

UDC 821.133.1.09''17''
821.133.1.09 Sade, D. A. F. de
Original scientific paper
Reçu le 12 novembre 2017

Accepté pour la publication le 17 avril 2018

Les Monstres au XVIII^e siècle : de Rameau à Sade

Maja Vukušić Zorica
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Zagreb
mzorica@ffzg.hr

Les termes du monstre, du monstrueux et de la monstruosité, réactualisés, invitent à éviter les typologies et les réductions. Les deux exemples, celui de *Dardanus* de 1739 de Rameau et celui de Minski de Marquis de Sade, permettent de tisser une esquisse historique et épistémologique des monstres (français) du XVIII^e siècle, depuis le monstre marin de Rameau, « heureux » et risible, mais récupérable par la *catharsis* à travers la musique, jusqu'au Minski le géant, qui émerge comme monstre qui gît dans l'indécidable et tend (raidit, déplie et excite) cet espace « entre » par la tradition, le comique et la répétition.

Mots-clés : monstre, monstruosité, Rameau, Sade, XVIII^e siècle

« Pour effrayant que soit un monstre, la tâche de le décrire est toujours un peu plus effrayante que lui. Il est bien connu que les misérables monstres n'ont jamais pu faire dans les arts qu'une figure ridicule. Je ne vois pas de monstre peint, chanté ou sculpté, qui non seulement nous fasse la moindre peur, mais encore qui laisse notre sérieux en équilibre. [...] Le complément nécessaire d'un monstre, c'est un cerveau d'enfant.

Ce malheur d'être ridicules, qui surmonte pour eux le malheur d'être monstres, ne semble pas tenir, toutefois, à l'impuissance de leurs inventeurs, tant qu'à leur nature même et à leur vocation extraordinaire, [...]. Nous ne croyons pas d'être si bizarres ; et nous nous en tirons enfin par le sentiment de l'improbable, et par la considération d'une maladresse et d'une bêtise primitive qui n'est mesurable que par le rire¹ ».

Monstres, monstruosité, monstrueux²

Les « monstres » sont surprenants, ils *passionnent*. La monstruosité elle-même ne se sépare pas du « sublime » en affichant sa phénoménologie non présentable,

¹ Paul Valéry, « Au sujet d'Adonis » (de La Fontaine) dans « Variété », *Œuvres I*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 490.

² Nous tenons à remercier vivement notre codirecteur de l'atelier « Monstres et monstruosité : limites externes et internes de l'humain à travers les âges », Nenad Ivić, et tous les participants que nous avons eu le plaisir de rencontrer lors de l'Université Européenne d'été du réseau OFFRES à Prague (5-12 juillet 2017, Faculté de Lettres

non « phénoménalisable ». Les monstres en disent long sur les métaphores visuelles, sur l'évidence - le monstre est non pas ce qui se *voit* mais ce qui se *montre* à la vue, et qui la trouble. Il donne à penser la « frappe » ou la re-marque³. Pour Valéry, Léonard est « une sorte de monstre⁴ ». L'évidence de cette ambiguïté, de cette équivocité peut-être, parce qu'« illisible », sans nom propre, serait de l'ordre de la monstruosité. Le monstre, l'espace de l'angoisse et du « vide », se donne selon une expérience équivoque - entre la continuité et la rupture, entre la voix et l'écriture - de l'équivocité même. Le monstre est toujours dans l'entre-deux.

D'un côté, le monstre ne peut pas se présenter en tant qu'un élément absolument hétérogène à la continuité du champ métaphysique et à la loi du langage, car pour apparaître il doit les supposer. Il n'exhibe pas de façon radicale le « nouveau », car celui-ci ne serait que la confirmation d'une conceptualisation dépassée. Le monstre peut être interprété même comme le point de paroxysme du « vieux » champ de la métaphysique de la représentation. Barbara Johnson le démontre dans son analyse du *Frankenstein* de Mary Shelley, dans « Le Dernier homme » (Lacoue-Labarthe/Nancy 1981 : 78) : « [...] loin de marquer les *limites* de l'homme, le monstre shelleyen n'est rien d'autre que la réalisation parfaite du projet humaniste par excellence : la maîtrise de la connaissance de l'homme. [...] Le monstre, ce n'est donc pas ce qui reste *extérieur* à la conception humaniste de l'homme ; il est une figure de cette conception elle-même dans la mesure où l' 'homme' est justement une création de l'homme ».

Le monstre reste certes dans une certaine continuité. Et pourtant, le monstre implique un changement dans la manière de penser la généalogique, le rapport espèce / genre et influence les attentes de son double contemporain. D'un autre côté, le monstre ne peut se faire remarquer que s'il frappe d'une façon absolument inédite. Le monstre s'avère une instance *nécessaire*, mais il ne peut s'anticiper sous aucune forme reconnaissable, il ne peut pas avoir de loi ou de « critère⁵ ». Le monstre est dans la continuité mais suppose une rupture. Le monstre montre mais toujours *exemplairement* la frappe de toute inscription, la violence plus ou moins refoulée de son équi-vocité fondamentale. C'est pourquoi il demeure l'espace d'une fascination par définition inépuisable.

Or, une bonne partie des définitions contemporaines du monstre le réduisent à la catégorie de l'écart (de la norme) et n'expliquent que ses « effets » ou dénombrent ses avatars. Le problème de cette notion de l'écart est qu'elle sous-

de L'Université Charles, CEFRES) « Penser au-delà de l'homme. Limites, frontières et fins de l'humain » pour leur contribution à cerner les figures du monstre et de la monstruosité.

³ « Francis Ponge se sera remarqué. » (Derrida 1988 : 10)

⁴ « Au regard de nos habitudes, Léonard paraît une sorte de monstre, un centaure ou une chimère, à cause de l'espèce ambiguë qu'il représente à des esprits trop exercés à diviser notre nature et à considérer des philosophes sans mains et sans yeux, des artistes aux têtes si réduites qu'il n'y tient plus que des instincts... » (Valéry 1957 : 132)

⁵ « La monstruosité est en effet sans critère. Elle ne se phénoménalise pas; inversement, le non-phénoménalisable est désigné comme monstrueux » (Lacoue-Labarthe/Nancy 1981 : 87-88). Cf. Sur le monstre Derrida 1992 : 399-401.

entend une (anti)identité (?) stable, statique, bref, qu'elle dit le monstre comme essence. S'il y a des avantages de cette notion de l'écart, c'est qu'elle pointe du doigt le monstre comme *autre* (« défaut de l'identité » ethnocentrique dans tous les sens du terme)⁶, comme *formes* diverses et différentes, en remettant en question la typologie comme moyen de connaître le(s) monstre(s). Elle-même sous-entend que les formes déjà présentes, déjà façonnées, diraient tout sur lui et ne pourraient fournir à l'avenir que d'autres types du même genre et que, finalement, les sciences du monstrueux vivraient ce que aucune science n'a pas pu démontrer, le progressisme accompli de ses connaissances. L'écart suggère aussi que l'étude des monstres, de l'inhumain, pourrait nous amener vers ce qui serait le dépassement de l'humain. Qu'est-ce que cela veut dire, le dépassement de l'humain ? En fait, il ne s'agit que de la fiction du dépassement, de la possibilité impossible de l'homme, de l'avènement sans génitif. Ce qui n'empêche que, de nos jours, l'écart est vécu comme bonheur par l'omniprésence des monstres, leur ultra-visibilité et notre obsession scopique.

Ainsi le monstre et la monstruosité constitueraient-ils ici plutôt un espace flottant entre l'humain et ce qui ne l'est pas (pour ne pas abuser de l'inhumain et le confiner à la stricte opposition lexicale et notionnelle), une bordure et non pas une frontière où l'humain se déshumanise et l'inhumain, à défaut d'un meilleur terme, se humanise. La perspective du monstre et du monstrueux se veut ici flottante, épousant ce seuil de l'humanité. Le monstrueux, par son discours polysémique et ses sens multiples, sollicite les limites de l'humanité, « les limites » et « l'humanité ». L'homme même, selon Richard Goldschmidt, serait le « monstre prometteur » des formes hominiennes, ce qui revient à dire que le monstrueux est l'avenir de l'homme, s'il en a un (Audeguy 2007 : 95). Et pourtant, justement cette notion de l'écart annonce que la pensée elle-même est monstrueuse par définition, un produit de l'écart. Car, on ne pense que par écart. Bref, l'écart dénuce la représentation.

