ville qui manifeste, en une série de métaphores spatiales, cette inquiétude : on suit l'auteur, qui nous guide dans les rues, renouvelant la figure du flâneur dont il fait désormais un double de Virgile guidant Dante ; on présente l'espace à travers les métaphores du labyrinthe on joue sur les contrastes entre les lumières des quartiers riches et l'obscurité des quartiers pauvres, et par une série de synecdoques, on établit des équivalences entre le quartier (riche ou pauvre, criminel ou policé, du vice et de la vertu), le logement, et celui qui l'habite. Enfin, on sélectionne une série de lieux signifiants : le passage, le tapis-franc, le cabaret, l'Hôtel particulier, les égouts, etc. Si l'espace détermine un discours, il ne prend son sens que parce qu'il est relayé par toute une série de thèmes récurrents qui en explicitent le sens.¹²⁸

Paris apparaît dans le roman-feuilleton comme un espace monstre, jouant ainsi un rôle crucial dans la retranscription d'un lieu anxigène et dangereux. La ville est presque un personnage à part entière. Claudie Bernard mentionne les

126 Claudie Bernard, « Les formes de la justice dans Les Mystères de Paris [en ligne] », *art. cit.*

127 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris, op. cit.*, p.34.

128 Matthieu Letourneux, « Les mystères urbains, expression d'une modernité énigmatique [en ligne] », *Looking for the Roots of European Popular Culture*, 2009. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00645212>. Page consultée le 04 avril 2019.

Martial, les « ravageurs » de l'île de la Seine, qui ramassent au fond du fleuve des rebuts de ferraille, et, « pirates d'eau douce », y envoient les cadavres qu'ils font.¹²⁹

Cette famille, les Martial, forment un groupe de criminels. Paradoxalement, chacun de ces meurtriers s'intègre dans une communauté, alors-même qu'ils se situent en marge de la société. On peut donc penser qu'une communauté se construit en réaction à une société exclusive. Et, de fait, ce microcosme de malfrats se réapproprie doublement l'espace parisien : d'abord, en y commettant des crimes, mais aussi en l'utilisant pour se débarrasser de ses cadavres. De plus, les pirates d'eau douces, les cadavres noyés et la Seine interrogent sur la symbolique de l'eau, espace lié dans l'imaginaire commun à la mort. Ce mépris des lois décidées arbitrairement par la haute société est donc affiché, visible par tous, alors même que le crime est d'ordinaire intrinsèquement lié au secret et à la dissimulation. Si Paris se construit à cette époque en tant que mythe à part entière, c'est-à-dire que l'on essaie de donner une belle façade de Paris, on détruit des immeubles pour en reconstruire de plus beaux. Cette idée fait directement écho au pamphlet que le jeune Victor Hugo rédige en réponse à la destruction des immeubles parisiens, « Guerre aux démolisseurs » dans *La Revue des deux mondes* en 1832 :

il a suffi au XIX^e siècle, merveilleux progrès !, d'une plume d'oie, proménée à peu près au hasard sur une feuille de papier par quelques infiniment petits ! Méchante plume d'un conseil municipal du vingtième ordre ! Plume qui formule boiteusement les fetfas imbéciles d'un divan de paysans ! Plume imperceptible du sénat de Lilliput ! Plume qui fait des fautes de français ! Plume qui ne sait pas l'orthographe ! Plume qui, à coup sûr, a tracé plus de croix que de signatures au bas de l'inepte arrêté !

Et la tour a été démolie ! et cela s'est fait ! et la ville a payé pour cela ! on lui a volé sa couronne, et elle a payé le voleur !¹³⁰

Les transformations de la ville n'en sont qu'à leur prémises, dans la mesure où ce n'est qu'à partir de 1853 que Napoléon III et le préfet de la Seine, le baron Haussman, détruisent Paris pour reconstruire des avenues, des grands boulevards et les places. D'après Caroline Mathieu, conservatrice au Musée d'Orsay,

[l]e Paris d'Eugène Sue par exemple, le Paris des *Mystères de Paris*, était encore là dans les années 1850. C'était un Paris extrêmement pittoresque, un Paris parfois de toute beauté, avec bien sûr de petits hôtels particuliers, des architectures anciennes...¹³¹

129 Claudie Bernard, « Les formes de la justice dans Les Mystères de Paris [en ligne] », *art. cit.*

130 Victor Hugo, « Guerre aux démolisseurs », *Revue des deux mondes*, Paris, 1832.

131 Caroline Mathieu in Hélène Combis, « Comment Haussmann a réussi son Paris [en ligne] », *Avants-goûts*, France Culture, 1991. URL : <https://www.franceculture.fr/architecture/comment-haussmann-reussi->

Néanmoins, ce « Paris pittoresque »¹³² d'Eugène Sue illustre pleinement les écarts de conditions de vie entre les différentes couches sociales. De plus, la topographie même de la ville accentue ces différences, dans la mesure où la ville se scinde entre la Rive gauche et la Rive droite. L'espace en lui-même illustre les inégalités. Mais surtout, il est très difficile d'aller d'un point à un autre, à cause des ruelles et des espaces non cartographiés qui complexifient les trajets. D'après Pierre Pinon,

[L]a rive gauche et la rive droite en 1840 sont deux mondes. [...] Et les gens de la rive gauche sont les moins bien lotis puisque le commerce s'est développé sur la rive droite et que la rive gauche hérite d'un quartier universitaire finalement peu animé... La rive gauche se meurt...[...] Il faut absolument établir une liaison qui sera Strasbourg - Sébastopol - Saint Michel, un élément de la grande croisée de Paris - on l'appellera comme ça à l'époque - parce qu'il faut que Paris vive et que les gens puisse aller d'un quartier à un autre.¹³³

Ainsi, au moment où Eugène Sue rédige *Les Mystères de Paris*, de nombreux ingénieurs et architectes mettent en évidence la nécessité d'améliorer les conditions de circulation au sein de la ville. Cela induit donc qu'il est concrètement difficile pour un individu de traverser littéralement Paris et de s'extraire du quartier (riche ou pauvre) où il vit. Le roman-feuilleton renverse totalement le paradigme puisque Rodolphe s'exfiltre de son milieu d'origine pour aller à la rencontre des individus issus de classes défavorisées. Seul le héros s'aventure dans ce Paris mystérieux. Il apparaît comme étant doublement privilégié, puisqu'il accède aussi bien aux milieux aisés voire riches, qu'aux bas-fonds de la pègre. Si la fin du roman se présente comme un retour à l'ordre, dans la mesure où chaque personnage retourne au sein de son milieu d'origine, Rodolphe pourrait incarner le temps du récit une passerelle entre les deux mondes, et peut-être une possible réconciliation. De plus, criminaliser la ville est une façon pour les marginaux de se réappropriar la capitale, lieu de pouvoir par excellence. Dans le même temps, il y a cette dualité dans la réappropriation de l'espace, puisque la pègre croit maîtriser les bas-fonds alors même qu'elle est rejetée des beaux quartiers. L'un des lieux déterminant du récit est le tapis-franc, où se réunissent les criminels. D'après Nicolas Gauthier,

force est de constater que, dans les mystères urbains, le tapis-franc ne peut être réduit à un décor employé simplement pour son caractère pittoresque ou sanglant. Enjeu crucial de leur représentation de la ville, il fait l'objet d'un travail élaboré pour mettre en évidence son altérité apparente, laquelle est

[son-paris](#). Page consultée le 14 juin 2020.

132 Cf. Annexe n°4.

133 Pierre Pinon in Hélène Combis, « Comment Haussmann a réussi son Paris [en ligne] », *Avants-goûts*, art. cit.

ensuite résorbée dans un discours offrant une critique sociale (banale mais d'actualité) du pouvoir de l'argent. Surtout, dans ces mystères urbains, le tapis-franc est mis en regard du salon pour souligner l'entrelacement et l'interpénétration des mondes respectables et criminels. Ces œuvres proposent ainsi une organisation chronotopique, l'époque y étant systématiquement pensée par l'espace. Les romanciers utilisent une série de lieux apparemment dépareillés pour révéler les rouages sociaux cachés de cette modernité où les codes sont à repenser, où le tapis-franc souterrain, crasseux et mal famé répond dans la fiction au salon.¹³⁴

Par conséquent, le tapis-franc apparaît, par contraste avec le salon, comme l'espace par excellence de l'altérité, mettant en évidence les différences entre les classes sociales.

Le Paris médiéval de Victor Hugo propose également une plongée dans les milieux populaires, aussi bien du côté des bohémiens définis comme étant des truands, que du côté des mendiants marginaux comme Quasimodo. Lorsque Phœbus mène Esméralda à la maison borgne, le lecteur se heurte à cet espace marginal, à la périphérie de la ville. Mais ce Paris est moins une menace que le peuple et les différents personnages. Cependant, Notre-Dame est un personnage en soi. Par ailleurs, dans l'imaginaire commun, le lieu est personnifié, notamment si l'on se rapporte à sa toponymie : le substantif « Dame », qui débute par une majuscule, en fait un monument féminin. De manière générale, le parvis de la cathédrale est l'espace où la foule populaire se montre en liesse et où se jouent les rebondissements dramatiques du récit. A cet égard, Jacques Seebacher écrit que

[c]ette Babel, ce « clocher de l'enfer », animé par « les trous de braise » des maisons qui s'allument dans le soir, c'est un Paris de Goya, et, déjà loin du second « soleil couchant » des Feuilles d'Automne, du dessinateur génial que l'exil mûrira en Hugo, en même temps qu'il met en place tout l'appareil d'idées, de formes et de forces dont se compose désormais la fonction de Paris.¹³⁵

Le Paris de Victor Hugo se donne à voir comme un espace tour à tour dangereux et protecteur, où les personnages marginaux parviennent à se protéger des autres et de leurs regards. Lieu des drames et du carnaval, la ville se définit comme un endroit à la fois salvateur et emprisonnant. A l'image de ses habitants, Paris se construit comme un lieu ambivalent et tentaculaire, théâtre des rebondissements qui rythment le roman.

134 Nicolas Gauthier, « Le Tapis-franc criminel et le salon respectable: mise en regard chronotopique dans les *mystères urbains* (1842–59) [en ligne] », Presses Universitaires de l'Université de Nebraska, 2017. URL : https://muse.jhu.edu/article/671597/pdf#info_wrap. Page consultée le 5 mai 2020.

135 Jacques Seebacher, « Capitale de la violence : le Paris de Victor Hugo [en ligne] », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°42, 1990. URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1990_num_42_1_1726 Page consultée le 26 mars 2020.

En somme, les monstres parisiens, qu'ils soient de véritables criminels dans *Les Mystères de Paris*, ou des êtres dont la difformité physique est à l'origine d'un rejet par les autres comme Quasimodo, s'inscrivent définitivement en marge d'un espace régenté par la haute société – et donc de ses normes. Le centre, la marge et la périphérie sont tout autant de lieux géographiques au sein desquels s'inscrivent les questions du rejet et de la domination sociale. Si le monstre n'est jamais inclus au centre, c'est-à-dire intégré au sein de l'espace de la caste dominante, il n'est jamais en périphérie non plus, dans la mesure où il a des interactions avec les autres. Par conséquent, le monstre se situe toujours en marge, c'est-à-dire au sein d'un lieu de transition entre l'intégration et la désintégration sociale, ce qui confirme, de fait, son ambiguïté.

Chapitre 3 – Le monstre : signe ambivalent, ambigu et antithétique

Le tératologique suscite une réaction ambivalente, car ses traits irréguliers sont à la fois reconnaissables et méconnaissables. Sa physionomie offre des points de repère en même temps qu'elle nous les dérobe, présentant la perspective d'une réalité confuse et ambiguë qui pique toujours la curiosité. L'ambiguïté que suscite le monstrueux peut donner lieu à la réévaluation de la réalité conventionnelle et de la nature humaine¹³⁶.

Le monstre est avant tout un signe, c'est-à-dire qu'il est porteur de sens : il dit quelque chose du monde. Dans *Les Mystères de Paris* et *Notre-Dame de Paris*, les monstres figurés et défigurés mettent en évidence l'ambivalence morale au sein de la difformité physique, tout en mettant en lumière une société malade et en crise. Cependant, le monstre en lui-même est ambigu jusque dans ses formes et ses fonctions. De fait, les identités multiples du monstre ainsi que l'ambiguïté des regards portés sur lui en font un signe équivoque. Cristallisant la rupture dans la continuité en faisant naître chez l'autre un sentiment d'inquiétante étrangeté mêlé d'effroi et de fascination, le monstre, à la fois ambigu, ambivalent et antithétique, est théâtralisé, dans un moment de renversement, inhérent au rite carnavalesque, en même temps qu'il met en lumière la question des apparences. Mais surtout, le monstre, par sa « sublime grimace »¹³⁷, peut incarner l'idéal romantique de l'alliance du grotesque et du sublime. Dans tous les cas, il cristallise l'harmonie des contraires.

136 Jeannette M. Gaudet, « Le grotesque et le monstrueux [en ligne] », *Initiales, art. cit.*

137 Sophie Dumoulin, « La sublime grimace de Quasimodo. Idéal moderne d'une esthétique du grotesque [en ligne] », *Postures*, 2005. URL : <http://revuepostures.com/fr/articles/dumoulin-7>. Page consultée le 04 juin 2020.

1/ Le monstre étrange et familier : la rupture dans la continuité

Le monstre apparaît comme un être ambigu et ambivalent qui provoque selon Anne-Laure Milcent un sentiment d'inquiétante étrangeté, c'est-à-dire ce moment où, d'après Freud, « l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant »¹³⁸.

Cependant, si le monstre se place sous le signe de la transgression des limites, de la normalité et de l'altérité, ne possède-t-il pas les pouvoirs de l'imposture, n'est-il pas dans le même temps étranger et familier ? Malgré ses écarts, « le monstre constitue une réalité filante dont les caractères effarants et équivoques doivent être préservés, non pas abolis ». Grâce à son aspect polymorphe, polysémique et même polyptyque, la créature monstrueuse demeure ambiguë et peut susciter, même dévoiler l'étrangeté qui se dissimule au cœur du familier.¹³⁹

Et en effet, les monstres des *Mystères de Paris* incarnent par leur difformité morale cette rupture du quotidien cristallisée par leurs crimes. Selon Sylvie Dion :

Les faits divers sont des pratiques discursives qui font partie de l'univers de l'information journalistique et des *mass médias*. Ils racontent l'histoire de gens ordinaires qui ont vécu des événements extraordinaires. Toutefois, quel que soit leur degré d'aberration, ils demeurent étroitement liés à la réalité et au vécu.¹⁴⁰

La logique discursive du roman-feuilleton et son lien étroit avec le fait divers font de ces crimes des événements monstrueux qui le sont d'autant plus qu'ils s'inscrivent dans un contexte rationnel. Or, d'après Tsvetan Todorov, ce paradoxe articule totalement la définition du fantastique.

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. [...]. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence

138 Martine Menès, « L'inquiétante étrangeté [en ligne] », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°31, 2004. URL : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21.htm>. Page consultée le 20 janvier 2020.

139 Anne-Laure Milcent, *L'Inquiétante étrangeté des monstres : monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e-XX^e siècle*, op. cit., p.10.

140 Sylvie Dion, « La rupture de la quotidienneté [en ligne] », *Tangence*, 1992. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/025721>. Page consultée le 04 juin 2020.

surnaturel.¹⁴¹

Si la scène dans laquelle le Maître d'École et la Chouette rencontrent Rodolphe dans les rues de Paris ne relève pas à proprement parler du fantastique, elle apparaît néanmoins inquiétante en raison de l'incertitude quant à la véritable nature des meurtriers, qui se sont déguisés. La banalité du vêtement tranche avec la dangerosité qui émane des criminels.

Ces deux personnages étaient complètement métamorphosés : le brigand avait abandonné ses méchants habits et son air de brutalité féroce ; il portait une longue redingote de castorine verte et un chapeau rond ; sa cravate et sa chemise étaient d'une extrême blancheur. Sans l'épouvantable hideur de ses traits et le fauve éclat de son regard, toujours ardent et mobile, on eût pris cet homme, à sa démarche paisible, assurée, pour un honnête bourgeois.¹⁴²

En effet, d'après Nigel Lezama, cette scène montre une « inquiétante étrangeté provenant de l'apparente intégration de ce couple excentrique et dégénéré dans le monde des hommes »¹⁴³. Or, le couple s'est « métamorphosé », ce qui peut être une référence à la dimension surnaturelle de cette transformation. En effet, la « blancheur extrême de la cravate apparaît comme l'un des éléments discordants qui sèment le doute. De plus, la rue apparaît comme un lieu public qui est, dans ce contexte, familier et rassurant. En outre, l'usage du passé conditionnel indique que le déguisement des criminels est parfaitement crédible, dans la mesure où elle permet de tromper les autres. Le pronom indéfini neutre « on » renvoie à l'ensemble des personnes susceptibles de rencontrer le couple, c'est-à-dire les personnes dans la rue. Pour ces badauds, la « métamorphose » est à première vue réussie. Cependant, l'accoutrement qui pourrait être celui d'un gentilhomme est compensé par le « regard, toujours ardent et mobile » du criminel comparé à un horrible fauve. Il y aurait donc une dualité dans l'apparence des deux personnages, puisque la couche supérieure de leur être, c'est-à-dire leurs vêtements, implique une banalité, tandis que la couche inférieure, soit leur âme, qui transparaît ici par le regard, renvoie à leur criminalité. C'est donc l'apparente similitude des criminels avec les honnêtes gens qui crée ce sentiment de malaise, bien plus que le constat de la différence. L'incertitude quant à leur véritable nature engendre de l'inquiétude, dans la mesure où leur discordance s'inscrit dans un contexte rationnel. Cette émotion contradictoire domine les rapports du monstre à l'autre.

141 Tsvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.29.

142 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p.120.

143 Nigel Lezama, « Le bestiaire au dix-neuvième siècle. Animalité, pauvreté et criminalité dans *Les Mystères de Paris* [en ligne] », art. cit.

Les monstres par leur aspect protéiforme, par l'ambivalence de leurs actes et de leurs motivations peuvent s'imposer physiquement à nous, nous compromettre nous remettre profondément en cause. L'inquiétante étrangeté des monstres implique le monstrueux, « cette qualité qui ne peut se mêler confusément aux habitants du monde ordinaire », qui peut troubler la banalité rassurante de notre réalité. D'une force délétère, le monstrueux « plonge évidemment ses racines dans ce mélange de proximité et de distance qui fait tout le paradoxe de « l'étrangement inquiétant » à la fois connu de tout temps, élément familier du plus secret, et du plus ancien de la psyché ». La monstruosité ne peut être maintenue à distance, elle exerce en même temps fascination et répulsion, ébranle nos consciences en nous renvoyant à nous-mêmes, à nos propres angoisses aussi dissimulées soit-elles.¹⁴⁴

De manière plus implicite, le passage durant lequel Quasimodo est élu Pape des fous met en évidence l'évolution voire le renversement des regards sur lui. En effet, s'il est d'abord acclamé et fasciné par la « sublime grimace »¹⁴⁵ de son visage, le peuple va rapidement se raviser lorsqu'il comprend qu'il s'agit là de sa véritable apparence. Cette ambivalence des regards, qui oscille entre fascination et dégoût, peur et surprise tend à faire du physique de Quasimodo un objet ambigu, à la fois acclamé le temps que dure le carnaval – moment de renversement de l'ordre des choses – puis rejeté de la société le reste du temps. Or, le monstre est selon Antoine Nastasi

[u]n être discontinu et qui, pourtant, organise la continuité parce qu'il tisse des liens entre les divers aspects de ce qui constitue l'humain. Cette liaison reste souple et perméable à de nouveaux apports. Le monstre occupe l'interstice entre continuité et discontinuité et les ordonne, mais en respectant la part. chaotique de toute organisation qui reste ou qui devient vivante. Ce faisant, il ouvre une nouvelle dimension. Il crée un tissu qui, à partir d'une trame pourtant discontinue, construit une unité étrange, mouvante et effrayante, qui se situe entre l'ordre œdipien et le néant, entre le masculin et le féminin, entre l'origine et le futur, entre l'humain et le dieu, l'homme et l'animal, l'individuel et le collectif; l'enfant et l'adulte, et aussi entre le temps présent et une autre catégorie de temps, celle du conte et du mythe. Le monstre est un organisateur qui n'annule pas la nécessaire, l'indispensable discontinuité continue. C'est cette dernière qui permet de rencontrer le néant en évitant soit qu'il nous avalé soit qu'on le dénie ; dans le premier cas, on tomberait dans les abysses, dans le second, la continuité dure, non poreuse, manquant de vide, non discontinue, nous assécherait.¹⁴⁶

En effet, le monstre se trouve dans les endroits de passage, c'est-à-dire les espaces de la continuité discontinue. Le cerbère, le Minotaure, le dragon, le sphinx sont tout autant de créatures qui « sont à l'entrée de la grotte, devant la porte, dans le défilé, au bord du

144 Anne-Laure Milcent, *L'Inquiétante étrangeté des monstres : monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e-XX^e siècle, op. cit.*, p.11.

