



# Les figures de l'homme difforme : usages et imaginaire du monstre humain dans la littérature et l'art des XVIe et XVIIe siècles

Jeannie Croset

## ► To cite this version:

Jeannie Croset. Les figures de l'homme difforme : usages et imaginaire du monstre humain dans la littérature et l'art des XVIe et XVIIe siècles. Littératures. 2016. dumas-01401412

**HAL Id: dumas-01401412**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01401412>**

Submitted on 23 Nov 2016

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

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

# Les Figures de l'homme difforme

Usages et imaginaire du monstre humain  
dans la littérature et l'art des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

**CROSET**  
**Jeannie**



**Sous la direction de :**

**Mme. Isabelle KRZYWKOWSKI**, responsable de la composante ISA  
et **M. Bernard ROUKHOMOVSKY**, maître de conférences

**Soutenu le 21 juin 2016**

**UFR de Lettres et civilisations**  
**Département de Lettres Modernes**

Mémoire de Master 2 – Recherche. 30 crédits

Année universitaire  
2015 – 2016

#### DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : CROSET PRENOM : Jeannie

DATE : 10/04/2016 SIGNATURE :



# Sommaire

~

<b>Introduction</b>	<b>6</b>
<b>1. Une notion monstrueusement protéiforme</b>	<b>14</b>
1.1. QU'EST-CE QU'UN MONSTRE ?	14
1.2. “NOUS APPELONS CONTRE-NATURE CE QUI ADVIENT CONTRE LA COUTUME <sup>1</sup> .”	20
1.3. “POURQUOI DES MONSTRES ? POUR RIRE <sup>2</sup> .”	26
1.4. LE MONSTRE : UN SPHINX QUI NOUS ARRÊTE ET NOUS QUESTIONNE	32
<b>2. Le “monstre copernicien” : figure d'expression des tensions intellectuelles d'une période en profond mouvement</b>	<b>37</b>
2.1. FIGURES DE L'INVERSION ET D'UNE PENSÉE HYBRIDE	37
2.2. UN IMAGINAIRE SCIENTIFIQUE EN ÉVOLUTION	50
2.3. UN SYSTÈME DE PENSÉE MIS À MAL	59
<b>3. Le monstre, un imaginaire de l'homme ou de l'anti-homme ?</b>	<b>68</b>
3.1. MONSTRUOSITÉ ET ALTÉRITÉ	68
3.2. LA GALERIE DES MONSTRES, CATALOGUE DES FOLIES ET DES VICES : UNE DIFFORMITÉ COLLECTIVE ?	77
3.3. LE PORTRAIT DE L'AUTEUR EN MONSTRE ?	87
<b>Conclusion</b>	<b>96</b>

---

1 Montaigne. *Les Essais*. Folio Classique, Livre II, chap. 30.

2 Victor Hugo. *L'Homme qui rit*. Chapitre préliminaire II : « Les comprachicos ».

# Introduction

~

Prenons garde, ils sont partout. Les monstres se cachent jusque dans les recoins de notre langue quotidienne : « Voilà un travail monstre ! » ; « Ce comédien fut un monstre sacré. » ; « Le dernier dirigeant était un monstre ! » ; « Quelle horreur, cette peinture est loupée, c'est monstrueux... » Bon nombre de nos expressions ont recourt au substantif « monstre » et à l'adjectif « monstrueux » employés dans une grande variété de sens, souvent par déplacement ou métaphore. Ainsi l'expression peut-elle, de façon positive, renvoyer à l'ampleur d'une tâche, à son caractère admirable, ou encore mettre en valeur le mérite et le succès d'une carrière. Par opposition, d'autres usages font ressortir tantôt la cruauté ou un comportement rejeté par le plus grand nombre, tantôt un caractère hideux, par déplacement à partir de l'apparence des monstres tels qu'on les représente dans les contes, le fantastique. On ne peut que s'étonner de l'hybridité et des paradoxes – du moins à première vue – d'une notion qui se rattache aussi bien à l'admiration qu'à l'extrême inverse. Cette fascinante prolifération de sens n'est pas sans lien avec l'histoire de ces dénominations. Sans doute nos expressions contemporaines restent-elles tributaires des usages anciens, particulièrement de ceux des âges baroque et classique. En effet plus que jamais, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles où la tératologie a fasciné les esprits, les champs d'application du terme « monstre » étaient encore plus vastes que ceux qu'il recouvre aujourd'hui. Mais l'on y trouvait déjà les mêmes sens complémentaires ou paradoxaux, révélateurs des bouleversements idéologiques de l'époque.

Ces constats nous invitent à nous interroger au sujet du terme de « monstre » et de ceux qui s'y rattachent, dans la période baroque et la période classique. À quels usages, conscients ou inconscients, donne lieu la notion de monstruosité aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ? De quoi ces usages linguistiques sont-ils révélateurs ? À partir de cette question de langue et à travers l'étude du mot « monstre », on pourra se pencher sur la figure littéraire du monstre durant la période qui nous occupe.

On s'intéressera au concept, aux figures et aux usages du monstre – notamment du monstre humain, perçu comme déviance de l'homme et permettant une réflexion sur l'homme – à travers une étude comparatiste de trois œuvres des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, aux genres différents mais qui tous exploitent l'image du monstre : l'essai, genre tout nouveau à

l'époque et donc monstre en lui-même, représenté par les *Essais* de Montaigne<sup>3</sup> ; la prose fictionnelle avec *Les États et Empires de la Lune* et *Les États et Empires du Soleil*<sup>4</sup> de Cyrano de Bergerac, et enfin l'écriture moraliste avec *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*<sup>5</sup> de La Bruyère. Ce corpus multi-genres trouve sa cohérence et son intérêt dans la forte présence de l'homme difforme qui, au cœur de ces divers textes, crée une remarquable interaction. Le sujet même a appelé l'adoption d'un corpus pluriel et protéiforme qui met en évidence la position centrale du monstre dans la culture de l'époque. Les frontières de ces genres, qui se font monstres eux-mêmes par leur hybridité, sont poreuses. Par ailleurs, bien des représentations du monstre humain unissent peinture et littérature qui, toutes deux fascinées par les figures difformes, se font écho. Il a dès lors paru intéressant de joindre à cette analyse littéraire des réflexions portant sur l'art visuel de la même période. L'étude aura enfin ponctuellement recours au traité médical, notamment celui d'Ambroise Paré, qui aide à cerner ce qu'est le monstre pour un esprit du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>.

Ce corpus tend à être représentatif des fonctions littéraires du monstre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Les traitements du difforme y sont tantôt convergents, tantôt au contraire s'opposent et se métamorphosent d'un genre à l'autre mais surtout d'un siècle sur l'autre. Le monstre baroque n'a rien à voir avec celui du moraliste. L'attention au lien entre tératologie et littérature nous conduit à étudier en particulier certains chapitres des *Essais* : les plus représentatifs de l'œuvre dans son rapport à la difformité<sup>7</sup>. *Les États et Empires du Soleil* et *les États et Empires de la Lune* formant un diptyque, on pourra effectuer des renvois d'un volet à l'autre, lesquels s'attachent aux mêmes thèmes par des reprises et des variations.

L'analyse des figures du monstre anthropomorphe conduit à exclure de ce travail les créatures mythologiques et purement fictives. Le phénomène humain est le plus intéressant

3 Michel de Montaigne. *Les Essais*. Première édition en 1580 chez Simon Millanges à Bordeaux. L'ouvrage ne comprend alors que les deux premiers livres, le troisième est ajouté dans une édition de 1588, à Paris. On se référera à l'édition d'Emmanuel Naya, Gallimard, coll. Folio Classique (2009). Toutes nos citations seront tirées de cette édition sauf mention contraire. Nous l'abrégerons *E.* par la suite.

4 Cyrano de Bergerac. *Les États et empires de la Lune* et *Les États et empires du Soleil*. Première édition en 1657 par Le Bret, chez Charles de Sercy et sous le titre *Histoire comique*. On se référera à l'édition Gallimard (2004). Toutes nos citations seront tirées de cette édition sauf mention contraire. Nous les abrégerons *E.E.L* pour la Lune et *E.E.S.* pour le Soleil par la suite.

5 Jean de La Bruyère. *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*. Première édition en 1687, Paris, Michallet. On se référera à l'édition d'Emmanuel Bury, Le Livre de Poche, coll. Classiques de poche (1995). Toutes nos citations seront tirées de cette édition sauf mention contraire. Nous abrégerons *C.* par la suite.

6 Ambroise Paré. *Des Monstres et prodiges*. Première parution en 1573, en seconde partie d'un ouvrage intitulé *Deux livres de chirurgie*. On se référera à l'édition critique de Jean Céard (1971).

7 À savoir, pour en faire une liste certes non exhaustive mais précisant déjà le cadre de l'étude des *Essais* : « D'un enfant monstreux » (II, 30) ; « De la vertu » (II, 29), « De l'expérience » (III, 13), « De la force de l'imagination » (I, 21), « De l'inconstance de nos actions » (II, 1) et « l'Apologie de Raymond Sebon » (II,12) sur l'imagination, la fantaisie et sur l'androgynie Marie Germain ; « Des boiteux » (III, 11) ou encore « De l'amitié » (I, 28) et « De l'oisiveté » (I, 8) traitant du grotesque et du monstre dans l'art et l'écriture ; enfin « Des prières » (I, 56). Des citations d'autres chapitres pourront néanmoins être convoquées.

au regard du sujet choisi : véritablement observé dans les rues, les foires, il fait ensuite l'objet d'un riche investissement imaginaire et philosophique. Par « monstres humains » on entendra : les personnes atteintes de graves infirmités et difformités, comme les nains, les siamois, les hommes-troncs, les hommes-animaux tels « Éléphant man » pour citer le plus connu. Par opposition, « monstres humains » désigne aussi parfois des entités abstraites, notamment l'amour propre, représentées par des figures anthropomorphes. On laissera de côté cette acception. Elle présente un éventuel lien avec les phénomènes qui vont nous occuper, aussi pourrions-nous avoir à l'évoquer, mais les infirmes et humains difformes demeureront l'angle principal. Ils s'avèrent être objets de fantasmes, de superstitions, de théories venant des Anciens, de réflexions du Moyen-Âge. Mais ils constituent aussi des figures clés pour la révolution copernicienne et toutes les implications que l'évolution du paysage scientifique aura sur la littérature. En outre si les créatures fictives sont exclues, on fera néanmoins appel aux monstres imaginés à partir des phénomènes humains bien réels.

Il a paru judicieux d'écarter le traitement grotesque et essentiellement comique des monstres : les œuvres de Rabelais et Scarron notamment, qui en sont les plus grandes représentantes, où pourtant l'infirmes et le bouffon ont une place de choix. Cette recherche s'attache plutôt au tracé d'un imaginaire général – scientifique, moral, philosophique – et à la comparaison. Par ailleurs, les trois œuvres principales – « principales » puisque je serai amenée à évoquer d'autres textes – sont loin d'être dénuées d'humour et d'effets comiques, ainsi cet aspect essentiel du traitement du monstre ne sera pas, loin s'en faut, laissé de côté.

L'intitulé « Les Figures de l'homme difforme » envisage les nombreuses fonctions du monstre dans notre corpus et, de façon plus large, dans la littérature et l'art de la période choisie. Il s'agit d'étudier la construction et l'évolution d'un imaginaire riche et complexe, étroitement lié aux obsessions des deux siècles. Les monstres humains font l'objet d'utilisations et d'interprétations multiples, que ce soit en termes philosophiques, politiques, théologiques, ou scientifiques, autant de domaines de questionnements qui marquent en profondeur le style même des œuvres. On pourra en effet y observer des représentations comiques du phénomène humain, ou un traitement moral, mais surtout des écritures qui se font elles-mêmes monstres, avec des projets intellectuels des plus variés.

La notion de monstre et ses acceptions, à la période qui nous intéresse, seraient bien trop longues à définir ici, dans le cadre de l'introduction. L'extrême complexité de ce terme constituera l'un des objets principaux du mémoire. Une partie entière sera consacrée au problème de définition. Signalons seulement pour l'instant la variété de ce qui, aux XVI<sup>e</sup> et

XVII<sup>e</sup> siècles, est identifié comme « monstre » : créatures chimériques, phénomènes météorologiques, personnes infirmes, animaux exotiques, tout ce qui de façon générale est méconnu et inexpliqué. Toutefois on se centrera sur les individus dont la conformation du corps s'éloigne nettement de la norme. Mais là encore un problème apparaît, problème que nous serons amenés à traiter avec le corpus mais aussi de penseurs contemporains tels que Foucault, Deleuze et d'autres : où situer la frontière norme / monstruosité ? Qui est habilité à déterminer qui est monstre et qui ne l'est pas ? Par rapport à quoi est-on monstre ?

Les figures de l'homme difforme et ses emplois étant d'une étonnante variété, on peut s'interroger sur les styles qui s'attachent à le représenter et leur but. Nous rechercherons aussi ce qu'elles donnent à voir – de façon moins consciente peut-être – des tensions et bouleversements de pensée durant la période concernée, ou encore, à travers une lecture plus psychanalytique, des peurs, des désirs, des défenses inconscientes et des fantasmes.

Le choix des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles comme période de délimitation a été guidé par leur caractère charnière dans l'imaginaire, central dans la littérature : bien au delà des sciences, c'est toute une perception de l'homme et du monde qui change. En effet on connaît les tensions de l'époque entre les héritages de la pensée des Anciens, ceux du Moyen-Âge, de la religion, et les changements radicaux de la révolution scientifique. Renaissance et Grand Siècle sont marqués par l'ambivalence, à l'image du monstre : la cartographie des discours et des genres y est instable et hybride. Il n'est donc pas étonnant que le monstre humain soit une figure privilégiée de l'époque, une figure au carrefour des différentes pensées et sur laquelle on lit tout et son contraire. Cette ambivalence, fascinante et lourde de sens, est perceptible dans l'étymologie même du terme « monstre ».

L'usage littéraire et artistique du monstre implique des interrogations qui pourraient être cristallisées à travers la seule question de la définition. Les œuvres demandent : qui est le monstre, d'où vient-il et qu'a-t-il à nous dire ? Son identité est hybride et évolue avec les représentations sur le siècle et demi qui nous occupe. En quoi les œuvres tantôt renforcent, tantôt dérangent les définitions, amènent à repenser sans cesse le concept de norme ? Plus encore, un changement de statut du monstre est significatif entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. Il traduit les bouleversements de valeurs, en cette période au carrefour de divers traumatismes intellectuels. Comment donc l'usage de l'homme difforme évolue-t-il et imprègne-t-il l'écriture : le monstre a-t-il besoin d'un style particulier pour être dit ?

D'autres problèmes découlent de cette question : pourquoi cette fascination pour le monstre aux XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles, et comment se traduit-elle ? Quelle est sa place,

quelle est sa symbolique dans la parole littéraire, dans les différents discours de l'homme sur l'homme et sur le monde ? Enfin, en quoi l'attention aux usages du monstre de cette époque apporte-t-elle des éclairages pour n'importe quel siècle et pour tout lecteur ?

Il apparaît que la question du monstre a été déjà souvent traitée à toutes les époques. L'histoire des sciences, des arts, et la littérature se sont révélées très attentives à lui. Le phénomène est protéiforme, il n'est donc pas surprenant de constater qu'il constitue un sujet d'étude vaste. La monstruosité peut provenir tantôt d'anomalies corporelles, de mœurs déviantes, de perversité sexuelle, parfois tout cela réuni. Dans l'ensemble de ces cas, le monstre relève du hors-norme, on comprend donc la fascination et la prolixité dont jouit ce thème. Pour revenir à la catégorie particulière du phénomène humain, si ce dernier a jadis été analysé sous l'angle de la science, de l'étude de ses causes, il n'est en revanche devenu que récemment un objet d'étude historique et social. Ces personnes constituent tantôt un motif de fascination, tantôt un problème de réflexion scientifique, mais aussi artistique : comment la laideur peut-elle faire l'objet d'une œuvre d'art ? Le monstre se prête mal à la synthèse tant sa singularité et son caractère inclassable paraissent relever de sa nature même. Une part importante des travaux sur les monstres a consisté en recherches médicales ou naturalistes, interrogeant les causes de la monstruosité pour tenter un diagnostic mais aussi classer les pathologies. Le deuxième type de traitement fut la réflexion religieuse et métaphysique : comment intégrer le monstre, la déviance par essence, à l'ordre du monde ? Enfin plus récemment, les essais se penchent sur la psychologie, la fascination des artistes et des sociétés en général à leur égard.

Il s'agit ici de tenter une approche comparatiste et légèrement diachronique. Elle se propose d'établir des liens entre les œuvres du corpus et les genres qu'elles représentent, dans la transition de la Renaissance à la période moderne et classique. Un rapide parcours de l'abondante bibliographie autour du monstre permettra de dresser un état des connaissances en la matière et des angles privilégiés au fil de l'histoire et des tendances.

Du côté des sources antérieures aux siècles étudiés, nous pouvons citer les ouvrages d'Aristote comme *De la génération des Animaux*, *De l'âme*, *L'Histoire des animaux*, qui éclairent les interprétations de la Renaissance et du Grand Siècle au sujet des monstres. Ils alimentent largement certaines croyances au sujet de êtres difformes et infirmes. Il en va de même des réflexions de Pline dans son *Histoire Naturelle*. La lecture de *La Cité de Dieu* de Saint Augustin est également importante pour cerner les théories religieuses au sujet des phénomènes humains. Ces auteurs certes ne se situent pas dans la période, mais

indirectement ils y ont une place énorme puisque leur influence y est très présente. Cicéron, Garzoni et Joubert sont aussi éclairants, dans leur approche stylistique de la difformité et du ridicule. Lycosthènes, Boaistuau et Paré ont aussi leur place ici. Enfin l'*Institution oratoire* de Quintilien offre un emploi métaphorique du monstre, analysé par Antoine Compagnon dans *La Seconde main* : l'auteur antique compare l'usage abusif de citations à une créature monstrueuse. Cet emploi du difforme comme représentation de l'écriture et de ses dérives aura une fructueuse pérennité et pourra nous éclairer.

Il existe par ailleurs depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle plusieurs propositions d'ouvrages d'histoire et de sociologie de la monstruosité et de l'infirmité<sup>8</sup>. Quelques travaux généraux abordent la présence littéraire du monstre<sup>9</sup>. Ils ne concernent pas forcément les auteurs qui nous préoccupent, cependant ils fournissent des pistes de réflexion constructives et de bons outils d'analyse stylistique. La bibliographie au sujet des auteurs du corpus est énorme. Mais il m'a semblé que quasiment aucun ouvrage n'ait été consacré à la seule question du monstrueux chez l'un d'entre eux – hormis quelques articles ou des chapitres spécifiques dans des publications plus générales. Il nous revient donc de tenter de construire cette étude de l'aspect difforme et monstrueux des trois œuvres, avec l'appui de ces analyses.

Les écrits sur le monstrueux dans l'art sont nombreux. Il a fallu cibler ma recherche sur le monstre humain, ou du moins à forme partiellement humaine comme les hybrides, écartant les créatures légendaires telles que les dragons<sup>10</sup>... Le livre de Gilbert Lascault définit et expose de façon extrêmement complète le concept de monstruosité et le paradoxe esthétique qu'il instaure dans l'art, qu'il s'agisse de la littérature ou des arts plastiques et

---

8 Ouvrages tels que : *La Vie et la mort des monstres* sous la direction de Jean-Claude Beaune ; *Le Monstre humain : imaginaire et société* sous la direction de Régis Bertrand et Anne Carol ou encore la célèbre *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours* d'Ernest Martin et plus récemment *Les Monstres, le fabuleux univers des « oubliés de Dieu »* par Martin Monestier. L'ouvrage d'Ernest Martin est à prendre avec précaution dans la mesure où il date du XIX<sup>e</sup> siècle. Il apporte cependant des références intéressantes au sujet des superstitions au sujet des monstres aux différentes époques. Les trois autres livres, bien que très généraux, sont constructifs pour penser et définir les contextes historiques, médicaux, sociaux et idéologiques dans lesquels les œuvres littéraires qu'on va étudier paraissent, afin de comprendre l'image du monstre dans chacune de ces œuvres.

9 *Le Monstre I, présence du monstre, mythe et réalité*, revue *Circé* N°4 – comportant un article de Jean Serroy sur *L'Autre monde* ; *La Littérature et ses monstres*, Servane Daniel ; l'ouvrage de Claude Kappler *Le Monstre : pouvoirs de l'imposture* ; *Monstres et monstrueux littéraires*, Marie-Hélène Larochelle. Enfin : les importants ouvrages de Mikhaïl Bakhtine *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* et Evanghélia Stead : *Le Monstre, le singe et le fœtus*.

10 On peut citer par exemple : *Les Défiguratifs ou le Monstre dans l'art : le manifeste de la défiguration*, Acuti ; l'éditorial et les articles de Jacques Arenes dans la revue *L'Esprit du temps, Imaginaire & Inconscient*, 2004, n°13 : *Penser le monstrueux ?* ; « La tératologie dans l'art : les monstres biologiques ont-ils inspiré les artistes ? », thèse de médecine par Americo Carneiro Alves ; *Hubris : La Fabrique du monstre dans l'art moderne, homoncules, géants et acéphales*, Jean Clair ; *Rire avec les monstres : caricature, étrangeté et fantasmagorie* sous la direction de Sophie Harent et Martial Guedron ; *Images du corps monstrueux*, Aurélie Martinez et enfin l'un des plus importants en la matière, *Le Monstre dans l'art occidental : un problème d'esthétique* par Gilbert Lascault.

même des arts visuels les plus contemporains. L'ouvrage est néanmoins assez daté, il faut peut-être donc se montrer vigilants, par exemple à l'égard de la mode structuraliste.

Quelques travaux médicaux et psychanalytiques se sont avérés aussi très intéressants<sup>11</sup>. Certes, l'approche est plutôt médicale, mais elle aide à la contextualisation, d'autant plus quand on sait qu'à la Renaissance et encore au siècle suivant, science, littérature et religion étaient étroitement soudées. Par ailleurs, à la lumière de la psychanalyse, on peut s'interroger sur la fascination exercée par le difforme.

Plusieurs écrits sur les monstres aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles existent<sup>12</sup>. L'ouvrage de Jean Céard, spécialiste de Paré et des penseurs de la Renaissance, est particulièrement important pour le sujet qui nous occupe. Aussi dois-je à son travail beaucoup d'idées et d'analyses notamment sur la définition du monstre et les *Essais* de Montaigne.

Enfin, sans détailler l'apparat critique énorme qui existe pour chacun des trois auteurs, on peut citer beaucoup de travaux traitent indirectement ou partiellement de la monstruosité et des contextes renaissant, baroque et classique<sup>13</sup>. La bibliographie critique concernant le monstre est donc conséquente et a appelé à compléter tant de références les unes par les autres pour une étude à la fois comparatiste, stylistique et diachronique.

La langue pose d'office le défi du monstrueux. Il paraît donc intéressant de commencer, dans une première partie, par l'analyse du terme « monstre », notion elle-même problématique. On pourra s'apercevoir en circulant dans le complexe labyrinthe de la définition – où l'on tente d'enfermer le monstre – que ce dernier s'y laisse difficilement

---

11 L'article « Les monstres d'Ambroise Paré et la tératologie moderne » par Édouard Calixte ; « Des monstres » par Jean-Yves Tamet dans *Libres cahiers pour la psychanalyse* ; enfin l'ouvrage *La Science des monstres* d'Étienne Wolff. Deux de ces livres sont anciens et par certains aspects dépassés, toutefois on y trouve de bons renseignements quant au traitement des monstres à l'époque de Montaigne.

12 *Les Monstres de la Renaissance à l'âge classique, métamorphoses des images, anamorphoses des discours [livre-exposition virtuel]* par Annie Bitbol-Hesperies et Jacques Gana ; *La Nature et les prodiges, l'insolite au XVI<sup>e</sup> siècle* par Jean Céard ; « Les monstres dans la nature ? XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles » par François Epée dans *Les Cahiers du GERF*, 1987 ; *Il Corpo del mostro : metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità* par Emanuela Ettore ; *Monstres et prodiges au temps de la Renaissance*, Marie-Thérèse Jones-Davies. Toutes les références précises seront données dans la bibliographie.

13 Travaux tels que : « Monstres et emblèmes, une survivance du Moyen-Age aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », un article de Jurgis Baltrusaitis ; *Entre l'ange et la bête : le mythe de l'Homme différent de l'Antiquité à nos jours*, Lucian Boia ; *Le Beau et le laid au Moyen-Age [vingt-quatrième colloque du CUERMA]* ; *La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Line Cottagnies ; *Histoire de la laideur*, Umberto Eco ; *Les Anormaux*, Michel Foucault ; *Monstres, chimères et handicapés*, Jean-François Gomez ; *Le Grotesque (Que sais-je ?)*, Dominique Lehl ; *Histoire de la médecine et du livre médical à la lumière des collections de la bibliothèque de la faculté de médecine de Paris*, André Hahn et Paule Dumaitre ; l'article de Guy Achard-Bayle, « Nommer et décrire au XVI<sup>e</sup> siècle : référence et catégorisations, entre savoir et fiction » ou encore celui de Nicole Cremona « L'humour au XVI<sup>e</sup> siècle : Rabelais et Montaigne » ; « Le burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale ? », article de Claudine Nedelec dans la revue *Dix septième siècle*, enfin « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne (1600 – 1650) » de Didier Souiller dans *Revue de littérature comparée*. Toutes les références précises seront données dans la bibliographie.

capturer, ce qui fait son caractère génial. Le signifiant est à l'image du signifié, comme en témoigne l'ambivalence des définitions, étymologies et usages linguistiques.

Dans ce labyrinthe, le fil conducteur nous mènera du mot à la chose. Le corps et la figure du monstre sont les lieux d'expression de multiples tensions – scientifiques, religieuses... et d'un imaginaire de l'homme, du cosmos, de la science en profond mouvement. Comme en témoignent les textes, la rencontre du monstre humain et l'usage littéraire de cette figure remettent en cause les conceptions traditionnelles, brouillent les repères de la norme à la fois stylistique et idéologique, invitant à réfléchir au problème de la vérité. L'homme aime se donner des cases rassurantes, toutefois que se passe-t-il lorsqu'un être brouille ces grilles qui apparaissent pourtant comme les seules légitimes ?

Le monstre est l'image de la lutte de notre conscience devant l'altérité absolue et dérangeante, ainsi que devant les minorités et nos propres fragilités. Il semble donc devenir un miroir de l'humanité et de ses angoisses. Le portrait de l'autre étant toujours en creux une réflexion sur soi, l'usage du monstre se transforme dès lors en un portrait à la fois intime et universel. La galerie des figures monstrueuses qui parcourt notre corpus nous parle d'autant mieux de la condition humaine par l'intermédiaire des cas les plus extrêmes. Mais là où certains s'en émerveillent et font de l'homme difforme une figure de la relativité, d'autres s'en inquiètent et utilisent le monstre comme repoussoir, à la fois anti-homme et bien trop homme, pour tenter de réaffirmer des valeurs et un idéal moral. Avec de telles perspectives, l'écriture littéraire elle-même se fait monstrueuse et exprime une évolution de la figure, qui n'est pas du tout la même chez Montaigne, La Bruyère ou Cyrano bien que de nombreux traits soient partagés. Du simple mot à une écriture dans son ensemble, la monstruosité traverse les œuvres qui se font l'image des phénomènes humains. Les textes nous demandent si la monstruosité ne serait pas inhérente au processus littéraire.

Bienvenue dans le jardin des *freaks*.

# 1. Une notion monstrueusement protéiforme

Être des plus habiles, le monstre est partout et nulle part. Sa force est de nous perdre dans le dédale du langage. Ce dernier est pourtant la porte d'entrée pour qui veut s'aventurer à la rencontre de cette créature, si comme l'écrit Victor Hugo « le mot est un être vivant<sup>14</sup> ». Il paraît logique de débiter notre quête du monstre et de ses usages par l'exploration de ses fonctions linguistiques afin de tenter une définition. En effet l'approche d'un mot, comme celle d'une homme, conduit à la découverte de son histoire, de son sens et de ses voisins plus ou moins proches. C'est bien là que « monstre » nous joue un tour. Ce terme est historiquement et étymologiquement obscur. Il aime à nous égarer en se confondant avec d'autres notions. Il s'amuse à se déguiser en revêtant une grande variété de sens. Notre mission consiste à cerner et comprendre le vocabulaire employé par les auteurs du corpus pour évoquer le difforme : le mot « monstre » mais aussi d'autres proches parents par dérivation. On tentera d'analyser ces occurrences, leurs sens respectifs, leurs liens, leurs emplois, en se penchant d'abord sur leur histoire. Ce regard vers le passé aide à mieux saisir certains de usages actuels. Or l'étude des apparences linguistiques complexes et ambiguës tend à suggérer combien la notion de monstre reflète la singularité des êtres qu'ils désignent, les énigmes qu'ils posent et les solutions que la pensée a tenté d'y apporter.

## 1.1. Qu'est-ce qu'un monstre ?

Les origines latines du monstre portent en elles toutes les difficultés et contradictions que nous rencontrerons dans le corpus. Mais surtout, elles condensent les mystères du monstre humain et la délicate place sociale qui en découle et dont les textes témoignent.

### 1.1.1. Un terme ambivalent

D'étymologie complexe et polysémique, le mot « monstre » cristallise les tensions du difforme. Une phrase tirée de *l'Histoire de deux monstres nouvellement venus à Paris*, ouvrage du XVI<sup>e</sup> siècle, en condense la profonde ambiguïté :

Quelques-uns disent que le mot de monstre vient de *monstrer*, à cause qu'il monstre et signifie quelque chose qui doit advenir : d'autres disent que c'est à cause qu'on monstre, et que l'on fait voir ordinairement au peuple de tels spectacles<sup>15</sup>.

---

14 Victor Hugo. « Réponse à un acte d'accusation » *Les Contemplations*.

15 Cité par Jean Céard, *La Nature et les prodiges*, Genève, Droz, 1996, p. 456.

Comme rappelé ici, « monstre » est d'une part rattaché au verbe latin *monstrare* : montrer, désigner. Le monstre est l'être qu'on pointe du doigt à cause de sa singularité. Il est celui qui est rare, que donc on se « monstre » ainsi que l'écrit Liceti. On perçoit dans cette étymologie l'étonnement et l'impuissance face au monstre : il est rare, unique, ne peut se définir que par lui-même ; c'est là ce qu'on lui reproche en le « monstrant ». Plus qu'un écart, le difforme est rupture et désordre par rapport à une moyenne. Le *freak* est l'individu plus gros, plus petit, plus velu que l'individu moyen, ou bien celui qui est mi-homme mi-chien. « L'existence des monstres met en question la vie quant au pouvoir qu'elle a de nous enseigner l'ordre » écrit Canguilhem<sup>16</sup>. « Montrer » une créature revient à la dire hors de toute filiation naturelle et logique. On le voit chez les latins : pour Cicéron et Pline, le problème du monstre est rattaché à celui de la lignée. Ce point est d'ailleurs essentiel pour comprendre Montaigne, très attaché à la problématique de la génération et qui lui consacre le chapitre : « De la ressemblance des enfants aux pères ». Dans une société où le lignage est capital, comment peut-on engendrer un monstre, un être hors lignée logique ?

Par dérivation, cette moyenne comme point de référence vaut pour détecter la monstruosité aussi bien physique que morale. Chez Cicéron, le *monstrum* est un criminel ou un tyran, un autre absolu par son a/immoralité et dont les crimes sont des *monstra*. Une autre dérivation de cette étymologie consiste à nommer ce qui est dans la moyenne comme « beau » – en témoignent les canons – et ce qui est d'une rareté extrême comme « laid ». Dans notre imaginaire courant, le monstre est celui qui fait peur ou dégoûte. Comme le soutient Umberto Eco tout au long de son *Histoire de la laideur*, le monstrueux est fréquemment associé à la laideur. Aussi est-il difficile de théoriser cette dernière : il ne suffit pas de renverser les critères du beau pour définir le laid, puisque le monstre est la variété. « Le beau n'a qu'un type, le laid en a mille » écrit Hugo dans *Cromwell*. Eco soutient que la laideur et la monstruosité étant variées, donc plus difficiles à cerner que la beauté – or personne n'a jamais songé à écrire des canons de laideur – seules les représentations peuvent aider à comprendre les formes et exploitations du difforme.

Si l'on revient à la phrase de l'*Histoire de deux monstres*, « monstre » désigne aussi ce qui prédit. La seconde étymologie du terme est le verbe *moneo* : avertir, prévenir, conserver le souvenir. Le monstre est un signe à la fois du passé et de l'avenir. Dans l'esprit de l'Antiquité qui perdure au moins jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, il est un prodige, un avertissement. Le monstre crée aussi une mémoire. Ainsi que l'écrit Jean Clair, il est un

---

16 Georges Canguilhem. *La Connaissance de la vie*. Paris, Vrin, 1967, p. 171.

*monumentum*, un monument<sup>17</sup> – terme issu de *moneo*. Remarquable, il nous remémore le passé mais aussi les puissances originelles. Ces figures repoussantes sont des figures de révélation, d'où leur lien avec le domaine de la divination.

Mais « monstre » n'est pas le seul terme ambivalent : tout son champ lexical est instable. Des mots voisins se recoupent et les auteurs tentent de délicates séparations lexicales. Rome avait ébauché une classification qui influence le XVI<sup>e</sup> siècle : d'une part le *monstrum*, une créature dont la forme va à l'encontre de la forme humaine ordinaire ; puis le *portentosum*, un monstre qui relève plus de l'animal que de l'homme ; enfin l'*ostentum* ou *prodigium*, un être porteur d'anomalie mais pas suffisamment lourde pour qu'on doute de son humanité et qu'on le classe chez les monstres. On s'aperçoit que ce classement n'est pas clair : la langue peine à cerner le monstre et à le différencier du prodige, du miracle. Ces incertitudes se maintiennent au XVI<sup>e</sup> siècle, le Moyen Âge ayant essentiellement reconduit les concepts antiques. On le voit chez Montaigne, fasciné par le prodige.

Un exemple frappant est la porosité entre les termes « monstre », « miracle » et « prodige ». En 1580 ils sont synonymes. Le monstre est miraculeux : son corps est déformé mais porteur de sens. Pour reprendre la formule et l'explication de Jean Céard dans *La nature et les prodiges*, « le XVI<sup>e</sup> siècle est l'âge d'or des prodiges ». Notamment dans la seconde moitié de la Renaissance, un grand nombre d'ouvrages sur les monstres et miracles paraissent. Les plus connus restent ceux d'Ambroise Paré, de Boaistuau et Lycosthènes. Chez ce dernier, le monstre est un prodige mais dont il ne donne pas vraiment d'interprétation, si ce n'est l'hypothèse qu'il invite l'homme à la rédemption. Sous sa plume tous les mots se mélangent plus ou moins au hasard : *portentum* ; *prodigium* ; *ostentum* ; *monstrum* – preuve de l'interprétation ardue. Chez Boaistuau, le terme « prodigieux » est utilisé comme comparatif de supériorité. Cet adjectif revêt un caractère admirable, physiquement ou moralement, en bien ou en mal. Ambroise Paré hérite de ces difficultés syntaxiques et évite la question de savoir s'il faut distinguer monstres et prodiges. Malgré une vague tentative de classification, il finit par réunir les phénomènes sous la définition : « MONSTRES sont choses qui apparaissent outre le cours de Nature<sup>18</sup>. » Ces ajouts illustrent la difficile tâche d'enfermer le monstre dans des grilles de vocabulaire.

L'attention que Montaigne porte à la singularité l'amène à être fasciné par les monstres, les miracles et les prodiges. Ces mots sont fréquents sous sa plume, avec une

---

17 Jean Clair. *Hubris, la fabrique du monstre dans l'art moderne*. Gallimard. 2012. p. 9.

18 Ambroise Paré, *Des Monstres et prodiges*, édition de Jean Céard. Droz, 1971. p. 3.

coloration souvent ironique qui critique l'excessive interprétation des « miracles » non dans son sens religieux actuel, mais comme synonyme de « prodige » et « monstre ». Pour Montaigne, interpréter ces monstres / miracles / prodiges est un orgueil de l'homme qui se croit capable de comprendre Dieu. Or ces interprétations ne reflètent peut-être pas leur véritable sens. Ainsi l'auteur est critique à l'égard de la divination. Par exemple dans le chapitre « C'est folie de rapporter le vrai et le faux à notre suffisance » on lit :

Non que l'expérience m'ait depuis rien fait voir, au-dessus de mes premières créances, et si n'a pas tenu à ma curiosité : Mais la raison m'a instruit, que de condamner ainsi résolument une chose pour fausse, et impossible, c'est se donner l'avantage d'avoir dans la tête, les bornes et limites de la volonté de Dieu, et de sa puissance de notre mère nature : Et qu'il n'y a point de plus notable folie au monde, que de les ramener à la mesure de notre capacité et suffisance. Si nous appelons monstres ou miracles, ce où notre raison ne peut aller, combien s'en présente-il continuellement à notre vue ? (E. I, 27, p. 360.)

La question qui clôt cet extrait est oratoire et ironique : n'importe quel élément serait un monstre si on se fiait à notre jugement. Elle illustre l'insuffisance de la compréhension humaine, développée avant, dans une forme très rhétorique bâtie sur la construction « Non que / Mais ». Dans cette interrogation, « monstres » et « miracles » se recourent et désignent des choses incompréhensibles. Dans le chapitre « Des boiteux », qui développe une idée semblable, le mot « miracles » prend lui aussi un sens très vaste :

Nous aimons à nous embrouiller en la vanité, comme conforme à notre être. J'ai vu la naissance de plusieurs miracles de mon temps. Encore qu'ils s'étouffent en naissant, nous ne laissons pas de prévoir le train qu'ils eussent pris, s'ils eussent vécu leur âge. (E. III, 11, p. 350)

Ici, les « miracles » renvoient à tous types de phénomènes rares et étranges, qu'ils soient humains, ou encore météorologiques comme le laisse penser la situation de cette phrase dans une réflexion sur le calendrier et le temps. L'auteur y critique la divination, qui force le sens des phénomènes. Il invite à se référer plutôt à l'intuition et à l'expérience personnelle, comme en témoigne le « je » mis en valeur. Par ailleurs Montaigne qualifie souvent divers comportements de « miraculeux » ou de « monstrueux » avec une valeur d'étonnement où l'on retrouve l'étymologie *monstrare*. Peut-être une légère nuance apparaît-elle : « miracle » renvoie à un étonnement admiratif, alors que « monstre » inspirerait plutôt la répulsion. Mais même cette nuance tombe fréquemment dans les *Essais* : les monstres humains suscitent l'admiration de Montaigne.

Dans *L'Autre Monde*, les mots « monstres » et « miracles » sont fréquents, tantôt dans leur dimension admirative du côté du narrateur, tantôt avec un regard méfiant de la part des Séléniens à l'encontre de la créature monstrueuse qu'est à leurs yeux Dyrcona, le

voyageur. Mais c'est également le renvoi à l'animalité de la difformité qui apparaît souvent dans le roman de Cyrano. Certes avec une dimension ironique qui appelle une remise en cause, le personnage principal est un monstre et « un singe / un petit animal » traité comme tel et que, là aussi, il est difficile de définir. Le cheminement est progressif, dans *L'Autre Monde* : « monstre » et « miracle » sont d'abord marqués par l'étonnement, voire le rejet, l'enfermement, puis le renouvellement du regard du narrateur sur ce nouveau monde lui fait admirer tous ces « miracles » qui se présentent à son esprit. La série des discours philosophiques qui parcourent le roman visent à prouver à quel point le monstre et le phénomène miraculeux ne sont que des créatures animées par une autre logique que la nôtre. En outre, leur corps est comme le nôtre, à plus petite ou plus grande échelle.

La Bruyère pour sa part hérite de ces flous conceptuels. Le moraliste évoque surtout les « monstres », les « prodiges » et le « bizarre » sans distinction rigoureuse. C'est surtout dans leur sens d'étrangetés, de curiosités de foire souvent dérangeantes que l'auteur exploite ces termes : « Voulez-vous quelque autre prodige ? » (XII, 56) ; « Quels bizarres portraits nous fait ce philosophe ! [...] C'étaient des monstres » (XII, 66). Cependant, c'est une réflexion sur l'ordre du monde et la dissonance entre celui-ci et les monstruosité humaines qui apparaît au travers de ce vocabulaire. Les monstres et les miracles sont ici des caractères de théâtre et des métaphores des vices humains. C'est donc autant dans son sens physique que pour sa dérivation morale que l'auteur use de ce vocabulaire.