Pour ce qui est des définitions, le monstre est « mixte⁷ ». Il pourrait être considéré comme un « avertissement » (l'étymologie le confirme ; le mot dérive de

⁶ Jean Burgos (« Le monstre, même et autre », *Circé. Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire*, n° 4, Paris, Lettres Modernes, 1975, p. 16 dans Anne-Laure Milcent (dir.), *L'inquiétante étrangeté des monstres : Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française XIX^e-XX^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2013, p. 8) affirme : « Car le monstre, même familier, est gênant par cela qu'il est celui qui dévie, celui qui sort du probable et du connu, du sérieux, celui qui outrepassa la norme en tout domaine et à tous les niveaux. [...] C'est en présence de l'autre, alors, que nous met le monstre ; d'un autre totalement irréductible au même et par là insituable par rapport à soi, par rapport au monde. »

⁷ « C'est le mélange de deux espèces, c'est le mixte de deux espèces [...]. C'est le mixte de deux individus [...]. C'est le mixte de deux sexes : celui qui est à la fois homme et femme est un monstre. [...] un mixte de vie et de mort : [...] est un monstre. Enfin, c'est un mixte de formes [...]. Transgression, par conséquent des limites naturelles, transgression des classifications, transgression du tableau, transgression de la loi comme tableau : c'est bien de cela, en effet, qu'il est question dans la monstruosité. » (Michel Foucault, *Les Anormaux, Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Le Seuil, coll. « Hautes études », 1999, p. 58-59).

moneo, monere, « faire penser à, faire se souvenir, avertir », le *monstrum*, « prodige », « chose incroyable », « montre la volonté de Dieu » - le *Grand Robert*), un repoussoir cathartique⁸, qui donne corps à « l'émotion morale commune suscitée par le mal extrême⁹ », un principe mythologique, une fiction rassurante pour expliquer les incohérences de notre univers, pour exorciser, apprivoiser et conjurer nos peurs (Milcent 2013 : 9). Le monstre est impossible, un excès, inacceptable et insupportable¹⁰, violent, insolite et obscène, spectaculaire et excessif, transgressant les limites en les faisant revivre dans l'anormalité et l'altérité. La figure de l'écart, « le monstre constitue une réalité fuyante dont les caractères effarants et équivoques doivent être préservés, non pas abolis¹¹ ». Polymorphe, polysémique, ambigu, hybride, protéiforme, le monstre implique à la fois la fascination et la répulsion (« la peur de l'innommable » de Julia Kristeva¹²).

Le monstre est l'objet d'exhibition dans les *Wunderkammer*, bien que non-montrable, irreprésentable, échappant à la *mimesis*, car la représentation est déjà appropriation, domestication, appauvrissement, comme le rappelait encore Boileau¹³. Le monstre est, comme le livre de sable de Borges, « une chose obscène qui corrompt et diffame la réalité¹⁴ », mais écrit à partir du réel, autre et même, mais l'autre dans le même, l'autre *du meme*¹⁵.

Selon Freud, « serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre et qui en est sorti¹⁶ », et le monstre serait « une chose qui sort de

⁸ Voir Rennie Yotova, entrée « monstre », *Dictionnaire du corps*, Michela Marzano, Paris, PUF, 2007, p. 604.

⁹ Patrick Pharo, « La monstruosité morale », *La Figure du monstre, phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Manuel Didier (dir.), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Épistémologie du corps », 2009, p. 161 dans Milcent 2013 : 9.

¹⁰ Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999, p. 428, dans Milcent 2013 : 9.

¹¹ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 13.

¹² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1980, p. 45 dans Milcent 2013 : 11.

¹³ « Il n'est point de serpent ni de monstre odieux / Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux » (Nicolas Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique*, 1701, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985, p. 240.

¹⁴ « L'été déclinait quand je compris que ce livre était monstrueux. Cela ne me servit à rien de reconnaître que j'étais moi-même monstrueux, moi qui le voyais avec mes yeux et le palpais avec mes dix doigts et ongles. Je sentis que c'était un objet de cauchemar, une chose obscène qui corrompait et diffamait la réalité. » (Jorge Luis Borges, *Le Livre de sable*, 1975, trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 142 dans Viegnes 2013 : 15, 20).

¹⁵ Viegnes (2013 :16) introduit la référence à René Descartes (*Méditations métaphysiques, Objections et réponses suivies de quatre lettres*, éd. Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, Paris, Garnier Flammarion, coll. « GF », 1992, I, § 6, p. 61-63).

¹⁶ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 222 dans Milcent 2013 : 7. Pierre Ancet préfère à la traduction d'usage l'expression « étrangeté familière » : « L'étrangement familier signe le retour de quelque chose de bien connu que l'on aurait préféré passer sous silence, laisser reposer en soi sous le sceau du secret » (Pierre Ancet, chapitre IV, « L'inquiétante familiarité et la confusion entre le réel et l'imaginaire »,

l'ordinaire¹⁷ », une « aberration corporelle et morale » (Zölner 2013 :7), dont la corporéité retrace la difformité, l'hybridité, le gigantisme et la démesure de toute sorte, et le comportement la cruauté, l'insensibilité, l'excès, l'inhumanité, l'amoralité et la perversité.

Ainsi les deux monstres et leurs deux auteurs ici introduits, Rameau et marquis de Sade retracent-ils en filigrane le lien qui pourrait être établi entre eux, qui n'est aléatoire que de prime abord.

À l'encontre du monstre marin *Dardanus* de Jean-Philippe Rameau¹⁸, que l'on pourrait nommer un « monstre heureux », même s'il rappelle les monstres marins de la Genèse, Léviathan et Béhémot, comme une survivance de l'immonde dans le monde, l'exemple sadien de Minski va réunir les deux plans, moral et physique, avec celui que l'on pourrait nommer théâtral et ethnocentrique (français), pour faire vaciller la « typologie » d'une manière typiquement sadienne.

Le Monstre chez Rameau, un monstre ridicule dans « l'enfer du musicien¹⁹ »

Jean-Philippe Rameau, au moment de *Dardanus*, devait gérer de multiples hostilités, celles des lullistes, partisans du « sacré » Lully²⁰, et celles d'une partie

Phénoménologie des corps monstrueux, Paris, PUF, coll. « Science, histoire et société », 2006, p. 84). Ou encore : « [...] un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre la fantaisie et la réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficacité et toute la signification du symbolisé et d'autres choses du même genre » (*Ibid.* : p. 251) Milcent l'introduit elle aussi (2013 :77).

¹⁷ « Monstrum doit être compris comme un 'conseil', un 'avertissement' donné par les dieux » ; s'il désigne l'horreur, c'est que « les dieux s'expriment par des prodiges, des signes qui confondent l'entendement humain » (Emile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vol., Paris, Éditions de Minuit, 1969, t. II, p. 257, dans Milcent 2013 : 7, 71).

¹⁸ « ANTÉNOR : Voici les tristes lieux que le monstre ravage. / Hélas ! Si pour moi seul je craignais sa fureur, / Je l'attendrais sur ce rivage / Pour être sa victime, et non pas son vainqueur. / Monstre affreux, monstre redoutable, / Ah ! L'Amour est encore plus terrible que vous. / Contre votre fureur il est du moins des armes : / Mais contre ses alarmes, / Vainement on cherche un appui ; / Il renaît des efforts qu'on fait pour le détruire ; / Et le cœur même qu'il déchire / Est d'intelligence avec lui. / Monstre affreux, etc. / Quel bruit ! Quelle tempête horrible ! / Les flots s'élèvent jusqu'aux cieux ; / Du tonnerre vengeur j'entends la voix terrible ; / La nuit, d'un voile épais, environne ces lieux ! / Sortez de vos grottes profondes ; / Sortez, monstre cruel ; que votre aspect affreux, / Augmente encore l'horreur qui règne sur les ondes. / Rien ne peut effrayer un amant malheureux. / Je vois ce monstre formidable. / Allons... Mais je succombe, et sa rage m'accable. / *Antenor va combattre le Monstre qui est sorti de la mer, en vomissant des flammes, qui forcent ce guerrier de reculer dans la coulisse, où il chante le dernier vers. Dardanus qui était allé chercher le Monstre le long du rivage, arrive au même instant.* » (Jean-Philippe Rameau, *Dardanus*, livret 1739 (français modernisé), Philidor CMBV, décembre 2013 - Quatrième acte, scène III)

¹⁹ Clin d'œil au panneau de droite du « Jardin des délices » de Jérôme Bosch.

²⁰ *Dardanus* serait le point de paroxysme de cette querelle entre les lullistes et les ramistes, initiée par la création d'*Hippolyte et Aricie* en 1733. « Le scandale de cette première tragédie, le succès des *Indes galantes*, la curiosité provoquée par *Castor et Pollux* et le

du public. En fait, hormis les reprises, aucune œuvre nouvelle ne fut proposée à la scène par Rameau jusqu'à la réécriture de *Dardanus* en 1744 (Bouissou 2014 : 473). Ce qui gêna la création de *Dardanus* en novembre 1739, c'était le succès phénoménal des *Fêtes d'Hébé* (avec ses soixante et onze représentations du 21 mai 1739 au jeudi 12 mai 1740), et encore plus le sujet même de cette tragédie, « axé non plus sur les histoires sombres de la mythologie, mais sur un monde dominé par une magie manquant d'assurance et qui, pour l'heure, semblait incongrue auprès du public parisien » (*Id.* : 474). La période de gestation de *Dardanus* se réduit, selon Bouissou, à environ cinq mois d'écriture pour la musique²¹. Or, les livrets de Rameau étaient déjà proclamés médiocres, et la dramaturgie de *Dardanus* n'était pas une exception. Le livret « en patchwork » faisait voir une qualité de la mise en vers du jeune prodige Leclerc de la Bruère, mais l'absence de densité, de justification et de cohérence dramatiques était flagrante et largement dénoncée (*Id.* : 481). Pour paraphraser Bouissou, le sujet était peut-être heureux, les paroles bien tournées, mais le poème ne valait rien dans sa conduite dramatique – la conception d'une tragédie n'a aucune commune mesure avec celle d'un ballet, dont les histoires fragmentées n'exigent ni le même souffle, ni la même densité (*Id.* : 482). Les épisodes spectaculaires (les incantations du magicien Isménor, le divertissement des Songes et la catastrophe lyrique avec le monstre) pourraient même suggérer qu'il s'agissait d'un genre hybride, « monstrueux », mi-ballet, mi-tragédie, à la fois séduisant et grave. Ainsi ce poème tragique troque-t-il la mythologie au profit du merveilleux²² tout en ne présentant qu'une histoire sans originalité aucune (l'amour interdit d'un couple de beaux jeunes, Iphise et Dardanus²³. La promesse du père de la jeune vierge, le roi

triomphe des *Fêtes d'Hébé* ont cultivé une animosité grandissante et stérile entre les deux clans. Les défenseurs de la tradition lyrique lulliste ne pouvaient accepter que l'étoile de leur héros pâlit et encore moins qu'un musicien théoricien et assurément trop 'savant' comme Rameau concentre sur lui seul toutes les attentions » (Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau, musicien des Lumières*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2014, p. 475).