145 Sophie Dumoulin, « La sublime grimace de Quasimodo. Idéal moderne d'une esthétique du grotesque [en ligne] », *art. cit.*

146 Antoine Nastasi « Le passage et le monstre [en ligne] », *Communications, Nouvelles figures du sauvage*, Paris, 2004. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2004_num_76_1_2163. Page consultée le 04 juin 2020.

fleuve, à l'entrée du pont »¹⁴⁷ :

[L]e monstre permet le passage mais il souligne la béance qu'il incarne. Il est placé à l'endroit du passage, il canalise la peur du passage, mais il en garde la trace. Le passage, moment redouté, est une altération, une perte. Le monstrueux peut donc être l'agent d'une élaboration. Présent aux endroits et aux moments du passage, il est un objet dont la place est centrale en tant qu'il est un intermédiaire. S'il est figuré sur les ponts, au-dessus des portes, aux entrées des villes ou encore sur les cathédrales, il est là aux temps forts de la vie, qui sont des transitions, des passages. Le monstre serait alors entre continuité et discontinuité, entre individuel et collectif.¹⁴⁸

Le monstre est donc au cœur d'un paradoxe, c'est-à-dire qu'il se place à la fois du côté de la continuité et de celui de la discontinuité. Dans le roman, Quasimodo s'empare de l'espace de la cathédrale, comme une sorte de gargouille humaine. Mais surtout, le personnage de la Sachette est présenté comme une femme marginale qui se terre dans la Tour au Rat, seul moyen pour elle de se consoler du rapt de sa fille. Le narrateur présente cet espace de la manière suivante :

Si maintenant le lecteur, après avoir contemplé cette scène vive et criarde qui se joue sur tous les points de la place, porte ses regards vers cette antique maison demi-gothique, demi-romane, de la Tour-Roland qui fait le coin du quai au couchant, il pourra remarquer à l'angle de la façade un gros bréviaire public à riches enluminures, garanti de la pluie par un petit auvent, et des voleurs par un grillage qui permet toutefois de le feuilleter. À côté de ce bréviaire est une étroite lucarne ogive, fermée de deux barreaux de fer en croix, donnant sur la place, seule ouverture qui laisse arriver un peu d'air et de jour à une petite cellule sans porte pratiquée au rez-de-chaussée dans l'épaisseur du mur de la vieille maison, et pleine d'une paix d'autant plus profonde, d'un silence d'autant plus morne qu'une place publique, la plus populeuse et la plus bruyante de Paris, fourmille et glapit à l'entour.

Cette cellule était célèbre dans Paris depuis près de trois siècles que madame Rolande de la Tour-Roland, en deuil de son père mort à la croisade, l'avait fait creuser dans la muraille de sa propre maison pour s'y enfermer à jamais, ne gardant de son palais que ce logis dont la porte était murée et la lucarne ouverte, hiver comme été, donnant tout le reste aux pauvres et à Dieu. La désolée demoiselle avait en effet attendu vingt ans la mort dans cette tombe anticipée¹⁴⁹.

Le lieu serait donc, historiquement, un lieu où les femmes se retranchent. La Tour au Rat se situe près d'une place animée, alors qu'elle renferme une femme d'une grande tristesse, qui a fait vœu de solitude. En effet, le substantif « Rat » au singulier et marqué par une majuscule pourrait faire référence au surnom donné à la Sachette, qui se terre

147 *Ibid.*

148 *Ibid.*

149 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, pp.315-316.

littéralement. Le « fourmille[ment] » de la population s'oppose totalement à l'inertie du personnage. Or, le narrateur explique plus loin que

ce n'était pas du reste chose très rare dans les villes du moyen âge que cette espèce de tombeaux. On rencontrait souvent, dans la rue la plus fréquentée, dans le marché le plus bariolé et le plus assourdissant, tout au beau milieu, sous les pieds des chevaux, sous la roue des charrettes en quelque sorte, une cave, un puits, un cabanon muré et grillé, au fond duquel priait jour et nuit un être humain, volontairement dévoué à quelque lamentation éternelle, à quelque grande expiation. Et toutes les réflexions qu'éveillerait en nous aujourd'hui cet étrange spectacle, cette horrible cellule, sorte d'anneau intermédiaire de la maison et de la tombe, du cimetière et de la cité, ce vivant retranché de la communauté humaine et compté désormais chez les morts¹⁵⁰

La Tour au Rat apparaît ainsi comme un espace « intermédiaire », une transition matérialisée entre la vie et la mort. L'endroit est par ailleurs mis en opposition avec la rue, qui est « vive ». Le lieu est comparé à un tombeau, mais la personne qui s'en empare est vivante. Par ailleurs, la tour est lui-même hybride, « à demi gothique », à « demi romane », se situant entre les deux architectures qui s'opposent dans la période médiévale. L'animation de la ville s'oppose aux « lamentations » des êtres éplorés. Ces paradoxes font de l'espace un point de ralliement de notions contraires. De plus, comme étudié précédemment, la Sachette est considérée comme une femme marginale, voire une sorcière – et donc un monstre. Si l'on se fie à la théorie d'Antoine Nastasi, elle pourrait alors incarner une forme de cerbère. En effet, la créature est la gardienne des enfers. Or, l'étymologie latine du mot « enfer », *infernus*, signifie littéralement sous la terre. Cela fait écho au toponyme de la « Tour au Rat ». En effet, si la tour est une construction en hauteur, les rats sont des nuisibles qui vivent sous la terre. Cette alliance paradoxale entre le bas et le haut fait écho au fait que la Sachette se situe à la fois dans le monde des vivants – puisqu'elle existe physiquement – et dans le monde des morts – sa décision de s'extraire de la société la tue métaphoriquement.

Par conséquent, les monstres du corpus du XIX^e siècle incarnent une rupture dans la continuité. Ils engendrent chez l'autre un sentiment de malaise, d'inquiétante étrangeté. En somme, la monstruosité se présente comme un signe ambivalent et ambigu.

150 *Ibid.* p. 317.

2/ *La théâtralisation du monstre : le renversement carnavalesque et le jeu des masques*

Si le monstre est marqué par l'ambivalence, il est ainsi au cœur d'une théâtralisation sans cesse réaffirmée. En effet, cette mise en scène s'inscrit dans un renversement carnavalesque qui permet de montrer sous un jour nouveau la monstruosité.

Dans *Notre-Dame de Paris*, dès la première apparition de Quasimodo, le récit entraîne les personnages et le lecteur dans un univers carnavalesque médiéval – lequel sert plus généralement de cadre narratif au roman. Sophie Dumoulin explique ainsi l'importance de cette période de l'année pour l'homme médiéval.

Notre-Dame de Paris s'ouvre sur la fête qui « met en émotion tout le populaire de Paris » en ce 6 janvier 1482, jour de Épiphanie ; événement qui marque la célébration à la fois du jour des Rois et de la fête des fous, et qui situe le lecteur en plein dans la période du carnaval, laquelle, selon certains ethnologues, commençait justement avec la fête des Rois et s'étendait du jour de Épiphanie au mercredi des Cendres, soit au début du Carême. Plus qu'un simple divertissement, le carnaval se caractérise par une rigoureuse tradition et un ordre qui régissent ce cycle ponctué de fêtes et de rituels collectifs. Le déroulement de cette période est peut-être bien ordonné et planifié dans le calendrier, néanmoins les fêtes dégagent une tout autre atmosphère: joie exubérante et tapageuse, abondance, excès, rites concernant la morale sexuelle et conjugale ou marquant la relation aux morts sont en effet au programme.¹⁵¹

De manière évidente, Quasimodo est placé au cœur du rite carnavalesque qu'est la « Fête des fous », durant laquelle son apparence est observée, disséquée et ridiculisée aussi bien par les mots, que par les regards ou les rires. Or, d'après Bakhtine, l'esthétique du grotesque est indissociable de la culture carnavalesque héritée des rites et des fêtes religieuses qui rythment le quotidien médiéval. Cependant, le carnaval s'affranchit de la religion qui devient un prétexte.

Les spectacles comiques du Moyen Âge [...] ne sont naturellement pas des rites religieux, dans le genre par exemple de la liturgie chrétienne à laquelle ils sont rattachés par des liens génériques éloignés. Le principe comique qui préside aux rites du carnaval les affranchit totalement de tout dogmatisme religieux ou ecclésiastique, du mysticisme de la piété [...]. Mieux encore, certaines formes carnavalesques sont une véritable parodie du culte religieux. Toutes ces formes sont résolument extérieures à l'Église et à la religion. Elles appartiennent à la sphère totalement à part de la vie quotidienne.¹⁵²

151 Sophie Dumoulin, « La sublime grimace de Quasimodo. Idéal moderne d'une esthétique du grotesque [en ligne] », *art cit.*

152 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, pp.44-45.

La Fête des fous, telle qu'elle a lieu dans le roman, laisse une place considérable à la théâtralisation du monstrueux : les candidats à l'élection du « Pape des fous » se succèdent et offrent les plus belles grimaces à un public hilare. Chacun laisse dépasser son visage du trou d'une rosace qui rappelle un castelet formant alors un « kaléidoscope humain »¹⁵³. Or, d'après Sophie Dumoulin, cette élection grotesque se place « sous le signe du monde à l'envers »¹⁵⁴, c'est-à-dire qu'on observe un renversement de l'ordre des choses. Le sacré est profané, la plus laide figure est élue. En d'autres termes, il faut « inverser le haut et le bas, précipiter tout ce qui était élevé et ancien, dans les enfers du « bas » matériel et corporel »¹⁵⁵. Le grotesque s'offre alors comme un spectacle dont la chapelle est la scène, et les grimaces apparaissent comme des masques de carnaval, puisque comme l'explique Bakhtine,

des phénomènes comme la parodie, la caricature, la grimace, les simagrées, les singeries ne sont au fond que des dérivés du masque. C'est dans le masque que se révèle avec éclat l'essence profonde du grotesque.¹⁵⁶

Mais si ce théâtre se donne à voir comme une comédie au premier regard, elle dissimule pourtant une « triste réalité »¹⁵⁷.

La vilaine figure du bossu est en fait bien plus qu'un masque de carnaval. Comme un masque du théâtre antique, elle impose son mystère avec sa double face, exprimant à la fois la grimace comique et la monstruosité tragique.¹⁵⁸

De manière générale, le roman entier laisse une large place à la théâtralisation et à la thématique du regard, c'est à dire « le vu, le non-vu, le désir de voir, le caché, le secret ou le dévoilé »¹⁵⁹. Esméralda est sans cesse épiée par les hommes de manière générale et par Frolo en particulier. Quasimodo ne cesse de faire l'objet des regards terriblement fascinés. Et par ailleurs, toute l'isotopie de la dramaturgie parcourt le roman de manière générale : « spectacle », « théâtre », « scène », « épisode », « rôle » sont tout autant de termes qui participent à cette mise en scène du monstre et à sa théâtralisation.

153 Victor, Hugo, *Notre-Dame de Paris*, op. cit., p.119.

154 Sophie Dumoulin, « La sublime grimace de Quasimodo. Idéal moderne d'une esthétique du grotesque [en ligne] », art cit.

155 *Ibid.*

156 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., pp.44-45.

157 Sophie Dumoulin, « La sublime grimace de Quasimodo. Idéal moderne d'une esthétique du grotesque [en ligne] », art cit.

158 *Ibid.*

159 *Ibid.*

Une pièce de théâtre se définit comme une représentation illusoire de la réalité. C'est pourquoi *Les Mystères de Paris* entrent plutôt « en résonance avec les thèmes de la tromperie, de l'illusion et de la manipulation qui définissent les relations entre les personnages »¹⁶⁰ comme l'explique Mathieu Letourneux.

Face à un monde illisible, l'auteur oppose son regard panoramique, et prétend guider le lecteur, l'initier à des mystères. Il met en scène ce projet en convoquant tous les signes du processus initiatiques, et en les thématissant généralement dans l'intrigue à travers des figures de novices découvrant la face cachée du monde, le déguisement et les identités secrètes et par la mise en scène d'un trouble entre les classes : que les aristocrates soient d'anciens bagnards et les orphelins se révèlent d'extraction noble trouve son équivalence spatiale dans les passages secrets qui mènent des Hôtels particuliers aux tapis-francs.¹⁶¹

Aussi le déguisement permet-il à Rodolphe de s'infiltrer au sein de la pègre afin de rétablir la justice en punissant les malfrats et en récompensant les justes. Travestir son apparence d'aristocrate privilégié pour celle d'un homme de classe inférieure est moyen pour le héros de parvenir à ses fins en contournant le jeu des apparences. La dimension carnavalesque dans *Les Mystères de Paris* est moins présente que dans *Notre-Dame de Paris*. Cependant, le Maître d'École s'est délibérément défiguré afin d'échapper au bague : de fait, son nouveau visage est un subterfuge qui va paradoxalement le protéger. Ce nouveau masque a une fonction paradoxale. Si d'un côté, cette blessure délibérée recouvre son ancien visage, elle révèle dans le même temps sa véritable nature. Par ailleurs, le masque est historiquement lié au carnaval et au théâtre. Durant l'Antiquité, le masque permet de mieux montrer les émotions des acteurs. Plus tard, les loups aide les individus à dissimuler leur véritable identité de manière ludique durant les bals masqués. De plus, le XIX^e siècle voit l'avènement du pantomime où les acteurs portent de masques qui accentuent leur gestuelle. De manière générale, le masque est un objet intrinsèquement lié à la dissimulation et à la représentation factice du visage humain. De fait, dans le théâtre du monde, les monstres figurés et défigurés des *Mystères de Paris* recréent ainsi leur propre carnaval en usant de subterfuges et d'illusions.

Cette théâtralisation semble inhérente à la monstruosité, dans la mesure où celle-ci se définit d'abord par une apparence repoussante. Le renversement carnavalesque dans *Notre-Dame de Paris* nous donne à voir une monstruosité célébrée alors même que, le reste du temps, Quasimodo est rejeté par ses pairs. De plus, son apparence

160 Mathieu Letourneux, « Les mystères urbains, expression d'une modernité énigmatique [en ligne] », *art. cit.*

161 *Ibid.*

laideur cache une bonté insoupçonnée. Dans *Les Mystères de Paris*, la monstruosité physique sert de masque pour dissimuler la violence morale. En somme, la monstruosité semble intrinsèquement liée à la facticité des apparences.

3/ La perfection dans la laideur et l'harmonie des contraires

C'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations.¹⁶²

Si la théâtralisation des monstres redistribue les cartes du jeu des apparences, cette mise en scène de la laideur et du grotesque peut entrer en résonance avec une esthétique du sublime. En effet, cette rencontre antithétique telle qu'elle est décrite par Victor Hugo dans la Préface de *Cromwell* semble être le moyen de parvenir à un idéal romantique et romanesque.

Agnès Spiquel explique ainsi que Quasimodo cristallise l'alliance idéale du sublime et du grotesque.

La monstruosité même de Quasimodo réalise en effet une sorte d'idéal où le grotesque se renverse au sublime. En témoigne la scène où il grandit Esméralda qui vient de sauver de la mort par la ville de la cathédrale ; et, plus encore, la scène, présentée comme itérative du branle du grand bourdon de Notre-Dame, accouplement prodigieux de deux monstres, Quasimodo et la cloche, au diapason de la cathédrale, elle-même monstrueuse ; et il en faut moins que Virgile plus loin dans cette monstruosité au carré et même au cube, le grotesque ce sublime au sens chimique du mot, toute la matérialité de Quasimodo et des cloches devenant musique, c'est-à-dire vie et âme. Son corps monstrueux est déjà prêt pour cette sublimation paradoxale où il devient poussière – c'est le dernier mot du roman – dans un mort choisie qui est aussi son « mariage » – c'est le titre du dernier chapitre – mariage dans la mort que la tradition réserve aux amants sublimes.¹⁶³

Quasimodo incarne donc cette dualité, et son visage en lui-même est une grimace à la fois horrible et merveilleuse. Il incarne alors cette harmonie des contraires, c'est-à-dire une forme de « perfection dans la disgrâce »¹⁶⁴.

Ce principe d'harmonie des contraires nous ramène bien sur la

162 Victor Hugo, *Cromwell*, *op. cit.*, p.6.

163 Agnès Spiquel, « Victor Hugo d'un monstre à l'autre : *Notre-Dame de Paris* et *Les Travailleurs de la mer* », *art. cit.* p.35.

164 Sophie Dumoulin, « La sublime grimace de Quasimodo. Idéal moderne d'une esthétique du grotesque », *art. cit.*

caractéristique carnavalesque du monde inverse. Il est alors intéressant de voir comment un rituel associé à une fête populaire - le concours de grimaces et, par extension, le carnaval lui-même - peut illustrer un idéal esthétique développé par l'auteur et qui trouve son expression culminante dans ce roman.¹⁶⁵

Ainsi, le concours carnavalesque cristallise cette alliance du sublime et du grotesque, lui-même moment et lieu de tous les renversements. Or, c'est cette harmonie des contraires qui nourrit le génie moderne et le romantisme. Quasimodo incarne par conséquent cet idéal romantique en cristallisant en lui-même une apparente contradiction. De plus, lors du sauvetage d'Esméralda, on peut lire que

c'était une chose touchante que cette protection tombée d'un être si difforme sur un être si malheureux, qu'une condamnée à mort sauvée par Quasimodo. C'étaient les deux misères extrêmes de la nature et de la société qui se touchaient et s'entraidaient.¹⁶⁶

La métaphore de la protection qui « tombe » de Quasimodo est intéressante dans la mesure où elle signifie que le bossu est placé en hauteur, comme s'il jetait sa protection. Cela sous-entend également que la jeune femme se trouve en bas. On observe de plus une construction syntaxique qui repose sur le parallèle et l'opposition : « si difforme » et « si malheureux », « condamnée à mort » et « sauvée », « nature » et « société ». Ces couples renvoient, de fait, à celui que forment de manière singulière Esméralda et Quasimodo. Or, les deux personnages ont été échangés à la naissance ; Quasimodo incarne l'excès de laideur et Esméralda l'excès de beauté. Pourtant, Victor Hugo écrit que les deux personnages évoqueraient « deux misères extrêmes de la nature et de la société qui se touch[ent] et qui s'entraid[eraient] ». Si Quasimodo représente ici le haut et Esméralda le bas, soit deux extrémités, et si le bossu symbolise la laideur corporelle et la jeune fille la beauté physique, alors ils peuvent incarner cette alliance du sublime et du grotesque. Ainsi, il faut bien trouver un lien entre ces deux extrêmes. On pourrait peut-être penser qu'il s'agit de la bonté morale. Autrement dit, la pureté des âmes serait le point de ralliement de ces êtres à la fois sublimes et grotesques.