Délimiter ces termes très voisins et même le seul terme de « monstre » s'avère donc délicat et pose un problème mimétique de son objet : le monstre humain.

### **1.1.2. Le monstre humain : un cas particulièrement gênant**

Définir et cerner l'individu au corps difforme revient à chercher une frontière entre l'homme et les autres espèces, entre le genre masculin et le féminin, etc. Le monstre brouille ces délimitations et met à mal l'unité du corps et de l'identité. Dans la tradition antique, l'individu difforme, différent au sens le plus absolu, représente la hiérarchie entre les êtres par ce corps à la limite soit de la condition animale, soit de la condition divine. Cette idée est assortie d'une réflexion morale : la beauté ou au moins la normalité et la moyenne correspondent à la droiture morale. Un corps à la limite de l'humain est donc hors de l'ordre moral et sa place est problématique. Cette vision traverse les âges. Ainsi en latin, *forma* signifie à la fois « forme » et « beauté ». Ce qui est beau et bon serait donc ce qui est conforme. Les infirmes renvoient à la limite inférieure de la condition humaine, mais parfois, au contraire, à la sphère supérieure. Nombreux sont les héros mythologiques, les

dieux ou les auteurs légendaires marqués par une difformité. Ésope était bossu, handicapé et avait dit-on une tête énorme. Mais qu'il soient héros ou inférieurs, la Cité ne pouvait intégrer ces phénomènes puisqu'on ne parvenait pas à les rattacher à une filiation.

Les *Essais* sont marqués par un idéal de filiation qui tend vers le père / Dieu. Il est fondé sur la ressemblance. Dans le chapitre « De la ressemblance des enfants aux pères » Montaigne évoque l'héritage de son père concernant sa méfiance envers les médecins et ses calculs vésicaux : « je dois à mon père cette qualité pierreuse » (*E. II*, 37, p. 627.). Mais surtout, l'auteur s'émerveille du miracle de la filiation et de sa transmission naturelle :

Nous n'avons que faire d'aller trier des miracles et des difficultés étrangères : il me semble que parmi les choses que nous voyons ordinairement, il y a des étrangetés si incompréhensibles, qu'elles surpassent toutes les difficultés des miracles. Quel monstre est-ce, que cette goutte de semence, de quoi nous sommes produits, porte en soi les impressions, non de la forme corporelle seulement mais des pensements et des inclinations de nos pères. Cette goutte d'eau, où loge-elle ce nombre infini de formes : et comme portent-elles ces ressemblances, d'un progrès si téméraire et si déréglé, que l'arrière-fils répondra à son bisaïeul, le neveu à l'oncle. (*E. II*, p. 626-627)

Ici l'adverbe d'intensité « si », les tournures interrogatives à valeur d'étonnement, les reprises des termes « miracles » ; « difficultés » et « étrangères » / « étrangetés » ainsi que l'emploi de « monstre » au sens de « miracle » permettent de sentir la fascination de l'auteur pour la ressemblance filiale. L'allitération « infini de formes » appuie l'idée. Cela étant, Montaigne signale la dérive d'une pensée tournée vers l'exigence de ressemblance : l'uniformité et le rejet de nouveauté. Le monstre, rompant la filiation, constitue une gêne. Comme l'écrit Jean-Claude Beaune, le monstre est « un être privé de père<sup>19</sup> » et de pair.

Les discours scientifiques du XVI<sup>e</sup> siècle ont tenté de sortir de l'impasse de diverses façons. La première consiste à accuser la matrice, la part maternelle de la reproduction, d'être défectueuse et de créer les monstres. Une autre hypothèse, venant de Lucrèce, associe le monstre aux origines : ils sont des résidus des essais hasardeux et infructueux de la nature, nécessaires pour arriver à l'ordre régi par les lois et la reproduction à l'identique.

Ces hésitations linguistiques, scientifiques et morales peuvent expliquer les paradoxes de la place sociale des monstres humains, qui tantôt fascinent, sont adorés, tantôt sont isolés. Certaines personnes difformes jouissaient d'une grande renommée – même si cela n'était pas le cas de la malheureuse majorité des monstres humains : abandonnés, exposés, mis à mort, vendus ou condamnés à mendier. Comme pour maîtriser l'étrange, pour se protéger de ces êtres ambigus et quasi sacrés, les foires, les rois, les nobles achètent des personnes infirmes, les exhibent ou jouent avec elles. Cette mode n'a pas bonne presse

---

<sup>19</sup> Jean-Claude Beaune, *La vie et la mort des monstres*. Champ Vallon, 2004. p. 169.

auprès de certains religieux qui reprochent aux Grands de se faire servir par des inférieurs et des erreurs de la nature. Le roman de Cyrano et *Les Caractères* de La Bruyère illustrent parfaitement cette double place très ambiguë de l'homme difforme. Les personnages du moraliste empruntent beaucoup à l'univers de la foire. Ils sont exhibés, ou se donnent eux-même ridiculement en spectacle, cherchent l'admiration et jouent sur leur apparence pour obtenir reconnaissance et pouvoir. Sur la Lune, Dyrcona est admiré, mais aussi mis en cage, exploité comme un animal. Or sa nature est marquée par l'indécidabilité, si bien que les Séléniens organisent un procès pour tenter de définir son essence.

L'art n'échappe pas au paradoxe. Si jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle il représente surtout des corps assez éloignés de la réalité, correspondant à des types, à une idéalisation, il est possible d'y trouver aussi des personnages hors-norme, mettant en avant des corps disgracieux. Les individus difformes peuplent les mythologies ; au Moyen-Âge ces humains hybrides ornent les manuscrits enluminés et les bestiaires. On retrouve ces figures dans les catalogues de prodiges au XVI<sup>e</sup> siècle. Elles captivent alors un public encore plus large, à une époque où se développe l'imprimerie. Cette obsession à compiler les êtres infirmes et difformes est au cœur de la Renaissance, époque où en outre on fantasme sur les « peuples sauvages » qu'on commence à rencontrer.

L'étude de la place du monstre humain dans la pensée et la société des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles interroge notre regard sur ces déviances. Les comportements, qui traversent le temps, allient paradoxalement une mise à l'écart du monstre et une demande de sa présence notamment dans la culture. Ainsi, l'être différent est repoussé mais reste l'objet d'une quête. Le monstre demeure un noyau de l'imaginaire. Normes et condition humaine sont déstabilisées par le difforme. Quand la *doxa* tend à nous faire entrer dans une moyenne naturelle et culturelle rassurante, mais étroite et qui programme, le monstre est l'ouverture autant que l'objet « monstré » du doigt, craint, incompris.

~

## **1.2. « Nous appelons "contre-nature" ce qui advient contre la coutume. » Montaigne (II, 30)**

Les occurrences des termes « monstres », « miracles », « merveilles », « prodiges » ainsi que des descriptions d'êtres au physique dérangent trahissent un amalgame fréquent entre le monstre et l'être simplement différent par sa forme, ses codes sexuels, culturels,

etc. On le voit avec le personnage du voyageur chez Cyrano. À travers ces usages apparaît donc la figure du monstre comme un être hors des normes, plus encore : hors des lois.

### **1.2.1. Figure d'autrui et de l'inconnu : maîtrise de l'inconnu**

Dans une confusion et une simultanéité de sens, est monstrueux ce qu'on connaît mal. Ainsi Ambroise Paré par exemple emploie de façon significative le terme « monstre » aussi bien pour les gens difformes que pour évoquer des animaux exotiques, monstrueux à cause de leur taille ou de leur méconnaissance par les occidentaux du XVI<sup>e</sup> siècle.

Cette présentation de l'exotisme est peut-être une réminiscence des descriptions de la fin du Moyen-Âge qui peignaient, dans les livres de merveilles et de voyages, les contrées lointaines comme peuplées de races monstrueuses : des hommes à un seul pied géant, à un œil, aux longues oreilles. Les humains exotiques étaient caractérisés par des traits non humains. Ils incarnaient ces frontières floues que les hommes de l'époque franchissent par leurs expéditions. Montaigne, tout comme le héros de Cyrano, ne cesse de s'émerveiller du caractère infini et multiforme des monstruosité aussi bien physiques que culturelles qu'il croise. Ce sont précisément ces corps autant que ces coutumes d'une diversité étonnante qui attirent l'attention. Ils constituent un voyage initiatique pour Dyrcona sur la Lune et le Soleil, au même titre que les grandes découvertes de l'époque : un voyage à travers les formes de l'homme, ses frontières avec les autres genres et espèces. D'ailleurs l'exploration du monde doit sans doute beaucoup à la curiosité éveillée par les phénomènes humains et par les créatures imaginées pour se représenter les peuples lointains.

Ainsi les monstres sont des individus extraordinaires, produits par des accouchements anormaux pour diverses raisons que les médecins tentent de lister, ou bien des créatures exotiques découverts par les explorateurs. Dans un étonnant mélange, les auteurs mêlent dans leur imaginaire tous ces types de monstres, peut-être réunis par le fait qu'ils sont des expressions de l'altérité. Une curiosité scientifique émerge à la Renaissance. Il ne s'agit plus seulement d'en faire des catalogues à sensations ou d'oser une lecture mystique. Une excitation est certes toujours présente, elle est centrale dans le style de Montaigne, de Cyrano, de La Bruyère, mais leurs propos cherchent aussi à comprendre l'anormal.

L'altérité est la problématique au cœur des textes de Cyrano. Elle traverse aussi, sous d'autres formes, ceux de Montaigne et de La Bruyère. Le monstre y amorce une réflexion sur autrui, à travers des physiques – et les comportements qui leur sont assortis – qui sont volontairement les exacts opposés des nôtres. Ces motifs d'altérité, de renversement de ce à

quoi nous sommes accoutumés, ont pour but de susciter curiosité, surprise, effroi ou rire, pour mieux nous inviter à penser l'humanité. C'est dans cette optique que Montaigne décrit les « sauvages » et les cannibales, ou même des proverbes et des coutumes plus proches de lui, italiens par exemple. Il analyse également sa propre société, les attitudes de ses contemporains face à la mort, les us et coutumes des Princes avec un regard distancié, comme le fera plus tard La Bruyère, traitant son propre univers mondain comme un univers exotique, presque une jungle remplie d'animaux et de figures hybrides.

On peut jouer sur divers critères pour représenter l'altérité extrême : composition des corps, mélange d'espèces, réorganisation complète des fonctions vitales. Dans *L'Autre monde*, l'être anormal – représenté par les Séléniens puis les Oiseaux mais aussi par le narrateur lui-même, dans un échange de regard – marche différemment, se nourrit différemment, parfois ne se nourrit pas du tout. Mais son mode de vie apparaît plus sain et logique que le nôtre. Les créatures ne connaissent pas la maladie, ont des durées de vie incroyablement longues... Quand Dyrcona débarque sur la Lune, il donne ces détails :

Quand ce peuple me vit passer, me voyant si petit (car la plupart d'entre eux ont douze coudées de longueur), et mon corps soutenu sur ses deux pieds seulement, ils ne purent croire que je fusse un homme, car ils tenaient, eux autres, que, la Nature ayant donné aux hommes comme aux bêtes deux jambes et deux bras, ils s'en devaient servir comme eux. (*E.E.L.* p. 76.)

L'originalité de cette description tient au fait qu'elle se déroule à l'inverse de ce qu'on aurait attendu. Le narrateur ne dit pas : « ces êtres sont monstrueux, pas des hommes, ils sont géants, marchent à quatre pattes » mais « me voyant si petit [...] ils ne purent croire que je fusse un homme ». Au regard des Séléniens, c'est Dyrcona qui n'est pas homme. Mais le portrait des lunaires n'en est pas moins frappant. Leur singularité est normalisée par un argument logique : « la Nature ayant donné aux hommes comme aux bêtes deux jambes et deux bras, ils s'en devaient servir comme eux. » La structure indirecte « ils tenaient que » décentre le regard. Plus loin, l'alimentation étonnante des Séléniens est détaillée :

Puis donc que vous l'ignorez, sachez qu'on ne vit ici que de fumée. [...] Aussi les personnes de ce monde-ci jouissent d'une santé bien moins interrompue et plus vigoureuse, à cause que la nourriture n'engendre presque point d'excréments, qui sont à l'origine de quasi toutes les maladies. (*E.E.L.* p. 86 – 87.)

Là encore, l'hôte de Dyrcona explique une différence – inspirée de *l'Histoire véritable* de Lucien – de façon rationnelle, même médicale, en insistant sur ses bienfaits. Les monstres que Cyrano décrit fonctionnent à l'exact opposé de nous autres Terriens, tout en ayant un caractère anthropomorphe. Dans *L'Autre monde*, l'homme différent représente une fiction ou, au plus, une hypothèse. Mais sa création donne à voir le processus d'imagination qui

fait composer des personnages fictionnels à partir de monstres réels. On peut penser que les Séléniens et les Oiseaux de Cyrano, ou le narrateur lui-même mis à la foire comme un *freak*, sont en partie inspirés des peuples exotiques mais aussi des usages sociaux du monstre. Ainsi, le narrateur décrit les traitements que lui réservent les Séléniens, à l'image des comportements de l'homme ordinaire avec les *freaks* ou les animaux exotiques :

Ils disaient donc – à ce que je me suis fait depuis interpréter – qu'inafailliblement j'étais la femelle du petit animal de la reine. [...] un certain bourgeois qui gardait les bêtes rares supplia les échevins de me prêter à lui, en attendant que la reine m'envoyât quérir pour vivre avec son mâle. On n'en fit aucune difficulté. Ce bateleur me porta en son logis, il m'instruisit à faire le godenot, à passer des culbutes, à figurer des grimaces ; et des après-dîner faisait prendre à la porte de l'argent pour me montrer. (*E.E.L.* p. 76 – 77.)

L'imaginaire du spectacle de monstre apparaît : la bête étrange à laquelle on enseigne des singeries, un forain, des exhibitions. Par ailleurs on sait qu'en effet, sous l'Ancien-Régime, rois et reines partageaient cette mode de posséder des animaux étranges ou des gens difformes. On notera que d'un point de vue grammatical, le narrateur est constamment en position passive ou d'objet. Enfin, l'inversion de l'identité sexuelle qu'il subit ajoute à sa monstruosité et porte à sourire, de même que « passer des culbutes » que l'on peut entendre dans un sens grivois, si le narrateur est entraîné à s'accoupler à son mâle. La création littéraire d'hommes différents suppose donc un dialogue entre des structures permanentes de l'imaginaire, comme l'écrivait Gilbert Durand, et le réel.

Le monstre n'est donc pas la figure spécifique d'une époque particulière, il a toujours accompagné les représentations fantasmées des étrangers, des peuples lointains. Présent depuis toujours dans l'imaginaire et dans le monde qui de tous temps donne à admirer des monstres humains, il se cache dans les œuvres de l'ensemble des périodes. Seul l'usage, le traitement et l'importance de cette figure varie selon les préoccupations des différentes époques. Mais à chacune d'entre elles revient la fascination pour le monstre comme représentation de l'autre mystérieux, et pour son caractère transgressif.

### **1.2.2. Le monstre, un « hors-la-loi »**

Le monstre humain est une figure hors-la-loi à tous les sens du terme. La lecture de l'ouvrage *Les Anormaux* de Foucault est éclairante à ce sujet et nous aide à analyser les œuvres des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ainsi que leurs interprétations du monstre. Foucault nous fait prendre conscience de la caducité de nos classements. « Il y a les gens qui sont à la fois hommes et femmes, ils ont un sexe d'un côté, de l'autre n'en ont pas et ils ont les organes de génération d'homme et de femme et s'en servent comme ils le veulent » écrivait Jean de

Mandeville en 1356, dans son *Voyage autour de la terre*. Cet extrait prouve combien les interdits tombent avec le monstre. Tel est ce que Foucault va théoriser six siècles plus tard. Le monstre humain interroge les catégories normatives. Il met à mal les définitions comme le sexe : qu'est-ce qu'être homme, ou femme ? Cette interrogation est aussi au cœur de l'anecdote reprise de Paré par Montaigne, au sujet de l'androgynie Marie-Germain :

Passant à Victry de François, je pus voir un homme que l'Évêque de Soissons avait nommé Germain, en confirmation, lequel tous les habitants de là ont connu et vu fille, jusques à l'âge de vingt-deux ans, nommée Marie. Il était à cette heure là fort barbu, et viril, et point marié. Faisant, dit-il, quelque effort en sautant, ses membres virils se produisirent : et est encore en usage entre les filles de là, une chanson, par laquelle elles s'entravertissent de ne faire point de grandes enjambées, de peur de devenir garçons, comme Marie-Germain. (*E. II. 21. p. 244.*)

Montaigne place au cœur de sa réflexion l'idée que l'imagination pourrait être transgressive et faire changer de sexe, une idée que l'androgynie lui-même fait circuler – en témoigne l'incise « dit-il ». Le monstre nourrit sa propre légende. Mais cette incise prouve aussi le scepticisme de Montaigne : il rapporte l'anecdote en observateur fasciné mais sans proposer d'explication, si ce n'est que l'imagination et le langage, à travers la légende et la chanson des jeunes filles, ont une influence quasi surnaturelle sur l'identité. Montaigne s'avère aussi intrigué et captivé par l'androgynie que les demoiselles qu'il met en scène, puisque le monstre est hors-norme. Foucault explique que par ces transgressions, le monstre est hors des lois de la nature, de Dieu dans une perspective religieuse et des lois morales et juridiques. En témoigne l'extrait : il a fallu rebaptiser Marie en Germain. Le monstre rend intelligibles les formes préconçues. « Monstre » est une notion davantage juridique que biologique : les lois de la nature relèvent de notre établissement de cases et de l'idée d'une nature qui se voudrait orientée vers un sens, un projet. Mais l'anormal nous fait prendre conscience que ces lois n'existent pas en elles-mêmes et ne sont que le résultat de constructions intellectuelles, du langage qui assigne un signifiant à un signifié. Mais que valent ces signifiants ? « La femme » existe-t-elle ? Le monstre ne fait pas que violer la loi, il la piège. Impuissante, elle abandonne l'être anormal à la violence, voir à la solution radicale de sa suppression, et plus récemment aux soins médicaux<sup>20</sup>.

Par le fait qu'il met en cause des distinctions qu'on prétend naturelles – mais aussi éthiques – entre les espèces et les genres, le phénomène transgresse des interdits. Il viole le tabou des mélanges de sexes, de genres : celui qui est à la fois homme et femme, celle qui a une barbe, l'infirme qui, sans bras ni jambes, est tel un serpent... Mais ces transgressions ne sont pas répréhensibles, à cause de ces frontières qu'elles brouillent : c'est cela même

---

20 Foucault. *Les Anormaux*. Paris, Seuil, 1999. p. 51 – 52.

qui provoque une incapacité à appliquer nos lois aux monstres<sup>21</sup>. Moyen Âge et Ancien Régime se sont demandé si l'on pouvait baptiser un homme-animal ou des siamois, s'il fallait condamner pour sodomie un hermaphrodite, si en cas de délit les siamois devaient être considérés comme une ou deux personnes. Les monstres doubles étaient prisés aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Ils passionnent La Bruyère et Montaigne tant ils ont une forte charge symbolique exploitée par les auteurs. La littérature essaye, comme le domaine juridique, de replacer le monstre dans une fonction. C'est là tout le projet de La Bruyère, qui croit en un ordre moral et divin derrière les figures qui hantent son texte, des figures dont la dualité est trompeuse et indéchiffrable. Montaigne lui aussi ne cesse d'affirmer la présence d'un ordre divin, mais accepte de se laisser « estonner » tant l'esprit humain n'est pas en mesure de comprendre les dualités que la nature lui présente : siamois, androgynes, jeu de masques...

Mais comme le suggère Jean-Claude Beaune :

si le monstre "classique" est un homme qui a mal tourné, qui a régressé ou s'est échappé du normal et dont le destin plus ou moins accepté sans difficulté confine couramment à celui qui est envisagé pour le singe, le préhominien, l'esclave, le fou, le nain [...] on peut pourtant renverser la proposition : l'homme très normal est un monstre qui n'a pas réussi, qui n'a pas su assumer sa singularité<sup>22</sup>.

Cependant la *doxa* renverse les valeurs en sa faveur et par « monstre » désigne celui qui est hors-cases – dont la différence est incomprise, illégitime et à corriger. La norme, explique Foucault, fonctionne comme un outil de « domination positive ». On connaît le pouvoir du langage. C'est cet outil qui nous fait voir des monstres. Nous réagissons en fonction des codes auxquels nous avons été habitués. Ainsi est élaboré dès le XVII<sup>e</sup> siècle un pouvoir qui ne revêt plus tant un rôle de contrôle qu'une fonction de redressement des déviants par une norme et un langage centralisés. Qui maîtrise la langue influence la *doxa*. Classer les monstres est une tâche qui mêle angoisse et excitation : on ressent une fierté à toucher au hors-norme. On tente aussi d'éradiquer le monstre en corrigeant la difformité par la chirurgie. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, une obsession médicale a été la séparation des siamois. Mais réintégrer le monstre dans l'ordre nécessite surtout de lui donner un statut juridique.

Le monstre, une créature impossible dans notre esprit, fait donc peur. Mais pour reprendre la formule de Servane Daniel, on « peut entendre *impossible* comme *un possible*, en deux mots<sup>23</sup>. » L'idée invite à revoir nos catégories. L'interdit formulé par l'impossibilité prétendue renvoie à ce que malgré lui il autorise : la transgression. Elle s'accompagne d'une jouissance, qui explique l'attrait pour le monstre. À la période qui nous intéresse, une des

21 *Ibid.* p. 57 – 59.

22 Jean-Claude Beaune. *op. cit.* p. 11.

23 Servane Daniel. *La Littérature et ses monstres*, Nantes : C. Default, 2006. p. 180.

principales formes de contrôle du monstre a été le rire, qui rendait l'anormal possible et acceptable. Tel était le rôle social du difforme et un de ses usages littéraires marquants.

~

### **1.3. « Pourquoi des monstres ? Pour rire. »**

À première vue paradoxalement, le champ lexical du théâtre, du spectacle, du rire et de l'amusement est fréquemment associé à la notion effrayante de monstre dans la littérature. Le rire touche-t-il de près à l'essence du monstre ? Mais quel rire ?

#### **1.3.1. Le rire comme échappatoire à l'angoisse**

Le rire suscité par le monstre revêt la même ambivalence que le mot « monstre ». Il est une démonstration dans les deux sens du terme : ce qu'on montre, et ce qu'on veut faire comprendre. Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, la place sociale de l'homme difforme était un rôle comique provoquant un rire de divertissement à la fois au sens de jeu et au sens pascalien. Monstres de foire, infirmes et bouffons faisaient le bonheur des foules et des Grands. En découlent des dérives scabreuses. Les « gueux » contre-font les monstres pour de l'argent dans des mises en scène étonnantes. Pire encore, dans toute l'Europe des groupes de commerçants se spécialisaient dans la fabrication et la vente de phénomènes humains. Victor Hugo, qui dans *L'Homme qui rit* revisite l'univers du XVII<sup>e</sup> siècle, en fera une terrible peinture très renseignée. Montaigne aussi nous présente des monstres humains dans leur position d'attraction. Il est frappé par l'exubérance avec laquelle deux hommes et une nourrice exhibent un petit garçon affublé d'un siamois parasite et exposent à la foule les détails de la vie et des fonctions corporelles les plus intimes de l'enfant (II, 30).

Par ailleurs, dans notre corpus apparaît l'imaginaire de la fête des fous, tradition héritée du Moyen-Âge. Dérivant de ce qui était à l'origine « la fête des Innocents », une fête en l'honneur des faibles, des personnes ayant besoin de l'aide du Christ, elle célèbre les gens difformes. L'attitude de la société est ambiguë envers ces personnes. Rejetées, humiliées, considérées comme un retour au bestial, elles sont portant mises à l'honneur alors. Ces dernières amènent une puissante libération et les renversements carnavalesques, folies collectives et bouffonneries décrites par Bakhtine. Les autorités concèdent ces licences au peuple : ces défoulements cathartiques sont nécessaires au maintien de l'ordre et permettent à l'Église d'allier religion et culture populaire. La Bruyère et Cyrano

notamment exploitent des jeux de bouffonnerie, des renversements et des masques pouvant rappeler les moqueries et divertissements de la fête des fous. On lit chez le moraliste :

Il y a du péril à contrefaire. *Lise*, déjà vieille, veut rendre une jeune fille ridicule, et elle-même devient difforme, elle me fait peur ; elle use pour l'imiter de grimaces et de contorsions : la voilà aussi laide qu'il faut pour embellir celle dont elle se moque. (C. III, 56. p. 196.)

Cette remarque réunit de nombreux procédés carnavalesques : le renversement – la personne dont on se moque devient la plus belle – condensé par les deux contraires rapprochés, « laide » / « embellir » ; le vocabulaire du grotesque, de la laideur et de l'humiliation, ou le présentatif « voilà » qui crée le renversement comme un surgissement et insiste dessus. Par ailleurs la difformité et la peur restent présentes, mais revêtent une touche légère : le « caractère » de la vieille était un rôle fréquent dans les farces populaires.

Le carnavalesque est au cœur du roman de *Cyrano*, où le corps est objet de rire et de descriptions détaillées. On force Dyrcona à effectuer des culbutes grotesques, à s'accoupler avec ce qu'on croit être sa femelle, on le perche sur le dos d'une autruche pour le promener en public... Le corps carnavalesque est plus discret chez Montaigne. Il n'hésite pas à illustrer son corps dans ses détails les moins ragoûtants, mais pas avec ce ton humoristique qui marque franchement *L'Autre Monde* et même souvent *Les Caractères*. C'est plutôt dans une optique analytique que Montaigne se peint dans ses moments les moins glorieux.

La vision de la personne difforme comme moteur de rire, de jeu, apparaît dans la peinture italienne du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. Véronèse, dans *Le Repas chez Levi*, dont le détail qui nous intéresse est en **annexe 1**, représente un nain-bouffon. Le personnage est à l'écart, inférieur dans la composition, il ne constitue qu'un détail et arbore le costume traditionnel du fou qui le met à part vis-à-vis des autres personnages. Cet homme difforme est représenté dans sa fonction comique. Ainsi traduit-il le rôle d'amusement délégué aux monstres pas les forains et les nobles. Il est possible de relier cette représentation à la tendance d'idéalisation présente dans l'art italien du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, hormis dans de rares exceptions – et encore, même des représentations de la laideur revêtent une certaine douceur. Nous sommes loin du vérisme cru de l'art flamand et germanique, ou de l'art espagnol de la même période, qui offrent un autre traitement du monstre. Cependant le nain du *Repas chez Levi* est tout de même, si l'on dépasse cette première impression, relié aux personnages attablés par une diagonale et la couleur rouge. Elle amène le regard du monstre à l'homme d'Église assis à table. Le tableau interroge : le monstre ne pointe-t-il pas les difformités cachées des supérieurs ? N'a-t-il qu'une fonction de distraction ?

Le rire recherché par les spectacles de bouffons est un rire d'amusement, de satisfaction d'un goût pour l'étrange ou la sensation forte. Peuple et nobles s'anesthésient ainsi. Mais cette quête est loin d'expliquer seule les usages comiques du monstre.

Pourquoi a-t-on besoin de rire des monstres ? La littérature et la peinture éclairent cet attrait. Les phénomènes évoluent entre rejet et relative intégration par la libération qu'ils procurent à travers leur rôle comique. Le besoin de monstres va bien au delà d'un simple jeu. L'art pictural prouve combien chez les Grands, le désir de s'attacher des phénomènes est plus complexe qu'un banal divertissement. Pour les psychiatres, comme l'explique Martin Monestier dans son ouvrage *Les Monstres*, nobles et rois aimaient s'attacher des monstres parce que le bouffon est un défouloir, mais pas seulement : un mécanisme dans l'inconscient de l'homme puissant accorde à la créature déviante une « auréole métaphysique, aussi troublante que fascinante<sup>24</sup> » : elle est une créature insaisissable et se l'attacher, c'est étendre son pouvoir jusqu'à rendre l'étrange festif. Or le monstre, « par son intuition des désirs et des faiblesses de son maître », représente un double du noble puissant. Par cette position privilégiée il peut taquiner voire critiquer son maître. Ainsi la monstruosité aide à voir le monde différemment et avec sagesse, si bien que les personnes disgracieuses sont mises presque à l'égal des plus influentes chez Vélasquez. Citons par exemple le tableau *Le Prince Baltasar Carlos avec un nain*, en **annexe 2**. Il témoigne d'une fréquente représentation des monstres des cours espagnoles. Ici la composition n'est ni burlesque, ni misérabiliste. Le nain est en costume aristocrate, dans une posture digne et tout près du prince. Les deux personnages sont rapprochés par leur taille et leur tenue, bien que le prince domine par sa position en hauteur. Ce tableau a un message de propagande politique – nous retrouvons Foucault : le prince saura protéger son peuple comme il protège et réintègre la créature difforme. Il maîtrise le hors-norme. Ainsi, le monstre n'est pas toujours à l'écart et objet de rires méprisants, il peut être réintégré à un ordre souverain. De même, dans le détail des *Ménines* en **annexe 3**, une femme naine en costume élégant est intégrée à la cour de la princesse. Il s'agit certes d'une cour en miniature, néanmoins la personne monstrueuse côtoie la famille royale. Vélasquez consacre aux phénomènes d'importants formats, d'ordinaire réservés aux grands personnages de l'histoire, aux batailles ou aux scènes politiques. Ainsi le *Portrait de Sebastian de Morra*, en **annexe 4**, présente cette fois-ci l'être difforme seul, mais en costume raffiné et sur un grand format.

---

24 Martin Monestier. *Les Monstres, le fabuleux univers des oubliés de Dieu*. Paris : édition TCHOU, 1978. p.187.

À la lumière du corpus et de ces œuvres, nous pouvons nous interroger : que signifie rire du monstre ? Pourquoi en a-t-on besoin ? « À présent, le monstre est l'une des formes de notre démission » écrit Claude Kappler<sup>25</sup>. Par la figure du monstre, on s'ôterait notre responsabilité. Ainsi La Bruyère évoque les innombrables masques derrière lesquels la société se cache. Mais ce masque comique et cet usage littéraire des monstres, sans être forcément des impostures, peuvent au contraire servir à devenir plus lucide. Chez Cyrano, Montaigne et La Bruyère, le rire est souvent la forme la plus raffinée de la critique.

### 1.3.2. Le rire sage de Démocrite

Le rire se fait ironique, cynique voire plein de noirceur, car conscient des travers qu'il dénonce. On pourrait parler d'un rire à la Démocrite, ce philosophe antique qui riait des folies du monde, et qui par ce rire passait pour fou et était pointé du doigt, « monstré » comme un phénomène. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle semble émerger une glorieuse affirmation du rire et de l'expression des fonctions les plus ridicules du corps. On donne à la bouffonnerie ses lettres d'or dans la littérature, de même que le personnage du bouffon devient une figure de philosophie. À la Renaissance, la culture populaire, l'imaginaire du corps et particulièrement du corps disgracieux est revalorisé : le grotesque et les figures de laideur ne sont plus seulement plébéiennes, réservées à la farce. Cette esthétique littéraire est offerte au public cultivé. Au siècle suivant, Cyrano se place dans la continuité de ce rire-sage. Dans *L'Autre monde* il nous présente un héros réduit à la fonction du monstre bouffon. L'auteur transforme une situation terrible en une source d'inspiration comique et dénonciatrice. Le personnage a une dimension tantôt burlesque, tantôt curieusement héroï-comique, comme dans cette scène des *États et Empires du Soleil* où Dyrcona se livre à une étrange séance de chant et de gazouillis avec les Oiseaux du Soleil :

Nous gazouillions l'un après l'autre réciproquement l'histoire en musique de nos mutuelles amours. Je chantais dans mes airs que non seulement je me consolais, mais que je me réjouissais encore de mon désastre, puisqu'il m'avait procuré la gloire d'être plaint par de si belles chansons ; et ce petit inconsolable me répondit dans les siens qu'il accepterait avec joie toute l'estime que je faisais de lui, s'il savait qu'elle lui pût faire mériter l'honneur de mourir à ma place ; mais que le Fatum n'ayant pas réservé tant de gloire à un malheureux comme lui, il accepterait cette estime seulement ce qu'il en fallait pour m'empêcher de rougir de mon amitié. [...] Ce fut l'obstacle seul qui nous empêcha de passer outre ; car sentant que le travail commençait à me déchirer la gorge, et que je ne pouvais plus continuer sans choir en pâmoison, je lui fis signe de s'approcher de moi. (*E.E.S.* p. 223 – 224.)

Le style est héroï-comique : les chants du narrateur et des Oiseaux sont traités sur un ton qui rappelle la préciosité – à travers tout le registre du sentiment – et l'idéal héroïque, avec des termes forts renvoyant à l'épopée ou à la chanson de geste : « mon désastre » ; « la

25 Claude Kappler. *Le Monstre, pouvoirs de l'imposture*. Presse Universitaire de France, 1980. p. 6.

gloire » ; « l'honneur de mourir à ma place » ; « Fatum » ; « l'obstacle » ; « me déchirer ». La teinte épique apparaît également dans les formules hyperboliques comme « si belles chansons » ; « tant de gloire » et dans la reprise du traditionnel motif du chant des actions glorieuses, qui ouvre les épopées antiques. Mais bien sûr ce code est ici tourné en dérision par l'expression « nous gazouillions ». Ici, des personnages hybrides, entre hommes et oiseaux, sont transformés en chanteurs d'actes héroïques et de nobles sentiments. L'épique est renversé dans un jeu parodique. Au-delà du comique, des codes travestis comme dans un carnaval, il est possible de lire des réflexions plus profondes et des mises à distance de nos canons littéraires, portées par le rire et par des figures hybrides. Montaigne aussi présente avec humour des monstres héroïques par certains aspects. Mais cet humour n'est pas dégradant, il ne présente pas le monstre avec ridicule, au contraire :

On dit en Italie en commun proverbe, que celui là ne connaît pas Vénus en sa parfaite douceur, qui n'a pas couché avec la boiteuse. La fortune ou quelque particulier accident, ont mis il y a longtemps ce mot en la bouche du peuple. Et se dit des mâles comme des femelles : Car la reine des Amazones, répondit au Scythe qui la conviait à l'amour : le boiteux le fait le mieux. (*E.* III, 11, p. 359.)

L'anecdote rapportée ici relève d'une certaine façon de l'héroï-comique et du mythologique. Le style lui confère un aspect légendaire à travers les formules « On dit que » ; « Il y a longtemps » et la mention d'éléments antiques : Vénus, la fortune, l'épisode de la reine des Amazones. Par ailleurs la tournure « que celui-là ne connaît pas [...] qui n'a pas » relève du dicton. Ce passage traite de la boiterie de façon mythologique, donc d'un aspect concret voire grossier du corps avec grandeur. En découle un effet comique mais peu humiliant. Ce passage valorise les personnes difformes. Montaigne avoue plus loin avoir lui-même été sexuellement satisfait par une femme boiteuse, mais contrairement au peuple qui en fait une généralité – d'où ce style mythique comique – l'auteur soutient que seule l'expérience doit confirmer ou non ces légendes entretenues par l'imagination. On sent néanmoins son admiration devant la supériorité des personnes difformes dans bien des domaines, ici au sujet des boiteux, ou encore lorsqu'il évoque l'habileté incroyable des manchots.

Par ce rire-sage et le traitement héroï-comique de l'être contrefait, celui-ci est voisin de Démocrite : celui qui est montré, mais aussi celui qui montre, qui avertit par le rire. Il alerte l'homme sur ses déviances, d'où des termes comme « remonstrances ». Comme l'écrit le Pseudo-Hippocrate dans sa *Lettre à Damagète* : « Ils croyaient Démocrite fou, et lui pendant ce temps était tout entier livré à une philosophie transcendante. » En outre, la figure monstrueuse de Silène, hideuse à l'extérieur mais grande par l'esprit au delà du rire dégradant, est parfois liée à Démocrite. Ce dernier est une figure double, comme les

siamois qui fascinaient le XVI<sup>e</sup> siècle. Or Silène est très employé par l'humanisme. Ainsi le monstre a une double portée. Il fait rire la foule qui s'en amuse, par moquerie et défoulement. Mais qui cherche plus loin trouve un rire-sage qui glorifie le difforme.

Les auteurs du corpus provoquent, par la figure du monstre, un rire qui apprend combien les phénomènes humains peuvent, comme Démocrite, disséquer l'homme et le monde. L'imaginaire de la foire est récupéré par La Bruyère, justement en humour dénonciateur. Mais le rire de La Bruyère peut s'opposer à ceux de Cyrano ou de Montaigne dans le sens où, si tous trois emploient un rire-sage, les monstres ne sont pas héroïques chez La Bruyère, ils sont ridicules. L'âge classique reprend un univers grotesque qui devient une véritable satire du monde, mais où les monstres sont des repoussoirs.

Les jeux de noms et les jeux de masques auxquels se livre La Bruyère renvoie à l'univers du rire, mais sérieux. Dans la remarque 66 du chapitre « Des jugements », Le moraliste donne la parole à Socrate. Selon les explications de La Bruyère dans une lettre adressée à Ménage : « Socrate ici n'est pas Socrate : c'est un nom qui en cache un autre ». Il s'agit d'un masque que se donne le moraliste et qui place son projet dans la suite de celui de Socrate. En effet ce dernier était lui-même à sa façon un monstre, un Silène, mais aussi un monstre de phénomènes puisqu'il faisait ressortir les difformités intellectuelles et les incohérences à travers le dialogue. En utilisant le masque de Socrate, La Bruyère se place dans une riche tradition moraliste qui met en scène les philosophes de l'Antiquité.

L'auteur reprend également les bouffonneries philosophiques : les textes qui présentent le philosophe comme un individu double, entre rire et réflexion. La Bruyère utilise la figure de Démocrite, dans la remarque 119 du chapitre « Des jugements » qui relève de la diatribe et de la parade pleine de sagesse. Antisthène, philosophe à l'origine du cynisme, apparaît également dans la remarque 21 du même chapitre. Le moraliste se livre à plusieurs autres jeux de référence parfois proches d'un bricolage : il utilise de façon détournée des bribes d'histoire et de géographie anciennes à travers de nombreux noms grecs qu'il donne à ses caractères, et aussi à travers des bribes d'épopée. Cet assemblage est presque comique en même temps qu'il s'appuie sur la place d'honneur réservée à l'Antiquité dans la pensée et la culture classiques. Mais à travers ce procédé de bricolage, La Bruyère ne réinvestit-il pas l'Antiquité de façon burlesque et carnavalesque, en traitant ce modèle avec une fausse bassesse ? L'admiration du moraliste pour l'Antiquité ne fait aucun doute, cependant il l'exploite à travers des jeux bouffons, drôles mais visant la critique sage.

## 1.4. Le monstre : un sphinx qui nous arrête et nous questionne

Par la diversité de ses figures et de ses définitions, par une ambivalence dans les rires qu'elle suscite, la monstruosité apparaît comme une énigme. Elle nous interpelle mais son sens est obscur. À la suite de longues traditions scientifiques, littéraires et philosophiques, les auteurs se confrontent à la notion de monstre, au sens qu'il convient de lui donner et, après la question de sa place sociale, celle qui lui revient dans l'ordre du monde.

### 1.4.1. Un problème herméneutique

Comme la notion de « monstre » et sa fonction, sa place cosmique est un problème. Quel sens donner à ces êtres ? La Renaissance hérite du Moyen-Âge la vision du monde comme un réseau de signes à déchiffrer – à l'image d'un texte – par la divination pour les uns, par la religion ou la science pour d'autres. Le corps difforme est à décoder comme un signe. Il constitue une énigme au même titre que le mot lui-même. L'image du corps monstrueux à décrypter comme un ensemble de signes apparaît dans le tableau de Lavinia Fontana, en **annexe 5**. Ce portrait est celui d'Antoinetta, une jeune hybride phénomène de Cour, en témoigne sa tenue luxueuse. Elle tend une feuille écrite au spectateur. Son regard nous fixe et nous interroge. Son visage, rappelant le chat ou le lion, est une entorse aux lois naturelles et fonctionne comme une énigme. Il demande à être lu et interprété, à l'image du texte sur son papier. Cette peinture métaphorise le travail herméneutique auquel invite le monstre. L'esprit cherchant à comprendre ce qui l'entoure, les phénomènes l'interpellent. Sont-ils présents sur terre pour rappeler que nous ne comprendrons jamais tout, ou sont-ils des médiateurs entre la raison et un ordre supérieur ? Ils incarnent les mystères du monde.