²¹ La genèse du livret est mieux connue, grâce à l'abondante correspondance de Voltaire (l'auteur du livret des *Fêtes d'Hébé*), qui annote le texte de Leclerc de La Bruère, enfin reçu le 15 novembre 1738 (et qu'il lit à sa maîtresse, Mme du Châtelet, et Mme de Graffigny). Ce dernier aura proposé le texte remanié à Rameau au début de 1739. Or, selon Bouissou, une autre hypothèse serait plus probable – que Voltaire aurait invité Rameau à parcourir le texte de La Bruère, que Rameau fréquentait au moins dans le cadre des dîners de la Société du Caveau (*Id.* : 478-479).

²² Leclerc de La Bruère lui-même (*Dardanus*, Paris, J.-B.-Ch. Ballard, 1739, p. III, dans Bouissou 2014 : 483) craint avoir outrepassé les limites : « La naissance de ce prince [Dardanus] qui était fils de Jupiter, a donné lieu au merveilleux qui forme l'intrigue de ce poème, et qui, peut-être, n'y est que trop prodigue ».

²³ « C'est sur un récitatif en dialogue avec Isménor que Dardanus entre en scène. Sa tessiture de haute-contre vient éclairer le registre vocal masculin confié jusqu'à présent aux voix graves de Teucer, Anténor et Isménor. Il reste surprenant que Rameau n'ait pas exigé du poète un monologue pour présenter les états d'âme du héros éponyme d'autant que le rôle était tenu par Jéliotte, première création d'importance pour la haute-contre qui allait devenir l'ami et l'interprète fétiche de Rameau. » (*Id.* : 492)

Teucer, à l'un de ses valeureux guerriers, Anténor, et l'incompatibilité de l'amour d'Iphise et de Dardanus avec la loyauté au pays, supposées être des éléments dramatiques tombent à plat face au dénouement heureux. Ici l'amour interdit, qui aura le dessus sur tous les obstacles, n'est menacé par aucun personnage, par aucun enchantement sordide, et le monstre même, qui incarne la colère des dieux, exprime une vengeance, non de passion, mais d'orgueil (*Id.* : 483).

L'épisode merveilleux du monstre envoyé par Neptune pour venger Dardanus de sa captivité infamante dépeint le ravage accompagné d'une tempête, son combat contre Anténor et puis Dardanus, qui le tue²⁴. Le monstre, annoncé par le Songe (III, 1) et Teucer (III, 4), est le seul épisode merveilleux motivé par la colère des dieux, qui constitue le nœud de l'intrigue ; *Dardanus* serait, donc, un véritable exemple du théâtre des enchantements. Déjà après les premières représentations qui commencent le 19 novembre, Rameau et La Bruère effectuent des remaniements, notamment dans les deux derniers actes (*Id.* : 500)²⁵. Le monstre, l'artifice du merveilleux, est ici la catastrophe lyrique majeure, un mécanisme dramatique de l'horreur et du spectaculaire, qui fait valoir le courage et la virilité guerrière du héros²⁶.

Les critiques blâment les situations extravagantes²⁷, bien qu'elles donnent la possibilité à Rameau de tirer le maximum de son talent. Lui-même fut meurtri par l'accueil mitigé, bien que l'opéra eût obtenu un succès honorable, avec vingt-six

²⁴ L'idée du monstre est déjà exploitée dans le répertoire lyrique avant *Dardanus : Persée* de Lully (1682), *Hésione* de Campra (1700), *Pirame et Thisbé* de Rebel et Francœur (1726) et *Hippolyte et Aricie* (1733) de Rameau (*Ibid.* : 485).

²⁵ Dardanus est libéré par Vénus qui, sur ordre de Jupiter, vole à son secours. Dardanus ne participe même pas à sa propre évasion puisqu'il est endormi et que les Songes le portent. Ainsi le héros, qui devrait prouver son courage, n'a-t-il aucun mérite, ce qui fait cet artifice à peine acceptable, même dans le domaine lyrique (*Id.* : 501).

²⁶ « Les monstres représentent donc un faire-valoir héroïque masculin, voire un faire-valoir phallique qui confirme la longévité d'une image binaire, rudimentaire et stéréotypée accordant au héros masculin une récompense sexuelle à la hauteur de sa combativité. » (*Id.* : 502)

²⁷ « Dans *Dardanus*, le mécanisme dramaturgique est amplifié par la tempête comme dans *Hippolyte et Aricie*, mais aussi déjà dans *Persée* (Lully/Quinault, 1682) où un monstre marin menaçait de dévorer Andromède sur fond de tempête. La tension de la catastrophe est augmentée par le fait que le monstre est combattu par les deux héros rivaux, Anténor et Dardanus. Si la décision du premier s'inscrit dans une parfaite logique – il défend son pays et la princesse qu'il aime – celle du second résiste à toute rationalité. En effet, Dardanus combat un monstre qui représente un danger pour Iphise, mais qui matérialise en même temps le soutien de Jupiter et de Neptune à sa propre cause. Il y a donc illogisme et presque blasphème de la part du héros à bafouer les représailles de Jupiter et Neptune à l'endroit du peuple phrygien. Le poète ne s'arrête pas à cette incohérence. Alors même qu'Anténor est prêt à succomber, Dardanus n'hésite pas à le défendre et à tuer le monstre sous couvert d'anonymat grâce à l'obscurité. Là encore, on comprend mal comment Dardanus réussit à identifier Anténor, alors que ce dernier n'y parvient pas. Enfin, Dardanus manque de grandeur en exigeant d'Anténor un 'retour sur investissement' immédiat en lui demandant de 'laisser à la princesse la liberté de refuser [s]a main. » (*Id.* : 503)

représentations et deux parodies connues (*l'Arlequin Dardanus* de Favart et *Jean des Dardanelles* de Gresset) (*Id.* : 508-509).

La fissure de plusieurs années entre Rameau et son public, due à cette controverse, n'a pas été réparée que par la version de 1744, qui transforme l'opéra en une apologie du tragique. Du merveilleux au tragique sombre²⁸, les troisième, quatrième et cinquième actes sont presque totalement nouveaux, accentuant le développement passionnel. Il n'est plus question de monstre ; les passions, les excès, les trahisons et la mort balaient tout.

En fait, le monstre marin de Rameau n'a rien de la pieuvre hugolienne des *Travailleurs de la mer*, « Une viscosité qui a une volonté », « De la glu pétrie de haine²⁹ », même si les deux font voir le mal comme fatalité. Le monstre hugolien baigne dans la fatalité naturelle vertigineuse, en révélant que la monstruosité est partout et la loi générale l'entre-dévoration (l'un des signes du pessimisme du Hugo exilé ?). En plus, le monstre est tué, décapité par Gilliatt lors d'une scène de leur « étreinte sexuelle », la pieuvre l'enveloppant pour lui donner le baiser mortel avec sa bouche-anus monstrueuse³⁰.

Ainsi le « dragon furieux » (Teucer le dit, Acte III, scène IV) de la version de 1739 ne s'avère-t-il être finalement qu'un lézard. Il peut sembler paradoxal que chez Rameau, instituteur du langage, d'un plaisir de l'harmonie – le contraire même de l'idéal archaïque de la mélodie (rousseauiste) –, le monstre disparaît³¹, ou mieux : le seul « monstrueux » qui demeure est celui de la musique.

²⁸ « Ce retour au tragique est d'autant plus remarquable que pendant la décennie 1740 à 1749 l'Académie royale de musique, submergée par la vogue du ballet, ne donne que très peu de créations de tragédies qui de toute façon, pour les rares concernées – *Nitétis* de Mion (1741) et *Scylla et Glaucus* de Leclair (1746) –, n'ont ni succès ni reprise. » (*Id.* : 509)

²⁹ Victor Hugo, les *Travailleurs de la mer*, « Roman III », p. 43-343 : II, IV, 2, p. 280 (Cf. Siquel 2013 : 49).

³⁰ *Id.*, II, IV, 1, p. 277-278 et II, IV, 3, p. 284-285.