Si, dans les *Mystères de Paris*, l'alliance du grotesque et du sublime romantique est moins saillante, il n'en reste pas moins que l'on retrouve une certaine harmonie des contraires dans l'approche manichéenne de l'auteur. En effet, le Prince Rodolphe, grâce à sa haute naissance et ses liens avec la pègre qu'il parvient à infiltrer, assume un rôle

165 *Ibid.*

166 *Ibid.*

d'intermédiaire entre la haute aristocratie et la masse populaire. De plus, il a de très hautes idées morales puisqu'il entend rétablir la justice au sein d'un milieu où le meurtre est omniprésent. Ses différentes rencontres avec les malfrats des bas-fonds parisiens sont animées par une volonté de faire le Bien et de réparer le Mal. La question de l'injustice sociale font des *Mystères de Paris* un roman profondément socialiste et romantique. En effet, d'après Claudie Bernard,

[p]our Sue, comme pour beaucoup de ses confrères romantiques, le mal est le fruit du malheur, ou, si l'on préfère, le symptôme d'une maladie, chronique certes, mais guérissable.¹⁶⁷

Cette violence omniprésente crée un contraste frappant avec la volonté de justice qui semble parcourir tout le roman. Judith Lyon-Caen écrit ainsi qu'

[i]l y a dans *Les Mystères de Paris* une énergie sauvage : celle d'une cohorte de personnages maléfiques, malfrats hideux comme la Chouette, qui torture même les petits oiseaux, Tortillard, un anti-Gravroche, le Maître d'École ou Bras-Rouge, criminels du grand monde comme le Comte de Saint Remy, monstres hypocrites comme le notaire Jacques Ferrand. Sue n'est pas avare de noirceur. Mais il y a aussi une sauvagerie du Bien, celle de Rodolphe, prince mélancolique venu à Paris à la recherche de sa fille perdue, impitoyable avec les méchants qu'il punit au mépris des lois. On doit à sa cruauté quelques-unes de scènes les plus stupéfiantes du roman : le châtement du Maître d'École, qu'il rend aveugle, ou le supplice de luxure imposé à Jacques Ferrand par la belle Cecily. Cette cruauté contraste avec la pureté morale de Fleur-de-Marie, ange déchu comme avec la face solaire de Rodolphe, providence de tous les malheureux honnêtes dont il croise le chemin.¹⁶⁸

Ainsi, si l'ambivalence des personnages créant des identités complexes, il existe cependant une logique du bien et du mal, et une coexistence des contraires : celle du Bien et du Mal, du justicier et des criminels, de la pauvreté et de la richesse, de la cruauté et de la pureté morale. Ainsi, les portraits des jeunes filles à la beauté surnaturelle, comme Fleur-de-Marie et Esméralda mettent précisément en lumière les monstres. Par comparaison, la laideur physique de ces derniers est exacerbée. Autrement dit, pour qu'il y ait un monstre, il faut une norme, et il faut un rôle parfait par contraste. Cette nécessité de l'être parfait en contrepoint est une nécessité romantique. Puisque l'on est dans les extrêmes, il faut des extrêmes des deux côtés. Si ces extrêmes ne sont jamais tout à fait purs et sont ambivalent, ils permettent néanmoins de souligner les comparaisons et les oppositions qui traversent les deux romans.

167 Claudie Bernard, « Les formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* » in *Poétique*, op. cit., pp.403-422.

168 Eugène Sue, « Préface » in *Les Mystères de Paris*, op. cit., p.12.

En somme, les deux romans mettent en scène des personnages dont les motivations profondes sont liées au Bien en réponse à la violence du monde. Dans *Notre-Dame de Paris*, Quasimodo incarne l'idéal romantique de l'alliance de la laideur physique et de la beauté de l'âme, c'est-à-dire du sublime et du grotesque. De manière différente, *Les Mystères de Paris* mettent en lumière un héros, animé par une sauvagerie du bien, qui entend répondre aux lacunes de l'état par un rétablissement de la justice. Le roman-feuilleton est traversé par des notions antinomiques qui partagent le monde en deux camps adverse : celui du Bien, et celui du Mal.

Le monstre au XIX^e siècle renverse les schémas actanciels classiques en mettant en scène des personnages dont la difformité morale et physique donne une forme, un sens, et une fonction ambivalente à la monstruosité. Dans *Notre-Dame de Paris* et dans *Les Mystères de Paris*, on retrouve des monstres, réels ou figurés, moraux ou défigurés. La définition même du monstre est transgressée et bouleversée dans la mesure où les formes et les métamorphoses de la difformité dans les romans du corpus sont multiples. Ces portraits monstrueux, entre hybridation, animalisation et déshumanisation, interrogent les liens entre les difformités physique et morale. Le monstre se définit en outre par sa marginalité, conséquence de son caractère hors-normes. Intégré ou au contraire désintégré dans l'ordre social, il est à la fois la cause, le symptôme et le reflet d'une société morale dont il est le signe des échecs sociaux et politiques : dans les bas-fonds d'une ville tentaculaire, la criminalité va de pair avec la monstruosité en même temps qu'une sauvagerie du bien induit l'idée d'une ambivalence qui définirait le monstre. En effet, le monstre est un signe ambigu, à la fois objet de rupture et de continuité, aussi étrange que familier, fascinant que repoussant. Mis en scène, le monstre s'inscrit dans un renversement carnavalesque dont les échos grotesques alliés à une sublime laideur tendent vers une lecture romantique ou bien sociale des œuvres.

PARTIE III

Le monstre en regards : perceptions et représentations du monstre romanesque à travers la relecture et la réécriture du singulier tératologique

Les traités tératologiques de Pierre Boaistuau et d'Ambroise Paré nous ont montré un monstre hybride à mi-chemin entre la science et la littérature, en éclatant les frontières des genres. Les chimères, les créatures fabuleuses et les entités diaboliques côtoient les difformités humaines et les malformations congénitales. Marquée par des conceptions antiques et médiévales, la définition du monstre apparaît ambivalente. Inclassable, le monstre de la Renaissance s'explique par la colère divine ou montre l'étonnante variété de la Nature. Merveilles, prodiges et miracles participent à l'instauration d'une cosmogonie soumise aux perpétuels mouvements de l'humanité et des changements biologiques. Signe et symptôme des crises politiques et religieuses qui rythment le XVI^e siècle, le monstre cristallise les inquiétudes et les angoisses d'un monde incompréhensible, injuste et mouvant.

De la même manière, les monstres romanesques de Victor Hugo et d'Eugène Sue s'inscrivent au cœur des préoccupations socio-politiques qui bouleversent les hommes du XIX^e siècle. En interrogeant le monstre sous le prisme du lien intrinsèque entre le corps et l'âme, les auteurs interrogent l'identité humaine. Symbole marginal, figure d'altérité, le monstre romanesque se définit comme un signe ambigu, à la fois étrange et familier, repoussant et attirant. La mise en scène de la difformité s'inscrit dans un renversement carnavalesque qui engendre une réflexion sur la beauté et la laideur.

En comparant les traités tératologiques de Pierre Boaistuau et d'Ambroise Paré, puis les romans de Victor Hugo et d'Eugène Sue, ces deux premières parties ont permis de dégager les conceptions, les caractéristiques et les significations des monstres au sein de deux siècles éloignés chronologiquement. A présent, les enjeux de cette troisième partie sont d'établir une mise en correspondance de ces quatre œuvres, dans une perspective comparatiste, interséculaire et transséculaire. L'objectif principal est alors de révéler les attributs propres à ces monstres à la fois similaires et singuliers des deux corpus. Nous avons remarqué que la question du regard est déterminante pour comprendre les rouages et les mécanismes de la construction du monstre. En effet, le monstre est en premier lieu, d'un point de vue étymologique, celui que l'on montre. Il est ainsi remarqué en raison de sa forme singulière. Au sein des traités scientifiques, il est

analysé et observé. Il est également mis en scène dans une perspective théâtrale, et de fait, au cœur des regards. Vu et révélé, il provoque attirance et répulsion. Il incarne enfin un reflet déformé de l'humanité, en tant que figure d'altérité.

Par conséquent, à travers un bilan problématisé, nous referons un itinéraire du monstrueux, repartant à la recherche de ses formes, de ses sens et de ses fonctions, cette fois afin de confronter les textes du corpus. Nous reviendrons d'abord sur les frontières poreuses de la science et de la littérature. Puis, nous inscrirons de nouveau notre réflexion sur les apparences du monstre. Enfin, nous ferons ressurgir la question des rapports du monstre à la collectivité. Nous ferons aboutir notre réflexion sur la manière dont le monstre a pu évoluer, en nous demandant si le monstre social – la forme la plus récente du monstre au sein du corpus – conduit, paradoxalement, à sa disparition formelle.

Chapitre 1 – Montrer et démontrer le monstre : entre objet d'étude et personnage romanesque

Historiquement, le monstre se situe aux frontières de deux disciplines : la science et la littérature. C'est pourquoi il est en premier lieu un objet d'étude scientifique au XVI^e siècle. Néanmoins, les traités de médecine sont liés de manière intrinsèque à la fiction, dans la mesure où la légende, la superstition et le goût pour les anecdotes en font un être imaginaire. Or, au XIX^e siècle, le monstre est essentiellement un personnage romanesque, mais cette représentation est influencée par l'historiographie tératologique. Autrement dit, les genres s'entremêlent et s'influencent, engendrant, de fait, des créatures ambivalentes.

1/ L'historiographie monstrueuse : bref itinéraire tératologique

Les monstres du corpus sont construits d'après des conceptions issues de l'imaginaire tératologique. L'historiographie monstrueuse a évolué progressivement entre le XVI^e et le XIX^e siècle. Par conséquent, la tératologie s'est construite progressivement en tant que champ disciplinaire. D'après Isidore Isidore Geoffroy

Saint-Hilaire¹⁶⁹, on peut découper en trois grandes périodes la tératologie.

La première est la période « fabuleuse » et s'étend de l'Antiquité au début du XVIII^e siècle. Les premiers tératologues de la Renaissance s'inspirent alors de la diffusion des progrès anatomiques réalisés par André Vésale ainsi que par Fabrice d'Acquapendente en embryologie. L'étude des monstres est étroitement liée au domaine médical et à la chirurgie. Elle se construit en parallèle de réflexions épistémologiques, philosophiques et ontologiques sur la notion de la nature humaine et de la création de la vie en général. Cette étude des malformations humaines est néanmoins marquée par les mythes originels et les légendes folkloriques au sein desquels les malformations humaines et les hybridités bestiaires sont légion. Les monstres sont interprétés comme des signes de la présence divine, ou au contraire de celle du démon, et peuvent résulter d'accouplements hors-normes. La superstition et la théologie parasitent le discours médical qui s'inscrit dans le contexte social et religieux de son époque. La mode du cabinet de curiosités où sont entreposés les *naturalia*, les objets d'Histoire naturelle, dont font partie les erreurs de la nature, apparaît. Simultanément, des auteurs comme Pierre Boaistuau compilent les histoires de ces hommes différents dont la difformité les place en marge de la société. Cependant, à la fin du XVI^e siècle, on commence à différencier les histoires prodigieuses empreintes de légende des véritables malformations naturelles. En 1616, Fortunio Liteci, dans son *De monstrorum causis, natura et differentiis*, explique qu'il existe quatre causes principales de la monstruosité : « la matière, la forme, la cause efficiente et la cause finale », distinguant également l'origine miraculeuse des monstres de l'engendrement naturel. De la même manière, Ulysse Aldrovandi en 1642 fait coïncider une étude scientifique du monstre avec une approche empreinte de superstition. Parallèlement, la discipline de l'anatomie se développe.

La deuxième période est dite positive et englobe le XVIII^e siècle. D'après Jean-Jacques Courtine, le « désenchantement des monstres »¹⁷⁰ va s'opérer peu à peu. Selon Ernest Martin,

désormais va se dissiper cet inextricable chaos où s'étaient si longtemps

169 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 Monstruosités des Variétés et vices de conformation*, ou *Traité de Tératologie*, Paris, Baillière, 1832.

170 Jean-Jacques Courtine, *Le désenchantement des monstres*, Grenoble, J. Million, 2002.

confondus les mythes, les fictions et les réalités : l'esprit mesure maintenant la distance qui sépare le merveilleux et le vrai, les êtres fantastiques et ceux que crée la nature.¹⁷¹

Des scientifiques comme William Harvey, André Dulaurens ou encore Martin Weinrich s'affranchissent des légendes et des mythes en témoignant d'une approche rigoureuse et davantage objective. Le monstre n'est plus un présage ou une merveille, et on s'intéresse davantage aux malformations congénitales. Un débat a lieu à l'Académie des Sciences de Paris et oppose trois tératologues : Lémery, Duverney et Winslow. De 1724 à 1743, cette « querelle des monstres » aboutit à l'abandon des théories fabuleuses. La création du Muséum d'Histoire naturelle en 1793 ainsi que la création des Chaires d'Histoire naturelle marquent le début d'un nouveau cycle tératologique définitivement inscrit dans une démarche scientifique.

En effet, la troisième période « scientifique » voit l'avènement de la tératologie en tant que science à part entière, où la monstruosité fait l'objet de recherches biologiques et médicales. Les singularités sont répertoriées et classifiées par les pères de la tératologie moderne, Isidore et Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. Parallèlement, il faut souligner que les foires de monstres font partie du paysage français, où l'on exhibe les curiosités de la nature. D'après Jean-Jacques Courtine, Barnum, l'inventeur du cirque moderne, aurait créé un

dispositif commercial inédit : une acclimatation des monstres humains dans un centre de loisirs qui proposait des conférences et des démonstrations « scientifiques » de mesmérisme ou de phrénologie, mettait en scène des spectacles de magie, de danse ou des pièces de théâtre, présentait des dioramas et des panoramas, organisait le concours du plus beau bébé tout en faisant rugir les animaux sauvages et danser les tribus indiennes. Cette concentration en un seul lieu d'attractions qui ne connaissaient jusqu'alors d'existence que dispersée et nomade, c'était le coup d'envoi d'une époque nouvelle dans l'histoire des spectacles, l'entrée dans la période industrielle du divertissement : l'inauguration du premier cabinet de curiosités de l'ère des masses, le premier « Disneyland de la tératologie ». Car Barnum est un entrepreneur capitaliste moderne, le premier d'une longue lignée d'industriels du spectacle. Avant lui, le corps monstrueux n'est guère plus qu'une bizarrerie célibataire dégageant un profit marginal dans une petite économie de la curiosité. Après lui, c'est un produit disposant d'une valeur ajoutée considérable, commercialisable sur un marché de masse, exportable.¹⁷²

171 Ernest Martin, *Histoire des monstres: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Grenoble, C. Reinwald, 1880, p.380.

172 Marc Reuneville, « De Barnum à *Freaks*, le monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine, [en ligne] », *art. cit.*

Avec cette nouvelle conception du monstre, se développe simultanément le *gothic novel*, dont les monstres artificiels créés par l'homme, le posent en démiurge. Le monstre-machine témoigne, quant à lui, des angoisses du siècle inhérentes à l'industrialisation de masse. De la même manière, Victor Hugo met en lumière dans *L'Homme qui rit* les rouages et les mécanismes de ces foires aux monstres, où la défiguration de Gwynplaine témoigne de la monstruosité morale des hommes. *Notre-Dame de Paris* met en scène un être difforme au cœur pur, tandis que *Les Mystères de Paris* retranscrivent la monstruosité sociale et morale.

En somme, l'étude des monstres, d'abord liée intrinsèquement à la fiction, se rationalise afin de devenir une science à part entière. Peu à peu, les tératologues abandonnent la superstition, les légendes folkloriques et les histoires invraisemblables pour s'intéresser à ce qui nous apparaît aujourd'hui comme des malformations congénitales ou des handicaps physiques. Néanmoins, ni les traités tératologiques, ni les monstres romanesques du corpus ne semblent s'inscrire tout à fait dans un genre ou dans l'autre. Les monstres d'Ambroise Paré, pourtant chirurgien, se nourrissent des histoires prodigieuses dont Boaistuau est le compilateur. Symétriquement, Quasimodo, monstre romanesque par excellence, semble construit en rapport avec les théories tératologiques.

2/ La tératologie aux frontières de la science et de la littérature : les systèmes de représentation du monstre

Les traités, tout comme les romans de monstres, nous donnent à voir ces derniers comme des objets d'étude, c'est-à-dire qu'ils sont analysés, observés et analysés. Par conséquent, les textes du XVI^e siècle tout comme ceux du XIX^e siècle ont recours à des systèmes de représentation du monstre, qui prennent appui sur une iconographie du monstrueux ou des outils fictionnels.

Par exemple, Ambroise Paré mêle fiction et science dans certains de ses chapitres, pour ne pas dire dans tout son ouvrage. Dans le chapitre consacré à la gémellité et aux naissances multiples, le chirurgien relate en premier lieu la possibilité pour une femme d'enfanter des jumeaux qui s'explique par une éjaculation trop abondante¹⁷³. Mais le texte se renverse rapidement dans une logique de surenchère, où il

173 Ambroise Paré, « Exemple de la trop grande quantité de semence » in *Monstres et prodiges*, op. cit.,

consigne d'abord l'histoire de « la servante d'Auguste Cesar, que d'une portée elle accouca de cinq enfants, lesquels, non plus que la mere, ne vesquirent que bien peu de temps. ». Il est possible qu'une femme accouche de quintuplés, et sa mort ainsi que celle des nourrissons est vraisemblable dans la mesure où les naissances multiples peuvent être synonymes de difficulté, d'autant plus que les moyens médicaux mis à disposition étaient précaires. On peut néanmoins souligner le caractère extraordinaire de l'histoire, puisque les naissances gémellaires, à notre époque, sont beaucoup plus répandues qu'auparavant. Mais cette histoire est hors-normes, elle n'est pas pour autant insensée. En revanche, le chirurgien conteur retranscrit ensuite l'histoire de Pline selon laquelle une femme aurait « avort[é] de douze » enfants. De la même manière, plus bas dans le texte, il retranscrit le récit rapporté par Fransiscus Picus Mirandula selon qui

une femme en Italie nomee Dorothea, accoucha en deux fois de vingt enfants, à sçavoir de neuf en une fois et de onze à l'autre, laquelle, portant ainsi un si grand fardeau, estoit si grosse qu'elle soustenoit son ventre, qui luy descendoit jusques au genoüils, avecques une grande bande qui luy prenoit au col et aux espaulles, comme tu vois par ce portraict.¹⁷⁴

Dans cette description, l'accouchement de vingt nourrissons, même en deux expulsions, paraît impossible. De plus, la grosseur incroyable du ventre de la femme, qu'elle doit supporter par le moyen d'un système, composé de deux bandes de tissus qui soutiennent le ventre, au sein duquel vingt fœtus se développent, apparaît comme un détail trivial. En outre, la fin de cette narration coïncide avec un appel explicite au lecteur, qui est appelé à regarder l'illustration¹⁷⁵, qui renforce simultanément la description anatomique et prend une valeur scientifique.

De la même manière, l'iconographie est inhérente au système de publication des *Mystères de Paris*. Les illustrations insérées à destination des lecteurs au sein des épisodes du roman-feuilleton viennent en appui au texte de fiction, créant un iconotexte. D'après Maria Esther Pérez Salas,

cet envahissement de l'image s'explique certes par la nécessité de séduire immédiatement au premier regard, et donc de conduire à l'achat, mais aussi par le fait que, si elle joue un faible rôle sur le terrain des idées, l'image est au contraire fondamentale dès lors qu'on s'inscrit dans la logique de l'actualité et de la description du monde. Là où le texte, articulant des concepts, conserve, quels que soient les efforts de l'auteur pour travailler dans la compréhension, une part de généralité qui rend ses sujets toujours

p.21.

174 *Ibid.*, p.23.