La Renaissance témoigne d'un intérêt particulier envers la recherche de proportions dans l'homme, mais surtout entre l'homme et l'univers. La littérature et les arts des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles sont en quête de cette symétrie des parties du monde et de son sens, aussi s'attaquent-ils aux monstres, problèmes évidents de forme et de signification. Médecins et savants en tous genres semblent particulièrement désemparés devant les hybrides, qui dérangent toute la hiérarchie scientifique et religieuse admise à la Renaissance. Par ailleurs la formule « contre nature » revient fréquemment au sujet de ces monstres. Devant le problème herméneutique que constituent les hybrides, l'époque a souvent eu recours à la

morale. Ainsi les athées et les sodomites s'opposeraient à l'ordre naturel en mélangeant les espèces et se déroberaient à l'harmonie et aux justes proportions des parties du monde. Aussi étonnantes soient-elles, ces théories témoignent de la volonté de compréhension globale du monde en système : les questions posées au sujet des monstres humains concernent aussi ceux de la mer et des cieux. Ainsi l'homme est au centre de l'univers et un problème du corps humain renvoie au même problème à grande échelle.

Cette question du rapport entre forme, matière et sens des créatures provient de réflexions de l'Antiquité, héritées notamment d'Aristote. Ce dernier voit dans les monstres non des signes prémonitoires, mais des échecs de la nature. Cependant ils sont nécessaires : ils signifient que la nature tend vers une finalité, et que si cette finalité était en permanence atteinte dans la perfection de toute créature, elle se détruirait en s'accomplissant. Aristote résume sa pensée ainsi : « Le monstre n'est pas nécessaire en vertu de la cause "en vue de quoi", c'est-à-dire de la cause finale, mais il est nécessaire par accident<sup>26</sup>. » L'auteur ajoute que le monstre est seulement contre « la nature considérée dans son cours ordinaire ». Elle est en effet à la fois forme et matière. La forme est la finalité qui ordonne tout mais a besoin d'une matière pour prendre corps. C'est cette matière parfois défectueuse qui donne des créatures imparfaites. Mais contrairement à Aristote, Montaigne rallie ces monstres à un plan divin, la forme des anormaux étant un signifiant. En effet on découvre au XVI<sup>e</sup> siècle un fantasme de la perfection de l'œuvre de Dieu. Une création imparfaite serait inenvisageable, les créatures étant signes de Dieu. L'homme à plus forte raison doit être la plus parfaite des créatures, au centre du monde. À première vue le monstre brise l'édifice. Une solution consiste à en faire un vestige du chaos des origines. Mais Dieu étant parfait, comment sa création pourrait-elle ne pas avoir été parfaite dès le début ? On cherche donc les causes et les origines du monstre pour tenter de trouver son sens et sa finalité.

Nous voyons que, comme toujours devant ce qui résiste aux explications humaines, les tentatives de donner un sens au monstre ont recours au surnaturel, ou du moins à des pensées métaphysiques postulant un dessein de la nature. Ainsi dans le sillage de Cicéron – pour qui les monstres sont des prodiges par lesquels les hommes croient que les dieux s'adressent à eux – ou de Pline – chez qui les monstres attestent d'un plan de la nature – la Renaissance voit dans les phénomènes des signes mystérieux. Mais déjà des penseurs comme Montaigne, qui pourtant croit que les monstres sont des signes, se méfient de la divination et des interprétations à outrance. Une autre attitude remet la difformité en

---

26 Aristote. *De la génération des animaux*. Livre IV, 3.

adéquation avec un certain ordre juste, en voyant dans la disgrâce physique le signal de disgrâces morales. Selon des traditions de la fin du Moyen-Âge, les monstres descendent de Caïn, le mauvais fils d'Adam et Ève, ou bien la difformité apparaît comme sanction, ou encore elle est le résultat d'interventions du diable. Comment donc le rattacher à Dieu ?

#### 1.4.2. Le monstre, médiateur de Dieu ?

« Au drame du créateur, solitaire en sa gloire, répond celui de la créature, désespérément séparée de son créateur. Tel est le drame du monstre » écrit Claude Kappler<sup>27</sup>. Unique en son genre, le phénomène est seul, privé de filiation terrestre et divine. Pourquoi le Créateur aurait-il pu vouloir de lui ? Pourtant certaines époques, notamment la première partie du Moyen-Âge, jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, ont émis des hypothèses pour intégrer l'être difforme aux plans de Dieu. Mais déjà la mythologie antique était peuplée de monstres. La personne difforme n'y occupe pas qu'une place maléfique, mais souvent au contraire elle a du génie, un talent divin. Saint Augustin réintègre le monstre dans l'ordre de Dieu et la Renaissance lui doit beaucoup. À la question « Pourquoi Dieu, être parfait, aurait-il voulu des monstres ? » Saint Augustin répond que le monstre et les races difformes appartiennent à la création et participent à son harmonie, à sa beauté. Les monstres ne sont en aucun cas des inférieurs. Dans *La Cité de Dieu*, l'auteur écrit :

Quoi qu'il en soit, quelque part et de quelque figure que naisse un homme, c'est-à-dire un animal raisonnable et mortel, il ne faut point douter qu'il ne tire son origine d'Adam. [...] La raison que l'on rend des enfantements monstrueux qui arrivent parmi nous peut servir pour des nations tout entières. Dieu, qui est le créateur de toutes choses, sait en quel temps et en quel lieu une chose doit être créée, parce qu'il sait quels sont entre les parties de l'univers les rapports d'analogie et de contraste qui contribuent à sa beauté. Mais nous qui ne le saurions voir tout entier, nous sommes quelquefois choqués de quelques-unes de ses parties, par cela seul que nous ignorons quelles proportions elles ont avec tout le reste<sup>28</sup>.

Ces pensées ont une forte influence à la Renaissance, sur Montaigne notamment, dans le chapitre « D'un enfant monstrueux » (II, 30) et dans l'ensemble de sa pensée sceptique, qui fait apparaître l'esprit humain comme bien incapable de tout saisir. Tout devrait séparer l'interprétation chrétienne du monstre humain et les structures imaginées par l'Antiquité à ce sujet... Tandis que celle-ci misait sur une importante galerie d'hommes différents, dans un système hiérarchisé, le christianisme proclamait un principe unificateur et une égalité de tous les êtres humains devant Dieu. Pourtant Saint Augustin opère un syncrétisme entre ces pensées. Il n'y a qu'une seule humanité promise de façon égale à la rédemption.

---

27 Claude Kappler. *op. cit.* p. 62.

28 Saint Augustin. *La Cité de Dieu*. Chap. XVI, 8.

Cette intégration du monstre aux plans de Dieu est moins évidente dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. En témoignent *Les Caractères*. L'âge classique est marqué par une volonté de contrôle et de centralisation, il est l'âge de la norme. Ainsi chez La Bruyère, le monstre est moins une figure valorisée et attachée à Dieu qu'une représentation de nos vices, qu'il faut éradiquer. Par ailleurs le Grand Siècle correspond au début de la Modernité et met en valeur la raison, qui se méfie du surnaturel. La transcendance a-t-elle pour autant disparu ? Même dans une société et des courants de pensée qui se réfèrent moins au sacré qu'au scientifique, elle peut être décelée dans des formes culturelles où la fascination pour le monstre est évidente : fictions de voyages surnaturels, galeries de grotesques, allégories morales prenant les traits de créatures monstrueuses... « Le monstre, substitut du sacré refoulé, occupe ici une fonction très utile : il réinvestit des valeurs perdues – sous une forme dégradée, dans ce cas – et continue à témoigner de ces forces qui, en nous, existent toujours même si elles sont provisoirement occultées » explique en effet Claude Kappler<sup>29</sup>.

C'est vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle que fut initiée cette perte de transcendance au profit d'explications rationnelles, avec la fin de la révolution scientifique qui a des incidences variées et parfois opposées sur le traitement du monstre. Comme l'explique Jean-Claude Beaune dans *La Vie et la mort des monstres*, le terme « phénomène » – autre mot désignant les monstres dans les cirques jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle – traduit l'évolution intellectuelle vis-à-vis du surnaturel. Dans la langue moderne, le phénomène est un effet sensible, compréhensible et mesurable d'une cause. Traditionnellement, un phénomène désigne au contraire un être extraordinaire qu'on ne sait expliquer. Il est dès lors synonyme de « prodige », de « monstre » et « merveille ». La rationalisation du XVII<sup>e</sup> siècle aurait-elle renversé ce sens ? Le monstre passe-t-il des mains de Dieu à celles de la science ? Les textes de notre corpus témoignent de ce lent passage et d'un profond changement dans le rapport des penseurs au monde. Cette évolution est déjà tangible entre l'époque de Montaigne et celle de La Bruyère comme nous tenterons à présent de le montrer. Cependant, l'auteur classique demeure fortement marqué par une morale chrétienne et une transcendance, bien que son rapport au monstre et à la science soit assez différent de ceux de Montaigne ou encore de Cyrano de Bergerac qui, lui, est l'auteur qui dans notre corpus se détache le plus de Dieu comme point d'origine de l'ordre du monde et de l'existence des monstres au sein de cette création.

---

29 Claude Kappler. *op. cit.* p. 268.



Pour conclure, le terme « monstre » et ses différents sens, mais aussi ses étymologies cristallisent les problèmes sociaux, littéraires et herméneutiques posés par les phénomènes humains. « Monstre » pourrait apparaître comme une expression-secours devant l'altérité absolue, l'incompréhensible, l'effrayant. Par ce terme, on désigne comme « hors-la-loi » les difformités déviantes devant lesquelles on cherche à se rassurer comme on le peut. Ainsi les auteurs donnent-ils à voir les divers amusements cathartiques auxquels se livre la société avec les monstres. Sous leur plume cependant, le comique et le rire suscités par l'être difforme sont sérieux et renvoient au vertige causé par ces créatures hors-norme. En effet le monstre reste surtout une énigme que les écrivains cherchent à déchiffrer, à interpréter, à comprendre, ou du moins qu'ils utilisent à des fins philosophiques et morales. Par ces usages, le monstre devient médiateur vers des interrogations métaphysiques. Il constitue une figure de choix pour incarner les bouleversements intellectuels des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Ainsi que nous allons le voir, la figure de l'homme difforme est à l'image de la période qui nous intéresse : tantôt il mêle, tantôt il oppose les différentes théories ainsi que les imaginaires variés qui parcourent les années 1550 à 1700 environ.

## **2 – Le « monstre copernicien » : figure d'expression des tensions intellectuelles d'une période en profond mouvement**

Le mot « monstre » cristallise les contradictions et errances que la rencontre de ces êtres implique en termes de métaphysique, d'identité, de connaissance de soi et du monde. Devant de tels usages, il semble légitime de supposer que la figure du monstre humain ait été particulièrement inspirante à une période qui a vu l'un des plus grands bouleversements intellectuels de l'histoire, mais aussi des conjectures qui ont marqué la littérature d'un imaginaire très angoissé. Symbole du mélange, de l'instabilité, le phénomène humain donne corps aux mutations des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. La redécouverte d'auteurs antiques, notamment Lucrèce, Platon et les pré-socratiques, apporte au paysage intellectuel une vision d'un monde en mouvement perpétuel. Les découvertes et nouveaux instruments scientifiques ne font que confirmer l'image d'un monde instable et décentré. C'est par ailleurs à travers l'évolution du traitement de la figure du monstre que peut apparaître le cheminement qui conduit d'un carrefour de thèses diverses, voire contradictoires, au sortir du Moyen-Âge, à une récupération de ces questionnements nouveaux par le pouvoir au Grand Siècle. En quoi les bouleversements de la morale, des valeurs et des sciences ont-elles influencé les représentations du difforme, et comment ont évolué ces imaginaires ?

### **2.1. Le monstre, figure de l'inversion et d'une pensée hybride**

Que ce soit à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle chez Montaigne, à l'époque baroque avec Cyrano ou en plein cœur du Grand Siècle chez La Bruyère, des procédés de renversement, de mise en dualité, voire de mélange accompagnent la représentation de l'homme difforme. Avec de telles images, c'est le trouble engendré par les constats de la complexité, de la variabilité de l'homme et du monde qui apparaît. Si les trois auteurs font des usages très différents de ces images, leurs œuvres offrent toutes des corps doubles, si ce n'est profondément hybrides et témoins de la porosité des domaines de connaissance, liés par les questions de l'époque.

#### **2.1.1. Des monstres doubles : quand des domaines divers se combinent**

Georges Canguilhem écrit, au sujet des recherches du XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment des travaux de Darwin et de Saint-Hilaire : « Le concept de la fixité de l'espèce humaine est détruit, l'homme est vulnérabilité<sup>30</sup>. » La variabilité de l'espèce humaine est mise en avant.

<sup>30</sup> Cité par Evaghélia STEAD, dans *Le Monstre, le singe et le fœtus, Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin de siècle*, p. 14.

Dans une certaine mesure, cette phrase peut s'appliquer aux bouleversements scientifiques qui ont agité le XVI<sup>e</sup> siècle : le décentrement de la Terre et avec lui fragilisation de l'analogie entre l'humain et le Cosmos. Cette analogie était le noyau de l'imaginaire scientifique, philosophique et métaphysique depuis des siècles : tout ces domaines se trouvaient liés par l'idée d'une correspondance entre Dieu, l'univers et le corps humain, microcosme à l'image de ce macrocosme et centre de tout. Les auteurs du corpus se situent encore par certains aspects dans cet imaginaire, mais le bousculent tout autant. Bouleverser ce motif a entraîné des descriptions de l'homme comme une créature variable, avec une prédilection pour les hommes les plus extrêmes, les monstres. Les années 1500 voient d'ailleurs la publication d'un grand nombre de traités de la monstruosité, plus ou moins scientifiques : la plupart sont des catalogues de phénomènes humains, parfois même météorologiques ou animaliers. Ces ouvrages à succès tentent une classification des monstres selon leurs causes : Dieu, Diable, mais aussi des causes relevant déjà d'une modernité scientifique – étude de semence, des causes génitales et obstétriques. Même les médecins se révèlent imprégnés du système religieux, dans une interdépendance des disciplines. Pensées magiques, religieuses et morale héritée de la sémiologie médiévale se mêlent : on prétend encore que telle difformité illustre tel vice. L'influence néfaste de l'imagination sur la conception est également l'une des hypothèses des compilateurs, qui apparaît chez Montaigne. Paré conseille par exemple aux femmes de ne pas regarder de choses monstrueuses pendant la grossesse. Montaigne interroge l'influence de l'imagination sur les événements qui se produisent, sur la descendance ou la psychologie. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que dans le chapitre « De l'oisiveté », l'auteur part d'une réflexion sur la créativité de la semence féminine pour en arriver à réfléchir à la fertilité de l'esprit laissé sans bride. Il crée ainsi une analogie entre un sujet scientifique qui l'obsède – la filiation, la reproduction – et sa psychologie vagabonde qui parcourt *Les Essais*. Ce texte fonctionne en double, mêle science et introspection :

Et comme nous voyons, que les femmes produisent bien toutes seules, des amas et pièces de chair informes, mais que pour faire une génération bonne et naturelle, il les faut embesongner d'une autre semence. Ainsi est-il des esprits. Si on ne les occupe à certain sujet, qui les bride et contraigne, ils se jettent déréglés, par-ci par là, dans le vague champ des imaginations.

[...]

Dernièrement que je me retirerai chez moi, délibéré autant que je pourrai, ne me mêler d'autre chose, que de passer en repos, et à part, ce peu qui me reste de vie : il me semblait ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit, que de le laisser en pleine oisiveté, s'entretenir soi-même, et s'arrêter et rasseoir en soi : Ce que j'espérais qu'il peut meshuy faire plus aisément, devenu avec le temps, plus pesant, et plus mûr : Mais je trouve,

*variam semper dant otia mentem,*<sup>31</sup>

que au rebours faisant le cheval échappée, il se donne cent fois plus d'affaire à soi-même, qu'il ne prenait pour autrui : Et m'enfante tant de chimères et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre, et sans propos, que pour en contempler à mon aise l'ineptie et l'étrangeté, j'ai commencé de les mettre en rôle : espérant avec le temps, lui en faire honte à lui même. (*E.* I, 8, p. 153.)

La métaphore de la semence et de l'accouchement teinte la fin de l'extrait, où l'auteur constate que dans le repos de l'esprit, il « enfante » des chimères et de monstres dont il veut dresser lui aussi un catalogue. Dans cette enquête que Montaigne mène sur sa personne au fil des *Essais*, la médecine l'aide à comprendre les mécanismes de son imagination. Plus loin, d'ailleurs, Montaigne intitule un chapitre « De la force de l'imagination », dans lequel la question de la santé du corps revient encore, comme une obsession, et se trouve liée à l'influence qu'a l'esprit sur la perception de son corps, toujours dans une dualité :

*Fortis imaginatio generat casum*, disent les clercs. Je suis de ceux qui sentent très grand effort de l'imagination. Chacun en est heurté, mais aucuns en sont renversés. Son impression me perce ; et mon art est de lui échapper, par faute de force à lui résister. Je vivrais de la seule assistance de personnes saines et gaies. La vue des angoisses d'autrui m'angoisse matériellement : et a mon sentiment souvent usurpé le sentiment d'un tiers. [...] Il me souvient que me rencontrant un jour chez un riche vieillard pulmonique, et traitant avec luy des moyens de sa guérison, il lui dit, que c'en était l'un, de me donner occasion de me plaire en sa compagnie : et que fichant ses yeux sur la fraîcheur de mon visage, et sa pensée sur cette allégresse et vigueur, qui regorgeait de mon adolescence : et remplissant tous ses sens de cet état florissant en quoi j'étais lors, son habitude s'en pourrait amender : Mais il oubliait à dire, que la mienne s'en pourrait empirer aussi. (*E.* I, 21, p. 242.)

Ici encore, religion, considérations psychologiques et obsession de la santé se combinent. Dans un double jeu, l'auteur décrit l'empathie que lui donne son imagination, frappée à la vue de l'autre fragile par un jeu de miroirs, de répétitions et de renvois sonores : « Chacun / mais aucuns [...] Son impression me perse [...] La vue des angoisses d'autrui m'angoisse ». L'anecdote qui suit illustre ce phénomène à travers lequel Montaigne se souvient d'avoir, jeune, entendu un vieillard se dire ragaillardi par la présence de l'adolescent qu'il était. Mais dans cette réciprocité, dont témoigne la syntaxe en structure binaire, Montaigne a craint de voir son corps prendre de l'âge par la seule vue du vieil homme : « son habitude s'en pourrait amender / la mienne s'en pourrait empirer. » Ainsi, les craintes des compilateurs de monstres quant à l'imagination hantent également Montaigne, chez qui la dégradation du corps est récurrente. La vieillesse pour lui est monstrueuse. Sa peur devant l'âge l'amène à en parler comme d'un monstre avec un glissement entre la difformité et la fragilité du corps dû au vieillissement, phénomène pourtant naturel. Pour un auteur qui conseille sans cesse de se préparer à mourir, la dégradation est pourtant une hantise.

---

31 « L'oisiveté dissipant sans cesse l'esprit » Lucain, *La Pharsale* (IV, 704)

Mais par ailleurs, des phénomènes d'une grande modernité voient le jour dans les réflexions de ce siècle. Apparaît l'idée qu'il n'y a pas de fatalité : la chirurgie peut tenter de soigner et de comprendre les monstres sans péché d'orgueil. Plusieurs traités suggèrent aussi l'égalité homme / femme en matière de semence. Nous avons vu que Montaigne est de ceux-là et traite régulièrement de la semence féminine, même si la lignée masculine et l'ombre de son père restent primordiaux. Un tel avis va à l'encontre d'Aristote, qui nie toute valeur créative à la semence féminine. Oser contrer les Anciens, et surtout Aristote, est tout à fait nouveau au XVI<sup>e</sup> siècle. Enfin, l'entreprise de classer les monstres est une démarche moderne, même si les phénomènes sont classés par causes – parfois surnaturelles – et non encore selon les types de malformations comme ce sera le cas à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ainsi peut-on réfléchir à la lumière de ce constat d'Evaghélia Stead : le monstre est « le signe d'un système en faillite, d'une nature dérégulée et de la mort de Dieu ». Il est exploité aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles pour interroger la place de l'homme, l'ordre du monde, et indirectement le pouvoir de Dieu. Le monstre incarne la chute de l'homme, souvent porteur de signes divins. Cicéron écrit dans *De divinatione* : « *Qui enim ostendunt, portendunt, monstrant, praedicunt, ostenta, portenta, monstra, prodigia dicuntur*<sup>32</sup>. » (E. I. 42) Cependant, il n'est pas surprenant trouver en parallèle une remise en question de cette approche, et de voir dans le monstre des prémices de la défaite de Dieu – de la religion du moins – ou un constat des faiblesses de l'esprit humain.

Montaigne a conscience du caractère double de telles réflexions. La métaphore du mélange, présente lorsqu'il traite de semence, apparaît : « J'ai vu aussi, de mon temps, faire plainte d'aucuns écrits, de ce qu'ils sont purement humains et philosophiques, sans mélange de Théologie. » (E. I, 56. p. 554.) Or si l'imaginaire antique et augustinien décrit plus haut est au cœur des *Essais*, où apparaît l'idée d'un ordre divin du cosmos, celui-ci est cependant coloré par la hantise et la fascination pour le changement et l'ambivalence, avec l'idée que l'homme ne peut connaître l'ordre. En découle la porosité des domaines intellectuels.

L'attrait pour la figure de l'homme difforme s'assortit d'une dualité et d'une hybridité des trois textes. *L'Autre Monde* et *Les Caractères* revêtent également, par bien des aspects, des allures de monstre double où se combinent les contraires, et des constats dérangeants dont l'auteur tantôt doit s'accommoder, tantôt se sert pour mettre en mouvement la pensée de son temps. Il s'agit en effet de renverser les préconceptions, voire de rendre caduque toute forme de case rassurante, comme le fait le monstre d'après les analyses de Foucault.

---

32 « Parce qu'en effet ils indiquent, annoncent, montrent, présentent la volonté des dieux, on les appelle signes, présages, monstres, prodiges. »

Dans son cours *Les Anormaux*, Michel Foucault traite longuement du cas des siamois, monstres prisés par les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, comme en témoignent les traités médicaux et la littérature. Ils mettent à mal la loi, en ce sens qu'ils bouleversent l'idée fondamentale de l'identité individuelle et ce que cela implique : responsabilité individuelle, libre disposition de son corps – ainsi que l'esthétique, par le paradoxe de corps dont l'assemblage est monstrueux, mais qui pris individuellement sont souvent très beaux. En littérature, le double est cher aux auteurs, qui exploitent les rythmes et constructions binaires, les échos, les parallélismes. *L'Autre Monde* est ainsi bâti en diptyque, autour de la Lune et du Soleil, et de la dualité Terre / Lune puis Terre / Soleil. Les deux romans sont bâtis sur un schéma analogue : le narrateur quitte la Terre pour un ailleurs, y rencontre des êtres monstrueux aux yeux desquels il est le monstre, avant d'entrer en débats scientifiques avec ceux qui veulent l'accueillir, notamment le Démon de Socrate. *L'incipit* de *L'Autre Monde* annonce ces jeux de dualités et renversements et les hypothèses qu'ils impliquent :

« Et moi, dis-je, qui souhaitent mêler mes enthousiasmes aux vôtres, je crois, sans m'amuser aux imaginations pointues dont vous chatouillez le temps pour le faire marcher plus vite, que la Lune est un monde comme celui-ci, à qui le nôtre sert de lune. »

La compagnie me régala d'un grand éclat de rire. « Ainsi peut-être, leur dis-je, se moque-t-on maintenant dans la Lune, de quelqu'autre qui soutient que ce globe-ci est un monde. » (*E.E.L.* p. 45.)

Le miroir entre la Lune et la Terre est ici frappant, aussi bien au travers de l'analogie entre Dyrcona et un semblable sur la Lune, que dans la construction de l'extrait. L'imagination est également présente ici et désigne l'ensemble des hypothèses mythologiques énoncées par les amis du narrateur, tandis que Cyrano fait discrètement référence à l'art du bon mot à travers le qualificatif « pointues » qu'il associe aux théories farfelues de ses compagnons, qui prétendent que la Lune est une lucarne sur le ciel, ou « la platine où Diane dresse les rabats d'Apollon ». L'art de la pointe et du renversement sera d'ailleurs cher à La Bruyère, dans une toute autre optique cependant. Dans *L'Autre Monde*, l'imaginaire est une machine semblable à celles que construit Dyrcona : des machines à hypothèses cosmologiques. De même, les monstres rencontrés par le narrateur – Séléniens et Oiseaux, géants à quatre pattes, dotés d'ailes mais aussi de parole – sont autant d'hypothèses. L'univers cyranien nous ouvre à de multiples formes de vie jusqu'alors inconnues, comme écrit Canguilhem dans *La Connaissance de la vie* : « Dès que la conscience a été induite à soupçonner la vie d'excentricité, à dissocier les concepts de reproduction et de répétition, qui lui interdirait de soupçonner la vie encore plus vivante, c'est-à-dire capable de plus grandes libertés d'exercice, de la supposer capable non seulement d'exceptions provoquées, mais de

transgressions spontanées à ses propres habitudes<sup>33</sup> ? » Les monstres laissent entrevoir des possibilités infinies. Chez Cyrano ils constituent autant d'hypothèses de mondes possibles. On peut parler de démonstration par le « Pourquoi non ? » (*E.E.L.* p. 47.)

Cyrano montre un goût pour la contradiction. Il s'appuie sur les présupposés du lecteur pour les mettre à distance. Un exemple apparaît dans le passage du « plaidoyer pour le chou » où le Démon de Socrate défend l'hypothèse burlesque de l'égalité des créatures aux yeux de Dieu, à l'origine de toute chose. Des formules religieuses canoniques, qui sont des mécanismes intellectuels chez un lecteur du XVII<sup>e</sup> siècle, sont légion dans cet extrait :

Le péché de massacrer un homme n'est pas si grand, parce qu'un jour il revivra, que de couper un chou et lui ôter la vie, à lui qui n'en a point d'autre à espérer. Vous anéantissez l'âme d'un chou en le faisant mourir : mais, en tuant un homme, vous ne faites que changer son domicile ; et je dis bien plus : puisque Dieu, le Père commun de toutes choses, chérit également ses ouvrages, n'est-il pas raisonnable qu'il ait partagé ses bienfaits également entre nous et les plantes ? Il est vrai que nous naquîmes les premiers, mais dans la famille de Dieu, il n'y a point de droit d'aînesse. [...] Moïse, le plus grand de tous les philosophes, puisqu'il puisait, à ce que vous dites, la connaissance de la Nature même, signifiait cette vérité lorsqu'il parla de l'Arbre de science ; il voulait nous signifier sous cette énigme que les plantes possèdent privativement la philosophie parfaite. (*E.E.L.* p. 123 – 125.)

Le tour de force consiste à faire tenir, dans cette forme scolastique impeccable et ces *topoi* religieux, une théorie scandaleuse. Évidences et mécanismes culturels sont ré-envisageables. La fiction de Cyrano fait appel à ce que le lecteur connaît en l'inversant. Un nouvel agencement peut éclairer ce qui nous entoure et inviter à la distance critique. Ainsi, le Démon de Socrate, qui prononce ce discours, pousse ses interlocuteurs dans leurs retranchements à partir de leurs évidences. Nous retrouvons ces procédés de reprise et d'opposition dans l'allocution du Démon au procès de Dyrcona, où les religieux de la Lune tentent de déterminer sa nature : « s'il est un homme / si vous le posez dans la catégorie des bêtes » ; « il vous dira bien qu'il croit / il ne croira pas ». Les préjugés deviennent contingents, comme l'écrit Richard Rorty dans *Contingence, ironie & solidarité* : ils pourraient ne pas être ou être différents. Le hasard détermine notre lien à une communauté interprétative, qui conditionne. Le texte-monstre amène une réflexion sur le langage, qui pose ce qui est évident, mais détruit les évidences en évoluant. Ainsi, Rorty explique que la révolution copernicienne a reconfiguré le réel et renouvelé le langage<sup>34</sup>. Les évolutions

---

33 Georges Canguilhem. *op. cit.* p. 173.

34 « Nous n'avons pas décidé sur la base de quelques observations télescopiques, ni sur la foi de quoi que ce soit d'autre, que la terre n'était pas le centre de l'univers. [...] Après une centaine d'années de confusion peu concluante, les Européens se surprisent plutôt à parler un langage qui tenait ces thèses interdépendantes pour autant de faits acquis. Un changement culturel de cette ampleur ne résulte pas de l'application de critères (ou d'une "décision arbitraire") » Richard Rorty. *Objectivity, Relativism and Truth: Philosophical Papers I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. Édition française : *Contingence, ironie & solidarité*. Armand Colin. 1997. p. 25.

culturelles ne tiennent pas à un discours immédiatement imposé mais à une lente évolution. Une semblable relativité de jugement apparaît dans les *Essais*, à travers l'inversion des rapports de force et des valeurs. Ainsi, sous la plume de Montaigne, le manchot, l'enfant double, le pâtre de Médoc, les boiteux sont revalorisés. Ils occupent les places inférieurs de la société mais l'auteur admire leur supériorité : le manchot est adroit de ses pieds et des légendes au sujet des boiteux sont rapportées. Par un même processus de renversement, l'homme devient un animal par l'instabilité et la futilité de son comportement : « le pape Boniface huitième entra, dit-on, en sa charge comme un renard, si porta comme un lion et mourut comme un chien » (*E.* II, 1. p. 13) tandis que les animaux sont admirés.

L'imaginaire scientifique exposé plus haut – à savoir la mise à mal d'un système parfaitement clos, hiérarchisé et analogique que l'homme pourrait connaître – est présent chez La Bruyère, mais moins évident que chez ses prédécesseurs. Il s'intéresse davantage aux masques sociaux et à une analyse des comportements qu'à la métaphysique. Toutefois les considérations morales et religieuses qui découlent de ces réflexions scientifiques apparaissent chez le moraliste, qui dénonce les orgueils humains. Bien des procédés de dualité le rapprochent de Cyrano, dans sa fascination pour les masques, les êtres doubles dont la nature est difficile à sonder. Comme l'auteur de *L'Autre monde*, La Bruyère joue sur le retournement du regard auquel nous sommes habitués. Il fait de l'homme un animal, tout comme Dyrcona devient animal et comme, chez Montaigne, les puissants sont ridiculisés par des comparaisons animales ainsi que nous l'avons vu plus haut au sujet du pape.

Mais surtout, le burlesque est dans notre corpus une figure phare du style double et monstrueux. On suivra les analyses de Jean-Marc Defays dans *Poétiques du burlesque*<sup>35</sup>, pour tenter une définition de ce genre, aussi difficile à cerner que les autres genres du comique tant ils sont poreux. Le comique émerge d'un mécanisme de décalage, mais au sein du comique, le burlesque se caractérise par l'inversion des signes et des valeurs empruntés à un genre source qu'il s'agit de parodier. Avec le burlesque, un genre ou un thème noble est travesti par des codes comiques et carnavalesques. Cyrano en donne régulièrement des exemples magistraux. Le discours scolastique est par exemple parodié et travesti dans le plaidoyer pour le chou comme on l'a vu plus haut. « Le travestissement est le contraire d'une distanciation » écrit Gérard Genette<sup>36</sup>, pour qui le burlesque à la fois

---

35 « Le burlesque et la question des genres comiques » J.M. Defays, dans *Poétiques du burlesque*, Actes du colloque international du Centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines de l'université Blaise Pascal.

36 Gérard Genette. *Palimpsestes*, Seuil, 1982. p. 69.

actualise l'œuvre parodiée et la met à distance. Il en résulte une complicité entre l'auteur et son lecteur qui décode la source. Comme l'indique J.M. Defays, le burlesque naît de l'incongruité, de la dégradation et de l'exagération d'un modèle. Il est un mélange de grossièretés et de sophistication. *Les Caractères* constituent eux aussi une œuvre double et en partie burlesque, qui tente d'allier une fascination pour le difforme, les masques, et le bon goût des classiques auxquels le moraliste s'adresse. Le « plaidoyer pour le chou » donne à voir deux procédés qui ont de quoi interpeller aussi dans *Les Caractères* : un style burlesque et un brouillage des règnes, des frontières des normes – caractéristiques centrales dans la représentation du monstrueux. Ce décalage parcourt l'ensemble de *L'Autre Monde*, et réside également au cœur du travail de La Bruyère. Comme Montaigne, le moraliste est connu pour un seul livre : ses *Caractères*. En vertu de son projet de peinture universelle de l'homme, La Bruyère figure au panthéon des classiques et moralistes. Pourtant, il ne s'est jamais présenté comme tel et s'est toujours défendu de vouloir légiférer sur les mœurs. *Les Caractères* mettent en tension un goût mondain avec une place centrale du burlesque et des bouffonneries qui empruntent à l'imaginaire du monstre. Peut-on considérer leur auteur comme un classique ? La Bruyère ne cesse de mettre en avant son admiration des Anciens, notamment lorsqu'il écrit :

Combien de siècles se sont écoulés avant que les hommes dans les sciences et dans les arts aient pu revenir au goût des anciens, et reprendre enfin le simple et le naturel.

On se nourrit des Anciens et des habiles modernes, on les presse, on les tire le plus que l'on peut, on en renfle ses ouvrages ; et quand enfin l'on est auteur, et que l'on croit marcher tout seul, on s'élève contre eux, on les maltraite, semblables à ces enfants drus et forts d'un bon lait qu'ils ont sucé, qui battent leur nourrice. (C. I. 15. p. 128.)

On remarque la différence nette entre les « Anciens » honorés d'une majuscule, et seulement « des habiles modernes » – qualificatif élogieux qui se ressent comme une pointe contre la majorité des modernes dénués d'habileté. Le rythme haletant, le jeu théâtral des verbes forts, du présent, de l'utilisation du « on » préparent la comparaison finale, et notamment la chute « qui battent leur nourrice » où l'on note un renversement de valeurs : l'enfant ingrat maltraitant celle qui l'a nourri. La Bruyère reconnaît malgré tout la valeur de certains contemporains. Le très célèbre « plaire et instruire » est au cœur de son entreprise, alliant morale et goût très prononcé du jeu, du théâtre et des travestissements. Ses railleries sont ciselées de façon à correspondre au goût mondain et à la politesse classique du Grand Siècle, sous l'influence du *Courtisan* de Castiglione, comme l'explique Dominique Bertrand dans *Les Caractères de La Bruyère*<sup>37</sup>. Les bons mots, la « pointe » à laquelle fait allusion Cyrano lorsqu'il évoque des « imaginations pointues », y sont

---

<sup>37</sup> Dominique Bertrand. *Les Caractères de La Bruyère*, folio. p. 212.

préconisés dans les conversations, plutôt que la grossièreté ou la raillerie blessante. Le lien qui se noue entre littérature et politesse de Cour est essentiel pour comprendre les modèles de l'éloquence du XVII<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, La Bruyère met en garde son lecteur contre la fâcheuse tendance de certains auteurs à tomber dans la grotesque et la vulgarité, notamment Clément Marot et Rabelais dont il qualifie les œuvres de difformes, allant chercher dans le bestiaire des hybrides pour illustrer sa critique violente. Et pourtant, à bien des égards, *Les Caractères* constituent un livre lui-même hybride et opaque, mystérieux comme un monstre aux multiples corps.

Montaigne est moins porté sur l'humour que Cyrano et La Bruyère. Il analyse avec ironie. Le burlesque chez lui est diffus. Il réside éventuellement dans les interprétations loufoques que l'auteur rapporte au sujet des miracles, non sans un regard amusé. Mais le respect de Montaigne pour les grands modèles, les antiques notamment, reste évident.

Quoi qu'il en soit, les divers procédés de dualité présents dans les trois œuvres interrogent la vérité généralement admise et peut-être tendent vers le multiple.

### **2.1.2. Opacité de la vérité, à l'image du monstre : de la dualité à la pluralité**

Sous-homme ou surhomme, créature du Diable ou de Dieu, le monstre incarne la complexité d'un monde que les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles redécouvrent. Les auteurs tentent avec lui de dégager des vérités ou de remettre en question des évidences. Dans le corpus, le monstre est ambivalent, à l'image de soi chez Montaigne, de l'univers qui fait débat chez Cyrano et à l'image de la société factice pour La Bruyère. Les querelles autour du monstre que nous découvrons notamment chez Cyrano, à travers les procès, interrogent les limites nature / culture. La difformité questionne aussi les frontières norme / écart et naturel / pathologique pour reprendre les concepts de Canguilhem. N'y a-t-il pas un amalgame entre le naturel et nos habitudes ? Que vaut la distinction du monstrueux et du naturel ? « Il se peut que le monstrueux soit plus véritablement naturel que le naturel lui-même<sup>38</sup>. »

Montaigne assume les digressions, voire les contradictions au sein de son texte. Il le décrit comme un assemblage monstrueux et se voit en Protée, qui prend « tantôt un visage, tantôt un autre » (*E. II, 1. p. 18*). Dans le même chapitre, sous le signe de la variabilité de soi et du monde, Montaigne avoue que chaque journée est le théâtre d'une nouvelle fantaisie. Il cite les *Satires* d'Horace, où l'être est relégué à la voie passive et à l'état de marionnette, s'inscrivant comme La Bruyère plus tard dans le registre du spectacle truqué :

---

38 Jean Céard. *op. cit.* p. 304.

Son livre même est un assemblage que l'auteur compare aux fresques et peintures *crottesques* où foisonnent les monstres qu'il évoque dans le chapitre « De l'amitié » :

Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ai, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et le vide tout au tour, il le remplit de crottesques : qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté. Que sont-ce ici aussi à la variété que crottesques et corps monstrueux, rapiécé de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite, ni proportion que fortuite ?

*Desinit in piscem mulier formosa superne.*<sup>40</sup>

Je vais bien jusques à ce second point, avec mon peintre : mais je demeure court en l'autre, et meilleure partie : car ma suffisance ne va pas si avant, que d'oser entreprendre un tableau riche, poli et formé selon l'art. (*E. I*, 28. p. 366.)

Montaigne assume ses changements et la spontanéité qui est au cœur de sa personnalité, tantôt confiante, tantôt mélancolique, parfois ironique et critique et d'autres fois incertaine. Ces contradictions tiennent au projet que Montaigne entretient de se représenter en perpétuel devenir, de peindre non pas son être, mais « le passage » (*III*, 2). Il fait cependant remarquer que ces variations ne mettent pas pour autant en cause sa sincérité : « Tant y a, que je contredits bien à l'aventure, mais la vérité, comme disait Demades, je ne la contredis point. » (*III*, 2). Dès l'avis au lecteur, l'auteur capte la bienveillance et précise : « C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. » Il s'oppose aux masques, qui feront l'objet de la critique de La Bruyère. Et pourtant, Montaigne joue régulièrement des personnages, comme l'explique André Tournon dans son article « Les prosopopées ironiques dans *Les Essais* »<sup>41</sup>. À l'image des monstres qui grouillent sur les fresques, l'auteur se fait hybride. *Prósopon* signifie, en grec, le visage mais aussi le masque du comédien. Avec la prosopopée, l'auteur joue un rôle, en donnant la voix à une idée abstraite sous la forme et le discours d'un personnage. L'exemple le plus célèbre reste la prosopopée de la Folie chez Érasme. À six reprises, au moins, des figures de ce genre apparaissent dans *Les Essais* : dans les chapitres 20 et 42 du Livre I, dans « l'Apologie de Raymond Sebond », dans le Livre III aux chapitres 9 et 13<sup>42</sup>. Ainsi, dans « De l'expérience », Montaigne reçoit un sermon de son esprit, qu'il dit envahi de chimères. Dans « De la cruauté » nous pouvons lire « un monstre » (*E. II*, 11, p. 148.) pour désigner ses pensées, et, au premier livre dans la bouche de la Nature :

Tu ne meurs pas de ce que tu es malade, tu meurs de ce que tu es vivant. [...] Le premier jour de votre naissance vous achemine à mourir comme à vivre. (*E. I*, 20, p. 236.)

39 « Nous sommes manœuvrés comme la marionnette qu'animent des muscles étrangers. »

40 « C'est le corps d'une belle femme finissant en queue de poisson. » Horace, *Art poétique*.

41 André Tournon, « Les prosopopées ironiques » dans *Rhétorique de Montaigne*. Champion. p. 113.

42 *Ibid.* p. 114.

L'ironie est marquée ici, et les masques sont plus flous encore dans « De la vanité » où plusieurs voix s'élèvent : celle d'Apollon, celles d'un groupe de sages et d'importuns, celles de l'opinion commune. Il est difficile de situer l'écrivain au milieu de ces figures. Il semble presque en retrait, enregistrant le débat et les voix. Impossible, dès lors, de cerner clairement ce qui apparaît comme la vérité pour Montaigne, si tant-est qu'il s'en donne une.