³¹ Contre cet inventeur de la basse fondamentale s'érige le *Dictionnaire de musique* de Rousseau, « une machine de guerre dirigé contre le monumental édifice de la théorie ramiste » (Raphaëlle Legrand, « Rousseau ramiste : le système de Rameau dans le *Dictionnaire de musique* », dans Emmanuel Reibel (dir.), *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau, des Lumières au romantisme*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016, p. 23). Ce dictionnaire fait voir la difficulté de se déprendre de ce système totalisant que Rousseau va essayer d'abattre « par le haut », sur le plan philosophique, en instituant, à contre-pied des positions de Rameau, une esthétique musicale radicalement neuve. Paradoxalement, le *Dictionnaire* est tout imprégné de la théorie ramiste (notamment dans sa dimension normative) qu'il va en devenir l'un des meilleurs agents de diffusion (Legrand 2016 : 24), tout comme les *Éléments de musique* du « géomètre » D'Alembert. « Apôtre de la mélodie, il [Rousseau] a contribué au triomphe de l'harmonie » (*Id.* : 33). Quand Rousseau définit dans son *Dictionnaire* la mélodie, il le fait à l'encontre de Rameau : « Prise pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentiments, exciter et calmer les passions, opérer, en un mot, des effets moraux qui passent l'empire immédiats des sens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune prise par laquelle la seule harmonie, et tout ce qui vient d'elle, puisse nous affecter ainsi » (Jean-Jacques Rousseau, « Mélodie », p. 885, dans Jean-Damien Mazaré, « La Répétition, un symptôme du *Dictionnaire de musique* ? », dans Emmanuel Reibel (dir.), *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau, des Lumières au romantisme*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016, p. 48).

Le monstre de Rameau reste un signe non convaincant, ridicule dans sa prétention dramatique et risible par son impact, n'entraînant qu'un dénouement stéréotypé où le monstre cesse d'être monstrueux. Le monstre de Rameau n'invoque même pas la *catharsis*; il demeure pur signe, artifice facile et fallacieux, et si *catharsis* il y a, elle ne peut être atteinte que par la musique, et non pas par le langage.

Le monstre sadien – effroi et rire ?

L'heureux dénouement mis à part, l'exemple de Rameau fait voir que, à l'encontre de l'opinion de l'époque, où le savant semblait écraser le tragique, c'est le monstrueux qui dévore le tragique, comme l'annonce déjà la première tragédie lyrique de Rameau, *Hippolyte et Aricie* (1733). Il n'y a chez Rameau que le monstre marin du *Dardanus* de 1739 qui permet l'ouverture vers le monstrueux, celui que va écrire Sade dans le personnage de Minski.

Les monstres chez Sade, il y en a de plusieurs sortes³². Minski³³ le géant en est un. Juliette, Sbrigani, Zéphyr et Augustine le rencontrent après avoir quitté

³² Schématiquement parlant, le monstre chez Sade apparaît sous trois formes qui s'entremêlent : premièrement, la figure de Sade comme monstre, dont l'histoire est très prolifique. D'ailleurs l'idée même de la monstruosité chez Sade nous est venue de la lecture de « La vie des hommes infâmes » de Foucault, notamment la petite citation qui l'a incité lui-même : « Jean Antoine Touzard, mis au château de Bicêtre le 21 avril 1701 : / Récollet apostat, séditieux, capable des plus grands crimes, sodomite, / athée si l'on peut l'être ; c'est un véritable monstre d'abomination qu'il y / aurait moins d'inconvénient d'étouffer que de laisser libre » (Foucault 2001 : 237-238). Deuxièmement, les personnages sadiens qui sont monstres, tel le géant Minski comme exemple paradigmatique, auquel pourrait s'ajouter aussi le jeune jardinier Augustin de la *Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux*, par ses atouts corporels (« treize pouces de long sur huit et demi de circonférence », c'est-à-dire 33,02 cm sur 20,32 cm - Paris, Gallimard, 1976, Quatrième Dialogue, p. 145), et enfin, la notion du monstre que Sade lui-même utilise. La liste non-exhaustive des emplois de la notion « monstre » chez Sade : *L'Histoire de Juliette ou les prospérités du vice* (Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, 10/18) : les « monstrueux dogmes » de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme (1976, 1 : 77), les « monstruosités » des scélérats (*Id.* : 120), les « monstres » cruels (*Id.* : 337-338, 373, 453), « Dieu le monstre » (*Id.* : 466), l'*Hermaphrodite* à Florence, « genre de monstre » (1976, 2 : 265), Carle-Son le « monstre » (1976, 3 : 143, 147 - « le monstre ! », Rosine, sa femme le dit), son « monstrueux engin » (*Id.* : 149), le « vit monstrueux » (*Id.* : 231), « horde de monstres, vêtus comme les satellites de Pluton » (*Id.* : 233-234), l'épouse « monstre » (*Id.* : 288), le scélérat Cordelli, le monstre (*Id.* : 339), « Monstre ! » (Durand à Juliette) (*Id.* : 358), Zanetti la monstre (*Id.* : 383), des « vits monstrueux » (*Id.* : 384), le monstre (*Id.* : 393), le monstre Zéno (*Id.* : 443). Dans *Justine ou les malheurs de la vertu*, Thérèse, violée et volée par Saint-Florent dans les bois le nomme « Le monstre ! » (Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1981, p. 111), Mme de Bressac au sujet de son neveu, le comte de Bressac, « Le monstre ! », « ce monstre » (*Id.* : 139), les écrivains pervers, « les monstres ! » (*Id.* : 248), le membre « monstrueusement » proportionné de Roland (*Id.* : 329), Roland, « monstre » (*Id.* : 340-341), les scélérats nommés « monstres » par Thérèse (*Id.* : 403-404). Dans *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu* (Paris, Éditions 10/18, Département d'Univers Poche, 1978), volume 1 (p. 58, 103, 105, 106, 108, 219, 290, 363, 402, 419) et 2 (p. 25, 50, 71, 81, 105, 207, 335, 339, 342, 364, 431, 432), tout comme dans « Dorgeville ou le criminel par vertu », où il est question du monstre Saint-Surin (dans *Les Crimes de l'Amour*, Paris, Brodard et Taupin, 1972).

³³ Marquis de Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, 10/18, t. 2, p. 221-260. L'un des premiers géants en France serait

la plaine volcanique de Pietra-Mala et la haute montagne. Ils arrivent au bord d'un vaste étang, d'où se voit, sur une île au milieu, le donjon du palais de leur guide. Minski, le géant Moskovite, les y emmène en barque³⁴. Dès l'abord nommé monstre (1976 : 222), il veut les instruire avant le souper, car ils les considèrent « analogues³⁵ » à soi.

« Né libertin, impie, débauché, sanguinaire et féroce, je ne parcourus le monde que pour en connaître les vices et ne les pris que pour les raffiner. » (1976 : 222)

« Je rapportai dans votre Europe des penchants si dangereux, que je fus condamné à être brûlé en Espagne, rompu en France, pendu en Angleterre, et massolé en Italie : mes richesses me garantirent de tout. » (1976 : 223)

Scélérat, anthropophage (« je ne me nourris que de chair humaine », 1976 : 224)³⁶ et coprophage³⁷ terriblement riche qui a violé et massacré sa mère et sa sœur pour réunir ses deux successions³⁸.

« J'ai quarante-cinq ans ; mes facultés lubriques sont telles, que je ne me couche jamais sans avoir déchargé dix fois. [...] Comme j'espère que nous déchargerons ensemble, il est nécessaire que je vous prévienne des effrayants

mentionné déjà dans le Livre I du premier ouvrage médical entièrement consacré aux monstres, le traité anonyme *Monstres de toutes sortes* du IX^e ou X^e siècle, consacré aux anthropomorphes : c'est le roi Hygélac, géant, qui régnait sur les « Getis », et qui était tué par les Francs (Audeguy 2007 : 26-28).

³⁴ « [...] c'est par les entrailles de la terres que nous arrivons (toujours dans les ténèbres) au centre des caves de cette maison [...] » (Marquis de Sade, 1976, 2 : 221)

³⁵ « - Je vous tiens, nous dit-il, dès que nous fûmes assis, vous êtes en ma puissance ; je veux faire de vous ce qu'il me plaira. Ne vous effrayez pourtant point : les actions que je vous ai vus commettre sont trop analogues à ma façon de penser pour que je ne vous croie pas dignes de connaître et de partager les plaisirs de ma retraite. Écoutez-moi, j'ai le temps de vous instruire avant le souper ; on le prépare pendant que je vais vous parler. » (Marquis de Sade, 1976, 2 : 222)

³⁶ Minski n'est pas sans rappeler Saturne, infanticide et anthropophage, figure paroxysmique de la monstruosité et incarnation de l'inversion des valeurs, qui a inspiré à Goya l'un de ses plus grands tableaux, *Saturne dévorant l'un de ses enfants* (1821-1823). Goya met en évidence, non pas tellement la barbarie d'un dieu archaïque, mais la cruauté désespérante de l'humain, évoquée déjà dans les *Caprices* (1799) et les *Désastres de la guerre* (1810-1815).