175 Cf. Annexe n°5.

abstrait pour celui qui ne les connaît pas un peu, l'image offre une représentation plus immédiate, plus évidente, plus sensationnelle aussi. Et de fait, il y a, au XIX^e siècle, une volonté de frapper l'imagination. Car l'image rend réel, permet de voir, de faire exister dans l'espace, quand le texte ne fait que signifier ; et c'est ce qui explique aussi son immédiate séduction. L'évocation de sujets aussi dépaysants et extraordinaires qu'un combat avec un animal exotique, qu'une bataille, ou qu'un crime monstrueux n'auront pas la même efficacité dans un texte qu'à travers leur vision, immédiate, évidente, par le biais de l'image. Parler du monde, de l'actualité, c'est aussi les matérialiser, et l'image joue un tel rôle de matérialisation du discours.¹⁷⁶

De fait, l'iconographie s'intègre dans un processus marchand, dans la mesure où elle accentue l'attractivité du récit. De plus, cette réception immédiate de l'image permet aux personnes les moins instruites – et donc issues de couches sociales inférieures – d'avoir accès à une partie du récit, transmise par l'iconographie. Maria Esther Pérez Salas analyse les illustrations¹⁷⁷ dans l'édition Gosselin qui

offraient les conditions requises pour faire des *Mystères de Paris* un ouvrage où le texte et l'illustration formerait un binôme parfait. Pour les personnages principaux qui apparaissaient au cours de chaque nouveau chapitre livré, l'éditeur employa le format du type, qui représentait le caractère sur une page entière, centrant l'intérêt du lecteur sur les traits psychologiques et physiques du personnage. C'est ainsi que la douceur et candeur de « Fleur de Marie » et la bonhomie de « Rodolphe », contrastaient avec la méchanceté du « la Chouette » ou la rouerie perfide de « Bras Rouge ».¹⁷⁸

L'illustration, combinée au texte, permet de brosser un portrait le plus fidèle possible des personnages pour le lecteur. Malgré les « excès romanesques »¹⁷⁹ d'Eugène Sue l'iconographie retranscrit

le plus fidèlement possible sur les plaques de bois ou de métal les traits et caractéristiques des personnages décrits par Eugène Sue. Le travail de Trimolet est un bon exemple de la représentation de « Fleur de Marie », qui fait ressortir la perfection du visage de la jeune fille suivant les canons de beauté qui prévalaient au XIX^e siècle et arrive à reproduire avec exactitude les détails de la coiffure décrite dans le texte de Sue.¹⁸⁰

Ainsi, ayant connu un succès populaire puis international, *Les Mystères de Paris* ont été édités et dessinés par nombre de graveurs étrangers. L'un des illustrateurs mexicains transpose ainsi la description physique du Maître d'École sous les traits d'un homme au

176 Maria Esther Pérez Salas, « Les illustrations mexicaines des *Mystères de Paris* [en ligne] », *Médias 19*, 2013. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=15578>. Page consultée le 04 avril 2019.

177 Cf. Annexe n°2.

178 Maria Esther Pérez Salas, « Les illustrations mexicaines des *Mystères de Paris* », *Médias 19* [En ligne], *art. cit.*

179 Maria Esther Pérez Salas, « Les illustrations mexicaines des *Mystères de Paris* », *Médias 19* [En ligne], *art. cit.*

180 *Ibid.*

visage enfoncé sous une abondante chevelure filasse, dont les traits sont difformes, les narines larges, le regard fixe et les lèvres tombantes¹⁸¹ que l'on retrouve bien dans la description d'Eugène Sue :

sillonée en tous sens de cicatrices profondes, livides ; l'action corrosive du vitriol avait boursoufflé ses lèvres ; les cartilages du nez ayant été coupés, deux trous difformes remplaçaient les narines. Ses yeux gris, très-clairs, très-petits, très-ronds, étincelaient de férocité ; son front, aplati comme celui d'un tigre, disparaissait à demi sous une casquette de fourrure à longs poils fauves..., on eût dit la crinière du monstre.¹⁸²

Cette exactitude renforce l'effet de réalisme du récit, dans la mesure où Eugène Sue nous donne à voir le quotidien de la pègre sans fards. Si la représentation de cette dernière est auréolée de fantasmes issus d'un imaginaire des bas-fonds, il n'en reste pas moins que le roman a une dimension sociale – du moins il est reçu comme tel. D'après Jean-Pierre Galvan¹⁸³, l'analyse du courrier des lecteurs adressé à Eugène Sue témoigne en effet des débats qui ont lieu dès la réception du roman-feuilleton, qui questionne l'injustice et les dysfonctionnements sociaux. Dans ces lettres, les lecteurs expliquent s'être reconnus dans certaines situations dépeintes par Eugène Sue. Ainsi, si les récits tout comme l'iconographie n'ont pas une valeur scientifique à proprement parler, ils pourraient néanmoins s'intégrer dans une démarche sociologique qui permettrait de conférer au roman une dimension réaliste. Judith Lyon-Caen nuance néanmoins cette idée.

Il faudrait concéder aux *Mystères de Paris* une « crédibilité historique » qu'on leur a longtemps refusée. À suivre Jean-Pierre Galvan, on en reviendrait au vieux débat sur la véracité historique de la littérature romanesque « réaliste ». À la censure austère des spécialistes des textes littéraires s'opposent des historiens qui voudraient voir dans le roman social du XIXe siècle un document comme un autre. Sauf à éviter cette confrontation, ce que nous dit le courrier des lecteurs d'Eugène Sue, c'est que le roman, véridique ou non, est tenu pour tel par certains de ces lecteurs. La lecture des *Mystères de Paris* les conduit à écrire le récit de leur vie, signe que le roman joue un rôle dans la production des représentations qu'ils ont d'eux-mêmes, et de leur identité sociale.¹⁸⁴

Si la chercheuse relativise le caractère historique et exact du roman, il n'en reste pas moins que la question de la réception de l'œuvre montre que *Les Mystères de Paris* sont considérés par nombre de ses lecteurs comme étant exacts. De fait, l'œuvre populaire

181 Cf. Annexe n°6.

182 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, *op. cit.*, p.34.

183 Pierre Galva, *Les Mystères de Paris : Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris, L'Harmattan, 1998.

184 Judith Lyon-Caen « Compte rendu : *Les Mystères de Paris : Eugène Sue et ses lecteurs* » in *Romantisme*, 1999, n°105, pp.165-166.

enclenche une nécessité pour certaines personnes de représenter à leur tour, le plus fidèlement possible, leur quotidien marqué par les injustices sociales. Si le roman-feuilleton et l'iconographie qui y est rattachée ne sauraient en aucun cas être considérés comme des documents historiques – et donc scientifiques – ils permettent néanmoins d'offrir certaines clés aux lecteurs en constituant un point de départ dans la prise de parole sur les inégalités. Les systèmes de représentations, qu'ils soient iconographiques ou textuels, relèvent d'une dimension fictionnelle qui flirte avec une démarche scientifique.

De fait, on peut affirmer que le monstre se situe à la croisée de la fiction et de la science, de la littérature et du documentaire. Dans un mouvement d'interpénétration, les traités tératologiques s'approprient les modalités et les modalisateurs fictionnels qui suscitent l'intérêt du lecteur, tout en apportant une iconographie médicale qui confère un statut scientifique à l'ouvrage. De leur côté, les représentations des monstres romanesques des *Mystères de Paris* par le biais du récit et de l'iconographie s'intègrent dans une démarche ambivalente, à la fois fictionnelle et réaliste.

3/ *L'hybridité des genres*

La fiction permet aux traités chirurgicaux de divertir le lecteur tout en l'instruisant. La science, quant à elle, donne de l'épaisseur aux monstres romanesques. Ce mouvement d'interpénétration et cette ambivalence disciplinaire traversent les textes du corpus, qui appartiennent, de fait à des genres hybrides.

En effet, le genre du traité tératologique, dont les ouvrages de Pierre Boaistuau et Ambroise Paré nous servent d'exemple, se présente comme une mosaïque au sein de laquelle on retrouve à la fois des consignations scientifiques, une iconographie médicale, des données anatomiques, mais également des histoires extraordinaires, une mise en récit de l'improbable et des hybridités invraisemblables. De même, la mise en fiction du monstre suscite le rire dans un élan pédagogique afin de divertir et d'instruire le lecteur dans une perspective humaniste. Cette approche médicale à la croisée de la science et de la fiction interroge la réception du texte, qui peut être reçu comme une histoire divertissante dont les données se présentent comme exactes, ou comme un ouvrage sérieux où le rire permet d'adoucir l'apprentissage.

L'une des caractéristiques du monstre semble alors d'appeler au mélange des genres littéraires, et de fait *Notre-Dame de Paris* se construit de manière monstrueuse, dans la mesure où le roman au XIX^e siècle est un genre sans règle, en pleine construction mais en constante évolution. Cette hybridité littéraire est confirmée par Jade Patterson selon qui le monstre humain Quasimodo influe sur le texte dans lequel il s'inscrit, conférant à l'œuvre le statut de « roman-monstre ». En effet,

[q]uelques 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 », alors que Jourde évoque les « formes excessives » 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.¹⁸⁵

La chercheuse analyse l'hybridité de l'œuvre, qui, d'après elle,

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.¹⁸⁶

Notre-Dame de Paris se présenterait alors comme un roman éclectique et composite où les genres s'entremêlent. Or, le romantisme se construit en opposition à la forme classique. Si, d'après Nicolas Boileau, « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement »¹⁸⁷, parler du monstre, c'est précisément ne pas l'énoncer explicitement, dans la mesure où sa difformité ne permet pas, par définition, de le concevoir avec exactitude. Dans *Notre-*

185 Jade Patterson, « Du monstre-humain » au « monstre-objet » : l'évolution du monstre (in)visible dans *Notre-Dame de Paris* et *A rebours* [en ligne] », art. cit.

186 *Ibid.*

187 Nicolas Boileau, « Chant I », *L'Art poétique*, Éditions Auguste Delalain, 1815, p.6.

Dame de Paris, Quasimodo permet d'attaquer les catégories classiques, c'est-à-dire la pensée claire et esthétique puisqu'il est présenté comme un monstrueux assemblage. On peut dès lors établir un lien intrinsèque entre l'éclatement formel du roman et celle du monstre. Ce dernier permet de bouleverser les genres, engendrant, par extension, un roman hybride et romantique.

De leur côté, *Les Mystères de Paris* n'échappent pas à cette hybridité du genre. Comme nous l'avons étudié précédemment, l'intérêt pour l'auteur porté à la forme du visage du Maître d'École renvoie à la physiognomonie. Johann Kaspar Lavater en donne cette définition :

[L]a physionomie humaine est pour moi, dans l'acception la plus large du mot, l'extérieur, la surface de l'homme en repos ou en mouvement, soit qu'on l'observe lui-même, soit qu'on n'ait devant les yeux que son image. La physiognomonie est la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible. Dans une acception étroite, on entend par physionomie l'air, les traits du visage, et par physiognomonie la connaissance des traits du visage et de leur signification.¹⁸⁸

De fait, les physiognomonistes établissent un lien intrinsèque entre l'apparence des individus et leur (im)moralité. Cette théorie imprègne ensuite les criminologues. La hausse de la criminalité ne s'expliquerait pas comme le suggère Louis Chevalier par l'appauvrissement de la population mais par leur physionomie. Or, les romanciers des années 1830 sont imprégnés de cette science qui se présente comme étant exacte, alors même qu'elle se fonde sur des théories racistes et liées à un mépris de classe. *Les Mystères de Paris* reproduisent cette assimilation, dans la mesure où ils mettent en scène des meurtriers à l'apparence stéréotypée. De plus, l'auteur semble attacher à plusieurs reprises une importance capitale à la forme du crâne des criminels, ce qui n'est pas anodin. De fait, l'œuvre fictionnelle semble s'inspirer de théories pseudo-scientifiques. Cependant, le roman-feuilleton en tant que catégorie littéraire à part entière se présente d'abord comme une œuvre éclatée qui s'étale dans le temps, soumise à la réception du public, au rythme des publications, et certainement conditionnée par les éditeurs des journaux. Mais surtout, en lien avec la lecture idéologique du roman-feuilleton de Karl Marx, Judith Lyon-Caen analyse la fiction comme une « tribune dans laquelle l'auteur peut exprimer immédiatement son point de vue sur des questions

188 Johann Kaspar Lavater, *La physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc.*, Paris, Librairie française et étrangère, 1841, p.5.

d'actualité »¹⁸⁹. Selon la chercheuse,

[l]a multiplication des digressions extra-narratives, l'inscription des épisodes dans l'actualité du débat public, l'insertion d'extraits de presse dans le feuilleton, la publication dans les colonnes du Journal des débats des remarques des lecteurs sur les questions soulevées par le récit brouillent l'identité du roman, en font un objet hybride, mi-fiction mi-étude sur le monde contemporain.¹⁹⁰

Les Mystères de Paris offriraient une vision politique du microcosme parisien, révélant une logique d'articulation du récit sous le prisme des rapports de force entre le pouvoir et le peuple. A la lumière de cette dimension politique, le monstre apparaît à la fois comme un symptôme de cette société malade, c'est-à-dire qu'il est engendré par la misère financière et sociale, tout en étant une cause de cette crise, par la criminalité qui bouleverse l'ordre social. Si le roman-feuilleton est définitivement un roman social, Roger Bozzeto souligne l'usage par Eugène Sue des « virtualités offertes par les effets de fantastique comme dimension nouvelle offerte, afin de donner à la réalité sociale une chance de se manifester »¹⁹¹. Le fantastique permet d'amplifier l'effet d'hybridité de l'œuvre tout en articulant le genre autour des problématiques sociales. L'univers suélien est gorgé des représentations des bas-fonds parisiens, qui, sous un prisme idéologique, influent sur la représentation du monde pour le lecteur.

Comme le monde perçu à travers les effets de fantastique, toujours innommable et toujours appelé au seuil de la représentation, le monde grouillant, souterrain, refoulé, qui sert de socle au système social, et qui n'est pas pris en compte se donne ici à saisir dans la monstruosité de son existence.¹⁹²

De surcroît, la représentation de la vie moderne apparaît inquiétante à travers la mise en récit de la marginalité et de la criminalité. Le fantastique social remplace les démons et autres fantômes par des monstres ordinaires engendrés par les désordres sociaux et présentés en marge de la société. Ainsi, selon Roger Bozzeto,

[c]'est sans doute le paradoxe de ce qu'on nomme le « fantastique social », que cette tentative de donner à saisir, dans et par les failles d'un système de représentation codé, le refoulé social. Et ce, par les mêmes moyens que le genre fantastique emploie pour évoquer des monstres ailleurs que dans le texte qui leur donne naissance.¹⁹³

189 Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006, p.183.

190 *Ibid.*

191 Roger Bozzeto, « Eugène Sue ou le fantastique d'un romantique », *Europe*, 1982, Paris, pp.101-110.

192 *Ibid.*

193 *Ibid.*

De fait, *Les Mystères de Paris* semblent se situer à mi-chemin entre le roman social, le roman réaliste, le roman-feuilleton, tout en s'emparant des théories physiognomonistes données comme une science. L'œuvre apparaît alors complexe et composite.

En somme, l'hybridité inhérente au traité tératologique de la Renaissance déteint sur les représentations romanesques du monstre dans *Les Mystères de Paris* et *Notre-Dame de Paris*. Cette hybridité engendre également « roman-monstre ». Autrement dit, si le monstre est hors-normes, il permet alors, par glissement, de s'affranchir des normes liées aux genres.

Chapitre 2 – La monstration du monstre : apparences, illusions et regards

Le monstre est montré et démontré sous le prisme de l'écriture, que cette dernière soit fictionnelle, scientifique ou les deux à la fois. Autrement dit, le monstre est sans cesse observé, analysé, disséqué. La question de la monstruosité est alors intrinsèquement liée à celle du regard. Son apparence est déterminante pour le définir en tant que tel. Néanmoins, montrer, c'est aussi démasquer, c'est-à-dire mettre en évidence la véritable nature du monstre sous son aspect physique. Cette mise en spectacle va de pair avec l'exhibition de la difformité.

1/ Les monstres en formes : déformations héréditaires, défigurations volontaire et hybridités chimériques

Si les monstres au sein des corpus du XVI^e siècle et du XIX^e siècle sont éloignés d'un point de vue chronologique, ils sont néanmoins similaires au niveau de la forme. Les monstres romanesques de Victor Hugo et d'Eugène Sue, aussi bien que les créatures tératologiques étudiées par Ambroise Paré et dont les apparitions sont compilées par Pierre Boaistuau, suivent des logiques comparables de déformations héréditaires, de défigurations volontaires, et d'hybridités animales et ésotériques qui découlent de conceptions semblables voire entremêlées de la monstruosité.

Dans les *Monstres et Prodiges* d'Ambroise Paré, un chapitre est consacré aux « monstres qui se font par maladies héréditaires ». D'après le chirurgien, les parents

présentant eux-mêmes des difformités physiques engendreraient à leur tour des enfants monstrueux.

Aussi pour les Indispositions ou compositions hereditaires des peres et meres, les enfans sont faicts monstrueux et difformes ; car il est assez manifeste qu'un bossu faict naistre son enfant bossu, voire tellement bossu, que les deux bosses devant et derriere à quelques-uns sont si forts eslevees, que la teste est à moitié cachee entre les espales, ainsi que la teste d'une tortue dans sa coquille. Une femme boiteuse d'un costè faict ses enfans boiteux semblables à elle. Autres estans boiteuses des deux hanches font enfans qui le sont semblablement et qui cheminent canetant. Les camus font leurs enfans camus. Autres balbutient. Autres parlent en bredouillant, semblablement leurs enfans bredouillent. Et où les peres et meres sont petits, les enfans en naissent le plus souvent nains, sans nulle autre deformité, à sçavoir quand le corps du pere et de, la mere n'ont aucun vice en leur conformation.¹⁹⁴

Or, on retrouve cette idée dans *Notre-Dame de Paris* puisque Quasimodo incarne le monstre par excès, c'est-à-dire que son corps est déformé précisément parce que ses caractéristiques physiques humaines s'inscrivent dans une logique de disproportion. Si sa sublime grimace lui permet de remporter l'élection du « Pape des fous », il n'en reste pas moins que l'un de ses attributs morphologiques particulièrement significatifs se situe sur le reste de son corps : sa protubérance dans le dos lui vaut de ce fait le surnom de « Bossu de Notre-Dame ». Cette bosse est en réalité une excroissance de chair qui lui confère dès lors le statut de monstre. Cette prééminence est le signe concret de son écart par rapport à la norme des autres hommes. De plus, le personnage est symboliquement amputé de ses attributs masculins, dans la mesure où son « excroissance » se situe sur le dos et non pas sur le bas ventre : monstrueux et marginal, Quasimodo ne connaît à aucun moment de rapports charnels. Cependant, Quasimodo est un monstre par nature, c'est-à-dire que son corps difforme semble résulter à première vue de son engendrement et non pas d'un accident après sa naissance. De fait, Victor Hugo semble avoir repris l'exemple du bossu en tant que monstre et dont la difformité physique est héréditaire. En effet, dans la mesure où Quasimodo a été recueilli par Claude Frollo lors de sa petite enfance, un mystère entoure la naissance du jeune homme, mais également l'identité de ses géniteurs. En ce sens, la monstruosité physique et supposée du personnage de Quasimodo suivrait une logique de déformation héréditaire, qui découlerait d'une des multiples théories de l'engendrement monstrueux à la Renaissance, notamment par des chirurgiens comme Ambroise Paré. En filigrane de la monstruosité naturelle de

194 Ambroise Paré, « Exemple des monstres qui se font par maladies héréditaires » in *Monstres et prodiges*, op. cit., p.45.

Quasimodo, la question religieuse apparaît. Le roman est traversé par les références chrétiennes. Le bossu est sonneur de cloches ; il est recueilli par un archidiacre ; la cathédrale Notre-Dame est omniprésente jusqu'à en être personnifiée. Par conséquent, il n'est pas anodin que le responsable de cette difformité naturelle soit Dieu. Il apparaît alors paradoxal qu'il produise ou autorise un corps si éloigné de son œuvre originelle. En effet, il construit l'homme à son image. Or, le corps de Quasimodo est marqué par l'infirmité et la disproportion. Néanmoins, sous les apparences, se cache un être d'une sensibilité et d'une gentillesse extraordinaire. Par conséquent, Victor Hugo nous invite à relativiser la notion d'image. Si Dieu a conçu Quasimodo à son image, il n'est pas question de sa forme, mais bien de l'âme du sonneur de cloches qui représenterait l'idéal d'une véritable âme chrétienne. En ce sens, Victor Hugo rétablirait la notion de merveille dans son acception originelle. Ainsi, l'auteur – et, toutes proportions gardées, Dieu – nous inviterait à nous délester de nos jugements hâtifs et des premières impressions : en somme, à aller *au-delà* des apparences.

Si le corps de Quasimodo interroge sur la question de la responsabilité divine, le personnage du Maître d'École dans *Les Mystères de Paris* incarne en miroir la monstruosité physique intentionnelle, par une défiguration qu'il s'est volontairement infligée afin d'être méconnaissable, étant en réalité un dangereux criminel. Par contraste avec *Notre-Dame de Paris*, le roman-feuilleton interroge sur les notions de Mal et de blasphème. Par ailleurs, la défiguration semble être l'un des modes opératoires de l'alter ego féminin et compagne de l'ancien bagnard, la Chouette. Cette dernière est responsable de mauvais traitements infligés à Fleur-de-Marie lorsqu'elle était enfant, en lui arrachant notamment plusieurs dents.