Chez Cyrano, plusieurs mondes équivalent à plusieurs vérités, dont nulle n'est juste. L'auteur est à l'origine de nouvelles hypothèses mais ne prétend pas ériger une norme. Le monstre cyranien incarne des hypothèses, non des réponses, et une idée de l'imagination comme légitime à porter des hypothèses scientifiques. Cyrano exploite le phénomène humain et de foire pour dévoiler la lutte inconsciente que chacun mène pour voir le vrai et la norme de son côté et s'en rassurer. L'auteur allie réalité et fiction dans cette optique. Il transpose à un autre monde les spectacles de foire, en plaçant l'homme ordinaire dans le rôle du monstre. Fantaisie, sources réelles – quoique rares – et expérience des exhibitions de monstres se côtoient<sup>43</sup>. Ainsi peut-on lire, dans *Les États et Empires de la Lune* :

Je restai bien surpris de me voir tout seul au milieu d'un pays que je ne connaissais point. J'avais beau promener mes yeux, et les jeter par la campagne, aucune créature ne s'offrait pour les consoler. [...] je rencontrai deux fort grands animaux, dont l'un s'arrêta devant moi, l'autre s'enfuit légèrement au gîte (au moins, je le pensai ainsi à cause qu'à quelque temps de là, je le vis revenir accompagné de plus de sept ou huit cents de même espèce qui m'environnèrent). Quand je pus les discerner, je connus qu'ils avaient la figure et le visage comme nous. Cette aventure me fit souvenir que jadis, j'avais ouï conter à ma nourrice des sirènes, des faunes et des satyres. De temps en temps, ils élevaient des huées si furieuses, causées sans doute par l'admiration de me voir, que je croyais quasi être devenu monstre. (*E.E.L.* p. 75)

Cyrano lutte ici contre l'anthropocentrisme et l'égocentrisme culturel. Autrui apparaît comme un animal, puis c'est par son visage que s'effectue la reconnaissance, avant que le jeu de renversement ne place l'homme lui-même dans la position du monstre, digne des grottes de Montaigne, des légendes, des phénomènes prisés par les cabinets de curiosités. Peut-être y a-t-il autant de mondes et de vérités que de sujets, puisque chacun construit son monde selon ses connaissances relatives. Dès lors, il devient absurde de préjuger de qui est le monstre et l'animal, et qui est l'homme. Il en va de même pour la connaissance de notre essence – cette essence qui questionne dans *Les États et empires de la Lune* puisque pendant son procès, on ne parvient pas à définir Dyrcona, au même titre qu'un monstre est indéfinissable. Richard Rorty écrit :

---

43 R. Bertrand et A. Carol : « Cette étroitesse des sources amène à se poser la question de la place du monstre entre le vrai et l'invraisemblable. Le monstre est aux limites de l'observation et de l'imaginaire. » p. 11. *Le monstre humain, imaginaire et société*. Université de Provence. 2005.

Autrement dit, elle [l'essence] est le fruit de la tentation de privilégier un langage parmi la multitude de ce que nous employons habituellement pour décrire le monde où nous décrire. [...] Mais si nous pouvions jamais nous faire à l'idée que, pour l'essentiel, la réalité est indifférente aux descriptions que nous en donnons, et que le moi humain se crée par l'usage d'un vocabulaire plutôt qu'il ne s'exprime, convenablement ou non, dans un vocabulaire, nous aurions enfin assimilé ce qu'il y avait de vrai dans l'idée romantique que la vérité se fabrique plutôt qu'elle ne se trouve<sup>44</sup>.

Ainsi, chaque groupe a tendance à croire que son « vocabulaire final » est le vrai, que tout autre est anormal. Dès lors autrui est un monstre de foire, comme Dyrcona, si l'on n'accepte pas de se livrer à une variation de perspective.

Il paraît possible de considérer Montaigne et Cyrano comme des « ironistes » selon la définition qu'en donne Rorty au chapitre IV de *Contingence, ironie & solidarité*<sup>45</sup>. Cyrano et Montaigne semblent conscients qu'il n'y a de vérité que celle qu'on se construit culturellement et qui se fait passer pour nature. Il est envisageable de lire *L'Autre Monde*, et le débarquement de Dyrcona sur la Lune puis le Soleil, comme une recherche de la vérité : qui est l'homme ? qui est l'animal ? Qui des deux mondes a raison ? Mais selon une vision ironiste, le problème est insoluble : une différence de vue empêche de trancher. Ce que nous jugeons naturel résulte de notre construction mentale, alors que le monstre est un surgissement, un étant bien difficile à catégoriser, quand la culture devient un réflexe naturel. Comme l'écrit Evanhélia Stead, le phénomène humain est réfractaire à notre tendance à l'esprit d'école et à notre habitude – aussi bien scientifique que littéraire – à tout penser en termes de mouvements, de catégories<sup>46</sup>. Au contraire, le monstre se définit par tout ce qu'il n'est pas. Ainsi, le difforme est décrit par l'intermédiaire d'images animales comme dans l'extrait précédent, tandis que l'écriture monstrueuse et burlesque mélange les genres et les règnes, comme nous l'avons vu avec l'éloge du chou mis sur un pied d'égalité avec l'homme. Par le décentrement, on peut échapper à l'étroitesse de vue. Mais le monde est-il totalement subjectif, arbitraire ? Cela interdirait l'aspiration à l'universalité autant que d'estimer que notre culture est vérité. La question des limites du relativisme se pose.

La Bruyère lui aussi exploite l'image des assemblages burlesques et des hybridations des genres pour tenter de cerner la vérité de l'homme, sous les masques qu'il déplore. Le

44 *op. cit.* p. 26. Le « vocabulaire » désigne nos visions culturelles qui nous semblent naturelles et vraies.

45 « L'ironiste, suivant ma définition, est quelqu'un qui remplit trois conditions : (1) Il a des doutes radicaux et permanents sur le vocabulaire final qu'il emploie couramment, parce que d'autres vocabulaires lui ont fait forte impression, des vocabulaires pris comme finaux par les gens ou dans les livres qu'il a rencontrés ; (2) il réalise que le raisonnement formulé dans son vocabulaire présent ne peut ni confirmer ni dissoudre ses doutes ; (3) pour autant qu'il philosophe sur sa situation, il ne pense pas que son vocabulaire soit plus proche de la réalité que les autres, qu'ils soient au contact avec une puissance autre que lui. » *Ibid.* p. 111 – 112.

46 Evanhélia Stead. *op. cit.* p. 511.

mélange des genres, des règnes et des espèces apparaît lorsque le moraliste évoque et critique Rabelais, dont le livre incompréhensible est comme « une chimère » :

C'est le visage d'une belle femme avec des yeux et une queue de serpent, ou de quelque autre bête plus difforme ; c'est un monstrueux assemblage d'une forme fine et ingénieuse, et d'une sale corruption. (C. I, 43. p. 141.)

On peut supposer que l'auteur s'est inspiré, pour cette remarque, de l'*Art Poétique* d'Horace, où une peinture aberrante métaphorise un livre mal construit :

Iste tabulae fore librum  
Persimilem cuius, velut aegri somnia, vanae  
Fingentur species, ut nec pes nec caput uni  
Eddatur formae.<sup>47</sup>

Contrairement à Cyrano ou Montaigne qui semblent revendiquer l'absence de vérité pour le premier, ou au moins l'acceptation des limites de l'esprit pour le second, La Bruyère défend un certain goût et une morale en laquelle il veut croire. Il tente de sonder la vérité de l'homme en peignant ses paradoxes et pour cela, il use de figures d'oxymores, de tournures contradictoires, de renversements, pour tenter de retrouver un ordre au milieu du fouillis. Chez La Bruyère, la difformité revêt une fonction didactique, en vogue dès la fin du Moyen-Âge. D'un point de vue générique, les remarques présentent une hétérogénéité, que l'on pourrait rattacher à ce que La Bruyère dénonce : les tentatives de classification auxquelles se sont livrés les critiques n'épuisent jamais la totalité des modèles mis en œuvre par La Bruyère. L'entreprise de peindre la vérité de l'homme difficile.

Le monstre revient souvent comme figure méta-textuelle tantôt péjorative, tantôt valorisée, médiatrice du relativisme. Il n'est pas juste exploité pour traiter de cosmologie et d'anthropocentrisme, il fait son entrée dans les considérations au sujet du style. La poétique des trois auteurs peut répondre à ce qu'écrit Fontenelle dans ses *Nouveaux dialogues des morts* : « Tout ressemble à ces ouvrages de perspectives, où des figures dispersées çà et là vous forment, par exemple, un empereur, si vous le regardez d'un certain point ; changez ce point de vue, ces mêmes figures vous représenteront un Gueux<sup>48</sup>. » Une poétique du miroir et de l'anamorphose aux perspectives curieuses réunit les trois œuvres. *Les Caractères* instaurent des anamorphoses où le magnifique et l'ostentatoire deviennent ridicules et où les grandeurs du monde prennent un tour bouffon, à travers cette hybridation de multiples tendances qui caractérise l'écriture fragmentaire des moralistes. Devant ces procédés

---

47 Un tel tableau donnera tout à fait l'image d'un livre dans lequel seraient représentés, semblables à des rêves de malades, des figures sans réalité, où les pieds ne s'accorderaient pas à la tête, où il n'y aurait pas d'unité.

48 Cité par B. Roukhomovsky, dans « Dorus ou l'épopée des vanités : jeu verbal et traits burlesques dans *Les Caractères* de La Bruyère », *Poétiques du burlesque*, Champion, 1998. p. 359.

communs à trois auteurs relativement éloignés dans le temps et leurs objectifs, mais réunis par un imaginaire, il apparaît légitime de se demander si un imaginaire intellectuel et scientifique les rapproche, ou au moins certains aspects. Ce sont en effet, d'une part la redécouverte de penseurs antiques, et d'autre les bouleversements cosmologiques et religieux des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, qui influencent largement les lettres.



## 2.2. Un imaginaire scientifique en évolution

À la lecture de *Le Monstre, le singe et le fœtus* d'Evanghélia Stead, on peut avancer l'hypothèse que chacune des trois blessures de l'orgueil humain théorisées par Freud – la révolution copernicienne, le darwinisme et la psychanalyse – s'accompagne d'une présence particulièrement prononcée du monstre dans les arts<sup>49</sup>. Il n'est donc pas étonnant que l'être difforme soit une figure phare du XVI<sup>e</sup> siècle et du XVII<sup>e</sup> siècle. L'imaginaire scientifique est donc évident, quoique tourné vers des domaines différents selon les trois auteurs.

L'imaginaire est, comme le rappelle Claude-Gilbert Dubois dans *L'Imaginaire de la Renaissance*, « le résultat visible d'une énergie psychique formalisée au niveau individuel comme au niveau collectif<sup>50</sup>. » En premier lieu, il entre en rapport avec une démarche mimétique qui se veut à la fois fondée en vérité et en perfection. Mais cet imaginaire devient vite symbolique, chargé des liens culturels dans lesquels nous avons grandi, appris à penser. Il exprime un manque, une impossibilité d'accès absolu au réel. L'imaginaire ne saurait être pensé en dehors de la réalité. Il n'est en aucun cas une « chimère », une représentation fausse, une invention, mais bien une autre forme de perception du monde. En découle un rapport de l'imaginaire avec l'optique et les arts de la représentation visuelle, deux domaines qui revêtent une grande importance chez Montaigne, Cyrano et La Bruyère.

Beaucoup de métaphores expriment un imaginaire cosmique au XVI<sup>e</sup> siècle. La représentation du monde y est prise entre deux termes d'analogie : l'homme, qui entraîne un processus d'humanisation du cosmos et le divin, et le divin, qui amène une correspondance entre le monde, l'homme et Dieu. Les images corporelles assurent les représentations du Cosmos. Ainsi, le géocentrisme se déduisait de l'anthropocentrisme de la création, puisque l'homme, d'après la Genèse, en est le couronnement. Dans cette mise en abyme, le corps humain est un microcosme. Ainsi, avec la révolution scientifique et tous ses enjeux

---

49 Evanghélia STEAD, *op. cit.* « Darwinisme et Décadence » p. 296.

50 Claude-Gilbert Dubois. *L'Imaginaire de la Renaissance*. PUF. p. 17.

philosophiques, un Cosmos bouleversé entraîne un imaginaire qui devient lui aussi monstrueux. Le corpus témoigne de cet imaginaire scientifique qui à la fois tient encore beaucoup de l'analogique et est hanté par les secousses des nouvelles découvertes.

### 2.2.1. Des influences scientifiques diverses

Malgré une influence commune de la révolution copernicienne, plus ou moins diluée, ce sont des domaines scientifiques différents qui sont requis chez les trois auteurs : l'astronomie chez Cyrano, la médecine chez Montaigne, l'optique chez La Bruyère. Certaines passerelles demeurent malgré tout envisageables.

Cyrano est le plus au fait des découvertes scientifiques. Il suit de près les travaux de l'astronome Gassendi, et cite d'emblée les philosophes et scientifiques de la révolution copernicienne, en plus des penseurs antiques dont les réflexions ont inspiré une grande part des Modernes – dans l'*incipit* des *États et Empires de la Lune*, dès la première page :

Mais j'eus beau leur alléguer que Pythagore, Épicure, Démocrite et, de notre âge, Copernic et Kepler avaient été de cette opinion, je ne les obligeai qu'à s'égosiller de plus belle. (*E.E.L.* p. 46)

Il est intéressant de mentionner que dans l'édition de 1657, cette liste a été remplacée par un vague « quelques grands hommes », sans doute par la censure – ou l'autocensure, à une époque où les procès pour hérésie sont nombreux et où certains ouvrages de Galilée sont à l'index. Les descriptions que Cyrano fait de la lune sont fondées sur les observations de Galilée et Kepler. Le Démon de Socrate met par ailleurs en avant des arguments en faveur du mouvement de la terre et le lunocentrisme des Séléniciens parodie l'anthropocentrisme et le géocentrisme. Or Lucrèce est une influence majeure de Cyrano : l'auteur antique a lui aussi écrit un *Voyage dans la Lune*, où il développe sa théorie matérialiste de l'univers. Par ailleurs, comme on le voit à travers les Anciens cités par Cyrano, les courants qui, au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup>, véhiculent des images de la création comme continue, infinie, plurielle et flexible proviennent de nombreux horizons directement hérités de l'Antiquité. À la Renaissance, certains penseurs mineurs de l'Antiquité, ou présocratiques, sont encore mal connus mais leurs thèses sont accessibles par Platon, Aristote, Plutarque et plusieurs compilateurs. On cite souvent Héraclite, grand théoricien de la mobilité généralisée.

Enfin, dans le système de pensée de Cyrano, l'influence du *De Revolutionibus* de Copernic apparaît. En effet Copernic écrit : « Il n'est pas nécessaire que ces hypothèses soient vraies ni même vraisemblables. » L'hypothèse doit être jugée sur sa valeur

instrumentale et, sans être validée, il peut être suffisant « [qu'elle offre] des calculs conformes à l'observation ». Ainsi, l'hypothèse procure un plaisir intellectuel, et il n'y a de certain que ce qui n'a été révélé par Dieu, affirme Copernic – peut-être pour se protéger des autorités. Une hypothèse astronomique peut être fictive, pourvu qu'elle permette de bons calculs. Plus tard, Mulerus écrit également, en 1616 : « Les hypothèses ne sont que des fictions produites par des hommes qui tentent en vain de scruter le système du monde par l'analyse<sup>51</sup>. » Aristote avait déjà évoqué le syllogisme et la possibilité de déduire malgré tout du vrai à partir de prémisses fausses, mais la nouvelle science insiste particulièrement sur ces idées. Une telle démarche est au cœur du roman de Cyrano, qui met en avant la logique du « pourquoi non ? », présentant toute hypothèse comme possible, à l'image des machines de Dyrcona. Comme l'explique Ricœur, une hypothèse nouvelle appartient au domaine du *muthos* et de la fiction heuristique tant qu'elle n'est pas validée<sup>52</sup>. Il s'agit d'un agencement de faits en système. C'est pour vérifier son hypothèse que Dyrcona s'embarque sur la Lune et opère ainsi le lien entre *muthos*, fiction et réalité scientifique. Par ailleurs, l'ironie scientifique très présente dans *L'Autre Monde* est en partie tributaire d'un courant du scepticisme qui existait déjà du temps de Ptolémée. Pyrron et Céreron en sont deux des figures majeures, présentes dans des réflexions certes burlesques mais sceptiques et relativistes de Cyrano, notamment dans les longs discours du Démon et du « fils de l'hôte » contre la primauté de l'homme, ou des anciens sur les jeunes.

C'est chez Montaigne que l'influence des sceptiques se fait le plus sentir, par l'idée du monde en constant changement. Moins au fait des découvertes cosmologiques, il porte cependant un intérêt prononcé à la divination, à la limite de la science et du religieux, mais pour en faire la critique. Ainsi au chapitre 27 du Livre I – au titre déjà sceptique : « C'est folie de rapporter le vrai et le faux à notre suffisance » – nous pouvons lire :

Si nous appelons monstres ou miracles, ce où notre raison ne peut aller, combien s'en présente-il continuellement à notre vue ? Considérons au travers de quels nuages, et comment à tâtons, on nous mène à la connaissance de la plupart des choses qui nous sont entre mains : certes, nous trouverons que c'est plutôt accoutumance que science qui nous en ôte l'étrangeté (*E. I, 27, p. 360*)

« Monstres » et « miracles » désignent ici tout aussi bien les monstres humains que les phénomènes météorologiques, qui motivent l'image des nuages. Un jeu de mots y apparaît, avec à la fois la métaphore de notre ignorance et la référence aux études météorologiques,

51 Ces citations de Copernic et Mulerus sont faites par Fernand Halpin dans « Le microcosme et l'incomplétude de la représentation », p. 257-268 et « "Mimésis" copernicienne » dans *Le Sens des formes, Études sur la Renaissance*, p. 269-271.

52 Paul Ricoeur. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil.

voire à la divination qui interprète les signes du ciel. Dans le sillage de Cicéron, Montaigne considère ces pratiques avec un regard méfiant qui le rapproche de l'attitude des astronomes, d'après ce qu'en écrit Georg Peurbach dans la préface à *Theoricae novae planetarum* : « Les astronomes sont obligés d'assigner une figure si monstrueuse aux orbes célestes que, s'ils disent vrai, il ne serait pas possible de penser chose plus difforme que le ciel. »<sup>53</sup> Montaigne résume ainsi son scepticisme, d'ailleurs souvent traduit par le difforme :

Car cela, d'établir la mesure de notre puissance, de connaître et juger la difficulté des choses, c'est une grande et extrême science, de laquelle il doute que l'homme soit capable. (*E.* II, 12, p. 253)

Le domaine scientifique récurrent, voire obsessionnel chez Montaigne, est la médecine. Il consacre un chapitre à « la ressemblance des enfants aux pères » et la figure paternelle est présente au fil des *Essais*, à travers les héritages corporels et psychologiques. C'est dans ses maladies que l'auteur les retrouve. La pathologie se charge donc à la fois de la figure de la mort, de l'image du père et de la filiation. La dégradation du corps hante Montaigne, qui envisage les moyens de se connaître, de se soigner. Il prend en la matière le parti de Platon en exigeant des médecins qu'ils « en soient passés par toutes les maladies qu'ils veulent guérir » (II, 37). Montaigne est un adepte de l'automédication, et en cela l'écriture lui permet d'enregistrer les états successifs de sa personne. C'est dans son analyse qu'apparaît le principe de transformation perpétuelle. Le projet même des *Essais*, par leur éclatement, en témoigne. D'ailleurs, beaucoup d'œuvres littéraires de l'époque se présentent comme des chantiers. Le lecteur est invité à organiser son parcours à travers l'œuvre, en « suffisant lecteur » que souhaite Montaigne comme lecteur modèle, capable de se construire une image juste de sa personne malgré les changements – à moins que ce ne soit à travers eux.

Un suffisant lecteur découvre souvent ès écrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues, et y preste des sens et des visages plus riches. (*E.* I, 24, p. 287)

La multiplicité des apparences et des états apparaît aussi bien chez l'auteur que dans son livre. L'homme n'est par ailleurs jamais le même d'un jour à l'autre :

Ainsi, ce qui commence à naître ne parvient jamais jusqu'à la perfection de l'être, puisque naître ne s'achève, et jamais ne s'arrête étant à son terme. Avant de naître, depuis sa semence, il va toujours se changeant et se muant d'une forme à une autre. La semence humaine génère d'abord dans le ventre de la mère un fruit sans forme, puis un enfant formé, puis, étant hors du ventre, un enfant au sein. (*E.* II, 12.)

Le style de Montaigne mime ici, par ses rythmes, l'idée de passage avec la paronymie des opposés « être » / « naître » / « n'être ». On se laisse porter, comme à travers le flux d'une

---

53 Cité par Fernand Hallyn, dans *La Structure poétique du monde, Copernic, Kepler*. Seuil. p. 50.

rivière en mouvement perpétuel, par le glissement de trois séries d'assonances – en [t], en sifflantes, puis en [f] : « fruit sans forme » > « enfant formé ». Ainsi, la signification de chaque mot est à la fois dans le mot et dans le suivant, sur lequel le son anticipe. Enfin et surtout, le corps apparaît comme un véritable Protée. Il change sans cesse, brouille les règnes lorsqu'il est comparé à un fruit, et passe même par des phases « sans forme » comme un monstre indéfinissable. Par ailleurs, la continuité s'effectue à travers les auteurs : Montaigne retranscrit des prédécesseurs, Amyot, qui lui-même traduit Plutarque.

La Bruyère, plus éloigné temporellement et idéologiquement des deux autres auteurs, s'intéresse à une difformité comportementale davantage que morphologique. Ce sont l'optique et les anamorphoses qui inspirent un certain nombre de ses remarques. Peut-être parce que l'astronomie est trop dérangeante ? La Bruyère semble en effet être plus conservateur, et il écrit à une période où un pouvoir fort a pris en main les sciences.

Une de ses principales préoccupation est, semble-t-il, la recherche d'une harmonie entre le fond et la forme, entre la nature des êtres et leur extérieur dont il ne cesse de dénoncer les faussetés. C'est dans ce programme que nous pouvons découvrir l'imaginaire visuel et optique de La Bruyère. Il s'intéresse à la variation du regard, mais aussi à la géométrie, à la bonne mesure. Cet idéal apparaît toutefois par le négatif : le moraliste ne cesse de montrer toutes les grossièretés, disharmonies et démesures de la société. Il se livre à des jeux de variations de proportions pour faire ressortir nos ridicules. Ainsi en est-il lorsque l'auteur décrit un spectacle de monstres dû à un effet de rétrécissement :

Petits hommes, hauts de six pieds, tout au plus de sept, qui vous enfermez aux foires comme des géants, et comme des pièces rares dont il faut acheter la vue, lorsque vous allez jusques à huit pieds ; que vous donnez sans pudeur de la *hautesse* et de l'*éminence*, qui est tout ce que l'on pourrait accorder à ces montagnes voisines du ciel, et qui voient les nuages se former au-dessus d'elles : espèce d'animaux glorieux et superbes qui méprisent toute autre espèce, qui ne fait pas même comparaison avec l'éléphant et la baleine, approchez, hommes, répondez un peu à *Démocrite*. (C. XII, 119, p. 495.)

L'effet de vue en plongée donne aux hommes une taille ridicule, le comparant aux nains exposés dans les foires – « petits hommes » – au même titre que les géants. Ce jeu de variation des proportions petit / grand, passant par une gradation des mesures – de six pieds à huit – amène le thème principal de l'orgueil humain. La suite du passage met en œuvre un rapport de proportions entre l'homme et les animaux au niveau desquels le moraliste nous rabaisse. Les amples périodes, la deuxième personne et l'apostrophe achèvent de donner à ce morceau un tour de spectacle. Mais la question de l'harmonie apparaît plus encore dans les sections décrivant un personnage précis, comme la remarque 12 dans « De la mode » :

L'on blâme une mode qui divisait la taille des hommes en deux parties égales, et prend une toute entière pour le buste, et laisse l'autre pour le reste du corps : l'on condamne celle qui fait de la tête des femmes la base d'un édifice à plusieurs étages, dont l'ordre et la structure change selon leurs caprices ; qui éloigne les cheveux du visage, bien qu'ils ne croissent que pour l'accompagner, qui les relève et les hérissé à la manière des bacchantes, et semble avoir pourvu à ce que les femmes changent leur physionomie douce et modeste, en une autre qui soit fière et audacieuse : on se récrie enfin contre telle et telle mode, qui cependant toute bizarre qu'elle est, pare et embellit pendant qu'elle dure, et dont on en tire tout l'avantage que l'on peut espérer, qui est de plaire. (C. XIII, 12, p. 510.)

La série des termes mathématiques, architecturaux et scientifiques qui parcourent ce passage – « divise [...] deux parties égales » ; « la base d'un édifice » ; « l'ordre et la structure » – enchaînent sur des images relevant du monstrueux, du « bizarre », telles que la comparaison avec les bacchantes ou l'idée de la femme capable de se métamorphoser. La dimension burlesque du passage appliquant le champ mathématique à la mode est évidente et semble s'inscrire dans la lignée des recherches aussi bien scientifiques qu'artistiques de la Renaissance. Dans l'épître de Copernic au pape concernant *De Revolutionibus*, on découvre que le principal reproche du savant à l'encontre de la théorie ancienne porte sur l'ordre et l'harmonie : « Enfin, en ce qui concerne la chose principale, c'est-à-dire la forme du monde et la symétrie exacte de ces parties, ils [les scientifiques anciens] ne purent ni la trouver ni la reconstituer. Et l'on peut comparer leur œuvre à celle d'un homme qui, ayant rapporté de divers lieux des mains, des pieds, une tête et d'autres membres – très beaux en eux-mêmes mais n'ont pas dépeint en fonction d'un seul corps et ne se correspondant aucunement – les réuniraient pour en former un monstre plutôt qu'un homme. » Ici, la symétrie doit être entendue au sens étymologique : *sin* + *mètria* – mesure commune, harmonie en système. Cet idéal se retrouve dans les recherches artistiques. Les artistes de la renaissance sont obsédés par une recherche de la géométrie, avec par exemple un lien fort entre l'harmonie musicale et le monde chez Léonard de Vinci. Au siècle suivant, La Bruyère en est fortement tributaire. Le moraliste recherche la vérité et l'harmonie derrière les difformités dues au regard déformant de la société.

C'est donc un autre rapport à la science qui apparaît chez La Bruyère, bien que la fascination du XVI<sup>e</sup> siècle pour la métamorphose laisse des traces au XVII<sup>e</sup> siècle. Là où Cyrano et Montaigne semble plutôt interroger les normes, La Bruyère en cherche une et veut rétablir une harmonie. Or *Les Caractères*, mais aussi les *Essais* et *L'Autre Monde* permettent de tracer d'une évolution de la science, notamment à travers le mouvement du baroque qui s'étale sur les deux siècles et dans lequel nous allons plonger à présent.

### 2.2.2. Le baroque : une image de l'évolution du statut de la science

Au XVI<sup>e</sup> siècle, on l'a vu, l'opposition entre naturel et surnaturel n'a pas ou peu lieu d'être. Sciences dures, occultisme, religion se mêlent pour dépeindre la créativité de la nature et la multiplicité de ses formes. La découverte du Nouveau Monde contribue également au recul des frontières du possible. La grande vague du grotesque issue d'Italie et des survivances du Moyen-Âge cristallise la fascination pour ces nouvelles formes, mais aussi les menaces primitives qui y sont liées. Les apparences captivent, en cela qu'elles sont variables, bien plus complexes et vastes qu'on le soupçonnait jusqu'alors. Cependant, elles s'accompagnent souvent d'un avertissement contre la vanité et la propension à tromper. Toutes ces thématiques directement issues des bouleversements idéologiques et scientifiques se croisent et s'éclairent mutuellement chez Montaigne : le monde est infini, tout y est variable, y compris le propre corps et l'esprit de l'auteur, à l'instar de la pensée humaine bien inconstante. À la diversité cosmologique répond la découverte de la diversité anthropologique et culturelles. Devant une telle variabilité des coutumes et des apparences du monde, il devient impossible de continuer à se fier au corps comme à un signe – et tout particulièrement au corps du monstre. Par ces thèmes, Montaigne a un pied dans le baroque et son style le confirme : fascination pour le mouvement, pour les créatures grotesques, métaphores, jeux de métamorphoses sont autant de procédés récurrents sous sa plume.

Un goût prononcé pour les analogies et métaphores mêlant des champs très variés frappe largement autant dans l'œuvre de Cyrano. La métamorphose est au cœur de *L'Autre monde* : des patriarches de la Bible apparaissent, disparaissent comme par magie, changent de forme ; des paysages et des arbres merveilleux rappelant ceux de l'Éden apparaissent aussi. Or un aspect composite est saisissant dans les machines volantes de Dyrcona et dans la conformation des créatures variées qu'il rencontre. Dans ce roman à la forme irrégulière, l'auteur en outre mélange les codes : de minuscules portées et des notes de musique se mêlent parfois à l'écriture, tandis que le style mêle les langages scientifique, scolastique, religieux, à des images triviales et comiques. Ces assemblages ont de quoi surprendre sans cesse. Nous sommes happés et déroutés, comme le voyageur lui même perdu entre la Terre, la Lune, le Paradis Terrestre, Québec (la Nouvelle-France), puis le Soleil... Nous sommes désorientés. Rien n'est stable, surtout pas ce que nous croyons à partir des apparences. Tout est trompeur. Tout réclame à être ré-envisagé et mélangé tant nos hiérarchies sont factices.

La séduction des apparences est un thème baroque qu'on retrouve chez La Bruyère, pour qui le paraître est ambivalent. Il est tantôt source d'angoisse, et tantôt divertissant tant

le moraliste s'amuse des masques. Il semble se demander si les apparences sont encore signe de quelque vérité. On s'éloigne de la pensée du Moyen Âge, qui accordait une place majeure au corps, où tout faisait sens. L'auteur célèbre la différence et la proportion dans la variété. Si l'homme n'a accès qu'à ses représentations, elles ne peuvent rendre la symétrie du monde vers laquelle tendent l'artiste et le chercheur. Il faut passer par un regard inhabituel. Ce constat relie les trois auteurs, bien que dans des buts différents. La Bruyère brosse des portraits où tout est mouvement trompeur et variété. Ainsi écrit-il de Théodas :

Voulez-vous quelque autre prodige ? Concevez un homme facile, doux, complaisant, traitable, et tout d'un coup violent, colère, fougueux, capricieux ; imaginez-vous un homme simple, ingénu, crédule, badin, volage, un enfant en cheveux gris ; mais permettez-lui de se recueillir, ou plutôt de se livrer à un génie, qui agit en lui, j'ose dire, sans qu'il y prenne part, et comme à son insu, quelle verve ! Quelle élévation ! Quelles images ! Quelle latinité ! Parlez-vous d'une même personne ? me direz-vous ; oui, du même, de *Théodas*, et de lui seul. Il crie, il s'agite, il se roule à terre, il tonne, il éclate ; et du milieu de cette tempête il sort une lumière qui brille et qui réjouit ; disons-le sans figure, il parle comme un fou, et pense comme un homme sage ; il dit ridiculement des choses vraies, et follement des choses sensées et raisonnables (*C. XII, 56, p. 473*)

Cet extrait célèbre des *Caractères* met en œuvre tous les procédés baroques évoqués. Il présente un homme monstrueux par sa dualité et ses incohérences. Le texte est construit en structure binaire, mettant en évidence, par le jeu des balancements et de la ponctuation, les tempéraments les plus opposés. Les qualificatifs s'enchaînent dans un flux incessant, les interrogatives et exclamatives venant appuyer cette accumulation théâtrale. L'adresse au lecteur et la question d'ouverture « Voulez-vous quelque autre prodige ? » placent le locuteur non seulement en posture de forain, mais dans celle du compilateur de prodiges. Il ne serait pas étonnant que La Bruyère se soit inspiré des divers catalogues plus ou moins scientifiques qui ont passionné le XVI<sup>e</sup> siècle : les monstres s'y succèdent, décrits avec minutie et à grand renfort d'accumulations. Tout comme ces créatures et tout comme le cosmos devenu protéiforme et contradictoire, Théodas est un être en métamorphose, monstrueux ; un insaisissable caractère des contraires. Enfin, la métaphore « et du milieu de cette tempête il sort une lumière qui brille et qui réjouit » est cosmique. Le brouillage baroque des règnes apparaît, au même titre que l'imaginaire issu du XVI<sup>e</sup> siècle où homme et cosmos se répondent encore. La métaphore est la figure baroque du brouillage des règnes et des règles. Avec elle, on déplace l'attention du signifié sur le signifiant. Devant les angoisses scientifiques et le renoncement à connaître la chose en soi, l'accent est mis sur la forme, et les auteurs semblent croire en une tentative de cerner quelque chose par associations d'idées, par hybridation. La Bruyère est en cela dans la continuité du baroque.

Malgré tout, le Grand Siècle et le contexte intellectuel du moraliste sont marqués par une répartition des savoirs, à la différence de ce que nous avons vu au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup>. Les recherches initiées par Copernic, Galilée, Kepler commencent à être apprivoisées, constituées comme science officielle à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. On évolue vers une réorganisation et une fragmentation des savoirs par le pouvoir. Louis XIV supervise l'ouverture des différentes Académies, dont les activités sont encadrées. Par ailleurs, en se faisant désigner comme « Roi Soleil », il se place du côté de la nouvelle science et de l'héliocentrisme, repris à son compte. Le Grand Siècle voit aussi s'installer le règne de la raison. Un fort pouvoir impose son ordre aux choses, aux catégories, partageant le vrai et le faux, opposant la règle, la norme, l'accident. Ainsi, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, la science classe les phénomènes, définit les limites du réel, et rejette les anormalités parmi les erreurs de la nature ou les produits d'une imagination malade – l'imagination prend elle aussi un sens plus négatif, elle est « la folle du logis ». On comprend l'attrait de La Bruyère pour un style qui se fait collectionneur et classe les monstres. C'est une galerie qu'il nous livre et traite à travers une écriture qui doit beaucoup à l'optique. On peut supposer qu'il laisse de côté ce qui, en science, vient déranger son projet moral, l'astronomie notamment. Il se concentre plutôt sur les anamorphoses, les jeux d'éloignement et de variations. Ceci dit, à la même époque, les métaphores optiques permettent à Pascal de penser l'infiniment grand et petit, dans une pensée pleine de relativisme. La Bruyère reste plutôt dans une entreprise morale.

Ainsi, La Bruyère, quoique moraliste classique, est héritier du baroque qui a prospéré en Europe dès 1530 et trouve encore des expressions au Grand Siècle. On pourrait décrire le baroque comme un art trouble et plein de contradictions, au cœur duquel apparaît un goût pour l'anamorphose. Il hérite des inquiétudes de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : guerres de religions, disettes, conditions de vie difficiles, série de décès de monarques, guerre de Trente ans, conflits des grands empires – et surtout, prise de conscience par les sciences et les arts de l'échec de la pensée à rendre compte de la totalité. Le baroque témoigne de l'émerveillement autant que de l'angoisse devant des apparences trompeuses et la perte des théories rassurantes. Enfin, les années 1550-1630 sont marquées par la mort, aussi bien du côté des Grands que du côté du peuple où, en cette période de virulence de l'Inquisition, les spectacles de mort publique sont légion. Elle est omniprésente chez Montaigne : « Il n'est rien de quoi je sois toujours plus entretenu que des imaginations de la mort ; voir en la saison la plus licencieuse de mon âge. » Il brise par ailleurs l'image de l'homme comme sage : « Tu es le scrutateur sans connaissance, le magistrat sans juridiction

et après tout, le badin de la farce. » (III, 12). Ici, on peut retrouver par ailleurs ce que Cyrano et La Bruyère développeront : l'imaginaire de la foire, du bouffon, qui brise l'orgueil moral. Dans tous ces traumatismes, Dieu aussi est réduit à n'être que l'origine d'un mécanisme. Mais la religion ne fléchit pas pour autant, au contraire. La fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le XVII<sup>e</sup> siècle voient le grand développement d'une mystique baroque. Des auteurs tentent de réconcilier la religion avec le monde, faute de ne plus trouver Dieu dans l'ordre du Cosmos. Ainsi, François de Sales écrit un traité de « Vie Dévote » en accord avec la mondanité. La Bruyère est empreint de cette morale mondaine et se situe dans la continuité du second mouvement baroque, qui émerge en France vers 1650. Il est moins tragique, plus ouvert aux fantaisies poétiques. Puis l'esthétique classique du règne de Louis XIV n'a pas totalement chassé le baroque. Bien au contraire : tout l'art-propagande du roi déborde de mouvement et d'ostentation, mais ce baroque est lumineux et sert pouvoir.

Il est frappant de voir comment, d'un mouvement angoissé lié aux découvertes du XVI<sup>e</sup> siècle, le baroque est apprivoisé. Avec lui, les sciences changent de statut. Il en va de même pour le monstre qui, d'abord figure d'humilité, sert la morale et devient repoussoir.



## **2.3. Un système de pensée mis à mal**

Le monstre est une figure de choix pour cristalliser les doutes – craintes, et doutes au sens philosophique – dans la nouvelle science et ses répercussions. Il incarne le choix, assumé par Montaigne, de renoncer à prétendre tout comprendre et un cheminement progressif vers le décentrement chez Cyrano. Mais pour l'auteur des *Essais*, autant que chez La Bruyère, l'homme difforme est aussi un motif de l'angoisse devant la vision de notre dégradation ou de notre médiocrité. Une inversion des rapports de force en témoigne.

### **2.3.1. Une figure d'humilité et de prise de conscience de nos limites ?**

Dans *Le monstre, pouvoirs de l'imposture*, Claude Kappler rapporte une expérience : demander à des enfants de dessiner et de présenter un monstre. Les fonctions du monstre alors mises en avant ont exprimé ces mêmes fonctions cathartiques qu'il revêt en littérature – il fait peur, détruit, amuse, interroge. À croire que ces fonctions de la figure anormale sont déjà présentes dans l'inconscient. Les auteurs vont puiser dans des figures ancrées dans nos esprits et dont l'homme reste pénétré. Le sentiment de notre propre fragilité, dans un monde que jamais il ne comprendra, est latent dans les usages du monstre. Il vient

concentrer l'inconnu et l'hostile, avec un regard tantôt inquiet, tantôt plus accueillant et relativiste, tantôt critique – parfois tout cela à la fois, tant ces sentiments sont liés. Nous observons par exemple un cheminement progressif du narrateur-personnage, au fil de ses découvertes dans *L'Autre Monde*. Ainsi, dans *Les États et Empires du Soleil*, second volet du diptyque, Dyrcona éprouve d'abord des réactions naturelles d'anxiété et de jugement – accompagnées souvent d'un ton burlesque, faussement badin, qui masque l'angoisse. Pourtant, il a déjà expérimenté l'altérité sur la Lune, le premier roman relate ses aventures, mais rien n'est jamais acquis et l'étonnement le saisit à nouveau dans le deuxième volume. Ainsi, le héros découvre-t-il une créature étrange qu'il décrit :

Certes je l'avoue, quand j'aperçus marcher fièrement devant moi cette pomme raisonnable, ce petit bout de nain pas plus grand que le pouce, et cependant assez fort pour se créer soi-même, je demeurai saisi de vénération. (*E.E.S.* p. 218.)

Cet extrait oscille entre le ridicule des hybrides, tels que la « pomme raisonnable », dont le caractère bouffon apparaît aussi dans le démonstratif, les qualificatifs redondants – « petit bout de nain » – et la fascination mystique en fin de phrase. Le mystérieux personnage ne laisse pas saisir sa nature, et le ton du narrateur pour le décrire est sans doute marqué par l'univers du conte de fée, notamment à travers la formule « pas plus grand que le pouce ». Plus loin, Dyrcona découvre même que cette créature provient d'un arbre « tout de pur or, dont les feuilles sont d'émeraudes, les fleurs de diamants, les boutons de perles, et parmi tout cela, des fruits qui se font homme en un clin d'œil ! » Le ton ici n'est plus ridicule mais onirique. Il relève des légendes et des contes auxquels le monstre se rattache. Mais, surprenant jusqu'au bout, il peut être tantôt hideux, nain, ridicule, tantôt merveilleux, tenant à la fois du conte et des récits tels que la Genèse ou la description de lieux utopiques. Le narrateur-personnage avoue d'ailleurs son impuissance à comprendre de tels prodiges qu'il ne peut qu'admirer, abandonnant toute tentative d'interprétation :

Mais vous, lui dis-je, découvrez-moi qui vous êtes ? Car ce que je viens de voir est si fort étonnant, que je désespère d'en connaître jamais la cause, si vous ne me l'apprenez. [...] Pour moi j'avoue que la compréhension d'un tel miracle surpasse ma capacité. (*E.E.S.* p. 219.)