³⁷ « Nous entrâmes. À l'odeur qui régnait en ce lieu, nous devinâmes bientôt quelle était l'espèce de glaces qui nous étaient offertes. Dans cinq jattes de porcelaine blanche, étaient disposés douze ou quinze étrons de la plus belle forme et de la plus grande fraîcheur. – Voilà, nous dit l'ogre, les glaces dont j'use après dîner ; rien ne facilite autant la digestion, et rien en même temps ne me fait autant plaisir. Ces étrons viennent des plus beaux culs de mon sérail, et vous pouvez les manger en sûreté. » (Marquis de Sade, 1976 : 233)

³⁸ Il a deux harems, le premier avec 200 petites filles, de 5 à 20 ans et le deuxième avec 200 femmes de 20 à 30 ans, 50 valets des deux sexes et 100 agents dispersés dans toutes les grandes villes du monde pour le recrutement (1976 : 225) des objets de lubricité – à foutre et à manger.

symptômes de cette crise en moi. D'épouvantables hurlements la précèdent, l'accompagnent, et les jets de sperme élançés pour lors s'élèvent au plancher, souvent dans le nombre de quinze ou vingt. Jamais la multiplicité des plaisirs ne m'épuise : mes éjaculations sont aussi tumultueuses, aussi abondantes à la dixième fois qu'à la première, et je ne me suis jamais senti le lendemain des fatigues de la veille. A l'égard du membre dont tout cela part, le voici, dit Minski en mettant au jour un anchois de dix-huit pouces de long sur seize de circonférence, surmonté d'un champignon vermeil et large comme le cul d'un chapeau. Oui, le voici, il est toujours dans l'état où vous le voyez, même en dormant, même en marchant... » (1976 : 226-227)

« Il faut beaucoup de philosophie pour me comprendre... je le sais : je suis un monstre, vomi par la nature pour coopérer avec elle aux destructions qu'elle exige... je suis un être unique dans mon espèce... un... Oh ! oui, je connais toutes les invectives dont on me gratifie, mais assez puissant pour n'avoir besoin de personne, assez sage pour me plaire dans ma solitude, pour détester tous les hommes, pour braver leur censure, et me moquer de leurs sentiments pour moi, assez instruit pour pulvériser tous les cultes, pour bafouer toutes les religions et me foutre de tous les Dieux, assez fier pour abhorrer tous les gouvernements, pour me mettre au-dessus de tous les liens, de tous les freins, de tous les principes moraux je suis heureux dans mon petit domaine. J'y exerce tous les droits de souverain, j'y goûte tous les plaisirs du despotisme, je ne crains aucun homme, et je vis content. J'ai peu de visites, point même, à moins que, dans mes promenades, je ne rencontre des êtres, qui, comme vous, me paraissent assez philosophes pour venir s'amuser quelque temps chez moi : voilà les seuls que j'invite et j'en rencontre peu. » (1976 : 227-228)

Il fait tous les crimes qu'il peut³⁹ ; il a des meubles « vivants » (table, fauteuils, lustres)⁴⁰ et des machines⁴¹.

³⁹ « Le crime, en un mot, est mon élément, lui seul me fait vivre et m'inspire, je ne vis que pour lui, et je ne pourrais plus que végéter sur la terre, si je cessais d'en commettre au moins un par heure. » (Marquis de Sade, 1976 : 246)

⁴⁰ « - Cette mécanique est simple, dit le géant, en nous faisant observer de près la composition de ces meubles. Vous voyez que cette table, ces lustres, ces fauteuils, ne sont composés que de groupes de filles artistiquement arrangés ; mes plats vont se placer tout chauds sur les reins de ces créatures ; mes bougies sont enfoncées dans leurs cons, et mon derrière, ainsi que les vôtres, en se nichant dans ces fauteuils, vont être appuyés sur les doux visages ou les blancs tétons de ces demoiselles : c'est pour cela que je vous prie de vous troussez, mesdames, et vous, messieurs, de vous déculotter, afin que, d'après les paroles de l'Écriture, *la chair puisse reposer sur la chair*. » (*Id.* : 229)

⁴¹ « Une machine fort ingénieuse servait aux viols de ce libertin. C'était une espèce d'escabeau de fer sur lequel la victime n'appuyait que les reins ou le ventre, en raison de la partie qui devait être offerte ; sur quatre branches qui retombaient en croix, à terre, se liaient les membres de cette victime.. qui, par la position, offrait au sacrificateur, dans le plus grand écart possible, ou le con, si on la liait sur les reins, ou le cul, si elle était attachée sur le ventre. » (*Id.* : 231) Et aussi, au fond de sa chambre à coucher aux superbes fresques « était une vaste alcôve entourée de glaces et ornée de seize colonnes de marbre noir, à chacune desquelles était liée une jeune fille vue par derrière. Au

Minski veut sodomiser Augustine avec son « engin monstrueux » (1976 : 235), alors qu'elle supplie ses camarades « de ne point la livrer à ce monstre » (1976 : 236). Il convainc Juliette en lui promettant de la remplacer par deux autres, infiniment plus belles ; Minski étrangle Augustine et la perce de dix coups de poignard, et convainc Juliette de ne pas donner de récompense d'aucune sorte à sa famille. Sbrigani se méfie de ce monstre et veut sortir le plus tôt possible. Lors du tête-à-tête de Juliette, qui en a peur, et de Minski, ce dernier veut lui expliquer et prouver combien l'hospitalité, à laquelle Juliette tenait encore, était une extravagance, une « vertu prêchée par le faible » (1976 : 241), « aussi dangereuse que l'aumône » (1976 : 242). Finalement, Minski demande Juliette avec un poignard sur son sein de lui abandonner Zéphyr et elle cède⁴².

Après que Juliette lui dit qu'il se permet une « abominable injustice » (qu'elle avait imité elle-même en déchargeant plusieurs fois), Minski l'entretient au sujet de l'injustice : « cette prétendue justice naturelle n'est que le fruit de sa faiblesse (de l'homme), de son ignorance ou de ses préjugés, tant qu'il n'aura aucun intérêt à la chose » (1976 : 255). Minski cite le « demi-philosophe Montesquieu » (1976 : 256) :

« La justice, poursuit Montesquieu, est un rapport de convenances qui se trouve réellement entre deux choses, quel que soit l'être qui les considère. Est-il au monde un sophisme plus grand que celui-là ? Jamais la justice ne fut un rapport de convenances existant réellement entre deux choses. La justice n'a aucune existence réelle, elle est la divinité de toutes les passions ; [...]. [...] il n'y a ni Dieu, ni vertu, ni justice dans le monde ; il n'y a de bon, d'utile, de nécessaire que nos passions ; il n'y a de respectable que leurs effets » (1976 : 256-257)⁴³.

Ainsi Minski incarne-t-il l'idée de la citation des *Bucoliques* de Virgile (V, 44) « *Immanis pecoris custos, immanior ipse* » (« D'un troupeau monstrueux, gardien plus monstrueux encore »), que Hugo reprend pour le titre d'un des chapitres de

moyen de deux cordons, placés comme des cordons de sonnette au chevet du lit de notre héros, il pouvait faire arriver, sur chacun des culs qui lui étaient présentés, un supplice toujours différent, lequel durait tout le temps qu'il ne retirait pas le cordon. [...] Je le pressai de nous faire voir cette singulière machine. Il tire ses funestes cordons, et les seize malheureuses, criant toutes à la fois, reçoivent toutes individuellement une blessure différente. Les unes se trouvaient piquées, brûlées, flagellées ; les autres, tenaillées, coupées, pincées, égratignées, et tout cela d'une telle force que le sang coula de toutes parts » (*Id.* : 235).

⁴² La quatrième partie s'ouvre avec la visite d'un autre appartement dont la première salle contenait 200 femmes âgées entre 20 à 35 ans. Cette salle contenait une moins grande avec 25 lits pour les femmes blessées ou malades ; si leur situation s'aggrave, il les jette à travers la fenêtre dans la cour remplie d'ours, de lions, de léopards et de tigres. Ils parcourent les autres salles ; là périt aussi Zéphyr, « victime de la rage de ce monstre » (*Id.* : 253).

⁴³ Juliette dit à Sbrigani qu'elle ne veut pas tuer Minski (pour ne pas faire de faveur au monde), mais veut le voler et fuir. Avec du stramonium dans sa poche, elle va l'endormir, le voler, lui enlever ses deux plus belles filles (Elise et Raimonde) et fuir. Le lendemain, après le déjeuner, ils le font passer pour mort, son intendant leur aide et les deux s'en vont à Florence.

*Notre-Dame de Paris*⁴⁴. Et pourtant, Minski est presque le contraire de Quasimodo, chez qui la monstruosité réalise une sorte d'idéal où le grotesque se renverse en sublime.

À l'encontre de Maldoror⁴⁵, qui va épouser de multiples figures, car, le monstre se doit d'être, non pas caché, mais insaisissable, se soustraire à toute fixité (Zöllner 2013 : 56), Minski va varier, non pas son physique, mais des crimes. Toutefois, tout comme chez Maldoror, Minski se caractérise de prime abord par son « énormité » corporelle et (im)morale, ses anomalies et ses « incongruités hypertrophiques⁴⁶ ». Selon la classification tripartite des monstres de Claude-Claire Kappler⁴⁷, illustrative, Minski est, comme Maldoror, dans une perspective génétique, axée sur les causes, né méchant⁴⁸. Il n'est pas un monstre naissant, même s'il y ajoute aussi des monstruosités acquises. Or il n'est pas Maldoror dont le corps est instable, changeant, une plateforme de métamorphoses⁴⁹.

⁴⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, IV, 3, p. 599 dans *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher, Laffont, coll. « Bouquins », 1985 (« Roman I », p. 489-860).