Rodolphe avait partagé l'horreur du Chourineur pour la cruauté de la borgnesse ; mais il se demandait par quel phénomène un assassin entrant en fureur en entendant raconter qu'une méchante vieille femme avait voulu, par méchanceté, arracher une dent à un enfant.¹⁹⁵

De surcroît, la Goualeuse retranscrit les menaces, lors de sa tentative d'enlèvement, proférées à son encontre par la criminelle, qui lui aurait présagé le même traitement que celui que s'est auto-infligé son compagnon.

– Oui, nous la tenons ! répondit la Chouette, qui était furieuse de ce qu'on l'avait empêchée de me défigurer. Si vous voulez vous débarrasser de cette petite, il y a un bon moyen : je vais l'étendre par terre, sur la route, je lui

195 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p.57.

ferai passer les roues de la voiture sur la tête... elle aura l'air d'avoir été écrasée par accident.¹⁹⁶

Il ne fait aucun doute que cette défiguration par « accident » sera en fait volontaire, si l'on remarque l'ironie sous-jacente. De plus, la criminelle utilise explicitement le verbe « défigurer » et explique comment déformer la « tête » de Fleur-de-Marie, soit en faisant passer les roues d'une voiture sur son visage. Si le Maître d'École s'est défiguré pour ne pas être reconnaissable, la Chouette semble vouloir abîmer le visage de la jeune fille par pure perversion morale. Elle a pour projet de la défigurer avec de l'acide. On peut rapprocher ce vitriolage du crime d'honneur, qui consiste à défigurer les jeunes femmes qui ont déshonoré leur famille par leurs actes répréhensibles. Or, la jeune fille est pure, tandis que la Chouette est une criminelle. Par conséquent, cette inversion apparaît paradoxale et pose doublement Fleur-de-Marie en victime innocente. De plus, la Goualeuse incarne le stéréotype de la jolie jeune fille, à la beauté virginale. Dans les deux cas, il y aurait une dimension blasphématoire. D'un côté, Le Maître d'École profanerait son visage, alors même que Dieu modèle littéralement l'homme à son image. D'un autre côté, la dégradation immorale, motivée par la méchanceté, du visage de la Goualeuse serait sacrilège puisque sa beauté physique reflète sa pureté morale. En outre, la modification corporelle par la défiguration volontaire serait un moyen de recréer un deuxième visage pour le bagnard, et de fait, de tromper ses adversaires dans le jeu des apparences.

Si les monstres des *Mystères de Paris* sont de dangereux criminels, on retrouve justement dans le récit de Boaistuau des « histoires prodigieuses de cruauté » dans lesquelles l'auteur mentionne des tyrans. Ces derniers sont présentés comme des monstres immoraux, ayant torturé leurs ennemis, les défigurant et les mutilant.

[Ce]e bourreau infame de Diocletian Empereur, lequel voyant que les Chrestiens qui reignoient de son temps ne voulaient pas renoncer le nom de Dieu, et adorer ses ydoles, ne fut pas content de leur faire couper le nez, les oreilles, leur mettre des eclyes de bois dedans les uncles, et de leur mettre du plomb et de l'estain fondu sur les parties honteuses : mais mesmes il faisoit abaisser à grand force quatre arbres, esquelz il faisoit attacher les piedz et les mains de ces pauvres creatures, puis les laissoit ainsi jusques à ce que par la violence et effort des arbres il fussent démembrées et rompues.¹⁹⁷

Cet extrait met en scène la diabolisation d'un empereur qui aurait martyrisé les premiers chrétiens. De fait, les monstres de cruauté, qu'il s'agisse de la Chouette ou de Dioclétien

196 *Ibid.*, p.612.

197 Pierre Boaistuau, « Histoires prodigieuses de cruauté », *Histoires prodigieuses*, *op. cit.*, p708.

marquent les corps de leurs victimes, qui deviennent à leur tour à la fois des martyrs et des monstres en miroir par la défiguration infligée.

Enfin, l'une des formes de la monstruosité réside dans l'hybridité. Elle découle d'une conception antique.

Les monstres interviennent le plus souvent dans un temps mythique, celui du *mûthos*, le récit légendaire transmis par les poètes. En Grèce, le monstre s'inscrit dans ce discours particulier. Dans la mythologie grecque, l'hybridité représente la forme la plus visible de la monstruosité. Les Grecs ne possèdent pas de mots dans leur langue qui puisse rendre compte de l'hybridité. Pour cela, ils utilisent différents mots composés tels *diphuês* (d'une double nature), *dimorphos* (d'une double forme) ou *mixothêr* (à moitié une bête sauvage).¹⁹⁸

Or, les monstres d'Ambroise Paré, de Pierre Boaistuau, aussi bien que ceux de Victor Hugo, et d'Eugène Sue sont tour à tour assimilés à des animaux. Au sein des traités tératologiques du corpus du XVI^e siècle, on remarque que cette hybridité est présentée comme une réalité, c'est-à-dire qu'il est admis qu'un homme puisse être à moitié animal. En revanche, au cœur du corpus du XIX^e siècle, cette animalisation n'est plus présentée comme une certitude scientifique, bien qu'elle existe toujours en creux. Quasimodo est par exemple comparé à divers animaux sauvages, tandis que la compagne du Maître d'École est surnommée la Chouette. De la même manière, cette hybridité, c'est-à-dire le croisement anormal et étonnant de deux formes distinctes, peut se retrouver dans la construction de personnages monstrueux en raison de leur immoralité, qui sont comparés à des êtres issus du folklore, introduisant alors des chimères à l'aspect humain. En d'autres termes, un sorcier est finalement une version hybride de l'homme, dans le sens où son âme est corrompue par une créature diabolique. Comme nous l'avons étudié, la tenancière est une Ogresse mais est également assimilée à la figure de la sorcière. Or, Ambroise Paré rédige une suite de chapitre sur la monstruosité des sorciers et la cruauté inhérente à la pratique de la magie. De la même manière, dans *Notre-Dame de Paris*, Frolo est considéré comme un sorcier

par son aspect et son comportement étranges et, à la fois, par ses intérêts pour l'alchimie ; au moment où il adopte l'enfant monstrueux qu'il va nommer Quasimodo, les femmes qui assistent à cette scène le considèrent comme un sorcier, parce que seul un être bizarre, un sorcier peut prendre une

198 François Boudin, « L'homme-animal : hybridité et monstruosité dans l'iconographie des vases grecs [en ligne] » in Marianne Besseyre (dir.), *L'animal symbole*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019. URL : <http://books.openedition.org/cths/5044>. Page consultée le 04 avril 2020.

telle décision, incompréhensible pour les gens ordinaires. La cellule où Frolo, en posture faustienne, fait ses expériences alchimiques, est vue par les autres comme une « logette aux sorcelleries », une « cuisine d'enfer ». Le même étrange archidiacre va être assimilé au démon et ensuite au « moine-bourru », sorte de fantôme maléfique qui hante, le soir, les rues de Paris.¹⁹⁹

De plus, Frolo tombe amoureux d'Esméralda,

de sa « resplendissante figure », d'une « beauté surhumaine », il se sent « ensorcelé » et y reconnaît une autre magie que celle qu'il connaît et qui lui échappe.²⁰⁰

Mais surtout, Quasimodo est lui-même soupçonné de sorcellerie,

[à] cause de sa monstruosité physique, de son étrangeté, de sa différence, en fin de compte, le bossu Quasimodo est assimilé lui aussi à un sorcier, « faiseur de charmes », « chevauteur de manche à balai », « chat huant », « jeteur de sorts » du haut de ses tours, qui a le mauvais œil et le pouvoir de métamorphoser en monstres les enfants dans le ventre de leurs mères.²⁰¹

Lors de l'élection du Pape des fous, on retrouve la superstition selon laquelle une femme enceinte regardant un monstre pourrait engendrer un enfant marqué par la disproportion.

— Gare les femmes grosses ! criaient les écoliers.

— Ou qui ont envie de l'être, reprenait Joannes.

Les femmes en effet se cachaient le visage²⁰²

Or, l'engendrement monstrueux par le regard est une thématique omniprésente chez Ambroise Paré, pour qui les femmes enceintes corrompent leurs fœtus en posant leur regard sur les monstres, ou en les imaginant. Néanmoins, il faut souligner que l'hybridité participe à la conception de personnages monstrueux, soit par une animalisation métaphorique, soit par une assimilation à des entités surnaturelles qui sont des versions corrompues de l'humanité par leur pacte avec le Diable.

En somme, les monstres présentés par Victor Hugo et Eugène Sue s'intègrent dans un processus de réappropriation des déformations héréditaires, des défigurations volontaires, et de l'hybridité qui découlent des conceptions du monstrueux

199 Muguras Constantinescu, « Figures de la sorcière chez Hugo [en ligne] », *Cahiers de recherches médiévales*, n°11, 2004. URL : <https://journals.openedition.org/crm/1773>. Page consultée le 04 juin 2020.

200 *Ibid.*

201 *Ibid.*

202 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p.121.

à la Renaissance. Les auteurs du XIX^e siècle semble imprégnés, de manière consciente ou non, des formes monstrueuses présentes au sein des traités tératologiques.

2/ Le jeu des illusions : le monstre superficiel

Les monstres se montrent, dans la mesure où c'est d'abord leur apparence hors-normes qui les définit en tant que tel. Néanmoins, le concept d'apparence appelle les notions d'artificialité, d'illusion et de simulation.

En effet, Jean Maurel explique que Quasimodo semble résulter du croisement entre le naturel et l'artificiel, dans la mesure où Victor Hugo reproduit mais contrefait l'image organique du monstre en tant que négatif, ou repoussoir de la vie, comme si le bossu était victime de la nature. Mais en réalité, Quasimodo est un monstre artificiel, alors même que sa déformation est naturelle. L'auteur jouerait de la structure métaphysique chrétienne en réussissant à recréer une fausse nature, si ce n'est une deuxième nature, qui imposerait une nouvelle figure de la créature, comme en témoigne la physionomie du monstre qui semble écrasée par la pierre ainsi que le passage dans lequel Quasimodo se fond à merveille dans la cathédrale Notre-Dame, elle-même personnalisée²⁰³. En d'autres termes, il faut souligner que les monstres naturels tels qu'ils sont présentés par Ambroise Paré et Pierre Boaistuau – par leur engendrement, comme messages divins, en tant que témoins de l'immense variété de la nature – sont repris par l'auteur romantique qui détourne leur origine naturelle supposée pour créer des monstres artificiels dont l'engendrement est mystérieux d'une part, et qui s'intègrent au sein d'un décor lui-même falsifié d'autre part. Or, les traités tératologiques du corpus condamnent les faussaires, les menteurs ainsi que les monstres engendrés dans l'immoralité, créant un paradigme entre les « vrais » monstres et les « faux », c'est-à-dire entre les monstres naturels et artificiels. Les « vrais » monstres résultent de la volonté de Dieu ou de la Nature, tandis que les « faux » sont l'œuvre dénaturée de la main humaine. De la même manière, Quasimodo est selon Jean Maurel un « géant mal ressoudé », ce qui fait référence au dieu de la mécanique Héphaïstos. Quasimodo incarne l'« à-peu-près », et la géométrie de son visage est le signe de son artificialité qui découle d'un

203 Propos retranscrits d'après l'intervention de Jean Maurel dans l'émission radiophonique animée par Raphaël Enthoven, « Tératologie de la connaissance : Quasimodo [en ligne] », *Les chemins de la philosophie*, France Culture, 2020. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/teratologie-de-la-connaissance-15-quasimodo> Page consultée le 04 avril 2019.

engendrement humain et non naturel. Pierre Ancet analyse l'élection du Pape des fous comme un présage de cette facticité monstrueuse.

C'est précisément quand cette conscience d'illusion ou conscience d'artifice tombe que reparaît avec force l'ombre du corps. Victor Hugo excelle dans la description de cette disparition de l'attitude irréalisante. Dans *Notre-Dame de Paris*, lorsque le vainqueur du concours de grimace se montre hors de la fenêtre de bois, et la foule hébétée s'aperçoit que « la grimace était son visage ». Le visage de Quasimodo fait d'abord rire, il se donne comme un effet de déformation. Mais les sourires se figent en un instant lorsqu'il apparaît que cette grimace n'en est pas une. Car le masque tombe. Et il n'y avait pas de masque.²⁰⁴

En somme, la monstruosité physique de Quasimodo se situerait au croisement du naturel et de l'artificiel. Son apparence est le résultat d'une difformité congénitale, tout en étant artificielle au fur et à mesure du récit, dans le sens où elle résulte d'une construction sociale – Quasimodo est *considéré* par les autres comme un monstre – et d'une assimilation au décor où se situe le récit – la cathédrale Notre-Dame.

Le thème de l'artificialité dans *Les Mystères de Paris* se retrouve dans le fait que les personnages apparaissent également comme des simulateurs. L'ancien bagnard est un faux professeur qui s'est défiguré pour ne pas être reconnu. La tenancière semble être implicitement une proxénète. Et Rodolphe est en réalité le père de Fleur-de-Marie. Si tous ces personnages ne sont pas assimilés en tant que tels au monstre, il n'en demeure pas moins que le texte des *Mystères de Paris* est parcouru par les thèmes de l'illusion et de la simulation inhérents au genre du roman-feuilleton. Or, cette mascarade entre justement en écho avec l'horreur de la simulation que projette Ambroise Paré, qui condamne les faussaires. En effet, si ces derniers ne sont pas des monstres dans leur forme, ils en sont par leurs actes immoraux, comme le fait de mentir. De plus, le roman-feuilleton montre métaphoriquement des monstres malhonnêtes qui sont démasqués tour à tour et qui se révèlent être des criminels, après un jeu de déguisements et d'illusions. On pourrait se demander si la prégnance de ces *topoi* au sein du récit est vraisemblablement anodine, accolée à une dissimulation du monstrueux en tant que forme implicite qui se situe au sein des criminels. Dès lors, Eugène Sue semble construire ses personnages symétriquement par rapport aux conceptions de la Renaissance, pour qui le monstre n'est jamais révélé dans la mesure où il n'a jamais été dissimulé. Au contraire, il est un objet d'étude, disséqué, analysé et colporté.

204 Pierre Ancet, « L'ombre du corps [en ligne] », *Handicap : l'éthique dans les pratiques cliniques*, Toulouse, 2008. URL : <https://www.cairn.info/handicap-l-ethique-dans-les-pratiques-cliniques---9782749209555-page-29.htm>. Page consultée le 04 avril 2019.

Par conséquent, l'apparence du monstre appelle à la notion d'illusion. Les personnages des *Mystères de Paris* et de *Notre-Dame de Paris* se construisent en lien avec ceux du XVI^e siècle, marqués par l'artificialité et le mensonge. En somme, ce jeu des apparences renvoie dès lors à une mise en scène du monstre.

3/ Le monstre en spectacle et le paradigme attirance/répulsion

La notion d'apparence renvoie au fait que le monstre possède un aspect différent de ce qu'il est vraiment. Elle induit également la manière dont quelque chose ou quelqu'un est visible et s'offre aux regards – et s'intégrant dès lors parfaitement dans la définition du monstre en tant qu'être qui se montre. De plus, le substantif « aspect » est un synonyme tombé en désuétude du substantif « spectacle ». Dès lors, on peut établir un lien intrinsèque entre la dimension formelle du monstre et le fait qu'il s'intègre vraisemblablement au sein d'un schéma de communication visuelle car selon Pierre Ancet, « le monstre n'appartient pas en propre à un individu, mais renvoie aux réactions de l'observateur »²⁰⁵. En définitive, le monstre est un spectacle qui transmet le message de sa différence, de son écart par rapport à la norme. La forme physique du monstre est un message en soi, celui de sa différence, qui passe par un médiateur, le regard. C'est pourquoi cette *monstration du monstre* est intrinsèquement liée à sa mise en scène.

Ainsi, Jean-Jacques Courtine établit un parallèle entre les foires aux monstres du XVI^e siècle et celles qui ont lieu plus tard au XIX^e siècle.

Les foires de Saint-Laurent et Saint-Germain à Paris entre XVI^e et XVII^e siècle, regorgent de « phénomènes vivants » et préfigurent les exhibitions tératologiques à bien plus grande échelle qui vont se développer dans les fêtes foraines, les cirques, leurs ménageries et certains « musées » au cours du XIX^e siècle.²⁰⁶

Cette « exhibition de l'anormal²⁰⁷ » se retrouve dans l'étude scientifique des monstres au XVI^e siècle dans la mesure où ils sont analysés, mais également dans la mise en scène dont font l'objet les monstres de Victor Hugo et Eugène Sue. Quasimodo est élu Pape des fous après une bouffonnerie durant laquelle il exhibe sa différence. Ainsi, selon Jade

205 Pierre Ancet, « L'ombre du corps [en ligne] », *art. cit.*

206 Marc Reuneville, « De Barnum à *Freaks*, le monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine, [en ligne] », *art. cit.*

207 *Ibid.*

Patterson, 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.²⁰⁸

Mais ce goût pour la mise en spectacle du monstre traduit moins une banalisation de la différence qu'une fascination morbide pour l'angoisse. Autrement dit, le monstre s'inscrit dans une « recherche excitante et envoûtante de l'horrible »²⁰⁹. Ambroise Paré et Pierre Boaistuau utilisent tous deux à plusieurs reprises du substantif en moyen français « ord », qui signifie le fait de provoquer du dégoût. Le paradigme entre attirance et répulsion est commun au XVI^e siècle et au XIX^e siècle, mais on pourrait postuler qu'il s'agit en fait d'une réaction psychique commune à tous les humains. En effet, selon les psychologues Aharon, Becerra, Chabris et Borsook, face à l'horreur, les zones cérébrales liées à la sensation douloureuse s'activeraient simultanément avec celle liées au plaisir. Les deux zones seraient dès lors intrinsèquement liées²¹⁰. En outre, le morbide aurait une dimension cathartique dans la mesure où se confronter à la mort activerait une pulsion de vie. Ainsi, selon Jean-Jacques Courtine, il serait complexe

d'indiquer un moment historique précis à partir duquel la monstruosité physique serait devenue objet d'exhibition et de divertissement populaires. Dans la plupart des sociétés anciennes on retrouve en effet cette part obscure de sensibilités et de pratiques qui entouraient la présence des monstres humains : un intérêt fasciné pour les difformités du corps, la cruauté des traitements qu'on leur infligeait, les frayeurs ou les dégoûts qu'elles inspiraient, les exhibitions qui les mettaient en scène, et, déjà, les formes de commerce qu'elles occasionnaient... On ne saurait s'étonner d'une telle fascination.²¹¹

Dès lors, la mise en scène des monstres tératologiques et romanesques résulterait d'une fascination paradoxale qui découlerait de l'horreur et du dégoût inspiré par la monstruosité.

208 Jade Patterson, « « Du monstre-humain » au « monstre-objet » : l'évolution du monstre (in)visible dans *Notre-Dame de Paris* et *A rebours* [en ligne] », *art. cit.*,

209 Michèle Clément (compte-rendu), « Marianne Closson, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650). Genèse de la littérature fantastique* [en ligne] », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 2002. URL : https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_2002_num_55_1_2536. Page consultée le 14 juin 2020.

210 Aharon I., Becerra L., Chabris C.F., Borsook D., « Noxious heat induces fMRI activation in two anatomically distinct clusters within the nucleus accumbens », *Neuroscience Letters*, 2006, p.159.

211 Marc Reuneville, « De Barnum à *Freaks*, le monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine, [en ligne] », *art. cit.*

Dans *Les Mystères de Paris*, le Maître d'École suscite en effet chez Rodolphe un mouvement d'attraction et de répulsion, une « curiosité mêlée d'horreur »²¹². Or, le personnage est un dangereux criminel. Cette fascination paradoxale révèle donc un lien intrinsèque avec le fait divers. Eugène Sue se réapproprie des ressorts littéraires qui vont faire les beaux jours de la presse à fictions. Alors même que le genre est doublement populaire – par son succès et par son public – la querelle du roman-feuilleton a lieu parce que le genre est justement accusé de pervertir les mœurs. Il est considéré comme dangereux parce qu'il pourrait déformer les âmes pures. Ce goût pour le morbide témoigne d'une réappropriation des ressorts du fait divers, dans une perspective littéraire. D'après Dominique Kalifa, le crime

hante de longue date l'imaginaire social et a inspiré, depuis plus de cinq siècles, une quantité considérable de récits. Canards et plaintes, gravures et placards, littérature bleue et littérature de la gueuserie, puis faits divers et romans populaires, tous font du crime l'un de leurs thèmes principaux, sinon le principe même de leur dynamique narrative²¹³.