L'essence du phénomène interroge. Nous retrouvons ici l'image de la créature étrange comme un sphinx, posant l'énigme de sa nature et de celle de l'homme. On observe par ailleurs le cheminement qui part de la moquerie pour aller vers un abandon, plus ou moins inquiet, de sa capacité à comprendre, en passant par l'émerveillement, impliqué par le vocabulaire tenant du religieux – le « miracle ». Mais avec la découverte de ces créatures, ce sont toutes ses préconceptions que Dyrcona est amené à interroger, à travers un débat où

il est question de l'origine des monstres et des miracles. Encore une fois, le poids de l'imagination dans l'engendrement de tels êtres est au cœur des questionnements :

Enfin, plusieurs femmes grosses qui ont fait monstres leurs enfants déjà formés dans la matrice, parce que leur imagination, qui n'était pas assez forte pour se donner à elles-mêmes la figure des monstres qu'elles concevaient, l'était assez pour arranger la matière du fœtus, beaucoup plus chaude et plus mobile que la leur, dans l'ordre essentiel à la production de ces monstres. (E.E.S. p. 229)

C'est avec humour que Cyrano rapporte cet argument, qui parodie les théories encore en vogue : engendrer un monstre apparaît ici comme positif, à travers les formules « arranger la matière du fœtus » ou « dans l'ordre essentiel à la production de ces monstres » qui laisse entendre que donner vie à un monstre pourrait être recherché, normal, et faire partie d'un ordre. L'auteur ne cautionne aucune théorie : il rapporte une succession d'exemples et les traite avec une légèreté où apparaît malgré l'impuissance de l'esprit à tout saisir.

Il est intéressant de remarquer que Montaigne lui aussi a recours à l'univers du conte et du merveilleux, comme nous l'avons vu un peu plus haut chez Cyrano, pour décrire l'apparition d'un phénomène monstrueux qu'il se sent bien incapable d'interpréter. On note que le vocabulaire merveilleux se glisse dans la description précise que dresse Montaigne d'un enfant affublé d'un siamois parasite dans « D'un enfant monstrueux » (II, 30) :

Ce conte s'en ira tout simple : car je laisse aux médecins d'en discourir. Je vis avant-hier un enfant que deux hommes et une nourrice, qui se disaient être le père, l'oncle et la tante, conduisait pour tirer quelques sous de le montrer, à cause de son étrangeté. [...] il n'avait encore voulu prendre autre nourriture, que du tétin de sa nourrice : et ce qu'on essaya en ma présence de lui mettre en bouche, il le mâchait un peu, et le rendait sans avaler : ses cris semblaient bien avoir quelque chose de particulier. (p. 550)

Ouvrir un tel récit sur le mot « conte » n'est pas anodin, même à une époque où beaucoup de termes équivalent à « récit ». Le conte place l'anecdote rapportée dans le champ du merveilleux, de l'étrange. Les termes « montrer » – hérité de « *monstrer* » – et « étrangeté » apparaissent d'ailleurs juste derrière. Plus encore, la description du petit garçon rappelle les enfants exceptionnels des contes. Il ne mange pas normalement, ne crie pas normalement et a un deuxième corps, un étranger. Ainsi, cette « étrangeté » est effective au sens propre comme au figuré : un autre corps parasite le sien, comme un autre-je encombrant qui le rend « imparfait » – l'adjectif revient fréquemment dans ce chapitre. Montaigne enchaîne sur une métaphore politique, non sans une certaine ironie contre l'amalgame d'un double corps qui symboliserait le rattachement d'un peuple étranger à un pays. Montaigne rapporte ces interprétations loufoques mais avoue être dépassé par le cas. Il « laisse aux médecins le soin d'en discourir » et exprime son impuissance à expliquer par l'univers du merveilleux.

Or c'est par l'exploitation de la métaphore, dont nous traiterons plus amplement dans la dernière partie, que Montaigne instaure une autre forme de raisonnement que la pensée rationnelle. Il n'est pas dans la persuasion mais dans l'analogique, dans le symbolique et cette spontanéité qu'il revendique pour ne jamais cesser d'interroger ce qui se présente à lui. Lorsque l'essayiste évoque son idéal de franchise, il écrit : « je parle au papier comme je parle au premier que je rencontre. » (III, 1). Cette métaphore hybride les genres et les cases, donnant un caractère anthropomorphique aux objets. Il peut sembler paradoxal qu'un auteur si attaché à la franchise use de figures marquées par la duplicité et le mélange, mais il semble qu'elles soient une forme de reconnaissance du changement et de la relativité. Par ailleurs, Montaigne réactive souvent des images *a priori* clichées, mais auxquelles il donne un renouveau. Ainsi écrit-il : « ils attisent la guerre » ; « l'universel naufrage du monde » ou encore « et vous contentez... de couler en eaux troubles sans y vouloir pêcher » – où une métaphore devenue populaire (« nager en eaux troubles ») est détournée. Enfin, l'image du masque qui sera le cœur du texte de La Bruyère est convoquée chez Montaigne : « J'ai curieusement évité qu'ils [les princes] ne se méprennent de moi et s'enferrassent en mon masque. » Mais le masque ici n'a pas nécessairement un sens péjoratif d'outil trompeur. Il s'agit seulement d'évoquer la figure qui, bien malgré nous, est toujours changeante tant que l'on y soit pour quelque chose. L'essayiste a conscience de la variabilité, de la mobilité, de la fragilité des apparences et interprétations par notre raison.

Si la rationalité aide à comprendre le monde, l'orgueil d'une pensée qui prétend classer normal et pathologique est dénoncé. Dès la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle est établi un dispositif de classification des objets. Devant le monstre, la connaissance remplace la curiosité. Le phénomène redevient petit à petit une erreur aux yeux de la science. Est-ce un bien ou un mal ? Foucault pour sa part évoque cette tendance comme une nouvelle forme de racisme dont le concept central est l'hérédité<sup>54</sup>. Alors que la science, la détection et le soin des monstres étaient censés réintégrer les anormaux et éteindre les peurs, les délires magiques ou mystiques, l'usage ultra-scientifique des monstres refoulerait de nouveau ces individus aux marges. Peut-on voir ici un paradoxe de la Modernité, ou touchons-nous à sa

54 « Vous voyez, dans ces conditions, comment la psychiatrie peut effectivement, à partir de cette notion de dégénérescence, à partir de ces analyses de l'hérédité, se brancher ou plutôt donner lieu à un racisme, un racisme qui a été à cette époque-là fort différent de ce qu'on pourrait appeler le racisme traditionnel, historique, le « racisme ethnique ». [...] C'est le racisme contre l'anormal, c'est le racisme contre les individus qui, étant porteurs soit d'un état, soit d'un stigmate, soit d'un défaut quelconque, pourraient le transmettre à leurs héritiers. [...] C'est un racisme donc qui aura pour fonction non pas tellement la prévention ou la défense d'un groupe contre un autre, que la détection, à l'intérieur même d'un groupe, de tout ce qui pourrait être porteur de danger. Racisme interne, racisme qui permet de filtrer tous les individus à l'intérieur d'une société donnée. » Foucault. *op. cit.* p. 299 – 300.

limite ? Cette question peut déjà s'avérer légitime à la transition des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, où commence cette Modernité. Le monstre devient en effet l'objet de projets normatifs.

Bien que le Grand Siècle soit l'âge de la norme et de la réorganisation des savoirs, un tel usage du monstre s'esquisse parfois au sortir du Moyen-Âge. Ainsi, un inquisiteur du XV<sup>e</sup> siècle analyse l'image des femmes : « Tu ne sais pas que la femme est une chimère, mais tu dois le savoir. Ce monstre prend une triple forme. » (*Malleus Maleficarum*). Dans une toute autre optique, ces comparaisons animales sont celles que réinvestit La Bruyère pour décrire les femmes – surtout dans les remarques 5 et 6 du chapitre « Des femmes ». À côté de son caractère fascinant, appelant à un autre regard, l'être difforme conserve toute son ambivalence en étant aussi le monstre *moneo*, qui avertit et blâme. C'est la fonction principale que semble lui accorder le moraliste, qui en fait une figure de satire.

Quoi qu'il en soit, chez les trois auteurs, le monstre est une figure de la fragilité, de l'angoisse et de la dégradation – thématiques centrales chez Montaigne concernant son corps ; dégradation de la dignité humaine chez Cyrano et dégradation des mœurs chez La Bruyère. Cette image parcourt également la peinture des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Comme le suggérera Nietzsche au sujet de la représentation de la laideur dans *Le Crépuscule des idoles*<sup>55</sup>, le monstre humain dérange l'autosatisfaction de l'homme, le renvoyant à sa fragilité, à sa déchéance. L'homme est un monstre pour l'homme : une idée forte dans l'art, qui présente la personne invalide comme angoissante, mais aussi chargée de symboles plus optimistes qu'on peut le croire à première vue. Un exemple apparaît dans le tableau de Ribera, *Le Pied-bot [en couverture]* où la personne difforme est ambivalente. Elle est à la fois l'autrui dérangeant et notre propre crainte de la fragilité. Ce personnage est mystérieux : on a longtemps hésité sur la nature de son handicap : nanisme, pied-bot, hémiplégie... Le corps disgracieux demeure une énigme, dont le déchiffrement aussi bien physique que métaphysique n'est pas aisé. Mais surtout, cet infirme porte en lui à la fois *la grandeur et la misère de l'homme*. Ce pauvre mendiant – comme l'indique sa tenue ainsi que le papier dans sa main gauche : une demande d'aumône – prend malgré tout une pause droite, fière, et tient sa béquille de façon presque arrogante. Une pause sans doute pas dénuée d'humour. Son visage est lumineux et rieur. Un assez grand format, d'ordinaire réservé aux gens d'importance, lui est consacré. Ce tableau montre à l'homme sa fragilité, mais presque

---

55 « Nous entendons le laid comme un signe et un symptôme de la dégénérescence. [...] Chaque indice d'épuisement, de laideur, de vieillesse, de fatigue, toute espèce de contraintes, tels que la crampe, la paralysie [...] tout cela provoque la même réaction, le jugement "laid". [...] Qui l'homme hait-il ici ? Mais il n'y a à cela aucun doute : l'abaissement de son type. » Nietzsche. *Œuvres. Le Crépuscule des idoles*. Chap. « Flâneries intellectuelles », section 20. p. 1091. Flammarion. 2000. Trad. par H. Albert.

revendiquée : le personnage joue de son infirmité. Le ciel profond qui se déploie derrière lui n'est pas sans connotations transcendantes. La difformité et les maux terrestres semblent intégrés à l'ordre et pris avec humour. Notre condition est marquée par l'imperfection, la laideur, elle invite à la modestie, à la pensée relativiste et au regard vers Dieu.

Une démarche analogue transparaît du *Portrait de Magdalena Ventura avec son mari et son enfant*, de Ribera [annexe 6]. Il rappelle les cabinets de curiosités, où les êtres difformes sont exposés comme des œuvres d'art et des signes de la créativité de la Nature, davantage que comme des ratés. Ici le format important, les personnages grandeur nature et le clair-obscur mettent en valeur la femme monstrueuse comme dans ces cabinets. Outre sa barbe, d'autres éléments dérangent : une femme âgée allaite, or son sein semble être au milieu de sa poitrine, comme si elle en avait un seul, ou un troisième. Le texte dans la stèle rappelle le lien des prodiges avec Dieu – comme on a pu le voir chez Saint-Augustin.

En définitive, ce qui peut être source d'angoisse est tout autant à admirer. Mais l'interprétation qui découle de cette admiration peut prendre des chemins très variés : la reconnaissance de nos limites, l'ouverture sur d'autres possibles, mais aussi le réaffirmation d'un nécessaire ordre social qui devrait enrayer le jeu de fausses apparences.

### **2.3.2. Ou figure d'avertissement pour appeler à retrouver un ordre ?**

La Bruyère, davantage que Cyrano ou Montaigne, croit en un ordre moral, religieux et de pouvoir. Autrement dit en une norme, ou du moins en la possibilité de retrouver une harmonie entre l'apparence et la nature humaine, loin des faux-semblants. Il déplore le décalage entre le fait et le droit. Le monstre est la figure des désordres. Le changement est donc considérable par rapport à la fonction que lui prêtaient Montaigne et Cyrano.

Autant que dans les figures de style renvoyant au renversement, au double, à l'hybridité, c'est dans son énonciation que La Bruyère donne à sentir la portée morale de son entreprise. Ses monstres avertissent, et lui-même est le montreur qui instruit le public. L'énonciation va de la proximité complice à l'impersonnel, alliée à la distance de l'ironie. Une présence très marquée de l'énonciateur – le « je » – traduit de fréquents jugements de valeur, souvent fermes. C'est avec un statut de témoin et de montreur de curiosités que le moraliste exploite la première personne. Par exemple lorsqu'il écrit :

J'entends *Théodecte* de l'antichambre ; il grossit sa voix à mesure qu'il s'approche, le voilà entré ; il rit, il crie, il éclate, on bouche ses oreilles, c'est un tonnerre ; il n'est pas moins redoutable par les choses qu'il dit que par le ton dont il en parle [...] Je cède enfin et je disparaîs, incapable de souffrir plus longtemps *Théodecte*, et ceux qui le souffrent. (*C.* V, 12. p. 231)

L'énonciateur est ici témoin et victime de l'entrée en scène du personnage exubérant dont le fracas des gestes et de la parole passe pour folie, allant jusqu'à l'épreuve. La longue accumulation aux rythmes agressifs, puis la pointe finale et le polyptote sur « souffrir » en témoignent. L'énonciateur se fait personnage. Les sens de l'énonciateur témoin sont par ailleurs mis à contribution, comme s'il était un personnage du théâtre qu'il nous décrit : « Je vois un homme entouré et suivi, mais il est en place : j'en vois un autre que tout le monde aborde, mais il est en faveur » (VIII, 31) ; « L'on me dit tant de mal de cet homme, et j'y en vois si peu, que je commence à soupçonner qu'il n'ait un mérite importun, qui éteigne celui des autres. » (VIII, 39). Ainsi, le « je » présente lui même les phénomènes, les *monstre* du doigt comme avertissements. Là où, chez Montaigne, la fonction testimoniale sert toujours à faire le constat du changement, de la nécessité de remettre sur l'ouvrage les réflexions sur soi, le « je » de La Bruyère, entre le fictif et le témoignage, désigne des personnages que ses pointes et sa causticité dénoncent. Le « je » moraliste est également loin de la première personne fictive de *L'Autre Monde* qui s'émerveille, s'étonne, parfois se moque, mais pose un regard davantage naïf et curieux, un regard de voyageur, sur les bizarreries rencontrées.

La composition même des *Caractères*, en morceaux discontinus, est à l'image d'un monde dont les apparences sont ardues à percer. Mais le moraliste tente malgré tout une mise en ordre à travers les chapitres, tout en ménageant cette forme fragmentée à l'image de son sujet. Les contemporains de La Bruyère ont été tantôt séduits, tantôt agacés par une manière d'écrire qui rompt avec le modèle classique d'un discours suivi. Mais La Bruyère défend cette discontinuité formelle qu'il juge authentique, en précisant dans le *Discours sur Théophraste*, que son livre « ne tend qu'à rendre l'homme raisonnable, mais par des voies simples et communes, et en l'examinant indifféremment, sans beaucoup de méthodes et selon que les divers chapitres y conduisent, par les âges, les sexes et les conditions, et par les vices, les faibles et les ridicules qui sont attachés. » Là encore, on peut établir une comparaison avec la nonchalance et le naturel que revendique Montaigne – qui « parle au papier comme au premier venu ». Le moraliste doit répondre à un goût mondain, quand l'essayiste écrit davantage pour lui-même et un cercle restreint de lecteurs à l'origine. Mais l'un comme l'autre voient dans cette forme le moyen de coller au plus près de la vérité du sujet : le monde chez La Bruyère, sa propre personne pour Montaigne. Mais surtout, c'est pour constater son impuissance à se connaître que Montaigne mène ses recherches, tandis que le moraliste entend broser un portrait des vices du monde pour amener son public à rétablir une harmonie. Or la forme discontinue des *Caractères* répond aux attentes d'un

lectorat varié : doctes, mondains, précieuses... À une époque où le *beau naturel* est à la mode, La Bruyère préfère cette forme pour désigner les phénomènes risibles du monde.

La Bruyère refuse par ailleurs la clôture d'une forme prédéterminée, chronologique et orchestrée comme un traité ou un roman, qui briderait l'exercice de la pensée spontanée en quête des diversités du réel. On remarque qu'il emploie souvent un registre dubitatif : « je ne sais si » ; « il est difficile de » ; « il me semble ». Nous ne sommes pas là seulement dans la maxime sentencieuse, mais proches de l'homme variable présent chez Montaigne – un modèle de La Bruyère. Le portrait de Ménalque montre le flou : « Vous le prendriez souvent pour tout ce qu'il n'est pas : pour un stupide, pour un fou, pour un inconsidéré » (XI, 7) Comme Montaigne, La Bruyère assume de se contredire : « Je me contredis, il est vrai, accusez-en les hommes, dont je ne fais que rapporter les jugements ; je ne dis pas de différents hommes, je dis les mêmes qui jugent si différemment. » (XII, 93). Cependant, les formules sceptiques du moraliste sont bien souvent des antiphrases, teintées d'humour et de sarcasme. Feindre l'incompréhension permet de mieux montrer l'absurdité du monde. Dans le dernier exemple, le ton désigne le coupable de tant de flou : « accusez-en les hommes. »

Outre le doute exploité avec ironie, La Bruyère emploie des tournures qui mettent à bas les artifices : « Le dédain et le rengorgement dans la société attirent précisément le contraire de ce qu'on cherche, si c'est à se faire estimer » (V, 60). Cette maxime montre qu'ils ont l'effet inverse. Mais le renversement ridicule apparaît plus encore ici :

À juger de cette femme par sa beauté, sa jeunesse, sa fierté et ses dédains, il n'y a personne qui doute que ce ne soit un héros qui doive un jour la charmer. Son choix est fait : c'est un petit monstre qui manque d'esprit (C. III, 27. p. 184.)

En continuateur de *L'Éloge de la folie* d'Érasme, La Bruyère exhibe toutes les formes d'un penchant universel. Les effets burlesques et héroï-comiques présents chez La Bruyère – ici par exemple, le rapprochement de termes grandioses et héroïques avec l'image du nain et du monstre – se conjuguent comme chez Cyrano pour servir une dérision de l'enflure. Cependant chez La Bruyère, c'est dans une perspective morale que le décalage entre être et paraître se déploie. Il met l'accent sur le dérèglement et la confusion des hiérarchies. Parmi les procédés de La Bruyère, le rabaissement animal ruine les prétentions. Mais l'exploitation de l'imaginaire animal humilie chez La Bruyère, alors qu'il sert le relativisme de Cyrano et que chez Montaigne, on trouve même une fascination pour le monde animal.

Comme le soutient Dominique Bertrand, reprenant les thèses de J. Benda, à la suite de Roland Barthes et S. Droubovsky, le discontinu et le burlesque de La Bruyère refléterait

la dislocation de l'ordre social à l'apogée du règne de Louis XIV<sup>56</sup>. L'instabilité de l'homme en société se trouve liée à un état historique qui voit certes grandir le rationalisme, mais aussi l'influence des libertins, des (faux) dévots, et du monde de la cour où règnent la mode et le mot d'esprit. Une crise morale est dépeinte par La Bruyère à travers l'exploitation de l'imaginaire monstrueux hérité du XVI<sup>e</sup> siècle et du baroque.

~

Des tensions intellectuelles du XVI<sup>e</sup> siècle à la Modernité, les fonctions littéraires de l'anormal font ressortir les évolutions d'une pensée où le monstre est un signal d'alerte et une figure du mouvement. Les procédés baroques et l'influence des découvertes scientifiques sont forts – même si les trois auteurs n'ont pas les mêmes connaissances en la matière. C'est d'une angoisse baroque dont témoigne le corpus. Mais elle devient vite le support d'une nouvelle pensée où le changement est assumé, de même qu'une vision décentrée. Cependant, si le monstre renvoie ainsi à son sens de « merveille », la seconde ligne portée par son étymologie *moneo* demeure présente. Montaigne, Cyrano, mais surtout La Bruyère la réactivent. Dès lors, si le monstre doit avertir l'homme, que représente-t-il : un modèle ou un sous-homme, un anti-homme ?

---

56 Dominique Bertrand. *op. cit.* p. 43-44.

### **3 – Le monstre, un imaginaire de l'homme ou de l'anti-homme ?**

Le monstre exprimant une fascination pour les infinis et une inquiétude devant la perte des principes fondateurs, il porte aussi des réflexions anxieuses sur l'homme, en tant qu'image la plus extrême de l'humanité. Le corpus est riche en représentations du monstre comme image de l'homme – ou de l'anti-homme, fidèle à sa complexité. Nous appelons « anti-homme » les êtres souvent relégués aux marges, voire hors de l'humanité par l'idéologie de l'époque, comme les « sauvages », mais aussi tous les vices que la morale établit comme s'opposant à ce que devrait être l'humanité et qui la rabaissent au niveau de l'animalité. Dans la continuité des images antiques et médiévales présentant les continents lointains comme peuplés de créatures difformes, les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles réinvestissent ces usages après les grandes découvertes. On analysera d'abord le questionnement du monstre comme image d'un autrui repoussant ou captivant, image du sauvage, puis comme image des vices de l'humanité, et enfin de soi-même. L'analogie macrocosme / homme, qu'affectionnaient tant le Moyen-Âge et la Renaissance, apparaît toujours lorsqu'il s'agit d'analyser la présence de l'être anormal en littérature. Figure d'appel à la connaissance d'autrui ou miroir des vices, le phénomène humain répugne et fascine. Avec la métaphore et le brouillage des règnes, la galerie puis la fonction impressive, ce n'est plus seulement le regard qui subit des variations, mais la chose même : nous sommes hybrides.

#### **3.1. Monstruosité et altérité.**

Nombreux sont les ouvrages qui, depuis l'Antiquité, offrent une vision fantasmée des peuples de l'autre bout du monde. Avant que l'intégralité du globe ne soit découverte, les continents inconnus et leurs habitants font autant rêver qu'une population sur la Lune. L'étranger, l'inconnu, l'exotique est apparenté au monstre par son caractère mystérieux, attirant et effrayant. Avec les grandes découvertes, comment se comportent les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles vis-à-vis de cet imaginaire d'autrui comme monstre ? Comment approche-t-on l'altérité à travers leurs représentations du phénomène humain ?

##### **3.1.1. L'exotisme monstrueux**

Sous-homme ou surhomme, bien malin, ou orgueilleux, qui prétendrait reléguer l'anormal dans l'une de ces cases. Pourtant, bien des siècles ont tantôt rabaissé le monstre au niveau des bêtes et démons, tantôt vu en lui un signe admirable. L'ambivalence apparaît

aussi lorsqu'il s'agit de réfléchir à la condition des peuples dont on découvre l'existence. Les controverses de la Renaissance en témoignent. Un langage dépréciatif, au mieux circonspect, au pire animalisant, décrit les « sauvages » que l'Europe va coloniser. Leurs présentations relèvent souvent du monstrueux. On peint à des Européens qui en sont friands leurs attributs physiques comme hors-norme et leurs coutumes comme barbares.

C'est avec un regard critique que Montaigne observe ces approches du « sauvage ». Dans les *Essais*, on remarque malgré tout que le monstre se rattache fréquemment à un certain Orient fantasmé. Ainsi l'auteur évoque-t-il les coutumes des Amazones lorsqu'il traite des boiteux et des mutilations. La fascination est même érotique, avec l'anecdote populaire rapportée selon laquelle en matière d'amour, d'après les Amazones, « le boiteux le fait le mieux ». L'œil du penseur est critique lorsqu'il présente de telles légendes, et pourtant il s'en nourrit et multiplie les « contes » – comme il l'écrit – mettant en scène des coutumes lointaines et étranges. Avec un regard distant sur ceux qui se prétendent plus normaux que les sauvages, l'auteur réinvestit le goût de son temps pour l'exotisme présenté non sans une légère touche de monstruosité. Lorsqu'il médite au sujet des coutumes exotiques, le penseur donne à lire sa distance vis-à-vis des images de l'autre monstrueux. La découverte des continents exotiques, loin de mettre fin à ce fantasme, ravive l'imaginaire merveilleux de créatures mi-humaines, mi-monstrueuses, mi-animales. Les coutumes, enfin, font les frais de descriptions pleines de fascination. Lorsque Montaigne évoque les barbares du Nouveau Monde – « chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage » (I, 31) – les archétypes sur les coutumes monstrueuses cèdent vite la place à un imaginaire du paradis originel. Bien avant Rousseau, il est déjà question dans le célèbre chapitre « Des Cannibales » d'une naïveté des origines. Le paradoxe est flagrant entre le titre, l'image populaire des sauvages cannibales, puis les traits de « bons sauvages » que donne l'auteur aux peuples évoqués. Dans la logique de ce paradoxe, Montaigne opère un échange de qualités entre deux figures mythiques de la société : l'Arcadie et la barbarie, avec beaucoup d'allusions à l'Âge d'Or. Or Montaigne procède par le négatif pour tenter de cerner les lois de la nature : elles ne sont pas celles de la société qui se prétend civilisée, ni celles de la cité idéale, etc. À l'image du monstre, l'homme originel est indéfinissable. Ces peuples qu'il juge proches de la nature suscitent l'admiration du penseur. Le rapprochement avec le monstre n'est donc que temporaire et incite à réviser nos normes et nos jugements.

On le voit, outre les apparences monstrueuses longtemps associées aux peuples exotiques, il est très tentant dans l'imaginaire de glisser de l'exotique au monstrueux, par la

description de coutumes aux traits violents – comme celles des Amazones – et barbares, que cependant Montaigne attribue à la relativité des coutumes.

Cyrano, tout au long de *L'Autre Monde*, commence lui aussi son parcours par une descriptions de physiques anormaux – gigantisme, hommes-oiseaux – puis s'intéresse aux mœurs inversées. Il s'amuse à nous décrire par le menu détail de coutumes exotiques fantaisistes qu'il attribue aux Séléniens puis aux Oiseaux. Elles ne sont que retournement de nos habitudes, pour mieux nous faire sentir à quel point notre logique est relative. Cela commence sur la Lune, lorsque Dyrcona est convié à passer à table :

Une si grande solitude de viande, lorsque je périssais de faim, m'obligea de lui demander où c'était qu'on avait dressé. [...] Aussitôt, je sentis l'odeur du plus succulent mitonné qui frappa jamais le nez du mauvais riche. Je voulus me lever de ma place pour chercher du naseau la source de cette agréable fumée, mais mon protecteur m'en empêcha : [...] sachez qu'on ne vit ici que de fumée. L'art de la cuisine est de renfermer dans de grands vaisseaux moulés exprès l'exhalaison qui sort des viandes, et en ayant ramassé de plusieurs sortes et de différents goûts, selon l'appétit de ceux que l'on traite, on débouche le vaisseau où cette odeur est assemblée, on en découvre après cela un autre, puis un autre ensuite, jusqu'à ce que la compagnie soit toît à fait repue. (*E.E.L.* p. 86-87.)

D'emblée, la différence de coutumes est fondamentale : l'alimentaire est souvent un des premiers signes donnés pour placer une figure dans la civilité ou la sauvagerie. L'auteur tourne ici le critère en dérision puisqu'il n'y a que fumée. « Viande » doit s'entendre comme « nourriture ». Le narrateur passe par un moment de frustration, suggéré par la référence burlesque à la parabole évangélique de Lazare et du mauvais riche, où le pauvre Lazare, qui mendie à l'entrée de la demeure d'un notable égoïste, ne récolte que les fumets de son festin. Puis, Dyrcona constate que ce régime alimentaire est le plus sain qui soit :

D'où procède leur embonpoint, si ce n'est de la fumée environnante des viandes dont sans cesse ils sont environnés, qui pénètrent leurs corps et les nourrit ? Aussi les personnes de ce monde-ci jouissent d'une santé bien moins interrompue et plus vigoureuse, à cause que la nourriture n'engendre presque point d'excréments, qui sont l'origine de quasi toutes les maladies. (*E.E.L.* p. 87)

Ce passage pastiche les traités de diététique, pour nous donner un nouveau regard sur nos coutumes les plus élémentaires – les alimentaires. Cyrano est proche ici de Montaigne, qui cherche à comprendre les habitudes étrangères et n'hésite pas à évoquer sa santé et les détails intimes de son corps, dans une perspective médicale. Enfin, on retrouve le goût de l'hybride et du multiple lorsque nous lisons : « en ayant ramassé de plusieurs sortes et de différents goûts, selon l'appétit de ceux que l'on traite ». Puis dans *Les États et Empires du Soleil*, une posture qui nous est familière est rendue ridicule, lorsque Dyrcona est humilié

par les Oiseaux – dans une scène qui fait écho à la scène du procès du premier volet, où les amendes honorables des Séléniens sont les us honorifiques de chez nous. Ainsi lit-on :

J'attendais encore que mes aigles m'enlevassent comme à l'ordinaire, mais je vis à leur place une grande autruche noire qui me mit honteusement à califourchon sur son dos (car cette posture est entre eux la plus ignominieuse où l'on puisse appliquer un criminel, et jamais oiseau, pour quelque offense qu'il ait commise, n'y peut être condamné). (p. 248.)

Le califourchon, habituel pour qui monte à cheval, est ridiculisé par une autruche en guise de monture et dévalorisé. Le choix d'une autruche n'est en outre pas anodin : cet animal exotique est considéré comme monstrueux à l'époque, comme le prouvent les traités tels que celui d'Ambroise Paré, qui classe l'autruche, l'éléphant, la baleine parmi les monstres.

Cyrano comme Montaigne apportent un regard critique sur l'amalgame entre étranger et anormal, exotique et monstrueux. Ils se trouvent dans la lignée de Saint Augustin, qui dénonce les « infirmités » de l'esprit qui ne s'étonne que de ce qui est rare et lointain. Mais « les faits dont nous avons tous les jours des exemples sous les yeux, sans cesser d'être admirables, perdent, par leur fréquence même, une partie de leur prix »<sup>57</sup>. Montaigne décrit comment notre conscience construit, sur ce qui est éloigné d'elle, des représentations incohérentes. L'exemple des « sauvages » est récurrent dans les *Essais*. Au regard de la diversité des coutumes, le penseur interroge : jusqu'où un écart est-il considéré comme normal, où commence la monstruosité ? Avec Saint-Augustin, l'idée de la diversité comme plus belle expression de l'ordre transcendant est majeure. Cyrano et Montaigne se situent dans le sillage de cette pensée lorsqu'ils se plaisent à décrire les apparences et les habitudes des étrangers et s'interrogent sur l'existence de peuples inconnus : « Qui en voudra croire Pline et Hérodote, il y a des espèces d'hommes en certains endroits qui ont fort peu de ressemblance à la nôtre. »<sup>58</sup> Il se garde cependant d'appeler ces races de monstrueuses et on note son scepticisme devant ces hypothèses. L'état d'esprit de Montaigne est proche de celui dont fera preuve Cyrano : nous n'avons pas les moyens de rejeter l'idée d'une pluralité des peuples. Or *Les Essais* ne cessent de rappeler que la coutume peut être tyrannique<sup>59</sup>.

Analyser l'homme comme un autre et sa propre société comme un peuple exotique est au cœur du travail de La Bruyère, qui porte sur l'homme un regard semblable à celui d'un chercheur face à une nouvelle espèce. *Les Caractères* sont tournés vers ce procédé de

---

57 Saint Augustin. *op. cit.* Chap. XXI, 4.

58 *E. II, XII*. p. 284. L'édition de 1588 ajoute : « Et y a des formes métisses et ambiguës entre l'humaine nature et la brutale. Il y a des contrées où les hommes naissent sans tête, portant les yeux et la bouche en la poitrine ; où ils sont tous androgynes : où ils marchent de quatre pattes ; où ils n'ont qu'un œil au front »

59 « Nous lui voyons forcer tous les coups les règles de la nature. » *Ibid.* Vol. I. Chap. XXIII. p. 258.

distanciation : ce qui nous est habituel devient étrange, sous la plume d'un auteur qui met en valeur les absurdités de notre société. Ainsi l'énonciateur désigne-t-il les catégories humaines par des formules de mises à distance autant que de renvoi à tel ou tel groupe pris comme ensemble et objet d'étude. C'est particulièrement le cas dans le chapitre « Des femmes » – lesquelles constituent un thème récurrent chez les moralistes, à une époque où leur présence dans le paysage culturel est non négligeable. Les courtisanes, les précieuses attirent leurs critiques. Nombre de remarques s'ouvrent sur la formule « Les femmes » d'emblée globalisées, considérées en peuplade ou espèce lointaines qu'il s'agit de décrypter. Leur apparence notamment et leurs pratiques esthétiques font l'objet de multiples sections :

Il y a dans quelques femmes une grandeur artificielle, attachée au mouvement des yeux, à un air de tête, aux façons de marcher, et qui ne va pas plus loin ; un esprit éblouissant qui impose, et que l'on estime que parce qu'il n'est pas approfondi. Il y a dans quelques autres une grandeur simple, naturelle, indépendante, du geste et de la démarche, qui a sa source dans le cœur et qui est comme une suite de leur haute naissance ; un mérite paisible, mais solide, accompagné de mille vertus qu'elle ne peuvent couvrir de toute leur modestie, qui échappent, et qui se montrent à ceux qui ont des yeux. (C. III, 2)

Cette remarque installe les thèmes que La Bruyère associe aux femmes : l'apparence, le désir de plaire, la duplicité. Construite en diptyque, elle fonctionne sur une classification marquée : « quelques femmes » ; « quelques autres ». Les premières ont des attitudes factices. C'est dans l'énonciation qu'il peut sembler que ces attitudes sont décrites comme par un chercheur ou un explorateur qui se familiariserait au fonctionnement d'une nouvelle espèce, étrange, et qu'il s'agit d'analyser à travers le morcellement du corps : « mouvement des yeux » ; « façons de marcher ». Cette analyse envisage les femmes comme une entité étrangère à décrypter. « Il y a » renforce cette posture de l'écrivain en surplomb. Les femmes de la première catégorie sont « hypocrites » puisque leurs gestes relèvent du jeu, au sens de duperie et au sens théâtral. « En impose » doit d'ailleurs être entendu dans le sens de « tromper ». La seconde catégorie est « simple » selon l'idéal de la femme pour les moralistes : humble, proche du beau naturel. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'ici le naturel et l'originel ne sont pas associés à une qualité exotique, comme ils le seront au XVIII<sup>e</sup> siècle – mais comme Montaigne le considérait déjà au siècle précédent.

On observe donc à quel point la différence d'autrui peut être traitée sur le registre de l'étonnement, de la distanciation, mais perçue de façons variées selon les projets. Tantôt modèle, tantôt objet de prise de conscience relativiste, tantôt repoussoir, autrui et ce qu'il a de monstrueux impliquent un dérangement. La gêne est souvent poussée jusqu'à la lutte tant il n'est pas aisé de se défaire d'un regard centré sur nos coutumes. Ainsi le moraliste se pose en surplomb vis-à-vis de ses sujets et est engagé dans un combat pour la recherche de

la vérité au milieu des ridicules. Mais nous pouvons lire aussi dans *Les Essais*, et surtout dans *L'Autre Monde*, à quel point la rencontre d'un monstre s'assortit d'affrontements.

### 3.1.2. Combat de l'homme et du monstre : lutte « du maître et de l'esclave » ?

Comme le théoriserait Hegel avec la dialectique du maître et de l'esclave, la rencontre d'autrui commence par une lutte inconsciente. Il s'agit d'obtenir la reconnaissance comme homme et l'acceptation de notre être comme norme. Une telle lutte fait violence à autrui et le place en position d'inférieur, d'esclave, semblable à celle où le *freak* est relégué.

Le héros cyranien se trouve engagé dans de perpétuels rapports de force dont la clé est la reconnaissance de sa dignité, qui le fera sortir de son état de monstre que l'on tient en cage et exhibe. La scène la plus cruciale sous ce rapport est la fameuse « scène du procès » des *États et Empires de la Lune*, durant laquelle, pour mettre fin aux controverses quant à la nature de Dyrcona, un procès est ouvert afin de déterminer s'il est un animal digne des spectacles de monstre, ou un homme doué de conscience. Il s'agit de savoir s'il est juste de condamner le voyageur pour avoir prétendu que la Lune – notre Terre, la Lune au regard des Sélénien – était habitée. Cette lutte judiciaire représente l'asservissement de l'autre dans le combat pour la reconnaissance. L'autre est en effet souvent utile à nous conforter dans notre norme, qui a besoin de l'anormalité de l'étranger. La lutte est au cœur du procès de Dyrcona. Toute la scène parodie les jugements pour hérésie auxquels les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sont familiers, et les procès sur la nature des monstres ou des « sauvages » :

Me voilà donc décafé pour la troisième fois ; le grand pontife prit la parole et plaida contre moi. [...] Quand il eut dit, je me levai pour défendre ma cause, mais j'en fus délivré de la peine par une aventure que vous allez entendre.

Comme j'avais déjà la bouche ouverte, un homme, qui avait eu grande difficulté à traverser la foule, vint choir aux pieds du roi, et se traîna longtemps sur le dos. Cette façon de faire ne me surprit pas, car je savais bien dès longtemps que c'était la posture où ils se mettaient quand il voulaient discourir en public. Je rengainai seulement ma harangue, et voici celle que nous eûmes de lui :

« Justes, écoutez-moi ! Vous ne sauriez condamner cet homme, ce singe ou ce perroquet, pour avoir dit que la Lune était un monde d'où il venait ; car s'il est homme, quand même il ne serait pas venu de la Lune, puisque tout homme est libre, ne lui est-il pas libre de s'imaginer ce qu'il voudra ? [...] J'ai maintenant à vous prouver qu'il ne doit pas être condamné, si vous le posez dans la catégorie des bêtes. Car supposez qu'il soit animal sans raison, quelle raison vous-même avez-vous de l'accuser d'avoir péché contre elle ? Il a dit que la Lune était un monde ; or les brutes n'agissent que par un instinct de Nature ; donc c'est la Nature qui le dit, et non pas lui. [...] Comment donc, vénérables pontifes, appellerez-vous l'intérêt que vous prenez aux caprioles de ce petit animal ? Justes, j'ai dit. »

Dès qu'il eut achevé, une forte musique d'applaudissements fit retentir toute la salle ; et après que les opinions eurent été débattues un gros quart d'heure, voici ce que le roi prononça :

« Que dorénavant je serais censé homme, comme tel mis en liberté, et que la punition d'être noyée serait modifiée en une amande honteuse (car il n'en est point en ce pays-là

d'honorable) ; dans laquelle amende je me dédierai publiquement d'avoir enseigné que la Lune était un monde, et ce à cause du scandale que la nouveauté de cette opinion aurait pu causer dans l'âme des faibles. » (*E.E.L.* p. 109-111.)

Cyrano inverse nos codes. Ces renversements rendent le décryptage évident pour le lecteur qui y reconnaîtra bien la justice de son temps. Ainsi le procès est mené par des « grands pontifes », sous l'autorité d'un « roi », et l'amende honorable devient « amende honteuse » tandis que le bûcher se voit inversé en « punition d'être noyé ». Le vocabulaire judiciaire et religieux est présent : « le grand pontife prit la parole et plaida » ; « Je rengainai seulement ma harangue » – avec une allitération qui renforce l'aspect agressif de la scène – « Justes » ou encore « l'accuser d'avoir péché » reproduisent les jugements pour hérésie. Par ailleurs, le raisonnement du plaideur, articulé autour de balancements hypothétiques, de questions rhétoriques et de chevilles logiques, mime les débats théologiques. Plus encore, on a un pastiche de la logique socratique qui met l'adversaire devant ses contradictions à partir de ses présupposés, et d'ailleurs le lecteur apprendra très vite ensuite que le plaideur est le Démon de Socrate. Au cœur de tous ces procédés se trouve le débat quant à la nature de Dyrcona. D'emblée, l'expression « décafé » peut aussi bien évoquer sa situation de prisonnier que de monstre de foire. Le démon insiste par la suite sur les « caprioles de ce petit animal » et envisage toutes les possibilités quant à sa nature : « s'il est homme » / « si vous le posez dans la catégorie des bêtes ». Toute une mécanique rhétorique doit être déployée dans ce combat pour la reconnaissance. Elle se fait finalement au prix d'une sanction, dont il est intéressant de noter qu'elle ne punit pas une erreur, qui serait d'avoir professé que la lune est monde, mais le risque d'offrir aux « esprits faibles » une hypothèse nouvelle. Aucune vérité n'est affirmée, mais la domination des autorités réclame d'éviter la pluralité. Le combat est insoluble, comme le débat quant à l'identité du phénomène de foire. En effet, on voit que le Démon exprime les contradictions de chaque classification.