⁴⁵ La comparaison entre Minski et Maldoror pourrait sembler arbitraire, car, même si les deux sont des monstres dits modernes, il y a des différences notables entre les deux, notamment au niveau du traitement du langage et du corps. Maldoror est un monstre du langage, lui-même monstre, invoquant le lecteur-monstre, construisant un livre-monstre. Il part à la quête du langage et du rêve, rappelant à la fois l'image romantique et mallarméenne. Il annonce la découverte majeure du XX^e siècle, l'inconscient, qui change irrévocablement le sujet moderne. Au sujet du corps, Lautréamont met au centre la métamorphose (le frère de la sangsue) ; l'organisme est voué au changement, à la détérioration (la chair gangrénée), il est la plateforme où la religion et la science, notamment la médecine et l'anatomie, doivent poser des questions et essayer de faire sens. Alors que chez Lautréamont, le sang circule, chez Sade il ne circule pas ; lors des tortures, il se perd, il dégorge à flots ; le corps est encore un corps-machine (Lametrie) parcellisé. Même si Sade n'a de cesse d'invoquer la Nature cruelle, implacable, assoiffée de sang, à laquelle il s'identifie en excluant Dieu, son discours se construit sur la nature destructrice de la Nature, sur les restes et les déchets, beaucoup plus que sur la création ; ainsi, chez Sade, les excréments jouent-ils un rôle plus important, presque fétichiste, que le sang.

⁴⁶ Didier Manuel, « La Figure du monstre », dans Didier Manuel (dir.), *La Figure du monstre. Phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Épistémologie du corps », 2009, p. 12 (Zöllner, 2013, p. 57).

⁴⁷ Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, p. 208 dans Zöllner 2013 : 57-58.

⁴⁸ Par contre, Abel Tiffauges du *Roi des Aulnes* de Michel Tournier se transforme progressivement en ogre en y joignant son histoire en Allemagne nazie et Göring. Gigantesque et difforme anthropophage tout comme Minski, il se focalise, par contre, sur les enfants qu'il veut porter et collectionner, tout comme les pigeons (colombophile).

⁴⁹ « Plutôt qu'une pure absence de forme, l'informe est donc l'indécision des formes, la négation des formes précises et arrêtées ; il ouvre à l'imagination le vaste champ des multiples formes intermédiaires, ni totalement insaisissables ni parfaitement achevées, qui peuvent proliférer entre le vide et la normalité » (Lascault 2004/2009 : 397). Voir Milcent 2013 : 73.

Dans une perspective théologique et esthétique, les deux sont des hors-la-loi, pour reprendre le terme de Foucault. Dans une perspective « exemplaire » ou normative, les deux sont des monstres modèles mais seuls, se voyant autre et cherchant leur semblable. Maldoror va trouver le requin, et Minski Juliette. Or, Maldoror, à l'encontre de Minski, figure terrifiante de la force sexuelle, est un hybride sexuel, un androgyne mutilé, dont le corps disparaît – son membre viril étant dévoré par une vipère, et les testicules mangés par un chien. La bestialité étant la devise des deux, l'agression va devenir leur grande pulsion. Minski va afficher une combinatoire, très chère à Sade, et identifiée par Gilbert Lascault (2004/2009 : 117) dans les formes monstrueuses : « à une forme naturelle donnée est associé un comportement observé à propos d'une forme autre ». Si le monstre trouble les frontières entre réel et fiction, par cette transgression narrative, il renvoie à la métalepse genettienne⁵⁰.

Sade établit, à la manière d'un Albert Cohen⁵¹, un lien entre l'humanité et l'animalité (évidemment sans la mise en évidence de l'hérédité, cette bête noire de la littérature du XIX^e siècle) et la folie et le monstrueux⁵², tout en accentuant le côté grotesque⁵³, la scène burlesque et la réinterprétation parodique de l'histoire de Minski. Minski est à la fois ridicule et risible. Il fait voir le goût sadien du spectaculaire et son esthétique du monstrueux, baroque par la prolifération ; son excès des appétits et les corps martyrisés mettent en scène le carnage, la démangeaison et la métamorphose sous forme de la mort. Dans le règne de l'à-peu-près, le presque, le pas tout à fait, le trop, le trop peu, l'entre-deux, Minski est le signe sadien de la figure de l'hyperbole chère aux monstres. Minski, brimé et trop puissant, sans empathie, humanité, semblable à un dieu dirigé par son propre plaisir, régnant par sa puissance (force, argent) va poser la question de la spécificité du monstre au XVIII^e siècle.

⁵⁰ Milcent (2013 : 80) cite *Figures III* : « [...] l'importance de la limite qu'ils [les personnages] s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation elle-même) frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte » (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 245).

⁵¹ Albert Cohen (sous le pseudonyme de Jean Mahan), « Le Combat de l'homme » in *La France libre*, n° 23, 15 septembre 1942, p. 348-355, repris dans le monologue de Solal à la fin de *Belle de Seigneur* (éd. Christel Peyrefitte et Bella Cohen), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 900-904, dans Schaffner 2013 : 88.

⁵² Le monstrueux, adjectif substantivé, selon *Le Grand Robert*, fait son apparition au XIX^e siècle (Hugo, Baudelaire) : « ce qui excède en absurdité, en cruauté, en perversion tout ce qu'on peut imaginer ; qui choque extrêmement la raison, la morale, la nature ». Le *Petit Robert* le définit comme quelque chose « d'une taille, d'une intensité prodigieuse et insolite », qui « choque extrêmement la raison, la morale » (sens 2 et 3 dans le *Petit Robert*).

⁵³ « Au XV^e siècle, en Italie, la redécouverte des décors peints aux murs des villas romaines inspire un nouveau style, le grotesque. Le monstre devient alors un motif d'ornementation, et pour les artistes un moyen de rendre compte de leur virtuosité » (Stéphane Audeguy, *Les Monstres, si lon et si proches*, Paris, Gallimard, « découvertes Gallimard », 2007, p. 35). Audeguy mentionne l'exemple de l'architecte Baldassare Peruzzi (1481-1536).

Bien qu'il soit risible, il n'est pas récupérable par la *catharsis*. Minski n'est pas un criminel, qui serait salubre, rassurant comme l'*autre* de la barbarie, qui légitimerait le « nous » des hommes civilisés, en droit⁵⁴. Bien qu'il soit effrayant, le monstre n'est pas confiné à être l'innommable de l'existence⁵⁵, la projection de l'« angoisse existentielle ».

Minski demeure l'un des témoins de cette exigence de faire nécessairement à la physique une métaphysique. Inconcevable, le monstre doit être intégré à un système, philosophique ou (ir)religieux, rendre raison de son existence. Il fait preuve de cet appel à l'interprétation. Honni ou adoré de tout temps, le monstre se constitue comme monstre par cette sacralisation.

La tendance du rationalisme de réduire le monstre à n'être qu'une image instrumentalisée au service de la philosophie (à connotation négative)⁵⁶ ne vacille qu'avec la découverte de sa portée subversive. Diderot (*Entretiens, Le Rêve de d'Alembert*) postule que le monstre n'est pas préformé ; il est accidentel (l'épigénèse), d'où la possibilité pour l'homme de fabriquer de nouvelles formes de vie. Bref, la monstruosité à l'époque des Lumières devient le mode de fonctionnement habituel de la nature.

Depuis l'Antiquité, où le monstre est ce qui sort de l'ordinaire et le Moyen âge (dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville les monstres sont des êtres contre nature), quand apparaît le premier ouvrage médical entièrement consacré aux monstres, le traité anonyme *Monstres de toutes sortes* du IX^e ou X^e siècle, qui est une « mer des ténèbres », ne distinguant bien le merveilleux de la littérature médiévale et les monstres de la littérature, ceux de la mythologie païenne de la « vérité », le monstre annonce que le monstrueux va se cristalliser autour de

⁵⁴ Michel Foucault met en valeur, au sujet de la notion juridique du monstre, le « fonctionnement juridico-naturel » de celui-ci, en comprenant le monstre comme « une infraction qui se met automatiquement hors la loi » (Foucault 1999 : 52, 61).

⁵⁵ Selon Julia Kristeva (*op. cit.*, p. 52, dans Viegnes 2013 : 24) : « La verbalisation est depuis toujours confrontée à cet 'ab-ject' qu'est l'objet phobique. L'apprentissage du langage se fait comme une tentative de faire sien un 'objet' oral qui se dérobe, et dont l'hallucination forcément déformée nous menace du dehors ». Ou : « Les hommes les [les monstres] ont représentés au contraire pour se dresser devant eux, comme leur vis-à-vis, image inhumaine que l'on tient à distance hors de soi afin d'exorciser la peur de sa propre violence » (Madeleine et Caroline Laffon, *Les Monstres. L'imaginaire de la peur à travers les cultures*, Paris, Éditions de La Martinière, 2004, p. 210). Le monstre est encore aujourd'hui souvent scandaleux, au cinéma (*Der Untergang - La Chute* avec Bruno Ganz), ou dans un livre (Maximilian Aue des *Bienveillantes* de Jonathan Littell), mais le scandale n'épuise pas sa signification.