Cette « fascination pour le crime évolue au rythme des transformations sociales et historiques de même qu'elle exprime les mutations idéologiques et culturelles de la société »²¹⁴. En effet, Charlotte Denoël établit un lien de cause à effet entre l'omniprésence du crime au sein des « occasionnels » et des « canards » dès la seconde moitié du XIX^e siècle, et la croissance de la population urbaine, dont l'appauvrissement conduit à une hausse significative du taux de criminalité dans les mégapoles européennes, et notamment à Paris. Simultanément, la figure du malfrat et du rôdeur urbain se construisent, dans cet imaginaire citadin des bas-fonds :

écrivains et artistes sont en grande partie responsables de cet état de fait : Victor Hugo avec *Le Dernier jour d'un condamné* (1829) et Eugène Sue avec *Les Mystères de Paris* inscrivent la figure du meurtrier dans l'imaginaire collectifs, tandis que Balzac tisse une géographie du crime parisien dans *La Comédie humaine* et que Zola dessine une anthropologie du tueur-né²¹⁵.

En parallèle du développement du roman populaire où le crime est mis en scène, les faits divers au sein de la presse populaire amènent le développement de journaux spécialisés :

212 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p.73.

213 Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 9.

214 Franck Évrard, *Faits divers et littérature*, Paris, Nathan Université, 1999 pp. 22-23

215 Charlotte DENOËL, « Faits divers criminels [en ligne] », *Histoire par l'image*, 2010. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/faits-divers-criminels>. Consulté le 04 juin 2020.

le crime ensanglante le papier et le pays tout entier semble pris d'une étrange fièvre homicide. Cette exceptionnelle croissance dure jusqu'au déclenchement de la Première Guerre mondiale qui, pour un temps, lui substitue d'autres images²¹⁶.

En d'autres termes, le crime est omniprésent sur tous les supports culturels possibles, dans la mesure où

il inspire les romanciers et les dramaturges, alimente les journaux et les conversations, se chante dans les rues, s'affiche aux devantures des kiosques, sur les murs, à l'écran²¹⁷ ».

Si le monstre est mis en scène, cette exhibition est la conséquence d'une fascination paradoxale des hommes pour la morbidité. Le paradigme attirance-répulsion semble ainsi être le point d'acmé de la *monstration* du monstre. Pourtant, si celui-ci est regardé, toisé et jugé, il faut bien un voyeur. La société se fait alors spectatrice du monstre, dans un jeu de reflets et de symétrie dans un monde en désordre.

Chapitre 3 – Le monstre en miroir : jeux de reflets, d'anamorphoses et de symétries au cœur d'un monde en désordre

Le monstre s'intègre nécessairement dans un monde ou au sein d'une communauté. Il questionne de fait les rapports humains et l'harmonie cosmogonique. Le monstre en tant que signe renvoie à une vision déformée de l'humanité en cristallisant l'altérité. Il est enfin engendré par les bouleversements sociaux et politiques. Si le monstre était l'objet de tous les regards par sa forme difforme, il devient informe, c'est-à-dire qu'il tend à disparaître physiquement, à devenir invisible pour les yeux, pour se réincarner en tant que monstre social dont l'immoralité influe sur l'harmonie humaine.

1/ Harmonie et dysharmonie au sein d'un macrocosme énigmatique

De prime abord, le monstre est un signe de renversement au sein d'un monde gangrené par les mauvais agissements des hommes. Manifestation de la puissance divine, il réintroduit l'ordre dans un monde en désordre, ou à l'inverse, il bouleverse

²¹⁶ Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle époque*, op. cit., p. 9.

²¹⁷ *Ibid.*

l'harmonie cosmogonique en introduisant, par son existence même, une variation de la norme. En cela, le monstre est un signe ambivalent au sein d'un monde en perpétuelle mutation.

Comme nous l'avons étudié précédemment, la Renaissance s'empare des conceptions augustinienes selon lesquelles le monstre témoigne de l'harmonie cosmogonique. En introduisant la discordance au sein d'un macrocosme régi par les règles divines et les comportements humains, la monstruosité est paradoxalement garante de l'harmonie. Saint Augustin réfute dès lors l'idée commune qui voudrait que le monstre soit un être contre-nature en l'assimilant à l'expression céleste :

[n]ous disons certes que tous les prodiges vont contre la nature, mais c'est faux. Comment peut, en effet, aller contre la nature ce qui se produit par la volonté de Dieu, alors que c'est la volonté d'un si grand créateur qui fait la nature de toute chose créée. Un prodige ne se produit pas contre la nature, mais contre ce qui est pour nous la nature connue.²¹⁸

Si le Créateur est garant d'une harmonie cosmogonique, le monstre en tant que conception divine est alors nécessairement un être parfait. Autrement dit, Dieu est un démiurge qui conçoit le monde de manière parfaite et harmonieuse. Ce sont les hommes, en tant qu'êtres dotés de libre-arbitre et de conscience, qui agiraient de mauvaise manière. A cet égard, la responsabilité des bouleversements du monde leur incomberait. En somme, le monstre n'introduit pas la discordance, mais rétablit l'harmonie en tant que marque de la puissance divine. En effet, Tristan Dagron explique que

[l]e monstre, rapporté par Augustin à la sagesse et à la toute-puissance divine, constitue bien une singularité par rapport à une norme. S'il s'intègre au tout, c'est en vertu d'une congruence d'ensemble, ou encore de l'idée d'une harmonie universelle dans laquelle l'imperfection trouve sa fonction en tant que partie. Augustin distingue clairement la nature envisagée dans son « cours normal », par rapport à laquelle les monstres constituent bien des écarts, à la nature telle qu'elle est rapportée à Dieu : à l'égard de la volonté et de la puissance divine, aucun événement ne saurait être considéré comme « contre nature », puisqu'il est immédiatement l'effet de la puissance divine qui ne saurait errer.²¹⁹

Or, d'après Aristote, les monstres sont assimilables à la notion de beauté et de perfection dans la laideur, puisqu'ils sont le fruit de la Nature. Il faut alors regarder les êtres

218 Saint Augustin, *Cité de Dieu*, XXI, VIII.

219 Tristan Dagron, « Les êtres contrefaits d'un monde malade. La nature et ses monstres à la Renaissance [en ligne] », *art. cit*

singuliers

sans répugnance, parce que chez absolument tous il y a quelque chose de naturel, c'est-à-dire de beau. Car dans les œuvres de la nature, ce n'est pas le hasard qui est présent, mais le "en vue de quelque chose", et on le trouve avant tout là. Et la fin en vue de laquelle un être a été constitué ou est venu à l'être tient la place du beau.²²⁰

On peut replacer cette valorisation de la laideur dans une perspective chrétienne qui valorise l'humilité, la pauvreté et la petitesse. Par conséquent, les monstres seraient des âmes pures, non pas en dépit mais en raison de leur difformité physique.

De fait, la Renaissance, caractérisée par un retour aux sources antiques, envisage davantage le monstre comme un prodige, voire une merveille et un miracle, qu'un être abominable et repoussant. Dès lors, il est possible que la mise en roman du monstre au XIX^e siècle puise dans cette acception de la singularité. En effet, à travers l'articulation de la droiture morale de Quasimodo et de sa difformité physique, *Notre-Dame de Paris* met en scène une figure de la difformité physique qui oscille entre le monstre et la merveille. Victor Hugo mêle le sublime et le grotesque et fait entendre le sens premier du terme « merveille » – un étonnement devant une chose ou un être singulier – dans la mesure où cette figure du défiguré n'est en aucun cas assimilable à l'humanité telle qu'on la définit du point de vue de la forme classique. Par conséquent, il n'est pas anodin que le personnage de Henriette la Gaultière déclare à la vue du petit Quasimodo qu'il est un « miracle ». Plus âgé, le sonneur de cloches s'inscrit au sein de l'espace de la « cour des miracles ». Sous l'Ancien Régime, cette dénomination désigne un espace de non-droit au sein de la ville de Paris où les mendiants infirmes ou simulant l'infirmité se regroupent avant de disparaître la nuit « comme par miracle ». Le terme « miracle » est par ailleurs ironique, dans le sens où ces infirmités sont parfois artificielles, ce qui fait de ces êtres de faux miracles. Par ailleurs, ces mendiants ne sont des faux monstres qu'en apparence seulement, puisqu'ils peuvent parfois être des voleurs voire des criminels. Ils se présentent en somme comme un reflet inversé de Quasimodo. De manière symétrique, le bossu est laid à l'extérieur mais bon à l'intérieur, alors que les mendiants feignent la laideur physique tout en étant des monstres du point de vue de la morale. On peut penser aux « Silènes d'Alcibiade » d'Érasme, d'après la pensée platonicienne.

220 Aristote, *Les Parties des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p.131.

C'est là, assurément, une propriété des natures vraiment nobles : ce qu'elles ont d'excellent, elles le cachent et l'enfouissent dans les régions les plus secrètes ; ce qu'il y a de plus méprisable, elles l'exposent au premier regard, et elles cachent leur trésor sous une misérable écorce, sans le montrer aux regards profanes.²²¹

Ainsi, Quasimodo est un prodige qui émerveille le lecteur par sa bonté d'âme. Par conséquent, le bossu est une manifestation divine étant donné qu'il possède un cœur pur sous une apparence atroce. Pour aller plus loin encore, la différence de Quasimodo permet d'instaurer une véritable harmonie dans une logique où chaque dissemblance forme un tout hétérogène, c'est-à-dire paradoxalement ordonné par l'existence de la discordance. En effet, d'après Jean Céard, selon la perception de la Renaissance,

l'ordre du monde n'échappe à la confuse monotonie de l'identique que par l'existence de différence. Il n'existe pas deux êtres, deux choses absolument semblables. En ce sens, chaque être, chaque chose est rare. Cette rareté peut nous apparaître de peu d'importance quand il s'agit que d'un trait distinctif qui ne nous semble pas changer la nature ; et pourtant parce que l'ordre du monde n'existe que grâce aux différences, le trait distinctif le plus ténu a sa place dans cet ordre.²²²

Le monstre est simultanément ordre et désordre ; singularité par rapport à la conformité. Il cristallise à lui seul l'alliance de notions contraires dont nécessite le monde pour instaurer une véritable harmonie.

Par ailleurs, la monstruosité romanesque est influencée par les travaux tératologiques du XIX^e siècle. Ces derniers

tent[ent] de ramener le monstre à l'ordre, en hiérarchisant à partir du normal la petite déviance pour aller jusqu'à la monstruosité la plus avérée. C'est aux travaux d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire que nous devons cette grande classification des monstruosité.²²³

Comme nous l'avions étudié précédemment, une tentative de classification du monstrueux avait été établie par les tératologues du XVI^e siècle. Cette volonté de classer les singularités s'intègre dans une démarche rationnelle qui tente de comprendre les rouages et les mécanismes du monde. En effet, en ramenant la monstruosité dans un cadre scientifique, les tératologues interrogent de fait la notion de monstre : ses formes,

221 Erasme, *Chiliades Adagiorum*, adage 2201, 1er adage de la 3^e centurie de la 3^e chylliade. J'utilise la traduction de cet adage par Jean-Claude Margolin, *Les Silènes d'Alcibiade*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p.7.

222 Jean Céard, *La Nature et ses prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, op. cit., p. 11.

223 Benoît Duhamel, « L'œuvre tératologique d'Etienne Geoffroy Saint-Hilaire [en ligne] », *Revue d'Histoire des sciences*, 1972. URL : https://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1972_num_25_4_3307. Page consultée le 14 juin 2020.

ses causes et ses sens. En acceptant le monstre comme une variation à la norme, c'est-à-dire à la forme humaine générique, ils légitiment de fait l'existence de la singularité.

En somme, le monstre s'intègre au sein d'un macrocosme en perpétuelle mouvance. Les auteurs et tératologues du XIX^e siècle réintroduisent les notions d'harmonie et de désordre au sein de leurs représentations du monstrueux.

2/ Le monstre en reflet : les stigmates de l'altérité

Le monstre s'intègre dans un ordre cosmogonique et s'inscrit dans un contexte social. En d'autres termes, il ne peut être analysé comme une création *ex nihilo* dans la mesure où il se définit par rapport à d'autres individus. D'après Pierre Ancet, « il n'y a pas de monstre en soi, mais des monstres *pour nous* »²²⁴. Autrement dit, le monstre nous renvoie un reflet déformé de nous-même. En effet, le monstre incarne l'altérité, soit « la caractéristique de ce qui est autre, de ce qui est extérieur à un « soi » à une réalité de référence : individu, et par extension groupe, société, chose et lieu »²²⁵. En somme, sans comparant, c'est-à-dire sans société et donc sans normes, le monstre n'en est pas un.

Si, au sein des traités tératologiques du corpus de la Renaissance, Ambroise Paré et Pierre Boaistuau ne stigmatisent pas de manière systématique les prodiges, il faut néanmoins souligner que les monstres sont considérés comme des objets d'étude. Les singularités incarnent un « autre » qu'il faut analyser, disséquer et mettre en fiction en vue de faire progresser les théories scientifiques. Or, selon Anne-Laure Milcent, le monstre est la « figure par excellence de l'altérité »²²⁶. Autrement dit, le monstre se définit comme étant différent, c'est-à-dire autre. Mais il est également cet autre, celui qui fait l'objet des regards des individus considérés comme normaux. Les monstres à la Renaissance puis au XIX^e siècle semblent suivre une même logique de mise à l'écart de la société. Goffman analyse cette marginalité sous le prisme de la difformité²²⁷. Selon lui, un individu souffrant d'un stigmat sera littéralement stigmatisé, par comparaison avec les êtres « normaux ». Ainsi, il y a trois catégories distinctes de stigmates. La première catégorie est celle des stigmates tribaux, c'est-à-dire héréditaires. La seconde

224 Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, op. cit., p. 30.

225 Angelo Turco, « Altérité » in Jacques Lévy, Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, 2003.

226 Anne-Laure Milcent, *L'Inquiétante étrangeté des monstres : monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e-XX^e siècle*, op. cit., p.12.

227 Erving Goffman, *Stigmates*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.

catégorie comprend les monstruosités du corps, les stigmates corporels dont fait partie le handicap physique et les défauts de la forme. Enfin, les tares de caractère constituent la dernière catégorie définie. On peut appliquer cette catégorisation au corpus, afin d'expliquer de quelle forme de stigmates souffrent les monstres marginalisés.

Qu'ils soient des anomalies congénitales, des tyrans cruels ou des êtres difformes, les monstruosités analysées au sein des traités tératologiques d'Ambroise Paré et de Pierre Boaistuau se situent en marge de la société. Leur statut au sein de la société est marqué par la marginalisation. Certains êtres singuliers sont réduits à s'exhiber lors de foires de l'anormal afin de montrer aux badauds le spectacle de leur difformité. Or, on retrouve ce spectacle avec l'élection du Pape des fous dans *Notre-Dame de Paris*. De plus, Quasimodo rappelle selon Jean Maurel²²⁸ le dieu Héphestos, lui-même marqué par le boitement. Il fait rire tous les dieux, et ce boitement commun à la divinité et au bossu suscite le rire en même temps qu'il marque leur différence. De manière générale, Quasimodo est marqué par la marginalité : il a été abandonné par ses parents, il est accueilli par un archidiacre qui par son statut de religieux se situe en dehors de la société, il aime une bohémienne elle-même victime de marginalisation, et enfin il est de sonneur de cloches, activité somme toute solitaire et rare.

Les Mystères de Paris offrent un statut plus singulier au monstre, dont les stigmates sont des tares de caractère. On retrouvait déjà la monstruosité immorale au sein des traités tératologiques, par exemple à travers les portraits de tyrans cruels. Cependant, d'après Ervin Goffman, les stigmatisés ont recours à des stratagèmes pour dissimuler leurs stigmates afin de transmettre une information différente au récepteur. Or, en cachant leur véritable identité, les monstres sociaux du roman-feuilleton démontrent qu'ils cherchent à renverser le processus de stigmatisation en même temps qu'ils participent à cette invisibilisation de la monstruosité physique. Alors même que la tératologie aboutit en tant que science à part entière, le monstre moral émerge. En effet d'après Jean-Jacques Courtine,

Foucault suggère ainsi, dans son cours sur les anormaux une première mutation de cette présence du monstre dans la société contemporaine : il est frappant de noter qu'au moment même où la difformité physique, avec la naissance de la tératologie dans les premières années du XIX^e siècle, retrouve son caractère humain, au moment où le monstre physique est rapatrié au sein de l'espèce humaine, le monstre moral, le monstre criminel

228 Propos retranscrits d'après l'intervention de Jean Maurel dans l'émission radiophonique animée par Raphaël Enthoven, « Tératologie de la connaissance : Quasimodo » [en ligne], émission citée.

en sort. C'est lui qui, désormais, personifie la transgression absolue des normes. Il n'a jamais cessé de l'incarner depuis.²²⁹

Autrement dit, la disparition des monstres corporels dans les *Mystères de Paris* et l'engendrement des monstres urbains forment par conséquent le point culminant de la marginalisation du monstre.

En somme, les monstres du XVI^e siècle tout comme ceux du XIX^e siècle sont littéralement stigmatisés en raison de leur difformité. La dernière catégorie de Goffman, les tares de caractères, marque précisément les monstres sociaux des *Mystères de Paris*. En tant que nouvelle forme de la monstruosité, les criminels se marginalisent en raison de leur transgression morale.

3/ *Le monstre social : vers la « dé-monstration » ?*

Ces passions qui agitent la France, ces haines violentes qui chaque jour peuvent encore faire explosion, d'où viennent-elles ? Hommes de lettres et philosophes du XIX^e siècle, est-ce vous qui les avez engendrées ? Est-ce vous qui les avez développées ? Portez-vous devant l'histoire, comme vos devanciers, la terrible responsabilité des tourmentes sociales qui ébranlent l'humanité jusque dans ses fondements !²³⁰

Si le monstre est marginalisé, c'est bien parce qu'il est rejeté par la société. C'est cette mise à l'écart, provoquée en réaction de sa difformité physique ou immorale, qui va être le point de départ du crime. En d'autres termes, le processus de marginalisation met en évidence un déplacement de la culpabilité individuelle à celle de la société toute entière. A première vue, les malfrats se rendent coupables du meurtre de leur victime. Mais en réalité, c'est bien la société, par la mise à l'écart des marginaux, qui enclenche la criminalité. Le monstre social, notamment dans *Les Mystères de Paris*, est finalement un symptôme de cette justice dysfonctionnelle.

Le monstre se fait le miroir déformé d'une humanité au sein d'une société en crise. Autrement dit, le monstre social est engendré par les bouleversements des siècles au sein desquels il s'inscrit. Il reflète les angoisses des hommes. Le contexte communautaire engendre de fait des monstres sociaux en influant sur la forme originelle

229 Marc Reuneville, « De Barnum à *Freaks*, le monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine, [en ligne] », *art. cit.*

230 Charles Menche de Loisne, *Influence de la littérature française de 1830 à 1850 sur l'esprit public et les mœurs*, Paris, Gallimard, 1852, p.4.

de l'homme, c'est-à-dire en déformant et en distordant la personnalité de l'individu.