Un point central apparaît : c'est par la langue qu'on domine et enferme l'être différent dans un statut de monstre. L'humiliation passe par les cases, ce dont les « ironistes » ont conscience, comme l'écrit Richard Rorty<sup>60</sup>. Mais surtout, nous avons affaire avec la scène de procès à un exemple de ce que Jean-François Lyotard théorise comme « différend » dans son ouvrage du même nom<sup>61</sup>. Un différend est une querelle fondée sur la différence : les deux partis n'ont pas les mêmes grilles de lecture. L'entente est impossible, mais nul n'a

60 « Il [l'ironiste] estime que ce qui l'unit au reste de l'espèce, ce n'est pas une langue commune mais *juste* la vulnérabilité à la douleur et en particulier à ce genre singulier de douleur que les brutes ne partagent point avec les humains : l'humiliation. » Richard Rorty. *op. cit.* p. 135.

61 « A la différence d'un litige, un différend serait un cas de conflit entre deux parties (au moins) qui ne pourrait pas être tranché équitablement faute d'une règle de jugements applicables aux deux argumentations. Que l'une soit légitime n'impliquerait pas que l'autre ne le soit pas. » *op. cit.* p. 22.

raison ou tort. Le procès de Dyrcona est un différend : les pensées rivales sont l'envers l'une de l'autre, chaque monde est la lune de l'autre monde. Le problème se résume à la non correspondance des langages et métaphorise l'opposition des deux systèmes dans la révolution scientifique. C'est donc un discours subjectif qui fait l'homme ou le monstre. À plus forte raison lorsqu'il est biaisé et mis en situation de telle sorte qu'il manipule pour mieux se faire passer pour vérité. La scène du procès en donne une fracassante illustration :

Je ne me souviens pas de sa harangue, à cause que j'étais trop épouvanté pour recevoir les espèces de la voix sans désordre, et parce aussi qu'il s'était servi pour déclamer d'un instrument dont le bruit m'étourdissait : c'était une trompette qu'il avait tout exprès choisie, afin que la violence de ce ton martial échauffât leurs esprits à ma mort, et afin d'empêcher par cette émotion que le raisonnement ne pût faire son office. (*E.E.L.* p. 109)

Le discours dominant peut s'imposer par l'exagération et l'ornement pompeux, comme on le lit dans ce passage. Or la parole est présentée comme une arme, par la métaphore « je rengainai ma harangue ». Les signes sont de puissants vecteurs d'idéologie.

Enfin, l'attitude de Dyrcona est intéressante : « un homme [...] vint choir aux pieds du Roi, et se traîna longtemps sur le dos. Cette façon de faire ne me surprit pas, car je savais bien dès longtemps que c'était la posture où ils se mettaient quand ils voulaient discourir en public. » (p. 110) On note une inversion des codes et le fait que le narrateur n'en soit plus étonné : il a appris à changer son regard. À travers la figure d'autrui comme monstre, puis rattaché à une logique, Cyrano entre dans une démarche de compréhension.

Soumettre le phénomène à son esprit limité, c'est lui faire violence. Mais c'est aussi, chez Montaigne, y soumettre Dieu. L'auteur ne cesse de le rappeler :

il semble que les hommes recherchent cette folle fierté du langage, pour ramener Dieu à leur mesure. [...] Et toutefois notre outrecuidance veut faire passer la divinité par notre étamine. (*E.* II, XII. p. 288)

Si quelquefois la providence divine a passé par-dessus les règles auxquelles elle nous a nécessairement astreint, ce n'est pas pour nous en dispenser. Ce sont coups de sa main divine, qu'il nous faut non pas imiter mais admirer : et exemples extraordinaires, marqués d'un exprès et particulier aveu. Du genre des miracles : qu'elle nous offre, pour témoigner de sa toute-puissance » (*E.* I. XXIII. p. 277)

Le monstrueux n'est tel que par nos lacunes. Comment peut-on juger autrui ? Or ce qui vaut pour les autres hommes pourrait valoir pour d'autres mondes : Montaigne formule une hypothèse digne de Cyrano : « Or s'il y a plusieurs mondes [...] que savons-nous si les principes et les règles de celui-ci touchent pareillement les autres ? Ils ont à l'aventure autre visage et autre police. » (II. XII. p. 284) Comme Dyrcona dans *L'Autre Monde*, Montaigne témoigne d'une capacité à distancier les conceptions habituelles, dans son essai consacré à l'enfant monstrueux (livre II, 30) : il passe du qualificatif « monstrueux » dans le titre à

celui « d'imparfait » dans le texte. L'atténuation est progressive, pour finir le chapitre sur une modestie intellectuelle : « Ce que nous appelons monstres, ne le sont pas à Dieu, qui voit en l'immensité de son ouvrage, l'infinité des formes qu'il y a comprises. » Ainsi, l'enfant qui au début du chapitre n'était qu'une « étrangeté » et attraction – « un enfant que deux hommes et une nourrice [...] conduisaient, pour tirer quelques sous de le montrer » – amène à une critique des interprétations divinatoires des monstres, selon lesquelles telle difformité appellerait telle solution politique, puis à des considérations aux dimensions du monde dont les possibilités infinies nous échappent. Enfin, les termes « à peu près comme les autres » peuvent évoquer autrui qui est, bien souvent, un « environ comme moi ».

Et si le monstre n'était pas l'étranger, mais notre société dans son ensemble ? C'est notre regard occidental que Montaigne critique à travers ses peintures d'autrui. Son analyse se porte souvent sur les mœurs des Princes, sur l'attitude à tenir vis à vis du monde. Cyrano pour sa part dépeint les cruautés de notre société à travers ses jeux de renversement sur la Lune et le Soleil. Or nous avons vu à quel point il est difficile de reconnaître la personne différente, qui ébranle notre idée de supériorité. Dès lors, une société de Cour fondée sur la recherche permanente de reconnaissance est remplie d'êtres qui sont les monstres les uns des autres. La Bruyère livre un tableau d'un monde en apparence poli, mais cruel, où les jeux de domination sont le quotidien de chaque individu. L'obsession du costume et de la parade apparaît par exemple dans cette remarque où l'auteur présente un homme-oiseau :

*Ménippe* est l'oiseau paré de divers plumages qui ne sont pas à lui ; il ne parle pas, il ne sent pas, il répète des sentiments et des discours, se sert même si naturellement de l'esprit des autres, qu'il y est le premier trompé, et qu'il croit souvent dire son goût ou expliquer sa pensée, lorsqu'il n'est que l'écho de quelqu'un qu'il vient de quitter [...] sa vanité l'a fait honnête homme, l'a mis au-dessus de lui-même, l'a fait devenir ce qu'il n'était pas, l'on juge en le voyant qu'il n'est occupé que de sa personne, qu'il sait que tout lui sied bien, et que sa parure est assortie ; qu'il croit que tous les yeux sont ouverts sur lui, et que les hommes se relayent pour le contempler. (C. II, 40, p. 172-173.)

Le plumage est souvent associé à la vanité, à la flatterie. Ménippe est donc ici un hybride, qui se sert chez les autres pour se mettre lui-même en valeur. Tant et si bien que dans un renversement final, il semble s'être perdu lui-même. Ce sont ses parures que l'on admire, l'homme ne semble même plus connaître avec justesse qui il est sous ce ramage composite et ridicule. Le nom de Ménippe n'est d'ailleurs pas gratuit : il renvoie à un philosophe cynique que Lucien représentait en train de s'envoler avec des ailes d'emprunt – une image burlesque et très cyranienne. Le style même de cette remarque est fragmenté en longues périodes, construites de morceaux en accumulation, semblables aux plumes assemblées par Ménippe. En société, celui qui un jour est admiré peut craindre le lendemain de devenir le

monstre, celui qu'on pointera du doigt pour ses ridicules. C'est le cas d'Iphis, soucieux de suivre la dernière mode, qui a honte de sa tenue si elle n'est soudain plus au goût du jour :

Iphis voit à l'église un soulier d'une nouvelle mode, il regarde le sien, et en rougit, il ne se croit plus habillé : il était venu à la messe pour se montrer, et il se cache ; le voilà retenu par le pied dans sa chambre tout le reste du jour (C. XIII, 14, p. 511.)

Il semblerait donc qu'il n'y ait nul besoin d'aller chercher le monstre dans les peuples exotiques où les différences nous effraient. Avec *Les Caractères*, nous découvrons à quel point le monstrueux est au cœur de la société. Dans les *Essais*, notre pensée est estropiée et notre société est aussi sauvage que celles des peuples lointains. Sur la Lune ou le Soleil, notre monde apparaît en creux à travers le défilé de difformités physiques et sociales.

~

## **3.2. La galerie des monstres, catalogue des folies et des vices : une difformité collective ?**

Effet catalogue, procédés d'hybridation, de grossissement : les auteurs déploient un monde de monstres. Montaigne multiplie les anecdotes vues, lues, entendues, en ne cessant de demander si notre vision n'est pas plus estropiée que les personnages anormaux. Pour Cyrano, le catalogue de ce qui est à première vue folie et monstruosité dans la nature et les coutumes de tout un peuple devient vite simplement une autre façon de vivre. Chez La Bruyère aussi, la galerie des monstres a une portée critique. Il s'agit ni plus ni moins que de la galerie de nos vices. Le monstre est chez lui contre-modèle autant qu'objet fascinant. L'imaginaire de l'homme-animal notamment est cher au moraliste, qui en fait une figure de dénonciation ironique. Les créatures imaginées par Cyrano sont à la frontière entre homme et animal. Jeux de noms, jeux de masques et prolifération des références travesties achèvent cette galerie de créatures dans lesquelles nous sommes invités à nous reconnaître.

### **3.2.1. Caricature et prolifération**

Les foires et les spectacles ont toujours fait la part belle aux sujets chez lesquels un trait caricatural cause la monstruosité. Trop grands, trop gros... c'est de l'exagération que naît l'anormal. Chez Cyrano l'exagération est fréquente, dans le comique de certains comportements qui ont de quoi étonner, mais aussi dans le physique du peuple géant, à côté duquel Dyrcona apparaît comme un « petit animal ». Il rencontre également un nain, et des oiseaux d'une taille remarquable sur le Soleil. Mais l'exagération apparaît surtout dans la prolifération des renversements absolus : à la façon de Gulliver au siècle suivant,

Dyrcona est propulsé dans un monde peuplé de créatures hors-norme par leur déplacement à quatre pattes, qui les rapproche de l'animalité, et par chaque détail de leur quotidien. L'auteur dresse un répertoire de coutumes singulière, allant de la musique comme moyen de paiement à la suprématie du jeune sur le vieux, en passant par l'habitude de se traîner à terre pour prendre la parole. Ce qui apparaît comme étrange est partagé par toute une société, à laquelle le voyageur se familiarise. Dès lors, l'impression d'anormalité est plus diffuse, voire se retourne contre Dyrcona. Ce catalogue de coutumes étonnantes en prolifération a de quoi rappeler les catalogues d'étrangetés, ou encore les cabinets de curiosités qui font la part belles aux objets exotiques en plus des monstres, représentés par les physiques hors-norme des créatures de l'univers cyranien. Encore une fois, l'étrange frôle de près le monstrueux et est fréquemment amalgamé avec lui.

La prolifération animale est également un trait récurrent des galeries de monstres. On allait jusqu'à imaginer des rapports sexuels entre l'homme et l'animal pour expliquer certaines malformations. Des phénomènes se revendiquaient eux-même comme homme-chameau, femme-singe... Le corpus exploite cet imaginaire de l'hybridation.

Montaigne s'émerveille du règne animal, qui ne cesse de susciter chez lui une série de pensées quant aux comportements humains parfois semblables à ceux des bêtes, voire en dessous. Il est fréquent de lire des comparaisons, voire des hybridations entre l'être humain et l'animal dans les *Essais*. Ce procédé apparaît alors avec une visée satyrique, comme lorsqu'il est question du pape ou du comportement de certains Grands. Par ailleurs, l'auteur éprouve une certaine crainte face aux mélanges qui peuvent apparaître dans le monde et au sein même de notre pensée. Lorsqu'il regarde en lui, il y découvre des forces contradictoires, qui en un sens sont à petite échelle l'image du monde hybride :

Nous sommes tous des lopins, et d'une texture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque moment, fait son jeu. Et je trouve autant de différence de nous à nous-mêmes que de nous à autrui. (*E.* II, 1)

Il n'est donc pas étonnant que la pensée produise elle aussi de figures « informes ». D'une certaine façon, l'écriture cherche à donner un peu de contour à cette variété infinie :

Aux fins de ranger ma fantaisie, à rêver même, par quelque ordre et projet, et la garder de se perdre et extravaguer au vent, il n'est que de donner corps et mettre en registre tant de menues pensées qui se présentent à elle. » (II, 18)

Il est intéressant de remarquer qu'à la même époque les peintres, Léonard de Vinci surtout, orientent leurs recherches sur la compréhension de l'homme par l'analogie, voire par le mélange avec le règne animal et le règne minéral. Aussi l'artiste dresse-t-il une

galerie de croquis grotesques, tels que ceux présentés en **annexe 7**, où des visages caricaturés relèvent aussi bien du bestial et du minéral que de l'humain. L'analogie entre l'homme et l'animal peut suggérer que l'un est toujours en train de succéder à l'autre. Des vestiges de la nature subsistent dans l'homme, à moins que celui-ci ne glisse déjà vers une autre nature. La tête du vieil homme par exemple a quelque chose d'un rocher dans ses traits durs, carrés, son menton imposant, sa bouche. Selon que la vision soit relativiste ou pessimiste, l'humain change ou se dégrade, offrant une inépuisable galerie de traits caricaturaux. Le second visage tient également du rocher et de l'animal grotesque, proche d'une tête de singe ou de poisson. L'hybridité et ce qu'elle a de monstrueux sont donc à la fois extrêmement personnels, et universels, comme des traits de la condition humaine.

L'image d'une difformité collective organisée en galerie de caricatures apparaît chez La Bruyère. Une folie généralisée rend l'humanité monstrueuse, ce qui est traduit par l'exagération. Ainsi la remarque 56 du chapitre « Des Jugements » joue sur la prolifération des qualificatifs et sur le caractère haletant de la phrase, dans le but de décrire un homme hybride avec ses deux visages : « Concevez un homme facile, doux, complaisant, traitable, et tout d'un coup violent, colère, fougueux, capricieux ; imaginez-vous un homme simple, ingénu, crédule, badin, volage » (p. 473). On note aussi la présence significative du terme de « prodige ». La remarque est organisée comme une *monstrueuse parade*, à l'image de l'ensemble de l'ouvrage qui fait défiler les portraits grotesques.

Il est d'ailleurs apparu que le procédé de la galerie des vices et l'univers du carnavalesque pour représenter nos folies constituaient des traits communs à l'œuvre de La Bruyère et à toute une lignée artistique des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. En effet, en peinture également, des compositions grouillantes comme celles de Bruegel, de Grünewald, mais surtout de Bosch déploient des défilés de monstres pour faire apparaître nos vices. Ainsi, par exemple, *La nef des fous* [**annexe 8**] revisite le folklore carnavalesque avec un effet de nausée. Le péché de gourmandise y est symbolisé par des fruits, du vin, tandis que les corps se tordent et les visages grimacent pour montrer à quel point les excès défigurent l'être humain. Dans le panneau droit du *Jardin des délices*, *L'Enfer*, [**annexe 9**] les compositions s'organisent en une totalité disparate et inquiétante où apparaît une invasion de créatures difformes. Bosch mélange comique, réalisme et horreur. Les humains aussi sont proliférants, monstrueux, comme les spectateurs du *Portement de Croix* [**annexe 10**]. En effet, ils sont affublés de visages grimaçants, boursoufflés, caricaturés, dont la couleur de la peau n'est parfois même plus humaine : plusieurs spectateurs sont gris. On peut donc

s'interroger sur un éventuel rapport entre cette lignée artistique et l'œuvre de La Bruyère. Certes, deux siècles séparent cet univers pictural carnavalesque et la période classique, pour laquelle d'ailleurs un tel art du foisonnement et du grotesque est un véritable repoussoir, farouchement à l'encontre du bon goût. Pourtant, nous l'avons vu, bien des traits motivent un parallèle entre *Les Caractères* de La Bruyère et ces peintures de la foire et du grotesque inquiétant. Malgré son goût classique, le moraliste aurait-il pu rencontrer les œuvres de ces peintres, voire y trouver une certaine influence malgré tout ? Je n'ai trouvé que peu d'éléments de réponse et laisse cette hypothèse en questionnement.

Ainsi, la caricature se loge dans le style et les excès des personnages. Des jeux de mots viennent la traduire, par exemple chez la Bruyère : « Petits hommes, hauts de six pieds, tout au plus de sept, qui vous enfermez aux foires comme géants, comme des pièces rares dont il faut acheter la vue, dès que vous allez jusques à huit pieds ; qui vous donnez sans pudeur de la *hautesse* et de l'*éminence* » (C. XII, 119, p. 495). On remarque la mise en valeur par l'italique de « *hautesse* » et « *éminence* » – lequel fait l'objet d'une syllepse. Il peut en effet s'entendre dans le sens de « vanité » et au sens physique renvoyant au géant évoqué juste avant. « Éminence » est également le titre donné à un cardinal, entrant donc bien dans le projet de La Bruyère de mettre à distance les grandeurs du monde. Le motif du géant renforce la caricature. L'ouvrage fonctionne du reste comme un catalogue des rôles de théâtre : le « Caractère » désigne le personnage. Le texte exhibe des types difformes : femmes-poissons, nains, géants, homme-chien, « marmouset » – petite figure grotesque et contrefaite. Les bouffons ont aussi leur place et le mot « bouffonnerie » revient à plusieurs reprises comme dans la remarque 56 du chapitre XII : « la bouffonnerie, les grimaces et les contorsions » sont celles d'un personnage qui paradoxalement peut être sage. Le personnel monstrueux est résumé dans l'accumulation et l'adresse au lecteur, invité à imaginer :

Je ne vous demande pas de vous mettre à votre atelier pour faire un homme d'esprit, un homme bien fait, une belle femme, l'entreprise est forte et au-dessus de vous ; essayez seulement de faire un bossu, un fou, un monstre, je suis content. (C. XVI, 46. p. 601.)

La Bruyère critique la présomption humaine, lorsque celle-ci prétend faire mieux que la nature. Sa réflexion rejoint Montaigne lorsqu'il écrit au début de la remarque : « ce qui s'y [dans la nature] voit quelquefois d'irrégulier et d'imparfait suppose règle et perfection ». Ainsi, l'homme qui cherche à surpasser la nature ne peut que briser l'harmonie divine qui justifie même une personne à première vue contre-nature. Le moraliste met en garde celui qui, se prenant pour Dieu, entreprendrait de vouloir recréer un homme ou une femme. Tout au mieux pourrait-il ne créer qu'un monstre qui, celui-là, ne serait pas cohérent avec le plan

de la nature. C'est enfin par l'emploi d'antonomasies que le moraliste déploie une galerie de types. Des termes comme « un Tigillin » ; « un Pamphil » font d'un personnage déviant la définition de toute une classe de personnes, comme lorsque nous disons « un Harpagon » ou « un Dom Juan ». Ce procédé traduit la diversité de tares, au point qu'il serait nécessaire d'en faire des classifications. La multiplicité de ces figures participe à un même projet et correspond à l'*ethos* que se construit La Bruyère : celui-ci devient montreur de curiosités, qui présente les déviances de la société, la monstruosité déclinée en une infinité de types.

La Bruyère désacralise notre supériorité par l'exhibition d'une galerie d'hybrides : l'homme est animal, voire en-dessous. Dans la remarque 119 du chapitre XII, l'auteur devient forain par son vocabulaire et ses emphases. Il présente ses nains et ses géants, happant le lecteur-spectateur par des injonctions : « Répondez un peu à *Démocrite* ». La remarque 5 du chapitre « Des femmes » offre aussi à notre regard le spectacle d'hybrides :

Chez les femmes, se parer et se farder n'est pas, je l'avoue, parler contre sa pensée : c'est plus aussi que le travestissement et la mascarade, où l'on ne se donne point pour ce que l'on paraît être, mais où l'on pense seulement à se cacher et à se faire ignorer : c'est chercher à imposer aux yeux, et vouloir paraître selon l'extérieur contre la vérité ; c'est une espèce de menterie.

Il faut juger des femmes de la chaussure jusqu'à la coiffure exclusivement, à peu près comme on mesure le poisson entre la queue et la tête. (C. II. 5. p. 178.)

La construction binaire fait suivre une longue protase, au premier paragraphe, d'une apodose cinglante qui critique les coquettes. La triple reprise de « C'est » prépare la chute, tandis que « une espèce de » sous-entend une animalisation des femmes, déjà amorcée par le ton de l'énonciateur – « chez les femmes » – qui fait penser à celui d'un montreur ou d'un explorateur décrivant une espèce étrange. L'incise « je l'avoue » fonctionne quant à elle en concession ironique à l'égard des coquettes et se rattache au style cruel. Or les infinitifs « se parer et se farder » offrent un regard surplombant, analytique mais méprisant, sur ce qui semble par ce procédé faire partie de l'essence même du genre féminin. La phrase finale, qui établit une comparaison grotesque avec le poisson, offre la chute burlesque. Avec cette pointe – c'est le cas de le dire – l'ironie instaure une complicité avec le lecteur, de même que lorsque La Bruyère décrit les coiffures des femmes comme des attributs bicornus qui lui évoquent une galerie d'animaux.

On retrouve dans l'art ce regard critique à l'égard des coquettes, notamment des vieilles coquettes. La peinture du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle présente une dimension morale, par un usage semblable de la caricature. Ainsi en est-il de Quentin Matsys qui peint *L'Affreuse duchesse* [annexe 11]. Autant les vieillards masculins sont des symboles de sagesse, des ermites, des martyres, des philosophes, autant les portraits de vieilles femmes sont souvent

hideux et critiques. Ici, l'orgueil d'une coquette est dépeint à travers sa poitrine fripée, dénudée et énorme – en elle-même une caricature – mais aussi à travers sa coiffe démodée et la fleur fanée. Le visage de la femme est aussi une caricature qui tire sur l'animalisation. C'est avec cynisme que la morale apparaît, tout comme chez La Bruyère. L'art se plaît aussi à peindre les péchés sous la forme de démons hybrides, comme dans *Le Diable semant l'ivraie* de Grimmer, en **annexe 12**. Il illustre une parabole de l'Évangile où il est question de séparer le bon grain de l'ivraie. Le décor réaliste est censé frapper les contemporains du peintre et les amener à penser leur quotidien où le diable, ici mi-homme, mi-dragon, rôde. Or on connaît la passion du XVII<sup>e</sup> siècle pour la physiognomonie. Cette démarche, qui se veut à l'époque scientifique et morale, associe un animal avec un type de visage et de psychologie, dans un besoin de rationaliser le corps de façon méthodique, mais qui n'est pas sans rappeler la sémiologie corporelle du Moyen-Âge. Les croquis de Lebrun, en **annexe 13**, montrent par exemple l'homme-chameau et la femme-belette. La physiognomonie sous son aspect scientifique peut cependant reconduire terreurs et clichés – on en connaît les dérives au XIX<sup>e</sup> siècles : les théories sur les faciès des criminels – mais pour l'heure on peut supposer que La Bruyère s'est intéressé à cette science, à la vue de sa fascination pour les hybridations homme-animal, qui lui servent à dépeindre les vices.

Comment se comporter face à la galerie grouillante ? Quelquefois, La Bruyère feint une difficulté à décrire, comme dans la remarque 43 des « Ouvrages de l'esprit » :

C'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec des pieds et une queue de serpent, ou de quelque autre bête plus difforme. (C. I. 43. p.141.)

La mention des parties du corps et des animaux place cet extrait sous le signe de l'hybride et le présentatif « c'est », répété comme si l'auteur se reprenait, implique une réification et une fausse hésitation : l'énonciateur ne sait dire exactement à quelle espèce de bête il a affaire. L'auteur exploite fréquemment cette fausse hésitation, à travers des formules telles que « je ne sais » ou des jeux de balancements entre deux hypothèses. Le procédé fait d'autant mieux ressortir l'étrangeté du personnage. Mais c'est la posture du forain qui est la plus évidente. Hyperboles et superlatifs – tels que « des plus délicats » (I. 43. p. 141) – sont monnaie courante. Les relances de l'attention sont perpétuelles : « Voulez-vous quelque autre prodige ? » ; « Qu'ajouterai-je davantage ? » (XII, 56. p. 473 – 474.) ; « Qui pourrait épuiser tous les différents genres de curieux » (XIII, 2. p. 507). L'usage constant de l'italique fonctionne quant à lui à la fois comme une mise en évidence spectaculaire et une distanciation ironique. L'utilisation de polyptotes donne aussi l'impression d'une infinie

prolixité des formes en plus d'un comique de répétition : « Je connais *Mopse* d'une visite qu'il m'a rendue sans me connaître ; il prie des gens qu'il ne connaît point de le mener chez d'autres dont il n'est pas connu ; il écrit à des femmes qu'il connaît de vue. » Les phrases en elles-mêmes, souvent longues et saccadées, et la ponctuation forte relèvent de la surenchère spectaculaire : « Quelle verve ! Quelle élévation ! Quelles images ! Quelle latinité ! » (XII, 56). On note enfin l'organisation en chapitres, comme une typologie de monstres qui met un ordre au désordre dont l'auteur cherche à comprendre les mécanismes.

Pour terminer, les trois auteurs exploitent un jeu de masques, notamment une figure de choix : Socrate, souvent associé à un monstre pour son allure repoussante. Dans des œuvres qui dressent une galerie des types humains, cela n'est pas étonnant puisque Socrate allait à la rencontre des hommes de toutes classes, pour dialoguer et les mettre face à leurs incohérences. Ce goût pour une telle figure est à relier également à l'attrait de l'époque pour les satyres. Comme l'explique Françoise Lavocat dans *La Syrinx au bûcher – pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, le XVI<sup>e</sup> siècle redécouvre le *cyclope* d'Euripide, mais aussi la figure du Silène et de Socrate qui lui est souvent associé<sup>62</sup>. C'est notamment le Démon de Socrate qui joue en faveur d'un rapprochement avec la famille des satyres : Cyrano lui donne l'allure d'un satyre. La Bruyère quant à lui fait référence à Socrate dans la remarque 66 du chapitre « Des jugements » et l'associe à sa galerie de monstres : « Quels bizarres portraits nous fait ce philosophe ! [...] C'étaient des monstres, c'étaient des vices, mais peints au naturel. » Montaigne enfin voue une grande admiration à Socrate qu'il cite fréquemment, en particulier au chapitre XII du livre III où il décrit la distorsion entre les qualités du philosophe et son apparence hideuse : « Socrate, qui a été un exemplaire parfait en toutes grandes qualités, j'ai dépit, qu'il eût rencontré un corps et un visage si vilain : comme ils disent, et disconvenables à la beauté de son âme. » (E. III, XII. p. 392.) Socrate est par ailleurs l'image même du philosophe qui a su inviter ceux qu'il croisait à réviser leurs jugements, comme le font les trois auteurs. Dès lors, le masque offre non seulement un miroir à la galerie de vices, mais aussi à chacun pris personnellement en dialogue. En convoquant les monstres, les auteurs nous invitent à nous croiser en eux.

### 3.2.2. Un miroir pour soi-même

Le spectacle du monstre se déploie pour instruire le lecteur, sous des formes diverses chez les trois auteurs. C'est par la fiction que Cyrano installe un effet miroir. Comme dans

---

62 Françoise Lavocat, *Le Syrinx au bûcher*. DROZ. p. 21.

tout roman, le lecteur est porté à s'identifier au personnage principal, à plus forte raison lorsque l'histoire se déroule de son point de vue. Le « Je » de Dyrcona – d'ailleurs un anagramme de Cyrano – tisse le lien entre le personnage, l'auteur et le lecteur. Nous sommes invités à mettre nos pas dans ceux du voyageur, et à partager le cheminement de sa pensée. Lorsqu'il arrive sur la Lune, puis sur le Soleil dans le second volet, Dyrcona commence naturellement par décrire, non sans étonnement, les créatures qu'il découvre, une réaction que n'importe qui partagerait. Mais très vite, l'auteur renverse la tendance en montrant comment, d'après le regard des lunaires et des oiseaux, c'est lui-même qui a tout d'un monstre. Son corps apparaît comme trop petit, étrangement droit sur ses deux pattes, le personnage enchaîne les maladresses qui lui attirent ennui sur ennui. Largement autant que le monde qui nous entoure, notre propre personne mérite une révision de jugement. Dès lors, sa bizarrerie peut nous apparaître. Pour le lecteur contemporain de Cyrano, l'impact est de taille, puisque c'est toute sa perception du monde et du cosmos qu'il doit réviser, en se considérant lui-même comme l'être anormal au milieu d'une autre société. Mais pour nous encore, le message reste le même : le monstrueux peut être en nous autant que dans la société – y compris la nôtre, plus seulement les sociétés exotiques.

La figure du monstre pour « plaire et instruire » se perpétue au XVII<sup>e</sup> siècle avec les moralistes. Dans la lignée des galeries de fous, comme dans *Hôpital des fous* (1586) de Garzoni, où les folies humaines en catalogue sont présentées comme des monstres, *Les Caractères* donnent un spectacle instructif pour soi-même. Faire du monstre un outil moral n'est pas étonnant, dans une période de construction d'un pouvoir fort. La Bruyère brosse des types où chacun peut se retrouver, à travers des « caractères » plus encre que des portraits. En effet, tandis que le portrait pose des mots sur les traits – physiques ou psychologiques – avec le plus de précision possible pour qu'une personne soit reconnue, le caractère consiste à décrire un comportement qui fait d'une figure un archétype où d'autres peuvent entrer. Le texte de La Bruyère est par ailleurs en mouvement. Au fil des éditions, les ajouts confirment l'écriture en pièces détachées et l'insertion de réflexions nouvelles. Comme pour les *Essais* de Montaigne, *Les Caractères* appellent une prise en compte des évolutions de pensée, à travers lesquelles l'auteur affine toujours plus son observation pour viser au plus juste ce qu'il veut montrer au lecteur de lui-même. Autre effet de cette pensée en travail : la rupture stylistique, notamment l'art de la chute qu'on retrouve aussi chez Montaigne et Cyrano. L'écriture de La Bruyère, tout comme celle de Montaigne, multiplie enfin les ellipses qui incitent le lecteur à rétablir lui-même les chaînons manquants entre

les caractères et à retrouver la cohérence dans un texte qui peut se lire dans tous les sens. Le travail d'impression et de reconnaissance de soi se construit petit à petit.

Pour reprendre l'étymologie du terme, les « monstres » de La Bruyère sont des avertissements pour soi-même. L'énonciateur joue du port du masque du montreur de curiosités pour captiver le lecteur, le faire réagir non seulement aux vices sociaux mais aussi aux siens propres. Le moraliste condamne les travestissements, et pourtant il s'en sert lui-même, dans un compromis fragile entre son projet et la nécessité de plaire et de captiver le public. Le propos moral doit se déguiser, se rendre agréable. Outre les masques et la posture du forain, l'énonciation impressive est présente : ponctuation forte, marques de la deuxième personne, impératifs et apostrophes reviennent régulièrement, comme autant de procédés destinés à tendre un miroir au lecteur. Le jeu sur les temps permet également d'attiser la curiosité. Le futur et le conditionnel créent l'attente : « Il manquerait un trait à cette peinture si surprenante, si j'oubliais de dire qu'il est tout à la fois » (C. XII, 56, p. 474.) Ici, le conditionnel implique que l'auteur feint de se corriger, mais ce procédé méta-textuel – l'énonciateur commente sa propre entreprise de description – a pour but de relancer l'attention du lecteur par l'annonce indirecte d'une surenchère. Beaucoup d'effets visuels – présentatifs et démonstratifs – parcourent enfin l'ouvrage, notamment « Voilà » ; « Voici » et la structure « C'est [...] qui ». Le lecteur est convié à réparer les faussetés.

Alors qu'il avait prévu à l'origine de ne destiner son œuvre qu'à un cercle restreint de lecteurs, Montaigne lui aussi invite à participer à des jeux de « remembrement ». Une complicité parfois ironique apparaît sous sa plume. Nous sommes invités à mobiliser nos lectures et notre expérience pour confirmer ou invalider, pour dialoguer, avec cette pensée au corps complexe qu'est le texte de Montaigne. Il pratique notamment avec ironie l'emprunt et la citation. Lorsqu'il soumet affirmations et citations, l'auteur est rarement univoque. Ses pensées prennent souvent la forme de débats avec lui-même et avec nous. Montaigne affirme même lorsqu'il ne prend pas la peine, ou oublie, de donner la référence d'une citation, que les auteurs cités « sont tous, ou fort peu s'en faut, des noms si fameux et anciens, qu'ils me semblent se nommer assez sans moi. » (E. II. X. p. 119.) On se doute que la culture antique des intellectuels du XVI<sup>e</sup> siècle leur permet d'identifier beaucoup de plumes anciennes, et la démarche de Montaigne peut sembler sélective, ou au contraire aller dans le sens de sa spontanéité. Mais elle va au delà : sous l'anonymat, les plus fameux auteurs perdent leur grandeur. Peut-être est-ce une manière de faire tomber les masques et de livrer au lecteur une pensée toute nue qu'il sera davantage susceptible de rejoindre ou d'infirmer sans complexe ? L'œuvre de Montaigne est construite de multiples corps sans

tête, à l'image du garçon au siamois parasite qu'il décrit au livre II. Au lecteur de couronner tant de disparité avec sa propre tête, pour construire sa pensée, la remembrer – aussi bien au sens de reconstruire, qu'au sens médiéval de garder la mémoire. Antoine Compagnon parle de la citation comme « opérateur trivial d'intertextualité<sup>63</sup> ». Montaigne, en hybridant les phrases de grands auteurs avec celles de moins connus et avec les siennes, dépose son lecteur à un carrefour aux multiples *viae*, accumulant emprunts et rêveries.

Il affirme d'ailleurs que son lecteur est convié à prêter des pensées et des visages à l'élaboration de son texte, dans le chapitre 24 du livre I : « Un suffisant lecteur découvre souvent ès écrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises est aperçues, et y prête des sens et des visages plus riches. » (p. 287) La polyphonie que nous avons noté chez Montaigne fonctionne aussi en dialogue. La démonstration semble dériver au hasard, entraînée par des relations « obliques » (III, 9). Cette instabilité permet de saisir l'identité d'un auteur qui change et se réalise dans le changement même. Mais le lecteur est ainsi convié à en voir tout autant en lui, alors qu'il participe au mouvement du texte et à son imaginaire bouleversé en restituant les liens entre les blancs et accrocs du texte.

Montaigne joue également des masques. Comme La Bruyère et Cyrano, l'un par son masque de forain, l'autre par la fiction, il adopte un profil énigmatique qui interpelle le lecteur. Aussi choisit-il des attitudes d'enfant – « Prissé-je je plaisir à jouer aux noisettes et à la toupie. » (III, V. p. 88.) – alors qu'il redoute la vieillesse : « Quel monstrueux animal, qui se fait horreur à soi-même, à qui ses plaisirs pèsent » (III, 5). Ces changements de ton mettent en valeur la stratégie de l'auteur : il se présente tantôt comme un vieillard terrifié par sa dégradation, tantôt comme homme qui retrouve sa légèreté. Tant de variété protéiforme ne peut que parler à tel ou tel lecteur, qui se retrouvera en tel ou tel état, voire à travers l'ensemble de ces métamorphoses que peut-être lui-même connaît aussi.

Ainsi, chez les trois auteurs, la variété et le dialogue par le miroir parlent au lecteur. Saisir les imperfections et les mouvements de la pensée aussi bien que de la société, c'est nous interpeller, mais aussi nous parler de nous-mêmes comme monstres. Car chacun l'est plus ou moins dans la variabilité de sa personne, dans ses dégradations et imperfections physiques ou morales, ou encore dans son rapport à la société. *Les Caractères* incluent le lecteur constamment interpellé dans la foule des spectateurs autant que dans la galerie des monstres. La fiction cyranienne place le récepteur dans la peau du narrateur monstrueux. L'intimité des autoportraits de Montaigne renvoie à la variabilité et à la fragilité de chaque personne. Or dans *L'Autre monde* et *Les Essais*, les monstres ne sont pas seulement ceux

---

63 Antoine Compagnon. *La Seconde main*, Seuil, 1979. p. 44.

que l'on pense comme tels pour leurs physiques singuliers. Dyrcona renverse ses points de vue, et Montaigne se questionne sur sa propre difformité, par exemple dans ce passage :

Jusqu'à cette heure, tous ces miracles et événements étranges, se cachent devant moi. Je n'ai vu monstre et miracle au monde, plus exprès que moi-même : On s'apprivoise à toute étrangeté par l'usage et le temps. Mais plus je me hante et me connais, plus ma difformité m'étonne. Moins je m'entends en moi » (E. III. XI. p. 352 – 353.)

Pour conclure, chaque auteur questionne le lecteur sur sa singularité, son mystère, mais aussi et surtout s'interroge lui-même. Pour Montaigne, tout homme est étrange. C'est à tort qu'on est obsédé seulement par ce qui est rare : « Je dis souvent que c'est pure sottise qui nous fait courir après les exemples étranges et scolastiques. » (E. III. XIII. p. 428.) Comment donc, dès lors, un auteur ne peut-il pas se voir lui-même sous les traits d'une curiosité ? Cyrano joue sur sa propre personne à travers ce voyageur qui lui ressemble jusque dans son nom en anagramme. La Bruyère enfin, s'il n'est pas un monstre exactement comme ceux qu'il décrit, n'échappe pas au processus tant il joue des masques et de la discontinuité dans son énonciation. Au delà de l'image de l'homme, ou de l'anti-homme, le monstre n'est-il donc pas une figure de soi pour qui le fréquente avec tant de fascination ?



### 3.3. Le portrait de l'auteur en monstre ?

La métaphore est une figure de l'hybride. Elle nous interroge sur la validité des définitions purement rationnelles en passant par la représentation symbolique. Une métaphore vaut-elle définition ? Elle semble être une autre voie de perception, à travers laquelle par exemple Montaigne reconnaît son impuissance à saisir quoi que ce soit dans sa vérité, tout particulièrement lui-même. La métaphore est également centrale dans les écritures de Cyrano et de La Bruyère, mais se font-ils eux-mêmes hybrides à travers elle ?

« Le visage est un passage vers l'autre » disait Emmanuel Lévinas<sup>64</sup>, connu pour ses réflexions sur le contact avec Autrui. Le visage de l'autre, partie la plus fragile et sensible, nous tend un miroir, appelle à la compassion et engage le processus de reconnaissance. *A priori*, dans le visage difforme du monstre l'altérité se brise, à plus forte raison lorsque ce visage est indéfinissable et que l'auteur doit recourir à l'hybride et aux métaphores pour le décrire. Mais au contraire n'est-ce pas dans cette monstruosité qu'on peut se retrouver d'autant mieux en tant qu'elle renvoie à nos fragilités et variabilités ? Nous avons cherché à faire apparaître comment Cyrano, Montaigne et La Bruyère renouvellent la connaissance

---

64 Cité par Jean-Claude Beaune, *La Vie et la mort des monstres*. p. 95.

de l'autre grâce au monstre. Mais le phénomène humain est tout autant une image de soi. Le monstre cristallise l'angoisse de la maladie, de la vieillesse et les inquiétudes diverses des auteurs. Montaigne est fasciné et effrayé par le visage qui se dégrade. Il est l'hybride aux « cent mille figures ». Le héros de Cyrano aussi se voit monstre, à travers le traitement que lui réservent les Séléniens et les Oiseaux, mais toujours avec le ton humoristique qui caractérise son roman. La Bruyère quant à lui produit un travail qui hybride le goût classique et une fascination pour l'univers monstrueux. Dès la préface, il se défend des éventuelles critiques qu'on pourrait lui faire quant à l'hybridité de son œuvre : il n'a fait que suivre le modèle que lui tendait la nature humaine. Les critiques n'ont d'ailleurs pas manqué : en dépit du succès des *Caractères*, des commentateurs tels que les *Sentiments critiques sur les Caractères de Jean de La Bruyère*, de Bonaventure d'Argonne, attaquent le texte comme une œuvre décousue, monstrueuse. Cependant, il est plus difficile de voir chez La Bruyère que chez Cyrano ou Montaigne un portrait où lui-même se reconnaîtrait monstre. Il reste plus volontiers dans le rôle du montreur, éventuellement du peintre ou du comédien. Jusqu'à quel point peut-on dès lors parler du monstre comme projection de soi, chez les auteurs du corpus ? En quoi le langage métaphorique engage-t-il cette image ?