⁵⁶ Chez Descartes (dans la première de ses *Méditations métaphysiques*), la réduction du monstre est double : d'un côté, il n'est pas une invention pleine et entière, mais une simple combinatoire d'éléments préexistants (et donc un objet de pensée secondaire), et de l'autre, il est associé, par comparaison, à d'autres réalités offertes par nos sens, qui nous trompe souvent. Le monstre serait ainsi une illusion au carré, n'existant qu'en singeant le réel (Audeguy 2007 : 48-49). En peinture, le *Caprice 43* de Goya, *Le sommeil de la raison engendre des monstres / El sueño de la razon produce monstruos*, illustre bien cette thèse.

l'ignorance. Le monstre se présente depuis toujours comme enveloppé par un récit (mythos), mais ce n'est qu'à l'époque des Lumières qu'il se révèle comme le miroir de l'ignorance. On devient sensible à ce que l'on ne sait pas. La ligne de partage historique et épistémologique fait voir que si les monstres pré-modernes sont liés au non-savoir, et les monstres modernes sont liés au savoir comme l'insu du savoir.

Encore Flaubert, un grand lecteur de Sade, insiste sur la force de l'ignorance rappelant que le lien qui s'est établi entre le monde et la science sous-entend le monstre comme expérimentation – ce dont la tératologie a fait son bonheur –, mais encore plus le monstrueux comme la liberté de créer qui ne peut pas se réduire au discours totalisant de la science du XIX^e siècle. Car le monstre ne se réduit pas comme une peau de chagrin pour sonner le glas de ses formes. La question du monstre ne se réduit pas ni à la problématique du « double sombre », ni à celle de l'anormal, et encore moins à la dénaturation de l'être que les théories scientifiques du XIX^e siècle, notamment celles de l'hérédité, tentaient de rationaliser à travers la généalogie du monstrueux.

La monstrosité sadienne, exemple emblématique des limites des Lumières 18^e siècle, montre du doigt ce passage du dehors au dedans, le dérèglement des fonctions physiologiques et des conventions sociales (le monstre comme fait social) et la transgression qui transforme le libertinage en un fait de langage dans le cadre de l'excès. Ainsi ce qui n'est pas visible devint-il finalement plus effrayant que ce qui est visible.

Le monstre sadien n'abrite aucun potentiel anxiogène ; son altérité n'est ni suspecte ni fallacieuse. Il n'est ni un épouvantail ni une gargouille⁵⁷, une figure apotropaïque, celle qui vise à conjurer, à exorciser nos peurs⁵⁸. La figure de Minski retentirait plutôt dans la devise hugolienne de l'amalgame du sublime et du grotesque en demeurant décidément un monstre *littéraire*.

Monstration monstrueuse ?

Sade va créer un tas de personnages terribles, des figures limites, qui manifestent l'arbitraire de la nature, contre toute tentative de réduction

⁵⁷ Viegnes (2013 : 16) cite l'historien de l'art Titus Burckhardt : « [...] les masques grotesques que l'on trouve sur les murs extérieurs des sanctuaires ont été placés là, à l'origine, comme des instruments d'exorcisme contre les esprits impurs » (« Les Gargouilles », *Miroir de l'intellect*, Milan, Arché, 1992, p. 26). Il continue : « Paradoxalement, l'image monstrueuse, loin de menacer l'espace sacré du *templum*, en délimite strictement la frontière, et le rend l'autant plus inaccessible aux forces du mal » (Viegnes 2013 : 16).

⁵⁸ Selon Howard Phillips Lovecraft (*Épouvante et surnaturel en littérature / Supernatural Horror in literature*, 1931, trad. Bernard da Costa, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1969, p. 15, dans Viegnes 2013 : 17), le récit fantastique, ou plutôt merveilleux essaierait de donner vie aux : « [...] plus terribles idées de l'esprit humain, brassant le diabolique et l'étrange selon des lois à la fois inconscientes et minutieuses qui reculent très loin les barrières fixées par la nature. Barrières qui sont encore notre seule sauvegarde contre les assauts du chaos et les démons des espaces infinis qui nous entourent ».

métaphysique du réel⁵⁹. Le « monstrueux », le « dénaturé », s'avère être la « vérité » de la nature ; à la limite, le sujet sadien se rêvera catastrophe, volcan, dans une rage inépuisable pour finir avec toute norme. Bataille bouclera la boucle, beaucoup plus par ses fictions que par ses écrits théoriques, en transformant chaque individu en un monstre qui devient la nouvelle norme. Le refus radical de toute réduction rationaliste est dit mener de l'infraction à la norme au dépassement des contradictions entre l'humain et le non-humain (la revue *Acéphale* en serait un exemple).

Ainsi le monstre moderne doit-il non seulement émouvoir, mais détenir un caractère spectaculaire, entretenir la passion scopique des badauds⁶⁰ qui révèle à la fois une idéologie et une anthropologie. Les deux monstres, le monstre marin de Rameau et le géant de Sade, aussi différents par leur physiologie, semblable dans leur caractère ridicule, se rejoignent sur un autre niveau, celui d'un certain spectaculaire, d'une certaine théâtralité⁶¹.

Sur la scène classique, le monstre n'avait pas droit de cité ; dans *Phèdre*, la mort d'Hippolyte⁶², attaqué par un monstre marin, reste un récit fait sur scène : le

⁵⁹ Les héros sadiens ne sont pas sans rappeler les héros grecs – « [...] leur nature est exceptionnelle et ambivalente, voire aberrante [...]. L'outrance des héros ne connaît plus de limites. Ils osent violenter même les déesses [...] et n'hésitent pas devant le sacrilège [...]. Ces offenses et sacrilèges dénotent une *hybris* démesurée, trait spécifique à la nature héroïque » (Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, 1979, p. 301-303 dans Magliacane 2012 : 49).

⁶⁰ Si le monstre ne se réfère pas à l'humain, ce n'est qu'un désastre, tel le jeune Steve McQueen dans le film *The Blob (Danger planétaire)* de Irvin S. Yeaworth Jr. de 1958 où le monstre, un extra-terrestre, géant gluant, gélatineux et rosâtre, rappelant un flan, terrorise la petite ville de Downingtown en Pennsylvanie.

⁶¹ Barthes, en faisant ressortir la « vocation fétichiste » du langage sadien conclut : « Il est cependant un moyen de donner à ces corps fades et parfaits [chez Sade] une existence textuelle. Ce moyen est le théâtre [...]. Pris dans sa fadeur, son abstraction [...], le corps sadien est en fait un corps vu de loin dans la pleine lumière de la scène ; c'est seulement un corps *très bien éclairé*, et dont l'éclaircissement même, égal, lointain, efface l'individualité [...] » (Barthes, III, 2002 : 813)

⁶² Jean Racine, *Phèdre* (1677) : « Théràmène (Acte V, 6) : [...] Un effroyable cri, sorti du fond des flots, / Des airs en ce moment a troublé le repos : / Et du sein de la terre, une voix formidable / Répond en gémissant à ce cri redoutable. / Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé : / Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé. / Cependant, sur le dos de la plaine liquide, / S'élève à gros bouillons une montagne humide ; / L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux. / Parmi des flots d'écume, un monstre furieux. / Son front large est armé de cornes menaçantes : / Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ; / Indomptable taureau, dragon impétueux, / Sa croupe se recourbe en replis tortueux. / Ses longs mugissements font trembler le rivage. / Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage, / La terre s'en émeut, l'air en est infecté ; / Le flot qui l'apporta recule épouvanté. / Tout fuit ; et sans s'armer d'un courage inutile, / Dans le temple voisin chacun cherche un asile. / Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros / Arrête ses coursiers, saisit ses javelots, / Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre, / Il lui fait dans le flanc une large blessure. / De rage et de douleur le monstre bondissant / Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant, / Se roule, et leur présente une gueule enflammée / Qui les couvre de feu, de sang et de fumée. /

monstre demeure hors du champ du représentable. Par contre, le monstre marin chez Rameau, élément à la fois crucial pour la péripétie de cette pièce hybride et « ornemental » dans son exécution, rappelant les monstres décoratifs (et non inquiétants) des jardins de Versailles, annonce déjà le monstre sadien comme monstration qui dépeint le moment « frivole » où, bien que les Lumières battent leur plein, le divorce entre l'existant naturel, anormal, et l'existant métaphysique, immoral, ne doit pas avoir lieu⁶³. Minski rappelle les ogres des contes de Perrault, dont le succès était considéré comme une sorte de refus de policer les créatures hors normes et de les rationaliser sans reste pour leur faire exorciser nos peurs⁶⁴ (Audeguy 2007 : 37).

Ce qui change avec le XVIII^e siècle⁶⁵, c'est que le régime du fabuleux, du merveilleux change de fonction. Auparavant, les monstres étaient crédibles. Au XVIII^e siècle ils deviennent littéraires - souvenons-nous que Sade est aussi l'auteur de *L'Idée sur les romans* ! Ainsi si les monstres en Antiquité et au Moyen Âge naissent-ils sous le signe de la contrainte, au XVIII^e siècle, ils naissent sous les auspices de la liberté, qui est toujours ambiguë.

Le moment sadien, avec le monstre Minski, une sorte d'antithèse de la Géante baudelairienne, constitue, non pas une régression, ou un regret passéiste, mais un « pas encore », une césure toute historique, que décrivait Foucault dans « La vie des hommes infâmes⁶⁶ » : si le « discours du pouvoir à l'âge classique, comme le discours qui s'adresse à lui, engendre des monstres », il est visible dans « ce théâtre si emphatique du quotidien » (2001 : 245), « cette théâtralité artificielle et maladroite » (2001 : 250).