La représentation ontologique de la monstruosité morale fait également intervenir l'idée plus complexe de « dénaturation ». Cette fois, la monstruosité survient à un instant précis, et est à l'origine d'un désordre démultiplié. La monstruosité morale vient alors s'articuler à la monstruosité physique.²³¹

A la Renaissance, la tératologie permet aux individus de mieux comprendre les rouages et les mécanismes d'une Nature en perpétuelle mutation, tandis que, simultanément, le contexte les hommes. En effet, les guerres de religion, les crises politiques et l'appauvrissement de la population qui en découle instaurent un climat anxiogène pour les individus. D'après Marianne Closson,

[l]'inquiétude face aux prodiges remplace la curiosité passionnée qui caractérisait les hommes de la première partie de la Renaissance à laquelle appartient encore Boaistuau. Le monde a désormais basculé dans la barbarie la plus sauvage, et le présent offre aux auteurs d'Histoires prodigieuses une mine de récits propres à terrifier le lecteur. Par ailleurs, les guerres civiles ont certainement contribué, de façon indirecte, à la diffusion de la croyance dans la sorcellerie démoniaque. En effet, les sorciers et les magiciens trouvent place dans cette angoisse d'un monde où règne le chaos ; les prodiges participent au désordre de l'univers, dont ils sont en partie responsables.²³²

De fait, les créatures inquiétantes et les êtres démoniaques remplacent la célébration du monstrueux durant cette deuxième partie de la Renaissance. De plus, le monstre n'est plus seulement un être dont la forme diffère, mais bien un individu dont la cruauté fait de lui un être déréglé du point de vue des normes sociales. Ambroise Paré et Pierre Boaistuau n'échappent pas à cette logique en consacrant des chapitres à la bestialité morale des hommes, dont les passions déréglées les relèguent au statut de tyrans. En outre, les chapitres portant sur ce sujet sont intégrés au sein du texte au même titre que les monstres dont la difformité physique étonne, mais est rarement décriée, puisqu'ils sont des prodiges de la nature et des miracles célestes. En somme, bien qu'une part conséquente des ouvrages soit consacrée à la monstruosité physique, ce sont les cruautés monstrueuses des comportements humains qui font davantage l'objet de condamnation de la part des auteurs. Néanmoins, ce paradigme entre la monstruosité morale et la monstruosité physique se situe en creux des théories tératologiques, c'est-à-

231 Astrée Ruciak, « Autour de François de Rosset : la dimension monstrueuse dans les *Histoires tragiques* [en ligne] » *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2017. URL : <https://www.cairn.info/revue-reforme-humanisme-rennaissance-2017-1-page-71.html>. Page consultée le 14 juin 2020.

232 Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650 : genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000, p.278.

dire qu'elle émerge de manière sous-jacente. En d'autres termes, il y aurait un lien intrinsèque entre la difformité physique et la difformité morale. Dans l'imaginaire commun, la forme reflète le fond : si l'enveloppe charnelle est laide pour les yeux, l'âme et le cœur le sont tout autant. A l'inverse, la beauté est signe que l'essence de l'être est pure. Or, les auteurs des corpus du XVI^e siècle et du XIX^e siècle renversent ce paradigme en complexifiant les liens entre le corps et l'âme. En effet, les traités tératologiques peuvent s'intéresser à la difformité physique sans faire mention de la moralité de l'être, ou bien mettre en évidence la méchanceté d'un homme dont l'apparence est banale. Quasimodo, dans *Notre-Dame de Paris*, renverse les représentations par sa bonté profonde, inversement proportionnelle à sa laideur physique. Enfin, dans les *Mystères de Paris*, l'immoralité se dissimule au sein des monstres sociaux.

Ainsi, au XIX^e siècle, les auteurs réinvestissent ce thème en articulant leurs monstres romanesques autour de cette conception. Quasimodo incarne cette synthèse de la monstruosité du corps. Sa monstruosité physique résulte d'une déformation naturelle, mais sa monstruosité morale provient du regard des autres. De fait, elle est engendrée par la société et les individus qui la composent. Jade Patterson explique cette corrélation par le fait que

[c]es deux déformations sont « les deux dimensions de la notion de nature : la nature physique et la nature morale sont complémentaires ». 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 » 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.²³³

En reflétant de manière implicite les angoisses sociales, le personnage de Quasimodo renverse le paradigme de l'altérité. S'il était le monstre, soit celui qui est montré, il devient celui qui est engendré monstre par des monstres, et simultanément celui qui montre. Il nous permet de désigner ceux qui sont atteints de monstruosité morale, comme Frolo ou le capitaine de la garde.

233 Jade Patterson, « « Du monstre-humain » au « monstre-objet » : l'évolution du monstre (in)visible dans *Notre-Dame de Paris* et *A rebours* [en ligne] », *art. cit.*

Si le monstre fascine au XIX^e siècle, Jade Patterson relève que paradoxalement, le monstre est banalisé à l'excès. De fait, le monstre tend à devenir invisible, c'est-à-dire qu'il échappe à la vue tout en existant toujours. En effet, les monstres n'ont plus des apparences difformes, mais ressemblent aux autres hommes. C'est leur âme corrompue par l'immoralité qui les définit en tant que tel. Autrement dit, le monstre existe toujours, mais il échappe aux regards.

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.²³⁴

Si le personnage de Quasimodo cristallise une mise en spectacle de l'excès, on pourrait penser que *Les Mystères de Paris* offrent au contraire des monstres absents. En effet, mis à part la défiguration volontaire du Maître d'École et la physionomie repoussante des criminels, les monstres dans le roman-feuilleton le sont surtout à cause de leur immoralité. Et si la monstruosité est invisible, cela ne signifie pas pour autant qu'elle n'existe pas. Seulement, elle est travestie, secrète et dissimulée. Le monstre au sein du corpus du XVI^e siècle est omniprésent, analysé, disséqué. Dans *Notre-Dame de Paris*, la difformité de Quasimodo conduit à une mise en spectacle de sa différence. Mais les criminels le roman-feuilleton renversent la définition du monstre en atténuant voire en faisant disparaître la difformité corporelle. Autrement dit, les malfrats sont des monstres, non pas en raison de leur physique hors-normes comme celui de Quasimodo, mais bien parce que leur âme est marquée par la corruption morale. En revanche, dans *Les Mystères de Paris*, les monstres se détournent complètement de la forme classique, c'est-à-dire de la monstruosité physique. Si elle existe, elle résulte de l'action humaine. L'ancien bagnard s'est en effet défiguré lui-même. Pourtant, la monstruosité morale existe bel et bien au sein d'un roman-feuilleton qui prend le parti pris de dépeindre les bas-fonds d'une capitale corrompue par le crime, qui résulte lui-même d'une mauvaise gestion par l'État des problématiques sociales. D'après Judith Lyon-Caen,

l'étude de la réception des *Mystères de Paris* nous permet de saisir les ambiguïtés de ces premiers romans-feuilletons qui se nourrissent des débats sur les bouleversements de la société et des mœurs contemporaines et rendent possibles des usages divers, et pas toujours exclusifs, qui vont de la simple lecture de distraction à la participation attentive aux débats sur les réformes politiques et sociales.²³⁵

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Judith Lyon-Caen, « Lectures politiques du roman-feuilleton sous la Monarchie de Juillet [en ligne] » *Mots*, 1998. URL : https://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1998_num_54_1_2332. Page consultée le

Le monstre physique disparaît pour laisser place au monstre social, rongé par la mise en place d'un système libéral qui oppresse les oubliés. Le monstre s'opacifie, sa présence est d'autant plus ténue qu'elle est implicite. La monstruosité délaisse les corps pour se glisse peu à peu à l'intérieur des hommes. Les criminels révèlent leur monstruosité morale par leurs mauvais agissements, et simultanément, certains personnages présentés comme des meurtriers suivent la voie de la résilience. Ainsi, Judith Lyon-Caen analyse l'évolution du Chourineur.

Suivons l'éducation du Chourineur, sous la conduite de Rodolphe. Premier stade. Le Chourineur reçoit, pour commencer, des leçons d'hypocrisie, de perfidie, de trahison et de dissimulation. [...] Sixième stade. Le Chourineur termine dignement sa carrière de pur dévouement, de bouledogue moral, en se faisant poignarder finalement à la place de son grand seigneur.²³⁶

Les Mystères de Paris pourrait alors se présenter comme un roman d'initiation travesti, où le monstre moral s'atténue et se nourrit du héros pour devenir un homme convenable. Les rouages et les mécanismes du genre sont inversés pour mettre en évidence la possibilité pour un monstre moral de se défaire de cette caractéristique. De fait, la monstruosité au sein du roman-feuilleton ne se présente pas comme immuable. Au contraire, sa définition est mouvante dans la mesure où chaque personnage suit une évolution de sa forme originelle. Dès lors, la monstruosité conçue par Eugène Sue dans *Les Mystères de Paris* s'affranchit de la difformité physique qui semblait pourtant inhérente à la monstruosité. D'après Philippe Choulet,

[l]'informe n'est même pas difforme, car le difforme est encore forme, il est simplement forme-autre. L'informe est forme absolument autre, forme sans forme, et là, tout nous manque, sauf un mot indicatif : l'informe.²³⁷

En somme, si le monstre est un reflet de l'humanité par sa forme, sa disparition en tant que monstruosité physique dans le champ romanesque interroge. De créature prodigieuse, miraculeuse et merveilleuse, le monstre est devenu un être atteint de malformations congénitales marginalisé par la société avant de s'opacifier pour mieux faire intervenir une nouvelle forme au sein de l'économie du récit. Le monstre difforme devient le monstre informe, la monstruosité physique s'étend pour devenir morale. Les textes du XVI^e siècle amorçaient déjà cette extension de la définition du monstre, dans

14 juin 2020.

236 *Ibid.*

237 Phillippe Choulet, « Monstres, entre beauté et laideur [en ligne] », *Délices d'opéra*, 2013. URL : <http://deslicedopera.fr/saison-2012-2013/monstres-entre-beaute-et-laideur>. Page consultée le 04 avril 2019.

la mesure où les despotes représentés incarnaient la monstruosité morale. Mais c'est véritablement au sein des *Mystères de Paris* que les paradigmes se renversent et se distordent, engendrant de nouvelles formes de monstres inextricablement liées aux bouleversements politico-sociaux qui influent sur la nature de l'individu. Paradoxalement, cette nouvelle forme de monstruosité sociale se déploie à l'intérieur de l'homme puisque son âme est monstrueuse, mais également à l'extérieur dans la mesure où ce sont les crimes qui sont les signes de cette monstruosité. Autrement dit, la monstruosité s'est déportée, dépassant le physique pour gagner l'intériorité et s'incarner dans des actes atroces.

La définition du monstrueux au XVI^e siècle puis au XIX^e siècle semble extensible, posant ce dernier comme un être inclassable. Les monstres se situent à la croisée des disciplines. De fait, les personnages monstrueux s'intègrent au sein de genres hybrides qui s'affranchissent eux aussi des normes liées au genre. Le monstre est d'abord lié à la question du regard, dans la mesure où il est montré, observé, représenté, disséqué. Et pour cause : le monstre est d'abord identifié en tant que tel à cause de sa corporalité hors-normes. Exhibé, il est mis en scène, comblant l'instinct grégaire de la fascination pour le morbide. Figure d'altérité par excellence, le monstre est un reflet déformé de l'humanité. Il met en lumière les désordres du monde au sein d'une fragile harmonie. Si l'on peut établir un lien intrinsèque entre ce qui est vu – le corps difforme – et ce qui est caché – l'essence de l'être – alors le monstre tend à disparaître du point de vue formel. En effet, dans les *Mystères de Paris*, l'ouvrage le plus récent de notre corpus, le monstre ne disparaît pas mais il devient invisible pour les yeux. Ainsi, le monstre social s'intègre et se désintègre au sein d'une société dysfonctionnelle. Le monstre s'opacifie, brouillant les pistes, nous invitant à aller *au-delà* et *par-delà* les apparences.

CONCLUSION

Cet itinéraire transséculaire et interséculaire, comparant les formes, les sens et les fonctions de la monstruosité, a permis de dégager des caractéristiques du monstrueux propres à ces siècles de crises et de bouleversements. Ainsi, les significations du monstre semblent cristalliser les préoccupations sociales tout en questionnant l'identité humaine. La monstruosité permet une réflexion sur les genres dans la mesure où il est lui-même composite : de fait, sa présence au sein des ouvrages éclate les catégories. Inclassable, le monstre est, par définition, hors-normes. Présentant d'abord des caractéristiques physiques marquées par l'excès ou l'absence, il se situe, de fait, comme un être marginal et différent. En opposition à la banalité, il fait figure d'altérité : objet scientifique, il est analysé, disséqué, étudié ; personnage romanesque, il est montré, exhibé, mis en scène. En effet, le monstre est d'abord, étymologiquement, celui que l'on montre. Cette *monstration du monstre* va de pair avec une représentation de ce dernier, qui s'intègre pleinement dans une dimension théâtrale : dans les romans, il est sans cesse au cœur des représentations. Mais cette re-présentation découle pour les auteurs du XIX^e siècle d'une réécriture implicite voire involontaire du monstre encore prisonnier des conceptions antiques, médiévales et surtout de la Renaissance qui imprègnent notre imaginaire commun.

Si l'on suit un itinéraire chronologique d'après les ouvrages du corpus, une conception mouvante et extensible du monstre se dégage de manière progressive. D'abord, les *Histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau s'intègrent dans une célébration du monstrueux qui présente le monstre comme une entité réelle, mêlant les anecdotes vraisemblables et les créatures imaginaires. Les *Monstres et prodiges* d'Ambroise Paré catégorisent et analysent à leur tour le monstre dans une lignée antique et médiévale qui façonne la réception du monstre à la Renaissance. Parasité par la superstition et la religion, le monstre se métamorphose tour à tour en prodige, en merveille, en créature fantastique ou mythologique tout en s'intégrant dans une analyse scientifique. Quelques siècles plus tard, *Notre-Dame de Paris* réintègre la notion de merveille, en présentant la difformité physique de Quasimodo comme une volonté divine qui invite à aller *au-delà* des apparences, afin de découvrir un être au cœur pur. La marginalité de cet être difforme en tout point de vue va de pair avec l'ambivalence qui définit les personnages. Si le roman se présente en somme comme une réflexion sur les liens intrinsèques entre le corps et l'âme, on retrouve enfin dans *Les Mystères de Paris* une procession de monstres marqués par la difformité morale. S'intégrant au cœur d'un espace monstre, ils

ont évidemment des attributs physiques assimilés à la laideur corporelle, mais celles-ci sont moindres en comparaison avec la monstruosité morale qui les singularise. Crimes, vols, défigurations et vengeances rythment le roman-feuilleton. Les bas-fonds parisiens apparaissent comme le lieu de toutes les transgressions et des actes les plus immoraux. Ainsi, le monstre dans le corpus étudié semble suivre une logique de disparition formelle. De l'analyse scientifique à l'exhibition en passant par la mise en fiction, le monstre dans l'œuvre renverse le paradigme en devenant un être dont l'âme est marquée par le stigmate de la difformité morale. D'abord montré du doigt en raison de sa difformité physique, le monstre se dissimule à présent au cœur de l'homme. Le corps est insignifiant, mais l'âme est monstrueuse.

L'industrialisation et les progrès scientifiques ont permis de faire évoluer nos représentations du monstre. Le système libéral, lié à une logique de marchandisation, déshumanise les individus et accentue les inégalités. Le monstre physique est remplacé dans *Les Mystères de Paris* par le monstre social et par un espace monstre, qui sont intrinsèquement liés. La capitale apparaît comme une ville tentaculaire, en voie d'industrialisation. Cet espace incontrôlable abrite et engendre à la fois des monstres d'immoralité. Ces monstres nouveaux rompent le paradigme de la difformité physique et morale, en assimilant le monstre à un objet, et de fait en le déshumanisant. Ainsi, *Germinal* de Zola met-il en scène un « dragon artificiel », de même que Jules Verne décrit dans *L'île mystérieuse* un « long objet fusiforme flott[ant] à la surface des eaux, silencieux, immobile ». Ainsi, le navire à vapeur est-il omniprésent dans *Les Travailleurs de la mer*, tout comme l'image frappante du Léviathan dans *La Légende des siècles*. Mais en creux, ce monstre artificiel interroge sur les motivations humaines, où le chirurgien pourrait apparaître comme un démiurge tentant de réparer la volonté divine. Non plus merveille ou prodige, les difformités physiques sont assimilées au handicap. D'après Jean-Jacques Courtine,

nous sommes entrés par ailleurs dans un univers tout à la fois moral et visuel où la difformité corporelle n'est plus appréhendable que sous les catégories du handicap, et des « différences ». On en perçoit historiquement le sens : les sociétés démocratiques de masse ont voulu instaurer ainsi l'égalité entre les corps, et abolir entre eux les formes de discrimination physiques et morales. Cela interdit les modes d'exposition qui prévalaient dans les freak-shows, désormais taxés d'exhibitionnisme et de voyeurisme malsains, et prohibées. Mais cela ne calme en rien les appétits des regards curieux pour les anomalies corporelles. Et il est là aussi frappant de constater que, si le monstre humain, le phénomène vivant des foires de jadis est désormais à l'abri de tels regards, la monstruosité prolifère comme jamais sur les grands

et les petits écrans, comme représentation cette fois. La présence physique du monstre humain est excessivement rare, dans nos sociétés en tout cas, quand sa présence virtuelle s'est démultipliée à l'infini dans le monde des images. Le monstre n'est plus nulle part, mais on le voit partout.²³⁸

Ainsi, les foires aux monstre et leur exhibition sont prohibées parce qu'elles portent directement atteinte à l'intégrité des individus. De la même manière, les difformités physiques assimilées au handicap sont réparées, la science progressant de plus en plus vers une entière prise en charge de ces différences, les atténuant jusqu'à les faire parfois disparaître. Conformément aux diktats sociaux, les canons esthétiques modernes modulent notre rapport au corps :

« explosion brutale de l'embellissement », apparition de « beautés singulières »... marquent l'époque contemporaine. Palette de soins et de produits fournis par la société de consommation, chirurgie esthétique permettent à chacun de « s'inventer soi-même ». Le corps des individus est devenu leur partenaire, le support de leur identité, dans un monde où les références hédonistes invitent à le « cajoler », tout en en faisant le reflet de soi-même.²³⁹

Il faut atténuer, cacher, voire réparer les difformités physiques. Les malformations congénitales sont prises en charge par le système hospitalier, et la sphère scientifique entend réparer les corps brisés. Ainsi, l'anomalie doit être corrigée au moyen d'interventions chirurgicales, génétiques et esthétiques. Simultanément, cette réparation de l'imperfection tend à faire des corps difformes des corps parfaits. De manière sous-jacente, cela implique que si le monstre se situe littéralement hors des normes, il faut, pour engendrer un monstre, un excès de laideur ou de beauté. Cette invisibilisation, c'est-à-dire la disparition pour le regard de la difformité physique, tend à effacer les corps différents de nos perceptions quotidiennes. Paradoxalement, nos modes de représentations contemporains multiplient les métamorphoses de la difformité humaine : mis en scène ou mis en mots, sur le grand ou le petit écran, dans l'imaginaire du crime et les fictions médiatiques, les monstres continuent de séduire en ce qu'ils incarnent une rupture dans la continuité, un écart par rapport à la norme, une fascination dans la répulsion, une différence au sein d'une société harmonisée et déshumanisante.

238 Marc Reuneville, « De Barnum à *Freaks*, le monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine, [en ligne] », *art. cit.*

239 Martine Fournier, « Les canons de la beauté [en ligne] », *Sciences Humaines*, n° 153, 2004, URL : <https://www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2004-10-page-30.htm>. Page consultée le 09 juin 2020.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

XIX^e siècle

BOAISTUAU, Pierre, *Histoires prodigieuses*, Genève, Droz, 2010.

PARÉ, Ambroise, *Des Monstres et prodiges*, Genève, Droz, 1971.

XVI^e siècle

HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 2017.

SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Gallimard, 2009.

SOURCES

ARISTOTE, *Les Parties des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

Bible de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.

BOILEAU, Nicolas, *L'Art poétique*, Paris, Éditions Auguste Delalain, 1815.

DUMAS, Alexandre, *Les morts vont vite*, Monaco, Les Éditions du Rocher, 2002.

ERASME, *Les Silènes d'Alcibiade*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

EUCLIDE, *Quinze livres des éléments géométriques d'Euclide et livre du mesme trad. en françois*, Paris, Hachette BNF, 2012.

HUGO, Victor, *Cromwell*, Paris, Flammarion, 1999.

HUGO, Victor, « Guerre aux démolisseurs », *Revue des deux mondes*, Paris, 1832.

KASPAR LAVATER, Johann, *La physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc.*, Paris, Librairie française et étrangère, 1841.

LOMBROSO, Cesare, *L'Homme criminel*, Paris, Baillièrre, 1887.