### **3.3.1. Métaphores artistiques et médicales : une thérapie de l'âme et du corps**

S'étonner de l'anormal revient à reconnaître sa propre singularité. Le monstre, la métaphore la plus extrême de l'altérité, est directement relié à nos craintes, à nos vices, à nos méditations intimes et universelles. *Les Essais* dévoilent une part d'autobiographie. Il s'agit d'une recherche sur soi et « je » y est omniprésent. Dès l'avertissement, Montaigne écrit : « je suis moi-même la matière de mon livre. » Il crée un genre inclassable qui ne choisit pas l'ordre chronologique pour se raconter. Le projet en lui-même est un monstre.

Une telle démarche a un caractère thérapeutique, quasi médical. L'auteur recherche une compréhension totale de lui-même. Sa propension est grande à dépeindre librement son corps dans ses aspects triviaux. *Les Essais* rendent compte d'une expérience très intime et directe, celle du vécu le plus quotidien : dormir, manger, désirer, avoir froid, s'amuser, être malade. Montaigne n'hésite pas à évoquer son vieillissement, sa chute de cheval, ses calculs et autres maladies. Il n'a aucun scrupule à exploiter ce qui d'ordinaire reste caché. Cette pratique s'inscrit dans le mouvement de réaffirmation du corps que connaît le XVI<sup>e</sup> siècle et dont Rabelais reste le plus grand représentant. La métaphore médicale, associée à la figure du monstre humain, prend donc son sens. Pour Montaigne, le monstre est d'abord une représentation de sa psychologie, de son entreprise littéraire mais aussi un problème

médical qui touche à l'ordre cosmique, à la métamorphose du monde et des êtres, à la connaissance de Dieu. Ses portraits de monstres – l'enfant au siamois parasite, le pâtre de Médoc, l'hermaphrodite... – sont marqués d'une forte présence testimoniale du « je » qui décrit avec précision le corps comme le ferait un médecin. Or les métaphores directement liées à la semence, à l'hérédité, à l'enfantement, aux maladies et à la recherche de guérison parcourent l'œuvre. Le corps et ses soins sont centraux chez Montaigne.

Il se portraiture en Protée à travers ses pensées et décrit des fragments de son corps, qu'il morcelle dans le chapitre « De l'exercitation » où il estime que penser à un mal nous prépare à le trouver moins terrible le moment venu. Nous découvrons ce corps sous un jour disgracieux dans des descriptions sanguinolentes, allant d'un visage blessé à l'anatomie. L'auteur, obsédé par ses dégradations, est donc étroitement lié à sa galerie d'infirmités :

voilà le cheval abattu et couché tout étourdi, moi dix ou douze pas au delà, mort étendu à la renverse, le visage tout meurtri et tout écorché [...] il était tombé si grande abondance de sang dans mon estomac, que pour l'en décharger, Nature eut besoin de ressusciter ses forces. On me dressa sur mes pieds, où je rendis un plein seau de bouillon de sang pur [...] Je me vis tout sanglant : car mon pourpoint était taché partout du sang que j'avais rendu. [...] Je m'étale entier. C'est un *skeletos* où d'une vue les veines, les muscles, les tendons paraissent, chaque pièce en son siège. (*E.* II, chap. VI, p. 68 – 77.)

Ces images du corps blessé apparaissent dans *L'Autre Monde*. Dyrcona est malmené, mis en cage, réduit aux cabrioles de singe, soumis aux châtiments en public. La métaphore du corps blessé figure aussi dans la bouche d'un des docteurs reçus par l'hôte de Dyrcona, pour défendre le géocentrisme et un univers plein d'infiniment grand et d'infiniment petit :

La démangeaison ne prouve-t-elle pas mon dire ? Ce ciron qui la produit, qu'est-ce autre chose qu'un de ces petits animaux qui s'est dépris de la société civile pour s'établir tyran de son pays ? [...] Quant à cette ampoule et cette croûte dont vous ignorez la cause, il faut qu'elles arrivent où par corruption des charognes de leurs ennemis que ces petits gens ont massacrés, ou que la peste produite par la nécessité des aliments dont les séditieux se sont gorgés ait laissé pourrir parmi la campagne des morceaux de cadavre (*E.E.L.* p. 127)

L'analogie entre la guerre et les infections du corps est frappante, créant un effet hybride par une réduction du regard vers l'infiniment petit. Ainsi notre corps est-il constitué d'une infinité d'autres corps auxquels Cyrano attribue nos passions guerrières qui deviennent ridicules dans ce tableau saisissant du corps. Notons les jeux de mots sur le sens politique et le sens médical de termes tels que « par corruption » ; « se sont gorgés » ou « pourrir ».

Si *Les Caractères* et *Les Essais* ne partagent pas la dimension clinique des métaphores, les textes de La Bruyère et de Montaigne sont comparables à travers l'image de l'œuvre d'art. Montaigne recourt en effet aux analogies avec l'art : « marqueterie » ;

« assemblage » ; « C'est moi même que je peins ». Mais il évoque surtout les fresques des grottes où se mêlent animaux, végétaux et créatures fantasques auxquelles il compare son texte. Montaigne choisit ce terme de « crottesque » pour s'éloigner de la *dispositio* préconisée par la rhétorique ancienne. Il nomme également ses ajouts d'idées au fil des éditions successives : « des emblèmes » (III, 9) – terme qui sous-entend un rapport entre l'univers pictural et les lettres par le rapport texte / image.

La Bruyère revendique lui aussi des métaphores picturales. Il se fait peintre du théâtre du monde, comme dans la remarque 66 du chapitre XII où apparaissent « galerie » et « cabinet d'amateur ». Les « bizarres portraits » du moraliste composent une galerie de monstres, mais « peints au naturel » comme il l'écrit. Il met en avant sa fidélité à la nature. Comme en peinture, un texte se doit d'être non obligatoirement mimétique, mais cohérent avec son objet. En l'occurrence, il s'agit de grossir quelque peu les traits, mais pour mieux rendre les caractéristiques bien réelles des figures difformes étudiées dans la société.

L'ouvrage de La Bruyère est œuvre de théâtre autant qu'œuvre picturale. S'il se compare peu à un monstre à la différence de Montaigne, c'est dans son jeu avec l'identité qu'on peut trouver une forme d'hybridité. Le théâtre comique nourrit la matière et le style des *Caractères*. On en retrouve des *topoi* comme les coquettes, le mondain, le vieillard amoureux, l'avare. Des éléments font penser au théâtre de rue : expressions familières, saynètes burlesques, jeux de couleurs, galerie de grotesques. Or les personnages se comportent en acteurs, se déguisent pour parader, comme Iphis. Mais surtout, l'énonciateur arbore lui-même des masques, en particulier ceux d'Antisthène, dans la remarque 22 du chapitre XII et de Démocrite, dans la remarque 119 de la même section. Ces identités ne sont pas choisies au hasard : Antisthène, fondateur du cynisme, et Démocrite, philosophe jugé fou, créent des portraits burlesque qui entendent bien soigner l'âme et les apparences.

Enfin, le corpus donne à découvrir les portraits de trois auteurs chacun marginal à sa façon. Dans *L'Autre Monde*, la marginalité de Dyrcona est inspirée par la situation de son auteur, libertin érudit, et dans un jeu périlleux entre les idées qu'il défend et la prudence à laquelle il doit veiller. Par ailleurs Cyrano joue sur nos attentes, aussi bien pour se protéger que pour vulgariser la nouvelle science. Le genre d'une œuvre influence son interprétation : le roman limite le danger. Le lecteur en attend un récit faux et divertissant, ce qui permet à l'auteur de lui faire mieux accepter la mise à distance de ses habitudes. Montaigne, avec ses *Essais*, va bien plus loin que de jouer sur les frontières des genres puisqu'il crée un genre monstre. La Bruyère enfin concilie l'œuvre d'un moraliste classique avec le style burlesque

que lui impose son sujet, dont il se fait le peintre. On y voit la variabilité des genres littéraires, monstrueux par leurs multiples visages. Ces auteurs monstres savent par cela fasciner les lecteurs et les faire participer pleinement à la rencontre du phénomène humain, avec tout ce qu'elle implique. Leurs œuvres reflètent leurs tensions et nous frappent.

### 3.3.2. Le démembrement comme place laissée au lecteur et à l'intertextualité

Autant que l'auteur se peint à travers le monstre, le lecteur est appelé à participer à un style monstrueux. À travers des procédés sous le signe du désordre formel – texte à trous, citations, fonction impressive et analogies bariolées – l'œuvre fascine le lecteur et attise sa curiosité. Chacun d'entre nous est amené, dans ces portraits du hors-norme, à entrer en dialogue avec le texte. Le récepteur occupe une place centrale dans le corpus, peut-être parce qu'est monstrueux ce que nous voulons bien voir et établir comme tel ?

Deux des œuvres sont fragmentaires. Dans *Les Essais* comme dans *Les Caractères*, c'est à nous de remembrer un corps à partir de sections éparses. Les morceaux peuvent être reconstruits à l'infini. La forme de l'essai ou de l'écriture en fragments, en maximes, et toutes formes brèves appellent à une autre logique que celle du texte présenté comme ayant « un début, un milieu, une fin » – pour reprendre la formule d'Aristote dans sa *Poétique*.

Ainsi, concernant les *Essais*, Robert Aulotte fait remarquer, dans le « Que sais-je<sup>65</sup> » qui lui est consacré, que des critiques tels que Pierre Barrière avaient cru pouvoir découvrir un thème central au premier livre, celui de la retraite, de *l'otium*, et au second livre celui du suicide, tandis que le dernier offre une réflexion sur l'acte d'écrire et de se connaître. Mais il est difficile de résumer *Les Essais* à cela et de ne pas voir des échos entre les trois volumes. Montaigne n'est pas indifférent à la liaison de ses chapitres. Ainsi, les dix-neuf premiers chapitres du livre I concerneraient la conduite que le gentilhomme doit tenir dans la société. Plusieurs sections suivantes sont unifiées par l'appel à ne pas éprouver devant la mort cette crainte qui n'est souvent qu'un effet de l'imagination. Plus globalement, c'est l'imagination elle-même, ses pouvoirs et ses pièges qui obsèdent Montaigne.

Malgré tout, on note une liberté d'agencement dans *Les Essais*. La discontinuité est revendiquée : « Je n'ai point d'autres sergents de bande à ranger mes pièces que la Fortune. À même que mes rêveries se présentent, je les entasse. » (II, 10) Chez Montaigne, le hasard est le maître-mot, engendrant des hypothèses parfois opposées, des citations et associations d'idées. L'auteur revendique ce style : « J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades... Je

---

65 Robert Aulotte, *Montaigne : Essais*, PUF, « Que sais-je », Paris, 1988. p. 17.

vais et change, indiscrètement et tumultuairement. » (III, 9) Dans ce faux désordre, l'importance que l'auteur prête à la vigilance du lecteur, à travers ses apostrophes, est un indice de confiance et un appel à recoudre des sens inépuisables.

Or de même que Montaigne revendique les trous de son texte et la place qu'il laisse aux constructions du lecteur, il met en avant sa fascination pour la beauté et pour la variété, qui se nourrissent et son interdépendantes. Ainsi l'auteur trouve le monstre excitant :

Il me semblait ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit que de le laisser en pleine oisiveté, s'entretenir soi-même, et s'arrêter et rasseoir en soi. Mais je trouve que [...] au rebours, faisant le cheval échappé, il se donne cent fois plus d'affaires à soi-même qu'il n'en prenait pour autrui ; Et m'enfante tant de chimères et de monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre et sans propos, que pour en contempler à mon aise l'ineptie et l'étrangeté, j'ai commencé de les mettre en rôle. (*E. I. VIII. p. 154.*)

Pourtant, Montaigne est un grand admirateur de la beauté – « Je ne puis dire assez souvent combien j'estime la beauté, qualité puissante et avantageuse » (III. XII. p. 393.) – mais la trouve dans un style qui suit la pensée et permet au lecteur de construire son parcours.

Dans son roman, ouvrage qui a un sens narratif, d'apparence plus orchestré que ceux de Montaigne et de La Bruyère, *Cyrano* ouvre à la multiplicité des interprétations par ses hypothèses scientifiques, portées par des analogies très disparates. Le diptyque de *Cyrano* n'est pas construit en fragments mais au contraire coule d'un seul flux, sans chapitrage, peut-être par cela aussi ouvert qu'un texte fragmentaire. L'accumulation de métaphores bariolées entraîne de plus la participation du lecteur qui fait dialoguer les images, crée des liens entre les analogies proposées par l'auteur. Ainsi en est-il lorsque le lecteur est invité à reconsidérer son image du soleil qui tourne autour de la Terre – et de l'homme, centre de l'univers – à travers une série de métaphores tantôt poétiques, tantôt triviales, très diverses :

Premièrement, il est du sens commun de croire que le Soleil a pris place au centre de l'Univers, puisque tous les corps qui sont dans la Nature ont besoin de ce feu radical qui habite au cœur du royaume pour être en état de satisfaire promptement à leurs nécessités et que la cause des générations soit placée également entre les corps où elle agit, de même que la sage Nature a placé également les parties génitales dans l'homme, les pépins dans le centre des pommes, les noyaux au milieu de leur fruit ; et de même que l'oignon conserve à l'abri de cent écorces qui l'entourent le précieux germe où dix millions d'autres ont à puiser leur essence. [...] Autrement si c'était au Soleil à faire cette corvée [tourner autour de la terre], il semblerait que la médecine eût besoin du malade ; que le fort dût plier sous le faible, le grand servir au petit ; et qu'au lieu qu'un vaisseau cingle le tour des côtes d'une province, on dût faire promener la province autour du vaisseau. (*E.E.L. p. 50-51*)

Cet extrait est un défilé d'images à travers lesquelles *Cyrano* multiplie des exemples sur le thème de la variation. Les images sont poétiques : personnification du Soleil ; médicales : le corps et les parties génitales ; ou triviales : le vaisseau, les fruits ; voire grotesques. L'auteur choisit ses exemples dans le quotidien pour peindre une galerie d'analogies qui frappent le lecteur. C'est par ces images et à travers le cheminement logique du passage que

la fonction impressive est forte et invite le lecteur à s'approprier de telles visions, par les références au quotidien. Or Cyrano lui-même se fait relecteur de textes qui l'ont précédés, et qu'il réécrit ou dont il s'inspire. Les travaux de Copernic guident son projet, mais on sent aussi l'influence de Lucien – qui a écrit un voyage dans la Lune et est à l'origine des célèbres « éloges paradoxaux » : *L'Éloge de la mouche*, *L'Éloge du parasite*...

En ce sens, le texte est monstre : il dispose de multiples corps, que les récepteurs pourront recomposer, entrant en dialogue voire en hybridation avec le texte. Il est donc intéressant de se pencher sur La Bruyère comme lecteur de Montaigne, comme le suggère Dominique Bertrand dans *Les Caractères de La Bruyère*. Malgré leurs différences idéologiques et le siècle qui les sépare, ces auteurs ont en commun la forme fragmentaire, mais aussi des thématiques et des influences. L'éloge du jeu et des attitudes de l'enfance sont des thèmes qui rapprochent les deux penseurs, et sur lesquels La Bruyère a pu relire Montaigne. Cette inclination à la légèreté peut surprendre quand on sait combien le moraliste s'acharne à critiquer le ridicule des jeux de salon, des masques, les vanités dans lesquelles la société se cache. Pourtant, il trouve dans l'attitude des enfants un modèle. La Bruyère leur envie ce que la vieillesse retire : la mémoire, la capacité d'apprendre et de reproduire. Un point qu'il a en commun avec Montaigne, qui avoue avoir parfois envie de jouer à la toupie, et qui est obsédé par le vieillissement. L'influence de l'esprit et du style des *Essais* est déterminante chez La Bruyère, même s'il s'agit toujours d'une intertextualité très diluée, à l'exception d'un pastiche dont voici un extrait :

Je n'aime pas un homme que je ne puis aborder le premier, ni saluer avant qu'il me salue, sans m'avilir à ses yeux, et sans tremper dans la bonne opinion qu'il a de lui même. Montaigne dirait : *Je veux avoir mes coudées franches, et estre courtois et affable à mon point, sans remords ne conséquence. Je ne puis du tout estriver contre mon penchant, et aller au rebours de mon naturel, qu'il m'emmeine vers celui que je trouve à ma rencontre. Quand il m'est égal, et qu'il ne m'est point ennemy, j'anticipe sur son accueil, je le questionne sur sa disposition et santé, je luy fais offre de mes offices sans tant marchander sur le plus ou le moins, ne estre, comme disent aucuns, sur le qui vive* (C. V. 30, p. 239.)

La Bruyère porte un masque. Il établit un jeu avec le lecteur et le prédécesseur qu'il pastiche, empruntant ses tournures, l'orthographe du siècle précédent et des archaïsmes tels que « estriver » à entendre comme : « lutter ». Le moraliste partage avec Montaigne un idéal de la franchise et de la spontanéité. Le mode de réflexion discontinue et vagabonde des *Essais* apparaît également dans ces lignes. La Bruyère se situe enfin sous l'influence des *Essais* dans l'image badine et spontanée qu'il dresse de Socrate :

l'homme de lettres au contraire est trivial comme une borne au coin des places ; il est vu de tous et à toute heure, et en tous états, à table, au lit, nu, habillé, sain ou malade ; il ne peut être important, et il ne le veut point être. (C. p.265)

Ce passage méta-textuel offre l'image de l'idéal de Montaigne aussi bien que de La Bruyère à l'égard des lecteurs : celui du philosophe capable de changement et de simplicité – et d'un homme s'adressant à au premier venu. Le trivial s'entend ici dans son double sens : relié au corps, au concret, et situé à un carrefour d'influences et de réceptions. Or La Bruyère écrit, dans une formule où l'influence de Montaigne et de son intérêt pour le jeu est possible :

c'est ce même homme qui ne refusait ni à jouer aux noisettes avec les enfants, ni à courir avec eux sur un cheval de bois, et surtout, avec bonne grâce, car, toutes actions, dit le philosophe, s'y est également bien et honore également le sage.

Les trois textes sont à plusieurs corps, appelant le lecteur à remembrer. Montaigne lui-même procède à des reprises, à des ajouts de références, comme dans le chapitre « D'un enfant monstrueux » (II, 30) où, après 1588, il ajoute la citation de Cicéron sur laquelle il brode quant à la relativité de ce qui paraît normal. Or la langue est multiple chez lui. La tentation lui est grande d'employer le latin pour combler les lacunes du français. Montaigne choisit alors la solution de la métaphore comme nouvelle exploration de la langue, plutôt que de recourir au latin ou à des néologismes, qu'il juge encombrants pour la langue et ne font que trop la dilater. Or les métaphores de Montaigne tournent souvent autour de cette problématique de la diversité et de la recomposition. Dès lors, le phénomène au corps hybride apparaît comme une figure méta-textuelle. L'écriture de Cyrano est elle aussi monstrueuse, nourrie d'analogies et d'éloges paradoxaux. La Bruyère enfin est hybride dans son discours qui arbore un masque grotesque et semble s'accommoder des folies du monde pour s'en trouver mieux entendu. Nombreuses sont les remarques renvoyant à la foire et où l'on peut voir aussi bien des femmes-poisson qu'un homme d'affaires comparé à un ours promené dans les rues<sup>66</sup>. Le langage est hybride, notamment grâce aux double-sens tels que l'apostrophe : « sacrées Majestés ! »<sup>67</sup>. « Sacrées » renvoie à la religion, au caractère divin du roi, mais il s'agit aussi d'une exclamative bouffonne, qui renverse l'autorité de la Majesté, comme le carnaval renversait les convenances. La chute burlesque est, pour terminer, un des traits marquants du langage de La Bruyère. Une des plus remarquables apparaît dans cette phrase qui clôt la prise de parole d'Antisthène, et où les titres prestigieux des ouvrages philosophiques se trouvent parodiés, amplifiés par l'accumulation

---

66 C. « Des biens de fortune », 12. p. 263.

67 *Ibid.* « Des esprits forts », 46. p. 601.

puis rabaissés par la chute : « Du Beau, Du Bon, Du Vrai, Des Idées, Du Premier Principe, par Antisthène, vendeur de marée. »<sup>68</sup> La langue de Cyrano quant à elle est hybride et dialogique par ses analogies et la variété de leurs champs d'application.



Pour conclure, la figure du monstre accompagne aussi bien les réflexions les plus larges sur le cosmos et le changement que des interrogations intimes. S'étonner de la monstruosité d'autrui, des « sauvages » qu'on cherche à comprendre, ou illustrer les folies de notre propre société, ce n'est toujours que penser sa singularité. Par la même occasion, ce travail littéraire vient interpeller le lecteur qui pourra se reconnaître dans tous les « bizarres portraits » des auteurs autant qu'il sera en mesure de dialoguer avec ces textes aux multiples corps et trous. Mais dans le sens inverse, avoir le courage de regarder en face notre étrangeté et les aspects les plus angoissants de notre personne revient à analyser et parfois admirer l'autre et ce qu'il a de grand. Le monstre est dès lors la représentation la plus extrême de l'altérité, mais aussi de nos craintes, de nos obsessions, de nos vices. Dans cette démarche intime et impressive, le style se fait lui-même monstrueux, à l'image de ce que ces textes représentent et véhiculent. Plus encore, on peut se demander si le travail littéraire en lui-même ne peut pas se placer sous le signe du monstre : un texte est toujours à trous, il engage le dialogue permanent avec les prédécesseurs et surtout les lecteurs, comme dans une construction à plusieurs corps et esprits.

---

68 *Ibid.* « Des jugements », 21. p. 462.

# Conclusion

~

À l'issue de notre promenade entre les tréteaux des forains et à l'intérieur des cabinets de curiosités, en passant par la Lune et le Soleil, nous avons pu faire en compagnie de Montaigne, Cyrano et La Bruyère plus ample connaissance avec ces êtres hors du commun et si captivants que sont les monstres humains. Sous de multiples formes, ces figures hantent leurs œuvres comme elles ont fasciné leurs siècles.

Ce voyage littéraire dans le temps fut l'occasion de remarquer à quel point et de quelles façons les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles reconduisent et amplifient l'intérêt de l'Antiquité et du Moyen-Âge pour les créatures difformes, en vue de finalités bien différentes cependant, dont nous avons pu analyser les enjeux et les évolutions entre la Renaissance et le Grand Siècle. La période qui s'étend de 1530 à 1700 environ est marquée en effet par des renversements intellectuels sans précédent avec la révolution copernicienne, la découverte du Nouveau Monde et toutes les fragilisations idéologiques qui en découlent. Si certains imaginaires se perpétuent, comme les variations d'échelle qui font du corps humain une représentation des problématiques de l'univers, ils prennent un tour bien plus angoissé et s'ouvrent sur une conscience de l'infini et du décentrement de l'homme. D'autres représentations quant à elles sont remises en cause par les auteurs, notamment l'image d'un monde au cœur de l'univers et dont la compréhension est à la portée de notre esprit.

Dans ce contexte trouble, le phénomène humain est donc privilégié par les écrivains pour représenter les nouvelles idées et les craintes de l'époque, mais aussi leurs peurs les plus intimes. En effet le monstre continue à signifier, à avertir. En tant que figure la plus dérangeante et floue de l'humanité – qui se trouve même, par lui, brouillée avec les autres règnes – il incarne la complexité de la nature humaine et de l'univers dont il est une partie.

Si le monstre est aussi présent dans l'imaginaire de cette époque de découvertes et de remises en cause, c'est sans doute parce qu'il est la représentation de l'étranger qu'on se figure si souvent comme un être déviant, mais aussi de l'univers que le XVI<sup>e</sup> siècle voit marqué par le mouvement perpétuel, avec tout ce que cela a de grandiose et d'inquiétant. La figure du monstre accompagne les recherches scientifiques de l'époque et le mouvement baroque présent dans les œuvres du corpus.

Montaigne met à distance, par sa pensée sceptique et son écriture marquée par le changement permanent, ces images d'autrui comme monstrueux, aussi bien lorsqu'il s'agit des habitants du Nouveau Monde que quand il évoque les phénomènes humains qu'il rencontre. Dans les *Essais*, le monstre humain invite à la modestie intellectuelle et rappelle que, s'il y a bien un ordre naturel et divin à l'univers, il n'est pas cet ordre limité que lui assignaient la divination et l'image d'un monde fini et orchestré autour de l'homme. D'ailleurs, l'esprit est bien incapable de percer les plans de Dieu.

Cyrano, dans la continuité de ces remises en cause, exploite le monstre comme figure du renversement venant abolir toute norme qui se prétendrait vérité. L'auteur, dans une écriture baroque et burlesque, envisage la multiplicité des mondes et des coutumes qui sont bien à tort les monstres les uns des autres. L'analogie entre l'homme et le monde est encore présente dans son style en cela qu'il présente notre corps comme étant le siège de mondes infiniment petits. Mais elle ne célèbre plus la primauté de l'homme et de la terre, qui deviennent respectivement un monstre au regard d'autres créatures et une lune pour un monde semblable au nôtre.

Enfin, avec l'évolution du statut des sciences, l'astronomie, l'optique et les nouvelles idées qu'elles véhiculent sont apprivoisées par un pouvoir fort au Grand Siècle. Pour un moraliste comme La Bruyère donc, les jeux d'optique et la figure du monstre humain servent une critique de nos mœurs et la réaffirmation d'une norme. L'auteur des *Caractères* recherche une juste adéquation entre les apparences et la véritable nature des êtres. Les thèmes baroques de l'hybridité et des apparences trompeuses hantent son œuvre, mais avec un souci de rétablir une juste mesure et de pointer les vices plutôt que d'admettre une relativité des valeurs.

Or nous avons eu l'occasion d'analyser, avec l'aide de plusieurs critiques littéraires contemporains, les mécanismes linguistiques et culturels qui nous font voir des monstres. Oubliant qu'il n'y a rien de plus instable que les idées du beau et du laid, du normal et du monstrueux, que nous sommes tous le monstre de quelqu'un d'autre, nous rejetons ces êtres, ou nous nous en protégeons en les intégrant de diverses façons à nos systèmes de pensée. Certaines peurs de l'autre et de la « nouvelleté » – comme l'écrit Montaigne – semblent inscrites dans notre imaginaire profond. Les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, période de traumatismes intellectuels particulièrement forts, en donnent des exemples frappants.

Par ailleurs, au delà de la délimitation historique qui nous a intéressé, nous pouvons nous apercevoir que certaines réflexions menées par les auteurs au sujet du monstre sont

intemporelles et plus frappantes que jamais dans la culture contemporaine. L'humain difforme nous parle de nos peurs et fantasmes éternels. Ces phénomènes réunissent à la fois les réflexions scientifiques en mutation, les avertissements traditionnels – morale, crainte de Dieu et du Diable – et les répercussions de la pensée moderne qui remet en question cet héritage comme on a pu l'observer tout au long des trois œuvres du corpus.

À la lumière des textes de Cyrano, de Montaigne et de La Bruyère, nous sommes en droit de nous interroger : qu'en est-il du monstre humain aujourd'hui ? Rit-on toujours de lui de la même façon qu'aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles et savons-nous interroger nos préconceptions en sa compagnie ? Il semble que dans notre époque, le monstre soit avant tout terrifiant et non plus drôle ou fascinants comme c'était le cas à la Renaissance et au début du Grand Siècle, dans les cours, les foires, les cabinets de curiosités. Si généralement notre culture occidentale contemporaine n'exhibe plus les monstres humains comme des espèces étranges, ou ne les supprime plus aussi brutalement et régulièrement que par le passé, elle les écarte d'une autre façon. Dans la vie quotidienne, on recherche et on met en valeur les corps parfaits des publicités, des séries, des revues : des êtres retouchés et éternellement jeunes. Le phénomène humain est absent de cet univers. Il n'est qu'un raté de la nature confié aux soins de la science, mais totalement absent de notre paysage culturel.

En revanche l'art contemporain est envahi de créatures hideuses et violentes, qui sans doute traduisent l'angoisse d'une société qui a perdu sa foi aussi bien dans la raison que dans la transcendance sous ses diverses formes – spiritualité, valeurs, philosophie, capacité à réfléchir tout en gardant une humilité intellectuelle. Les monstres sont également au cœur des jeux vidéos et des films. Leur présence est frappante notamment dans l'univers des enfants et des adolescents. Ces derniers sont fascinés par les jeux de rôle où se battent des créatures affreuses, par la fantasy, par les films et jeux d'horreur. Le monstre devient un exorcisme moderne. Curieusement, ce qui dans la réalité susciterait la plus grande répulsion est recherché dans cet univers culturel et virtuel. Mais ces créatures valorisées sont des monstres fantastiques, rarement voire quasiment jamais des monstres humains au sens où nous l'entendons : nains, siamois, invalides en tous genres et autres gens atteints de particularités physiques remarquables. Aujourd'hui, l'être difforme est un sujet sensible. Nous sommes loin de l'engouement des siècles passés le concernant. On lui préfère des monstres suffisamment effrayants pour purger nos angoisses, mais fantastiques, demeurant à distance respectable de notre humanité. Jean Clair écrit à ce sujet : « À un homme que l'on souhaite désormais parfait et immortel, répond un art mal venu et voué à la

caducité<sup>69</sup> ». Si l'on peut ne pas être en accord avec cette vue de l'art contemporain, on trouve en revanche dans ces mots l'expression du paradoxe suscité par le monstre.

Mais que nous rions du monstre ou le redoutions, avons-nous affaire à un masque ? N'y a-t-il pas un leurre dans la représentation littéraire ou picturale du monstre ? En effet si les phénomènes humains existent bien, l'homme prend plaisir à en créer d'autres à partir de ces réalités. Est-ce une lâcheté ou une commodité consistant à charger ces créatures de nos peurs et de nos actes, de même que rire du monstre purge et décharge ? Le divertissement que procure le monstre n'est jamais innocent, tout comme ses usages linguistiques.

La langue, l'histoire et la définition complexes du mot « monstre » ainsi que de ses voisins représentent toutes ces facettes du mystère de l'être difforme. Bien que la relation des mots à leurs signifiés soit arbitraire, on le sait depuis Platon, les métamorphoses successives et la variété des utilisations d'un terme « monstre » à travers le temps éclairent nos mécanismes de pensée, influencés par nos « vocabulaires finaux » ainsi que le démontre Richard Rorty. On retrouve dans le corpus toutes les complexités linguistiques observées avec le mot « monstre » et ses usages parfois contradictoires, à l'image de cet être ambivalent. Le monstre est celui que l'on désigne comme anormal et pourtant, il est aussi celui que l'on admire et qui nous avertit – tantôt de nos vices et de nos folies, tantôt de notre condition humble que bien souvent l'on oublie, tantôt de la créativité de la nature et de Dieu dans une perspective religieuse.

Or le monstre à la fois fait rire et effraie. Aussi surprenant que cela puisse paraître, le comique est en effet étroitement lié à la représentation du monstre humain, comme on l'a observé. Peut-être parce que le comique en lui-même a quelque chose de monstrueux ? Ce registre est généralement décrit par un écart et une anomalie, une incongruité par rapport à une norme : par rapport aux usages dominants, linguistiques, sociaux, esthétiques, moraux. C'est de ce décalage que naît le risible. Nous avons notamment repéré le burlesque, forme bien particulière de comique, dans le corpus. Il se caractérise par un écart maximum par rapport au code, avec lequel il est à la fois complice et critique. Le burlesque se traduit – légèrement chez Montaigne, mais de façon bien plus marquée chez Cyrano et La Bruyère – par des formes caricaturées et spectaculaires de l'inconvenance et de l'anomalie. L'écart extrême est d'ailleurs incarné par le monde inversé de Cyrano, mais aussi par les créatures caricaturales et pleines de contradictions que ne cesse de nous dépeindre le moraliste classique. Il y a donc bien une forme monstrueuse dans l'écriture burlesque et plus

---

69 Jean Clair. *op. cit.* p. 21.

généralement dans l'écriture comique, qui recherche l'incongruité pour avertir et signifier, pour faire réagir le lecteur. Ce style d'ailleurs n'est pas sans lien avec le rôle social du *freak*.

Le monstre et le burlesque peuvent également avoir une fonction de défouloir, au sens à la fois populaire et psychanalytique du terme, comme en ont témoigné de nombreux extraits. Par leur inconvenance, l'un comme l'autre libèrent de tout ce qui pèse aussi bien sur l'individu que sur la société – parfois de façon désinvolte et élégante, d'autres fois de façon grossière, mais le plus souvent dans une habile hybridation du savant et du trivial comme un a pu l'observer fréquemment. Ces phénomènes sont très présents chez Cyrano et La Bruyère et on peut également parler d'une légèreté hybride chez Montaigne.

Le comique, le jeu verbal et stylistique constituent dans le corpus l'un des principaux vecteurs de la monstruosité. Pour autant, ces jeux d'écriture ne sont jamais gratuits. Au contraire, à l'image du monstre humain, l'écriture hybride est singulièrement signifiante : elle est profondément universelle dans ses réflexions philosophiques et scientifiques, et profondément intime. En témoigne le travail que mène Montaigne sur sa personne. C'est en effet un catalogue de pensées informes que Montaigne projette de dresser pour se décrire. Mais ce qui vaut pour lui vaut pour tout homme, dont les pensées sont hybrides. Ainsi généralise-t-il, par le « nous », par le présent et le recours à l'instance divine :

Or nos raisons et nos discours humains, c'est comme la matière lourde et stérile : la grâce de Dieu en est la forme : c'est elle qui y donne la façon et le prix. [...] nos imaginations et discours, il ont quelque corps, mais une masse informe, sans façon et sans jour, si la foi et grâce de Dieu n'y sont jointes. (*E.* II, 12)

La pensée semble menacée de tomber dans une forme informe. Elle doit constamment faire l'objet de prises de conscience. L'hybride nous guette – avec ce qu'il a de fascinant pour l'auteur – mais exige un travail mémoriel. Nommer nos monstres permet non de les chasser mais de les apprivoiser. Ainsi, l'image de l'hybride traduit l'obsession de Montaigne pour le chaos et le monstre. Cependant, s'il suggère que tout homme soit capable d'apprivoiser sa galerie de monstres, Montaigne a du mal à en faire autant avec lui-même et se contente de « les mettre en rôle » c'est-à-dire de les enregistrer pour contempler cette prolifération.

L'analyse des *Essais*, mais aussi des difformités stylistiques de Cyrano et de La Bruyère, nous invite à penser que l'écrivain doit trouver le style adéquat pour permettre de concilier le trouble des pensées avec la forme nécessaire au texte qui veut être compris d'un lecteur autre que soi-même. L'écriture se fait partiellement trouble à travers la forme de l'essai, éclatée et proliférante. Montaigne s'exprime par associations d'idées, comme de

multiples corps, par ruptures et catalogues de pensées en galerie. Une telle forme se rapproche de l'hybridité des chimères et de l'être humain dans sa globalité. En outre, chez La Bruyère comme chez Montaigne, les phrases subissent des accidents et des assemblages parfois tortueux. Les Caractères déploient une infinité de pointes caustiques, d'effets de chutes, de rythmes discontinus. Dans les *Essais*, Les métaphores d'une telle écriture foisonnent : « Marqueterie mal jointe » ; « rhapsodie » ; « fricassée » ; « barbouillage » ; « sabotage ». Elles équivalent par leur sens et leur forme à autant de ruptures, à l'instar du discours qui suit un flux capricieux. En effet des propositions « parasites » prolongent souvent et déséquilibrent la trajectoire syntaxique. Il arrive que des segments s'interposent, se dérangent dans un prolongement imprévu : « C'est lui qui ramena du ciel où elle perdait son temps la sagesse humaine pour la rendre à l'homme, où est sa plus juste et plus laborieuse besogne, et plus utile. » (*E. III, XII. p. 365.*) L'ajout « et plus utile » fonctionne comme chute, que prépare la personnification « où elle perdait son temps » appliquée à la sagesse. Cette construction rend vivace l'image de Socrate en Prométhée, volant la sagesse au ciel pour les hommes. La syntaxe reproduit le cheminement de la pensée vers les humains et le rythme accidenté d'une réflexion en cours. C'est donc bien l'esprit dans ce qu'il a de plus intime qui est aussi marqué par la monstruosité. Cyrano lui aussi établit une rhapsodie d'analogies aussi bariolées qu'hybrides.

Le principe d'une telle écriture est dans son objet : le monstrueux est en nous, qui sommes conviés à un autre regard sur notre société, sur nos coutumes et sur notre corps. Est difforme ce que notre perception veut ainsi. Or la fragilité et le risque constant de devenir le monstre de quelqu'un d'autre sont au cœur de la condition d'homme. Aussi des écritures de la variation, de la contradiction et du décalage parfois comique, souvent grinçant, apparaissent-elles donc nécessaires pour traiter la figure du phénomène humain – et pour traiter le cas de tout humain à travers elle.

Nous découvrons donc à partir du mot de « monstre » autant de fonctions de l'être anormal que Montaigne, Cyrano et La Bruyère exploitent et ne cessent de questionner, non seulement à travers leurs idées mais surtout grâce à leur style.

S'il est « un être vivant » comme l'a écrit Victor Hugo, le mot ne peut-il pas même apparaître comme une sorte de monstre ? Il est effectivement une créature en perpétuelle évolution, qui met en lien plusieurs corps textuels et plusieurs têtes, qui changent de visage au rythme de l'histoire et des interprétations. Une vision traditionnelle de la littérature nous la fait percevoir comme une suite de canonisations d'auteurs de courants littéraires bien

rangés les uns par rapport aux autres, mais aussi comme une institution de normes et d'une belle langue. Et si au contraire sa force et son intérêt résidaient dans la beauté d'une forme difforme, toujours surprenante ? L'étude du corpus a tenté de montrer à quel point des mêmes figures hantent des œuvres aux finalités différentes et dans des idéologies diverses. Les trois textes qui nous ont occupés sont caractérisés par la complexité de leur style et par ce qu'ils nous disent de la lente évolution d'un imaginaire du difforme.

De même que pour les humains, les cultures, les canons de beauté et tout ce que nous avons vu déstabilisé par la figure du monstre, on peut réfléchir à la relativité des normes du langage et de la littérature. En ce sens, le monstre pourrait-il constituer une figure métalittéraire de choix ? S'il est évident que des normes, ainsi que l'élaboration de définitions qui excluent, sont nécessaires à la constructions intellectuelle et à la communication, comment les fixer justement sans limiter dans le sens négatif ? Nous avons vu comment Cyrano notamment pose cette question à travers ses deux mondes et ses scènes de procès. Montaigne pour sa part interroge nos interprétations des signes de la nature, tandis que La Bruyère déplore la fausseté des signes extérieurs et de ce que la société prend pour valeurs et normes. Le rôle d'une norme n'est-il pas de donner une forme compréhensible tout en appelant sans cesse à sa propre transgression et à son renouvellement ? Mais alors, quelles limites doit-on poser à la transgression et à la difformité ? Avec Stanley Fish ou encore Umberto Eco, nous pouvons nous demander jusqu'à quel point la transgression est littérature, et jusqu'où le hors-norme peut être légitimé et interprété. L'usage littéraire du monstre, sa forme et ses limites sont des problèmes au cœur de la réflexion stylistique puisque le caractère monstrueux et hybride d'une œuvre se heurte à l'habituel.

Or, on peut se demander si le monstre ne permet pas de réfléchir à l'écriture même. Comme l'écrit Evanghélia Stead, « le monstre est dans le langage<sup>70</sup> ». Le monstrueux repose sur un fait linguistique décalé, une nouvelle image, une incongruité, un néologisme... Cependant il est aussi lié aux excès et aux hybridations linguistiques que réclame tout travail littéraire. En effet, dire le mieux possible un nouveau monde, traduire justement un imaginaire ou une pensée singulière implique de se greffer à un code collectif qui nous permettra d'être compris, tout en y apportant ses nouveautés voire ses anormalités. Si l'écriture et le langage sont des moyens essentiels pour traduire la monstruosité, car nous avons vu l'importance capitale du code dans la construction du monstre, à l'inverse le monstre n'est-il pas une figure capable de décrire le processus imaginatif et littéraire ? Toute œuvre se compose d'une langue générale, d'un code, que viennent influencer voire

---

70 Evanghélia Stead. *op. cit.* p. 233.

parasiter les singularités de l'auteur. Au même titre qu'un langage étranger, comme la langue « barbare » dans la culture grecque antiques, une langue nouvelle a sa monstruosité. « Bien avant le physique, l'étrangeté se manifeste dans un langage incompréhensible » rappelle Evaghélia Stead<sup>71</sup>. Cyrano met bien en lumière cette question de la monstruosité passant avant tout par le langage. Le héros a sans cesse recours à des traducteurs – son hôte et le Démon de Socrate notamment – et enchaîne les mésaventures du fait d'une incompréhension permanente avec les créatures qu'il rencontre. L'image de la langue comme monstrueuse peut-elle représenter le défi de tout nouveau langage littéraire ?