MACHIAVEL, Nicolas, *Le Prince*, Paris, Gallimard, 2007.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Éditions A. Tournon, 1998.

PARÉ, Ambroise, *Briefve collection de l'administration anatomique*, Paris, G. Cavellat, 1601.

SAINT AUGUSTIN, *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

SAINT-HILAIRE, Isidore Goeoffroy, *Propositions sur la monstruosité considérée chez l'homme et les animaux*, Thèse présentée et soutenue à la Faculté de Médecine de Paris le 14 août 1829, Paris, Didot le Jeune, 1829.

- *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*, Paris, Baillière, 1832-1837.
- *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 Monstruosités des Variétés et vices de conformation, ou Traité de Tératologie*, Paris, Baillière, 1832.

ÉTUDES

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses universitaires de Paris, 2006.

- « L'ombre du corps [en ligne] », *Handicap : l'éthique dans les pratiques cliniques*, Toulouse, 2008. URL : <https://www.cairn.info/handicap-1-ethique-dans-les-pratiques-cliniques—9782749209555-page-29.htm>. Page consultée le 04 avril 2019.
- *Monstre et imaginaire social : approches historiques*, dir. Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini, Paris, Grâne, 2008.

ANGARD, Laurent, « Pour une écriture « falsificatrice » de l'Histoire du XVI^e siècle [en ligne] », *Acta fabula*, 2018. URL : <http://www.fabula.org/lodel/acta/index.php?id=11551>. Page consultée le 06 juin 2020.

ATALLAH, Marc, KUNZ WESTERHOFF, Dominique, *L'homme-machine et ses avatars : entre science, philosophie et littérature, XVIIe-XXIe siècles*, Paris, Vrin, 2011.

AUDEBERT, Jean-Baptiste, *Histoire des singes et des makis*, Paris, Desray, 1799.

BAILLE, Yves, « Les monstres chez Ambroise Paré : un regard rétrospectif », in Régis Bertrand, Anne Carol (dir.), *Le « monstre » humain : Imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BALTRUSAÏTIS, Canguilhem de, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1980.

BERNARD, Claudie, « Les formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* [en ligne] », *Poétique*, 2007. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-4-page-403.htm>. Page consultée le 2 juin 2020.

BERRIOT-SALVADORE, Evelyne, « Ambroise Paré : pratique et écriture de la science à la Renaissance », *Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance*, Paris, Champion, n°37, 2003.

BOUDIN, François, « L'homme-animal : hybridité et monstruosité dans l'iconographie des vases grecs [en ligne] » in Marianne Besseyre (dir.), *L'animal symbole*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019. URL : <http://books.openedition.org/cths/5044>. Page consultée le 04 avril 2020.

BOZZETO, Roger, « Eugène Sue ou le fantastique d'un romantique », *Europe*, n°643, 1982, Paris.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire Des Mythes Féminins*, Monaco, Les Éditions du Rocher, 2002.

CAILAR, Arlette, « Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses pendant la première moitié du XIX^e siècle* [en ligne] », *Population*, 1959. URL : www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1960_num_7_1_2714. Page consultée le 14 juin 2020.

CÉARD, Jean , *La Nature et ses prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2000.

- « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité [en ligne] », *Imaginaire & Inconscient*, 2004. URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-1-page-17.htm>. Page consultée le 04 avril 2019.

CHASSAY, Jean-François, DESPRÉS, Elaine (dir), *Humain, ou presque : quand science et littérature brouillent la frontière*, Québec, Presses universitaires du Québec à Montréal, 2009.

CHOULET, Philippe, « Monstres, entre beauté et laideur [en ligne] », *Délices d'opéra*, 2013. URL : <http://deslicesdopera.fr/saison-2012-2013/monstres-entre-beaute-et-laideur>. Page consultée le 04 avril 2019.

CLÉMENT, Michèle, « Marianne Closson, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650). Genèse de la littérature fantastique* [en ligne] », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 2002. URL : https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_2002_num_55_1_2536. Page consultée le 14 juin 2020.

CLOSSON, Marianne, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000.

COLLOT, Michel, « *L'homme qui rit* ou la parole-monstre de Victor Hugo », Paris, Société des études romantiques et dix-neuviémistes, 1985.

COMBIS, Hélène, « Comment Haussmann a réussi son Paris [en ligne] », *Avants-goûts*,

France Culture, 1991. URL : <https://www.franceculture.fr/architecture/comment-haussmann-reussi-son-paris>. Page consultée le 14 juin 2020.

COMPERE, Daniel, « Les Monstres nouveaux », *Romantisme*, n°41, 1983.

CONSTANTINESCU, Muguras, « Figures de la sorcière chez Hugo [en ligne] », *Cahiers de recherches médiévales*, n°11, 2004. URL : <https://journals.openedition.org/crm/1773>. Page consultée le 04 juin 2020.

COURTINE, Jean-Jacques, MARTIN, Ernest, *Histoire des monstres précédé de Le désenchantement des monstres : depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Grenoble, Éditions J. Millon, 2002.

DAGRON, Tristan, « Les êtres contrefaits d'un monde malade. La nature et ses monstres à la Renaissance : Montaigne et Vanini [en ligne] », *Seizième Siècle*, n°1, 2005. URL : www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2005_num_1_1_859. Page consultée le 14 juin 2020.

DANIÈLE, James-Raoul, KUON, Peter, *Le monstrueux et l'humain*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012.

DASEN, Véronique, « Métamorphoses de l'utérus, d'Hyppocrate à Ambroise Paré », *Gesnerus*, n°59, Paris, 2002.

DELUMEAU, Jean, « Apport historique autour du monstrueux [en ligne] », *Imaginaire & Inconscient*, 2004. URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-1-page-7.htm>. Page consultée le 04 avril 2019.

DENOËL, Charlotte, « Faits divers criminels [en ligne] », *Histoire par l'image*, 2010. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/faits-divers-criminels>. Page consultée le 04 juin 2020.

DION, Sylvie, « La rupture de la quotidienneté [en ligne] », *Tangence*, 1992. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/025721>. Page consultée le 04 juin 2020.

DUHAMEL, Benoît, « L'œuvre tératologique d'Etienne Geoffroy Saint-Hilaire [en ligne] », *Revue d'Histoire des sciences*, 1972. URL : https://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1972_num_25_4_3307. Page consultée le 14 juin 2020.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.

DUMOULIN, Sophie, « La sublime grimace de Quasimodo. Idéal moderne d'une esthétique du grotesque [en ligne] », *Postures*, 2005. URL : <http://revuepostures.com/fr/articles/dumoulin-7>. Page consultée le 04 juin 2020.

ENTHOVEN, Raphaël, « Tératologie de la connaissance : Quasimodo » [en ligne], *Les chemins de la philosophie*, France Culture, 2020. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/>

[teratologie-de-la-connaissance-15-quasimodo](#). Page consultée le 04 avril 2019.

ÉVRARD, Franck, *Faits divers et littérature*, Paris, Nathan Université, 1999.

FOURNIER, Martine, « Les canons de la beauté [en ligne] », *Sciences Humaines*, n 153, 2004. URL : <https://www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2004-10-page-30.htm>. Page consultée le 09 juin 2020.

GAUDET, Jeannette M., « Le grotesque et le monstrueux [en ligne] », Paris, *Initiales*, 1990. URL : <https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/view/5097/4602>. Page consultée le 04 avril 2020.

GAUTHIER, Nicolas, « Le Tapis-franc criminel et le salon respectable: mise en regard chronotopique dans les mystères urbains (1842–59) [en ligne] », Presses universitaires de Nebraska, 2017. URL : https://muse.jhu.edu/article/671597/pdf#info_wrap. Page consultée le 5 mai 2020.

GALVA, Pierre, *Les Mystères de Paris : Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris, L'Harmattan, 1998.

GLINOER, Anthony, « Du monstre au surhomme. Le Roman frénétique de la Restauration », Paris, *Nineteenth Century French Studies*, n° 34, 2006.

GOFFMAN, Erving, *Stigmates*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.

GONON, Laetitia, « Stylistique du vengeur dans *Les Mystères de Paris* et quelques-uns de ses avatars (1842-1847) [en ligne] », *LITT&ARTS*, 2014. URL <http://www.medias19.org/index.php?id=17807>. Page consultée le 04 avril 2020.

JACKSON, John E., « La Renaissance, promesse d'un avenir radieux [en ligne] », *Le Temps*, 2018. URL : <https://www.letemps.ch/culture/renaissance-promesse-dun-avenir-radieux>. Page consultée le 06 juin 2020.

KALIFA, Dominique, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995.

KAPPLER, Claude-Claire, *Le Pouvoir du monstre*, Paris, PUF, 1979.

LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973.

LE GOFF, Jacques, *Un Long Moyen Age*, Paris, Editions Tallandier, 2004.

LEZAMA, Nigel, « Le bestiaire au dix-neuvième siècle. Animalité, pauvreté et criminalité dans *Les Mystères de Paris* [en ligne] », *Voix plurielles*, 2015. URL : <https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/1273>. Page consultée le 04 avril 2019.

LETOURNEUX, Matthieu, « Les mystères urbains, expression d'une modernité énigmatique [en ligne] », *Looking for the Roots of European Popular Culture*, 2009. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00645212>. Page consultée le 04 avril 2019.

LÉVY, Jacques, LUSSAULT Michel (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, 2003.

LYON-CAEN, Judith, « Lectures politiques du roman-feuilleton sous la Monarchie de Juillet [en ligne] » *Mots*, 1998. URL : https://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1998_num_54_1_2332. Page consultée le 14 juin 2020.

- *La Lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.
- « Préface » in Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Bayard, 2009.
- « Compte rendu : *Les Mystères de Paris : Eugène Sue et ses lecteurs* » in *Romantisme*, 1999, n°105, pp.165-166.

MAIRA, Daniel, *Renaissance romantique. Mises en fiction du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2018.

MARTIN, Ernest, *Histoire des monstres: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Grenoble, C. Reinwald, 1880.

MENCHE DE LOISNE, Charles, *Influence de la littérature française de 1830 à 1850 sur l'esprit public et les mœurs*, Paris, Gallimard, 1852.

MENÈS, Martine, « L'inquiétante étrangeté [en ligne] », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°31, 2004. URL : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21.htm>. Page consultée le 20 janvier 2020.

MILCENT, Anne-Laure, *L'Inquiétante étrangeté des monstres : monstruosité, altérité et identité dans la littérature française (XIX^e-XX^e siècle)*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2013.

MONFERRAN, Jean-Charles, VÉDRINE, Hélène (dir.), « Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle [en ligne] », *Fabula*, 2018. URL : https://www.fabula.org/actualites/le-xixe-siecle-lecteur-du-xvie-siecle_83998.php. Page consultée le 07 juin 2020.

NASTASI, Antoine, « Le passage et le monstre [en ligne] », *Communications, Nouvelles figures du sauvage*, Paris, 2004. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2004_num_76_1_2163. Page consultée le 04 juin 2020.

NOUAILLES, Bertrand, *Le monstre, la vie, l'écart : la tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Garnier, 2017.

PATTERSON, Jade, « Du monstre-humain » au « monstre-objet » : l'évolution du

monstre (in)visible dans *Notre-Dame de Paris* et *A rebours* [en ligne] », *Convergences francophones*, n°5, 2018. URL : <https://mrujs.mtroyal.ca/index.php/cf/article/view/478/pdf>. Page consultée le 14 juin 2020.

PÉREZ SALAS, Maria Esther, « Les illustrations mexicaines des *Mystères de Paris* [en ligne] », *Medias 19*, 2013. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=15578>. Page consultée le 04 avril 2019.

REUNEVILLE, Marc, « De Barnum à *Freaks*, le monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine, [en ligne] », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2018. URL : <hal-01731319>. Page consultée le 14 juin 2020.

RUCIAK, Astrée, « Autour de François de Rosset : la dimension monstrueuse dans les *Histoires tragiques* [en ligne] » *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°84, 2017. URL : <https://www.cairn.info/revue-reforme-humanisme-renaissance-2017-1-page-71.html>. Page consultée le 14 juin 2020.

SADAUNE, Samuel, *Le Fantastique au Moyen Age*, Paris, Ouest France, 2016.

SAINT-GIRONS, Baldine, *Les Monstres du Sublime*, Paris, Paris Mediterra, 2005.

SCEPI, Henri, *Notre-Dame de Paris de Victor Hugo*, Paris, Gallimard, 2006.

SOUTHEY, Robert, *Sir Thomas More*, I, John Murray, 1829.

SEEBACHER, Jacques, « Capitale de la violence : le Paris de Victor Hugo [en ligne] », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°42, 1990. URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1990_num_42_1_1726. Page consultée le 26 mars 2020.

TODOROV, Tsvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

VAYRON, Olivier, « La fabrique des monstres urbains au XIX^e siècle, ou la statuaire sous « l'empire de la science » », *Revue de la BNF*, Paris, n° 56, 2018.

WIGELSWORTH, Amy, « Illustration et dissimulation dans *Les Mystères de Paris* : enjeux de l'édition illustrée », *Romantisme*, 2017. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2017-1-page-97.htm>. Page consultée le 14 juin 2020.

WOLFE Charles T., « L'anomalie du vivant. Réflexions sur le pouvoir messianique du monstre [en ligne] », *Multitudes*, 2008. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-2-page-53.htm>. Page consultée le 04 avril 2019.

WULF, Judith, « Daniel Maira, *Renaissance romantique. Mise en fiction du XVI^e siècle (1814-1848)* [en ligne] », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/crm/14968> Page consultée le 07 juin 2020.

ANNEXES

Annexe n°1. « Figure d'un œuf monstrueux » in Ambroise Paré, *Des Monstres et prodiges*, Genève, Droz, 1971. Cette illustration était dépourvue de légende dans l'édition de 1573. J'utilise donc le titre de l'édition de Jean Céard.



Fig. 7.

Annexe n°2 : Les gravures suivantes sont issues de l'édition des *Mystères de Paris* dirigée par Judith Lyon-Caen. Ces illustrations, accompagnées d'une description littéraire des personnages, ont été insérées entre la préface et l'incipit du roman-feuilleton. Nous disposons de très peu d'informations à propos de ces illustrations (date de publication, lieu de conservation). Néanmoins les artistes sont indiqués sous chaque gravure.



Gravure réalisée par Henri Lavoignat et Charles-Joseph Traviès.



Rigolette

«Rigolette avait dix-huit ans à peine, une taille moyenne, petite même, mais si gracieusement tournée, si finement cambrée, si voluptueusement arrondie... mais qui répondait si bien à sa démarche à la fois leste et furtive, qu'elle paraissait accomplie».

Gravure réalisée par Trimolet.



Le chourineur

« Le Chourineur, homme de haute taille et de constitution athlétique, a des cheveux d'un blond pâle tirant sur le blanc, des sourcils épais et d'énormes favoris d'un roux ardent. Le hâle, la misère, les rudes labeurs du bagne ont bronzé son teint de cette couleur sombre, olivâtre, pour ainsi dire, particulière aux forçats... ».

Gravure réalisée par Henri Lavoignat et Trimolet.

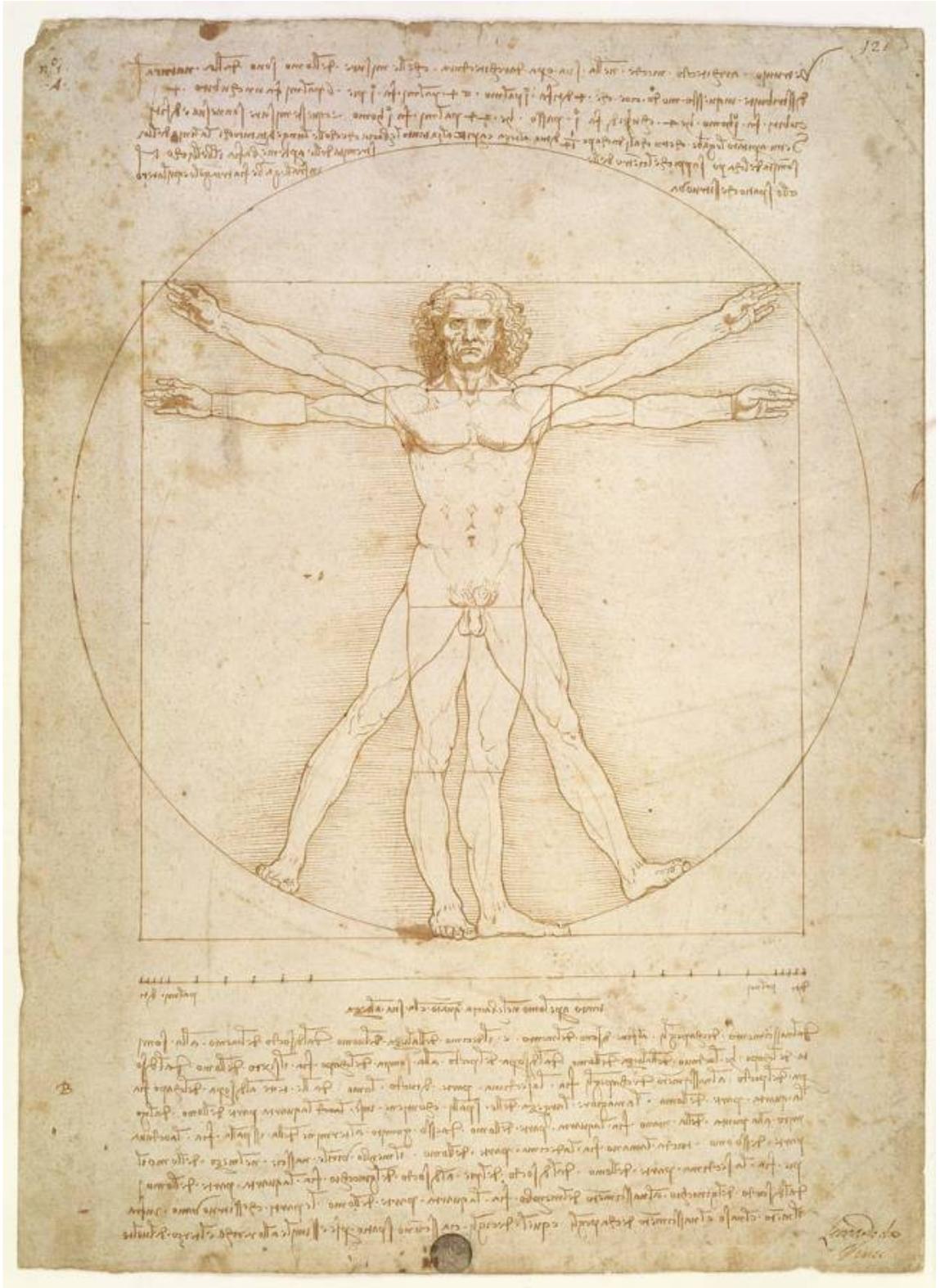


Jacques Ferrand

« Sa figure était plate comme une tête de mort, ainsi que le dit le vulgaire; son nez, camus et *punais*; ses lèvres, si minces, si imperceptibles, que sa bouche semblait incisée dans sa face; lorsqu'il souriait d'un air méchant et sinistre, on voyait le bout de ses dents, presque toutes noires et gâtées. Toujours rasé jusqu'aux tempes, ce visage blafard avait une expression à la fois austère et béate, impassible et rigide, froide et réfléchie; ses petits yeux noirs, vifs, perçants, mobiles, disparaissaient sous de larges lunettes vertes ».

Gravure réalisée par Eustache Loway.

Annexe n°3. Léonard de Vinci, *L'Homme de Vitruve*, Venise, Académie de Venise, vers 1490.



Annexe n°4. Auguste Logerot, *Paris illustré et ses fortifications*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1852.



Annexe n°5. « Figure d'une femme enceinte qui dut soutenir son ventre » in Ambroise Paré, *Des Monstres et prodiges*, Genève, Droz, 1971. Cette illustration était dépourvue de légende dans l'édition de 1573. J'utilise donc le titre de l'édition de Jean Céard.



Fig. 18.

Annexe n°6. Illustration mexicaine « El Maestro de escuela », in *El Siglo Diez y Nueve*, Hemeroteca Nacional de México, 1845. Cette illustration est également intégrée après la Préface des *Mystères de Paris* dirigée par Judith Lyon-Caen.