Ainsi, de futurs travaux ayant pour objet les formes successives des écritures mettant en jeu le monstre humain, à travers l'histoire littéraire, paraissent envisageables. Le monstre, dans sa dimension à la fois méta-discursive et représentative des idées d'une période, apparaît à chaque époque dans la littérature mais selon des variations qu'il serait intéressant d'analyser. Il s'agirait de découvrir comment, à travers des contextes différents et par des usages linguistiques constamment renouvelés, la figure du monstre humain traverse les âges et se révèle toujours présente – même plus ou moins cachée souvent – dans les œuvres littéraires ou même dans des formes d'écriture plus quotidiennes voire publicitaires, etc.

En ce sens, un projet futur pourrait être l'étude des récupérations, par les auteurs du Romantisme ou du début du XX<sup>e</sup> siècle, des figures et usages comiques du monstre qui apparaissent au XVI<sup>e</sup> siècle et lors de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. D'autres recherches seraient aussi envisageables autour des auteurs plus spécifiquement comiques de la Renaissance ou du Grand Siècle, que nous avons écarté de ce travail : Rabelais et Scarron notamment, qui offrent aux monstres et aux infirmes une place de choix. Enfin, à notre époque, la forme brève, publicitaire, journalistique et autres écritures quotidiennes regorgent de figures du monstrueux qui pourraient constituer l'objet d'une recherche.

Ils semblent se cacher, mais hommes doubles, hybrides, personnes infirmes, êtres difformes et autres phénomènes fascinants sont bien plus présents qu'on ne le pense. Or ils ne nous croisent pas uniquement là où on les attendrait d'ordinaire. Cherchons-les entre les lignes, au quotidien, au dedans de notre imaginaire et au cœur même du normal.

---

71 *op. cit.* p. 388.

# Bibliographie

~

## Sources primaires

### ■ Corpus étudié

CYRANO DE BERGERAC, Savinien. *Les États et empires de la Lune et Les États et empires du Soleil*. Première édition en 1657 chez Charles de Sercy. Paris : édition présentée, établie et annotée par Jacques Prévot, Gallimard, 1998 pour l'établissement du texte, 2004 pour la présente édition. – 422p. – (Coll. Folio classiques, n° 4110)

LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*. Première édition en 1687, à Paris chez Étienne Michallet. Paris : édition d'Emmanuel Bury, Le Livre de poche, 1995 pour la présente édition. – 642p. – (Classiques de poche, n°1478)

MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais – Les Essais*. Première édition en 1580 chez Simon Millanges à Bordeaux. Paris : édition d'Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête, Gallimard, 2009. (Coll. Folio Classiques) – Trois volumes, 2208p.

### ■ Autres œuvres citées

ARISTOTE. *Περὶ ζώων γενέσεως / Perì zôôn genéseôs ; De generatione animalium [De la génération des animaux]*. Paris : édition des Belles Lettres, traduction de P. Louis, 1961. – (Coll. des universités de France)

ARISTOTE. *Περὶ ζώων μορίων / Perì zôôn moriôn ; De Partibus Animalium [Des parties des animaux]*. Paris : édition des Belles Lettres, traduction de P. Louis, édition revue et corrigée, 2002. – (Coll. des universités de France)

ARISTOTE. *Περὶ Ψυχῆς / Perì psychès ; De Anima [De l'âme]*. Paris : édition des Belles Lettres, traduction de A. Jannone, 2002. – (Coll. des universités de France)

ARISTOTE (apocryphe). *Περὶ τὰ ζῷα ἱστορίαι / Perì tá zōa historíai ; Historia Animalium [Histoire des Animaux] [texte grec et traduction en ligne]*. Remacle.org [Belgique] :

Philippe Remacle, avril 2010 pour la publication en ligne de ce texte [réf. du 9 octobre 2013]. Traduction de J. Barthélémy-Saint Hilaire. Disponible sur le Web :

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tableanimaux.htm>

AUGUSTIN D'HIPPONE ou SAINT AUGUSTIN. *De Civitate Dei [La Cité de Dieu]* [texte latin et traduction en ligne]. Itinera Electronica [Louvain, Belgique] : Alain Meurant, 1998 [réf. du 10 octobre 2013]. Traduction de L. Moreau. Disponible sur le Web : <http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/intro.htm>

BOAISTUAU, Pierre. *Histoires prodigieuses et mémorables, extraites de plusieurs auteurs fameux [ouvrage numérisé, disponible en ligne]*. Première édition en 1566. Gallica.bnf.fr [Paris, France] : Bibliothèque nationale de France, 1997 [réf. du 6 décembre 2013]. Disponible sur le Web :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53784h.r=Boaistuau%2C+Pierre.langFR>

CICÉRON. *De Oratore [Sur l'orateur]*. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Paris : édition des Belles Lettres, 1950. (Coll. des universités de France)

GARZONI, Tommaso. *L'Hôpital des fous incurables, où sont déduites point par point toutes les folies et les maladies d'esprit [ouvrage numérisé et disponible en ligne]*. Mise en français par François de Glarier. Première édition en 1586. Gallica.bnf.fr [Paris, France] : Bibliothèque nationale de France, 1997 [réf. du 14 septembre 2013]. Disponible en ligne :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5626159t.r=Garzoni%2C+Tommaso.langFR>

JOUBERT, Laurent. *Traité du Riz [ouvrage numérisé et disponible en ligne]*. 1579. Books.google.fr [États-Unis] : Sergey Brin et Larry Page, décembre 2004 pour le lancement de Google books, octobre 2012 pour la mise en ligne de l'ouvrage [réf. du 6 décembre 2013]. Disponible sur le Web :

<http://books.google.fr/books?id=T97vhj2nps8C&pg=PR9-IA1&lpg=PR9-IA1&dq=trait%2C%A9+du+riz+laurent+joubert&source=bl&ots=rA0rOis9TN&sig=eQ08S1GbK7lvmlgt7Cooh8jwokk&hl=fr&sa=X&ei=jImpUqCNM4-z0QXAvoBI&ved=0CDcQ6AEwAQ#v=onepage&q=trait%2C%A9%20du%20riz%20laurent%20joubert&f=false>

LICETI, Fortunio. *Traité des monstres, de leur (sic) causes, de leur nature et de leur (sic) différences*. – Traduction par Jean Palfyn, anatomiste et chirurgien de Gand, avec figures. – Leyde, chez la veuve de Bastiaan Schouten, 1708. (Cote BIUM 6.203)

LYCOSTHÈNES, Konrad. *Prodigiorum ac ostentorum chron* [ouvrage numérisé et disponible en ligne]. Première édition en 1557. Gallica.bnf.fr [Paris, France] : Bibliothèque nationale de France, 1997. Mise en ligne de l'ouvrage en mars 2011 [réf. du 5 décembre 2013]. Disponible sur le Web :

<http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?cote=01429&do=livre>

PARÉ, Ambroise. *Des Monstres et prodiges*. Première parution en 1573. Édition critique et commentée par Jean Céard. Genève : librairie Droz, 1971. – 239p. – (Travaux d'Humanisme et de Renaissance, n°115)

QUINTILIEN. *De Institutione oratoria* [L'Institution oratoire. Paris : Les Belles Lettres, traduction de Jean Cousin, 1975-1980. – (Coll. des Universités de France) Texte latin et traduction française en regard.

## **Sources secondaires**

### **■ Études sur auteurs**

#### **Montaigne :**

AULOTTE, Robert. *Montaigne : Essais*, Paris : Presses universitaires de France, 1988. – 128p. (Coll. Que sais-je ?)

DESAN, Philippe (sous la direction de). *Dictionnaire de Michel de Montaigne*. Paris : Champion, édition revue et augmentée de 2007, première parution en 2004. – 1264p. (Coll. Dictionnaires et références) – Articles consultés : « Fantasmès, Fantaisie » ; « Monstres – Monstruosité » ; « Essai »

FRIEDRICH, Hugo. *Montaigne*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris : NRF, Gallimard, première édition en 1949 ; édition Gallimard et traduction en 1968 pour l'édition consultée. – 440 p. (Coll. bibliothèque des idées)

GARAVINI, Fausta. *Mostri e chimere. Montaigne, il testo e il fantasma*. Il Mulino, 1991. Édition française : *Monstres et chimères : Montaigne, le texte et le fantasme*. Traduit par Isabel Picon. Paris : Champion, 1993. – 277p. – (Volume 13 des Études Montaignistes).

LESTRINGANT, Frank (actes réunis par). *Rhétorique de Montaigne*, actes de colloque, préface de Marc Fumaroli, Paris : Librairie Champion, 1985. – 210 p. (Coll. Publications de la Société des amis de Montaigne)

### **Cyrano de Bergerac :**

NÉDÉLEC, Claudine. « Un monstre qui n'est que de langues » dans *Lectures de Cyrano de Bergerac, les États et Empires de la Lune et du Soleil*. [Sous la direction de Bérengère Parmentier]. Presse universitaire de Rennes, 2004, p. 147-162.

PETRIS, Loris. « Figures, fonctions et sens de l'inversion dans *Les États et Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac » dans *Dix-septième siècle*, 2001, n° 211, p. 269-283.

### **La Bruyère :**

BERTRAND, Dominique. *Les Caractères de La Bruyère*, Foliothèque, Gallimard, 2002. – 220 p.

ESCOLA, Marc. *La Bruyère, II, rhétorique du discontinu*. Paris : Champion, 2001. (Coll. Moralia)

GOUVARS, Jean-Michel (Sous la direction de). *De la langue au style*. Presses universitaires de Lyon, 2005. (Coll. « textes et langue »)

*Un Autre dix-septième siècle. Mélanges en l'honneur de Jean Serroy*. Textes réunis par Christine NOILLE et Bernard ROUKHOMOVSKY. Paris : Éditions Champion, 2013. (Coll. Colloques, congrès et conférences sur le classicisme)

RICORD, Marine. *Les caractères de La Bruyère ou les exercices de l'esprit*. Paris : Presses Universitaires de France. Première édition en 2000. – 242 p. (Coll. Écrivains)

ROUKHOMOVSKY, Bernard. *L'esthétique de La Bruyère*. Paris : Édition SEDES, 1997. (Coll. "esthétiques".)

## Articles :

HELLEGOUARC'H, Jacqueline. « Quelques armes stylistiques de La Bruyère » [article numérisé, disponible en ligne]. Dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1992, n°44, pp. 261-275. En ligne sur Persée.fr. [Lyon, France] : Ministère de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, 2005 [réf. du 5 décembre 2013]. Article disponible sur le Web :

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_1992\\_num\\_44\\_1\\_1791](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1992_num_44_1_1791)

ROUKHOMOVSKY, Bernard. « Le montreur de caractères : La Bruyère et l'imaginaire de la foire » dans *La Bruyère, le métier du moraliste*. [Actes du colloque international pour le tricentenaire de la mort de La Bruyère (Paris, 1996)]. Textes recueillis par Jean Dagen, Élisabeth Bourguinat et Marc Escola. Paris : Champion, 2001, p. 35-48. (Coll. Moralia)

ROUKHOMOVSKY, Bernard. « Dorus ou l'épopée des vanités : jeu verbal et traits burlesques dans *Les Caractères* de La Bruyère » dans *Poétiques du burlesque*. [Actes du colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal.] Édité par Dominique Bertrand. Paris : Champion, 1998, p. 359-369. (Coll. Champion-Varia)

## ■ **Sur les monstres**

### **Écrits généraux sur les monstres :**

BEAUNE, Jean-Claude (sous la direction de). *La Vie et la mort des monstres*. Seyssel : Champ Vallon, impr. 2004. – 254p. – (Coll. Milieux) Chapitre VII, « La nécessité du monstre » ; Chapitre IX, « Quand les phénomènes changent de sens : monstres et comètes, des présages aux archives ».

BERTRAND, Régis et CAROL, Anne (sous la direction de). *Le Monstre humain : imaginaire et société*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2005. – 214p. (Coll. Le temps de l'histoire)

MARTIN, Ernest. *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours* [ouvrage numérisé, disponible en ligne]. Éditeur : C. Reinwand, 1880. – 423p. Gallica.bnf.fr [Paris,

France] : Bibliothèque nationale de France, 1997, ouvrage mis en ligne en octobre 2007 [réf. du 5 décembre 2013]. Disponible sur le Web :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k862776.r=ernest+martin.langFR>

MONESTIER, Martin. *Les Monstres, le fabuleux univers des "oubliés de Dieu"*. Paris : édition TCHOU, 1978. (Broché) – 395p.

### **Écrits sur les monstres dans la littérature :**

BURGOS, Jean (sous la direction de). *Le Monstre I, présence du monstre, mythe et réalité*. Paris : Lettres modernes, 1975. – 86p. – (Circé : cahiers de recherche sur l'imaginaire. Série Thématique de l'imaginaire).

DANIEL, Servane. *La Littérature et ses monstres [actes des journées d'étude tenues les 10 et 11 février 2006]*. Publié par le Centre de recherches "Textes, Langages, Imaginaires". Nantes : C. Defaut, impr. 2006. – 250p. – (Coll. Horizons comparatistes.)

KAPPLER, Claude. *Le Monstre : pouvoirs de l'imposture*. Paris : Presses universitaires de France, 1980. – 279 p.

LAROCHELLE, Marie-Hélène (sous la direction de). *Monstres et monstrueux littéraires [Colloque "Sémiotique du monstrueux", 2007, Université McGill, Montréal]*. Presses de l'Université Laval, 2008. – 262p.

LAVOCAT, Françoise. *La Syrinx au bûcher, pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève : DROZ, 2005. – 476 p. (Coll. travaux d'Humanisme et Renaissance)

STEAD, Evaghélia. *Le Monstre, le singe et le fœtus, Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin de siècle*, édition DROZ, 2004, Genève, 602 p. (Coll. Histoire des idées et critique littéraire)

### **Écrits sur les monstres dans l'art :**

ACUTI. *Les Défiguratifs ou le Monstre dans l'art : le manifeste de la défiguration*. Arles : édition l'Art-dit, 2010. – 227p. – (Coll. Essai L'art)

CARNEIRO ALVES, Americo. « La Tératologie dans l'art : les monstres biologiques ont-ils inspiré les artistes ? » Thèse de médecine : Université de Nice, 1987.

CLAIR, Jean. *Hubris : La Fabrique du monstre dans l'art moderne, homoncules, géants et acéphales*. Paris : Gallimard, 2012. – 189 p. – (Coll. Connaissance de l'inconscient)

HARENT, Sophie et GUÉDRON, Martial (sous la direction de). *Rire avec les monstres : caricature, étrangeté et fantasmagorie [actes du colloque « Rire avec les monstres », 2009]*. Illustria Librairie des Musées, 2010. – 133p.

LASCAULT, Gilbert. *Le Monstre dans l'art occidental*. Paris : édition Klincksieck, 1973. (Collection d'esthétique)

MARTINEZ, Aurélie. *Images du corps monstrueux*. Paris : L'Harmattan, 2011. – 228p. (Coll. Champs visuels)

ROUILLOT-MARCHANDISE, Martine. « Figures de la monstruosité ». Thèse de doctorat : Université Louis Pasteur de Strasbourg, 1998. Lille : édition A.N.R.T.

#### Articles :

ARÈNES, Jacques. Éditorial et articles « Apports historiques autour du monstrueux » ; « La décision du monstrueux » ; « Monstres et prodiges » et « L'énigme des monstres, aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité ». Revue *L'Esprit du temps, Imaginaire & Inconscient*, 2004, n°13 : « Penser le monstrueux ? »

#### **Travaux médicaux et psychanalytiques sur les monstres :**

CALIXTE, Édouard. « Les monstres d'Ambroise Paré et la tératologie moderne. » Thèse de l'École Vétérinaire. – Paris, 1946.

WOLFF, Étienne. *La Science des monstres*. Paris : Gallimard, 1948. – 254p. – (Coll. l'Avenir de la science)

#### Article :

TAMET, Jean-Yves. « Des monstres » dans *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2006, n°14, p. 97-106.

### **Écrits sur les monstres aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles :**

BITBOL-HESPÉRIÈS, Annie (textes et sélection d'images) et GANA, Jacques (conception et réalisation informatique). *Les Monstres de la Renaissance à l'âge classique, métamorphoses des images, anamorphoses des discours [livre-exposition virtuel]*. Paris : BIU Santé. Mise en ligne en janvier 2004 [réf. du 02 octobre 2013]. Disponible sur le Web :

<http://www.biusante.parisdescartes.fr/monstres/>

CÉARD, Jean. *La Nature et les prodiges, l'insolite au XVI<sup>ème</sup> siècle*. Genève : Droz, 1977 (Coll. Travaux d'humanisme et de Renaissance). Deuxième édition revue et augmentée, 1996. Genève : librairie Droz, 1977. – 538p. (Coll. Titre courant)

ETTORRE, Emanuela ; GASPARRO, Rosalba ; MICKS, Gabriella. *Il Corpo del mostro : metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità*. Naples : éd. Liguori, 2002. – 302p. (Coll. Domini)

JONES-DAVIES, Marie-Thérèse. *Monstres et prodiges au temps de la Renaissance [actes du 5ème colloque du 30 novembre au 1er décembre 1979 et du 21 au 22 mars 1980]*. Paris : Centre de recherches sur la Renaissance. Diffusion J. Touzot, 1980. – 138p.

#### Article :

ÉPÉE, François. « Les Monstres dans la nature ? 16e-18e siècles. » Grenoble : *Les Cahiers du GERF*, 1987, n° 1, p. 187-203.

### **Ouvrages traitent indirectement ou partiellement de la monstruosité :**

AMARTIN-SERIN, Annie. *La Création défiée : l'homme fabriqué dans la littérature*. Paris : Presse Universitaire de France, 1999. – 347 p. (Coll. Littératures européennes)

BOIA, Lucian. *Entre l'ange et la bête : le mythe de l'Homme différent de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Plon, 1995. – 274 p.

CANGUILHEM, Georges. *La connaissance de la vie*. Paris : Hachette, 1952. Édition consultée : Paris : J. Vrin, 1967. – 198 p. (Coll. Problèmes et controverses)

CANGUILHEM, Georges. *Le normal et le pathologique*. Première édition : *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique*. Impr. la Montagne, 1943. Édition consultée : Paris : Presses universitaires de France, 1999. (Quadrige) – 224 p.

Centre Universitaire d'études et de recherches médiévales. *Le Beau et le laid au Moyen-Âge [communications présentées au vingt-quatrième colloque du CUERMA tenu à Aix-en-Provence en février 1999]*. Aix-en-Provence : CUERMA Université de Provence, 2000. – 548p.

COTTEGNIES, Line. *La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque, 16e-18e siècles*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2003. – 268 p. (Coll. Travaux du Grand siècle)

DE GRIEGO, Jean-Pierre ; GALTIER Fabrice. *Le Monstre et sa lignée. Filiations et générations monstrueuses dans la littérature latine et sa postérité*. Paris : L'Harmattan, 2012. – 381 p. (Coll. Kubaba, Série Antiquité)

DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1960. Édition consultée : Bordas, 1973. – 551 p.

ECO, Umberto. *Storia della bruttezza*. Bompiani, 2007. *Histoire de la laideur*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Flammarion, 2011. – 453 p. – (Coll. Livre illustré)

FOUCAULT, Michel. *Les Anormaux*. Cours au Collège de France, 1974-1975. Paris : Seuil, 1999. – 351p. – (coll. Hautes études)

FONDATION GLÉNAT. *La Grimace du monde*. Catalogue de l'exposition du couvent Sainte-Cécile, Grenoble. 2014. – 190 p.

GOMEZ, Jean-François. *Monstres, chimères et handicapés*. Paris : édition Téraèdre, 2008. – 138 p. (Coll. Cultures et sociétés)

GRISI, Stéphane. *Dans l'intimité des maladies, de Montaigne à Hervé Guibert*, Paris : Desclée de Brouwer, Paris, 1996. 268 p. (Coll : intelligence du corps)

LEHL, Dominique. *Le Grotesque*. Paris : Presse Universitaire de France, 1997. – 128p. – (Collection : Que sais-je ?)

ROGER, Jacques. *Buffon, un philosophe au Jardin du Roi*. Paris : Fayard, 1989.

#### Article :

BALTRUSAITIS, Jurgis. « Monstres et emblèmes, une survivance du Moyen-Âge aux XVI et XVII<sup>ème</sup> siècles ». Dans *Médecine de France*, XXXIX, 1953, 4<sup>o</sup>, p. 17-30.

#### ■ **Sur le contexte historique, social, littéraire, médical**

##### **Ouvrages d'histoire et de philosophie des sciences :**

DELARUELLE, Louis et SENDRAIL, Marcel. *Textes choisis d'Ambroise Paré*. Présentés et commentés par L. Delaruelle et Marcel Sendrail. Publiés avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris : Société des Belles Lettres, 1953. – 292p. (Coll. Les Textes français, Collection des universités de France)

HAHN, André et DUMAÎTRE, Paule. *Histoire de la médecine et du livre médical à la lumière des collections de la bibliothèque de la faculté de médecine de Paris*. Paris : O. Perrin ; impr. Firmin-Didot, 1962. – 434 p.

HALLYN, Fernand. *La Structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Paris : Ed. Seuil, 1987. – 320 p. (coll « Des Travaux »)

KOYRÉ, Alexandre. *La Révolution astronomique. Copernic, Kepler, Borelli*. Paris : Éditions Hermann, 1961. – 526p. (Coll. Histoire de la pensée, III, École pratique des hautes études, Sorbonne)

#### Articles :

BITBOL-HESPÉRIÈS, Annie. « Descartes, Harvey et la médecine de la Renaissance », dans *Descartes et la Renaissance*. [Actes du colloque international de Tours des 22-24 mars 1996, réunis par Emmanuel Faye.] Paris : Champion, 1999. (Coll. Le savoir de Mantice) – p. 323-347

BITBOL-HESPÉRIÈS, Annie. « Connaissance de l'homme, connaissance de Dieu », dans *Les Études Philosophiques*, n°4. Paris : Seuil, 1996. – p. 507-533

### Études stylistiques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles :

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Première édition en 1965. Traduit du russe par Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1982, cop. 1970. – 471 p. (Coll. Bibliothèque des idées)

BERTRAND, Dominique (édité par). *Poétiques du burlesque*, Actes du colloque international du Centre de Recherche sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'université Blaise Pascal, 22-24 février 1996, Paris : Champion, 1998. – 527 p. (Coll. Champion-Varia)

DUBOIS, Claude-Gilbert. *L'imaginaire de la renaissance*. Paris : PUF écriture, 1985. – 254 p.

JEANNERET, Michel. *Perpetuum mobile, Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris : Édition Macula, 1997. – 332 p. (Coll. Argô)

SOUILLER, Didier. *La Littérature baroque en Europe*, Paris : Édition PUF, 1988. – 270 p. (Coll. Littératures modernes)

### Articles :

ACHARD-BAYLE, Guy. « Nommer et décrire au XVI<sup>e</sup> siècle : référence et catégorisations, entre savoir et fiction » Compte-rendu de colloque [article en ligne]. Fabula.org. [Paris] : Alexandre Gefen, 1999. Article mis en ligne en 2004 [réf. du 6 déc 2013]. Disponible sur le Web :

<http://www.fabula.org/colloques/document95.php>

CREMONA, Nicole. « L'humour au XVI<sup>e</sup> siècle : Rabelais et Montaigne » [article en ligne]. Fabula.org. [Paris] : Alexandre Gefen, 1999. Dernière mise à jour de l'article en mai 2007 [réf. du 6 décembre 2013]. Disponible sur le Web :

[http://www.fabula.org/atelier.php?Humour\\_au\\_XVIe\\_si%26grave%3Bcle](http://www.fabula.org/atelier.php?Humour_au_XVIe_si%26grave%3Bcle)

HALLYN, Fernand. « Le microcosme et l'incomplétude de la représentation » p. 257-268 et « "Mimésis" copernicienne », p. 269 dans *Le Sens des formes, Études sur la Renaissance*, Genève : Librairie DROZ, S.A, 1994. – 308 p. (Coll. Romanica Gandensia, XXIII.)

HOUDARD, Sophie. « Hédelin d'Aubignac, *Des Satyres brutes, monstres et démons, de leur nature et adoration* » dans les « Comptes rendus » de lecture, revue *Dix-septième siècle*, 2005, n°226, p. 165-186.

NÉDÉLEC, Claudine. « Le burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale ? » dans *Dix-septième siècle*, 2004, n° 224, p. 429-443.

SOUILLER, Didier. « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne » dans la *Revue de littérature comparée*, 2003, n° 308, p. 437-448.

## ■ Critique littéraire contemporaine

DELEUZE, Gilles. « La Littérature et la vie. » Dans : *Critique et clinique*. Paris : éditions de Minuit. 1993. – 187 p. (Coll. Critique)

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris : les éditions de Minuit, 1975. – 159 p. (Coll. Critique)

LYOTARD, Jean-François. *Le Différend*. Paris : Minuit. 1983. – 279p. (Coll. Critique)

RORTY, Richard. *Objectivity, Relativism and Truth: Philosophical Papers I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. Édition consultée : *Contingence, ironie & solidarité*. Traduit de l'américain par Pierre-Emmanuel Dauzat. Armand Colin. 1997. – 276 p. (Coll. « Théories »)

# Annexes

~

## Reproductions et références des œuvres d'art citées

**En couverture :** RIBERA, Jusepe de. *Le Pied bot*. 1642. Huile sur toile. 164 X 94 cm,  
Paris : musée du Louvre.

~

**Annexe 1.** VÉRONÈSE, Paul. *Le Repas chez Levi* (détail). 1573. Huile sur toile. 555 X  
1310 cm. Galerie de l'Académie de Venise.



**Annexe 2.** VÉLASQUEZ, Diego. *Le Prince Baltasar Carlos avec un nain*. 1631. Huile sur toile. 108 X 102 cm. Musée des Beaux-Arts de Boston.



**Annexe 3.** VÉLASQUEZ, Diego. *Les Ménines* (détail). 1656. Huile sur toile. 318 X 276 cm. Musée du Prado, Madrid.



**Annexe 4.** VÉLASQUEZ, Diego. *Portrait de Sebastian de Morra*. Vers 1645. Huile sur toile. 106,5 X 81,5 cm. Musée du Prado, Madrid.



**Annexe 5.** FONTANA, Lavinia. *Portrait d'Antoinetta Gonsalvus*. 1594. Huile sur toile.  
57 X 46 cm. Blois. Musée du château.



**Annexe 6.** RIBERA, Jusepe de. *Portrait de Magdalena Ventura avec son mari et son enfant*. 1631. Huile sur toile. 196 X 127 cm. Fondation Medinanceli, Séville.



**Annexe 7.** VINCI, Léonard de. *Profil grotesque*. Vers 1490. Dessin. 12,6 x 10,4 cm. Milan. + *Tête grotesque*. Vers 1500. Craie noire sur papier. 39 x 28 cm. Église du Christ, Oxford





**Annexe 9.** BOSCH, Jérôme. *L'Enfer* (panneau droit du *Jardin des délices*). 1503. Huile sur bois. 58 X 32 cm. Musée du Prado, Madrid.



**Annexe 10.** BOSCH, Jérôme. *Le Portement de croix*. Entre 1510 et 1535. Huile sur bois.

76,7 x 83,5 cm. Musée des Beaux-Arts de Gand.



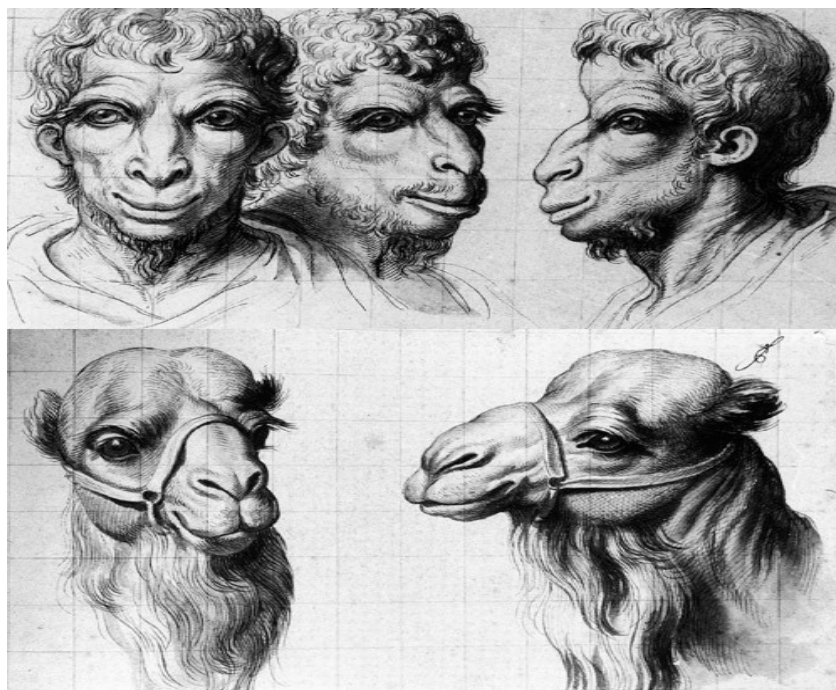
**Annexe 11.** MATSYS, Quentin. *L'Affreuse duchesse*. Vers 1525-1530. Huile sur bois.  
64 X 45,5 cm. Galerie nationale de Londres.



**Annexe 12.** GRIMMER, Jacob. *Le Diable semant l'ivraie* (détail). Vers 1550-1560. Huile sur bois. Fait partie d'une collection privée, mais temporairement exposé au couvent Sainte-Cécile, Grenoble, pour l'exposition « La Grimace du monde », avril 2014.



**Annexe 13.** LEBRUN, Charles. *Homme-chameau et Hommes et femmes renards*. Dessins dans dessin de *Lettres philosophiques sur les physionomies*. 1648.



# Index des noms propres

~

(Nous excluons de ce référencement les noms de Montaigne,  
de Cyrano de Bergerac et de La Bruyère, cités en permanence.)

Antisthène. 31. 90. 94. 95.  
Argonne, Bonaventure d'. 88.  
Aristote. 10. 33. 40. 51. 52.  
Augustin d'Hippone (Saint ~) 10. 34. 64. 71.  
Aulotte, Robert. 91.  
Bakhtine, Mikhaïl. 26.  
Beaune, Jean-Claude.  
Bertrand, Dominique. 44. 66. 67. 93.  
Boaistuau, Pierre. 11. 16.  
Bosch. 79. 123. 124. 125.  
Bruegel. 79.  
Canguilhem, Georges. 15. 37. 41. 45.  
Castiglione. 44.  
Céard, Jean. 12. 14. 16. 45.  
Cicéron. 11. 15. 33. 40. 52. 53. 94.  
Clair, Jean. 15. 98. 99.  
Compagnon, Antoine. 11. 86.  
Copernic, Nicolas. 51. 52. 55. 58.  
Damagète. 30.  
Daniel, Servane. 25.  
Defays, Jean-Marc. 43. 44.  
Deleuze, Gilles. 9.  
Démocrite. 29. 30. 31. 54. 81. 90.  
De Vinci, Léonard. 55. 78. 122.  
Dubois, Claude-Gilbert. 50.  
Durand, Gilbert. 23.  
Dyrcona (personnage de *L'Autre Monde*). 17. 20. 21. 22. 27. 29. 41. 42. 43. 47. 48. 52. 56.  
60. 70. 73. 74. 75. 77. 78. 84. 87. 89. 90.  
Eco, Umberto. 15. 102.  
Érasme. 46. 66.  
Fish, Stanley. 102.  
Fontana, Lavinia. 32. 120.  
Fontenelle, Bernard le Bouyer de. 49.  
Foucault, Michel. 9. 23. 24. 25. 41. 62.  
Galilée. 51. 58.  
Garzoni, Tomaso. 11. 84.  
Genette, Gérard. 43.  
Gessandi. 51.  
Grimmer, Jacob. 82. 127.  
Grünewald. 79.  
Gulliver. 77.

Héraclite. 51.  
 Hérodote. 71.  
 Hippocrate (pseudo ~). 30.  
 Horace. 45. 46. 49.  
 Hugo, Victor. 5. 14. 15. 26. 101.  
 Joubert. 11.  
 Kappler, Claude. 29. 34. 35. 59.  
 Kepler, Johannes. 51. 58.  
 Lascault, Gilbert. 11.  
 Lavocat, Françoise. 83.  
 Lebrun, Charles. 82. 128.  
 Lévinas, Emmanuel. 87.  
 Liceti, Fortunio. 15.  
 Louis XIV. 58. 59. 67.  
 Lucien. 39.  
 Lucrèce. 19. 37. 51.  
 Lycosthènes, Conrad. 11. 16.  
 Lyotard, Jean-François. 74.  
 Mandeville, Jean de. 24.  
 Marot, Clément. 45.  
 Matsys, Quentin. 81. 126.  
 Ménage. 31.  
 Monestier, Martin. 28.  
 Mulerus. 52.  
 Nietzsche, Friedrich. 63.  
 Paré, Ambroise. 7. 11. 12. 16. 21. 71.  
 Peurbach, Georg. 53.  
 Phyrion. 52.  
 Platon. 37. 51. 53.  
 Pline. 10. 15. 33. 71.  
 Plutarque. 51.  
 Prométhée. 101.  
 Protée. 54. 89.  
 Quintilien. 11.  
 Rabelais, François. 8. 45. 49. 88. 103.  
 Ribera, Jusepe de. 63. 64. 121.  
 Ricœur, Paul. 52.  
 Rorty. 42. 47. 48. 74. 99.  
 Roukhomovsky, Bernard. (pour la très forte influence de ses réflexions notamment sur La Bruyère et Cyrano de Bergerac) 54, 55, 57, 80, 81, 82, 83 84, 85, 131  
 Salles, François de. 59.  
 Scarron, Paul. 8. 103.  
 Silène. 30. 83.  
 Socrate. 31. 42. 51. 74. 83. 93. 101.  
 Stead, Evanghélia. 37. 40. 48. 50. 102. 103.  
 Théodas. 57.  
 Tournon, André. 46.  
 Vélasquez, Diego. 28. 117. 118. 119.  
 Véronèse, Paul. 27. 116.

# Remerciements

~

Un grand merci à M. Bernard Roukhomovsky et à Mme. Isabelle Krzywkowski pour leur suivi, pour leurs conseils de lectures et de reprises, pour leurs corrections minutieuses au fil de tout ce travail. Merci pour le temps consacré à me lire et pour les différents entretiens qui m'ont guidée au fil de l'élaboration de ce mémoire, mais aussi dans mes réflexions pour les perspectives de recherches et d'orientation à venir.

# Table des matières

~

<b>Sommaire</b>	5
<b>Introduction</b>	6
<b>1. Une notion monstrueusement protéiforme</b>	14
<b>1.1. Qu'est-ce qu'un monstre ?</b>	14
1.1.1. Un terme ambivalent	14
1.1.2. Le monstre humain : un cas particulièrement gênant	18
<b>1.2. “Nous appelons contre-nature ce qui advient contre la coutume.”</b>	20
1.2.1. Figure d'autrui et de l'inconnu : maîtrise de l'inconnu	21
1.2.2. Le monstre : un “hors-la-loi”	23
<b>1.3. “Pourquoi des monstres ? Pour rire.”</b>	26
1.3.1. Le rire comme échappatoire à l'angoisse	26
1.3.2. Le rire sage de Démocrite	29
<b>1.4. Le monstre : un sphinx qui nous arrête et nous questionne</b>	32
1.4.1. Un problème herméneutique	32
1.4.2. Le monstre, médiateur de Dieu ?	34

<b>2. Le “monstre copernicien” : figure d'expression des tensions intellectuelles d'une période en profond mouvement</b>	<b>37</b>
<b>2.1. Figures de l'inversion et d'une pensée hybride</b>	<b>37</b>
2.1.1. Des monstres doubles : quand des domaines divers se combinent	37
2.1.2. Opacité de la vérité, à l'image du monstre : de la dualité à la pluralité	45
<b>2.2. Un imaginaire scientifique en évolution</b>	<b>50</b>
2.2.1. Des influences scientifiques diverses	51
2.2.2. Le baroque : une image de l'évolution du statut de la science	56
<b>2.3. Un système de pensée mis à mal</b>	<b>59</b>
2.3.1. Une figure d'humilité et de prise de conscience de nos limites ?	59
2.3.2. Ou figure d'avertissement pour appeler à retrouver un ordre ?	64
 <b>3. Le monstre, un imaginaire de l'homme ou de l'anti-homme ?</b>	 <b>68</b>
<b>3.1. Monstruosité et altérité</b>	<b>68</b>
3.1.1. Monstruosité et altérité	68
3.1.2. Combat de l'homme et du monstre : lutte « du maître et de l'esclave » ?	73
<b>3.2. La galerie des monstres, catalogue des folies et des vices : une difformité collective ?</b>	<b>77</b>
3.2.1. Caricature et prolifération	77
3.2.2. Un miroir pour soi-même	83

<b>3.3. Le portrait de l'auteur en monstre ?</b>	87
3.3.1. Métaphores artistiques et médicales : une thérapie de l'âme et du corps	88
3.3.2. Le démembrement comme place laissée au lecteur et à l'intertextualité	91
<b>Conclusion</b>	96
<b>Bibliographie</b>	104
<b>Annexes : reproductions et références des œuvres</b>	
<b>d'art citées</b>	116
<i>Le Repas chez Levi</i>	116
<i>Le Prince Baltasar Carlos avec un nain</i>	117
<i>Les Ménines</i>	118
<i>Portrait de Sebastian de Morra</i>	119
<i>Portrait d'Antoinetta Gonsalvus</i>	120
<i>Portrait de Magdalena Ventura avec son mari et son enfant</i>	121
<i>Têtes grotesques</i>	122
<i>La Nef des fous</i>	123
<i>L'Enfer [panneau droit du "Jardin des délices"]</i>	124
<i>Le Portement de croix</i>	125
<i>L'Affreuse duchesse</i>	126
<i>Le Diable semant l'ivraie</i>	127
<i>Dessins de physiognomonie de Lebrun</i>	128
<b>Index des noms propres</b>	129
<b>Remerciements</b>	131
<b>Résumé et mots-clé pour la mise en ligne</b>	135

# Résumé et mots-clé pour la mise en ligne

~

## Résumé :

Ce travail se propose d'étudier la présence, les évolutions et les usages des figures du monstre humain – nains, siamois, hommes-animaux... – dans la littérature et l'art des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. À l'aide des *Essais* de Montaigne, de *L'autre monde* de Cyrano de Bergerac et des *Caractères* de La Bruyère, un corpus hybride qui couvre différents genres littéraires et la période de 1550 à 1700, on tendra à décrire les bouleversements intellectuels qui marquent ces années et dont le monstre est une figure représentative. La fascination des auteurs pour le phénomène humain n'est pas gratuite, à une époque où toutes les théories traditionnelles sont renversées et où l'image d'un monde comme système clos, analogique et orchestré par Dieu vacille. Comment le monstre humain cristallise-t-il les angoisses d'une période et évolue-t-il avec l'imaginaire cosmique mais aussi moral et politique de ces décennies du baroque, qui fait une place de choix aux créatures hybrides ? Par ailleurs, le monstre s'avère être l'expression d'interrogations intemporelles au sujet d'autrui, de la différence mais aussi de soi-même. Les usages du monstre humain aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles invitent, enfin, à des réflexions méta-littéraires qui questionnent notre langage. C'est un voyage au « jardin des monstres » et aux frontières de la norme que les auteurs et artistes du corpus proposent.

## Mots-clé :

Monstres ; XVI<sup>e</sup> siècle ; XVII<sup>e</sup> siècle ; Montaigne ; Cyrano de Bergerac ; La Bruyère ; *Caractères* ; *Essais* ; *L'Autre Monde* ; Imaginaire ; Prodiges ; Foire ; Révolution Copernicienne ; Altérité ; Baroque ; Burlesque ; Grotesque ; Peinture