Si le monstrueux est à la fois un horizon et une limite de l'art, tout comme objet de représentation que comme principe de composition, le XVIII^e siècle va

La frayeur les emporte, et sourds à cette fois, / Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix ; / En efforts impuissants leur maître se consume ; / Ils rougissent le mors d'une sanglante écume. / On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux, / Un dieux qui s'aiguillons pressait leur flanc poudreux. / A travers des roches la peur les précipite. / L'essieu crie et se rompt : l'intrépide Hippolyte / Voit voler en éclats tout son char fracassé ; / Dans les rênes lui-même, il tombe embarrassé. / Excusez ma douleur. Cette image cruelle / Sera pour moi de pleurs une source éternelle. »

⁶³ En même temps ailleurs le baroque et le maniérisme font naître les cabinets de curiosités ; l'un des plus fameux est celui de l'archiduc Ferdinand, prince du Tyrol, et son château d'Ambras, près d'Innsbruck (Audeguy 2007 : 37).

⁶⁴ Rappelons-nous les mots (trop cités) de Nietzsche : « Celui qui combat les monstres doit prendre garde de ne pas devenir monstre lui-même. Et si tu regardes longtemps un abîme, l'abîme regarde aussi en toi. » Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* (1886), Giorgio Colli et Mazzino Montinari (éd.) ; trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimars, coll. « Folio / Essai », 1971, p. 91.

⁶⁵ L'un des écrits annonçant ce changement est la traduction (assez tardive) du *Traité des monstres* de Fortunio Liceti (Fortunius Licetus) en 1708. Ce traité de Liceti (faussement nommé « Liteci » par une bonne partie des articles scientifiques récents traitant les monstres) a été publié en 1616 sans illustrations et en 1665 avec les illustrations.

⁶⁶ Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, p. 12-29 dans *Dits et Écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, Quarto, 2001, p. 237-253.

pouvoir le conjuguer avec la mutation radicale des fondements des sciences de la nature qui privilégient désormais la conception d'une nature mouvante et désordonnée au sein de laquelle les monstres acquièrent paradoxalement la valeur de norme. Cette fascination souvent inquiète et inquiétante pour le désordre (Diderot) donne à lire cet « appel du monstrueux⁶⁷ ».

Les monstres et la répétition

Avec Minski, le monstre sadien fait voir que ce qui fonde un univers, le cosmos clos⁶⁸ de Minski, doit être insoutenable. Cette nécessité de la détérioration de la racine même, « la dialectique même *comme* sa propre impossibilité » (Nancy 1976 : 13), et le monstre comme ce « trop » incarné qui ne doit pas faire sens mène à une conclusion (monstrueuse ?) à deux temps.

Premièrement, le monstre « heureux », tel le monstre marin de *Dardanus* est risible, ridicule par son histoire, les mots, mais récupérable par la *catharsis* à travers la musique. Minski est, pour sa part, un monstre par excès, mais un excès de *toutes* les caractéristiques, donc parodique et ridicule par exagération, rappelant les contes pour les enfants. Visible, hyperbolique, et, à la fois décidément « sérieux », théâtral, « clair », affirmatif et répétitif (les épithètes blanchotiennes du style sadien défini par le « ressassement⁶⁹ »), il jette le gant à la figure de la Nature. Minski est là, dans cet entre-deux, dans l'indécidable.

Minski est la figure de l'indécidable car il fait appel à l'imaginaire, non par sa nature du géant, mais par son irrésistible besoin de déployer son énergie⁷⁰,

⁶⁷ Voir Mathieu Brunet, *L'appel du monstrueux. Pensées et poétiques du désordre en France au 18^e siècle*, Louvain, Peeters Publishers, La République des Lettres 32, 2008.

⁶⁸ Barthes déjà affirmait que « c'est la clôture qui permet le système, c'est-à-dire l'imagination » (OC III, 2002 : 714).

⁶⁹ Voir Maurice Blanchot, « La Raison de Sade » in *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963. Barthes, par contre, nomme la description « visionnaire », et son « bonheur d'énonciation » (OC III, 2002 : 813).

⁷⁰ Pour Blanchot, c'est l'énergie qui fait toute la différence entre les deux sœurs, Justine et Juliette, dont les histoires sont les mêmes : « La faiblesse de Justine appelle la foudre que repousse sur elle l'énergie de Juliette » (1963 : 57). « L'énergie est, en effet, une notion très équivoque. Elle est à la fois réserve de forces et dépense de forces, affirmation qui ne s'accomplit qu'avec la négation, puissance qui est destruction. » (1963 : 54-55) « *Juliette* est une sorte de *Bildungsroman*, un livre d'apprentissage où nous apprenons à reconnaître la lente formation d'une âme énergétique » (Blanchot, 1986 : 61). Deleuze la définit de la manière suivante : « Nous définissons l'énergie par la différence enfouie dans cette intensité pure, et c'est la formule 'différence d'intensité' qui porte la tautologie, mais cette fois la belle et profonde tautologie du Différent » (Deleuze, *Différence et répétition*, 1968 / 1997, p. 310). En ce sens, l'« énergie pure » est la « quantité intensive » de cette dimension transcendante de la profondeur comme espace intensif ou bien espace « volcanique », qu'il ne faut pas confondre avec l'énergie uniforme des domaines empiriques de la qualité et de l'étendue qui sont régis par des lois de la nature. Ainsi « seule peut être en repos une forme d'énergie particulière, empirique, qualifiée dans l'étendue », mais cela est la figure illusoire qui prend la différence d'intensité. « C'est

la fameuse *apathie* sadienne et son besoin de « tout dire » - « tout dire pour tout effacer » dirait Foucault (*Ibid.* : 245).

« I must talk of murders, rapes and massacres,
Acts of black night, abominable deeds,
Complots of mischief, treason, villainies,
Ruthful to hear, yet piteously perform'd⁷¹. »

Le monstre Minski est la figure de l'indécidable, il est monstrueux, jamais totalement appropriable, à cause de son langage. Ou pour le dire avec Blanchot : « Quelque chose se cherche dans Sade [...] une lucidité nouvelle » (1965 : 13) car « (ê)tre raisonnable, c'est toujours l'être d'abord excessivement » (1965 : 15), « surtout dans l'écriture, dans la nécessité irrépissible de l'écriture » (1965 : 19). Cette liberté invoquée au XVIII^e siècle, c'est aussi « la liberté de tout dire, ce mouvement illimité qui est la tentation de la raison, son vœu secret, sa folie » (1965 : 51).

Minski le monstre, enfantin et raisonnable, risible et sérieux, serait une figure de l'indécidable annonçant le « déjà » et le « pas encore » de la Modernité.

Et cependant, au moment même du changement des agencements, du religieux à l'administratif, du pardon à l'enregistrement (Foucault 2001 :245), Minski rappelle qu'il appartient à une longue file des géants dont il émane : le géant meurtrier Petit Jean, Parle ou le Petit Fûteux (conte type 328), le géant de « Jean de l'Ours » (conte type 301), qui, comme la plupart des géants français, ressemblent aux bourgeois de la maison, aux gentilshommes locaux (Darnton 1985 :43) ou « le coq du village » (« Le Conte de Parle », conte type 328). Il y en a qui sont aussi meuniers méchants (« La Sœur infidèle », conte type 315), bandits (« Le Chasseur adroit », conte type 304) ou propriétaires tyranniques (« L'Homme sauvage », conte type 502 et « Le Petit Forgeron », conte type 317) (*Ibid.* : 56-57).

Ainsi Minski, comme la figure typique du géant tyrannique, témoigne-t-il aussi d'un style culturel spécifique que Darnton (1985 :61) nomme « l'esprit français » (« Frenchness ») qui dit que la vie est dure, la lucidité nécessaire, l'altruisme de nos semblables une illusion et la délicatesse morale inutile. Selon lui, il existe et peut s'identifier au détachement ironique⁷².

elle, le principe transcendantal, qui se conserve en soi hors de la portée du principe empirique » (*Ibid.*). Voir D.A.F., Marquis de Sade, *Les Infortunes de la vertu*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 51-52.

⁷¹ « Je dois parler de meurtres, de viols et de massacres, / D'actes de ténèbres, d'exécrables forfaits, / De complots, de perfidies, de trahisons et de crimes, / Lamentables à entendre, impitoyablement exécutés. » (William Shakespeare, *Titus Andronicus*, acte V, sc. 1, 64-68)

⁷² Darnton (1985: 49-51) avertit que les différences culturelles ne peuvent pas être réduites à la formule qui oppose l'application, la soumission et l'auto-dégradation allemandes à la ruse française, mais que l'inflexion spécifique des contes montre leur manière de voir le monde. Par rapport aux contes allemands, qui aspire vers le surnaturel, le poétique, l'exotique et le violent, les contes français sont plutôt réalistique, terre-à-terre et comique. Les contes allemands au flair de terreur et de fantaisie, semblables à ceux des Anglais, s'opposent aux contes français qui montrent une dose d'humour et de « domesticité » (« domesticity », 1985 :22), qui pourtant diffère du burlesque italien où le héros est un bouffon plein de bravoure, bref, une figure du « buffa-Machiavellianism » (*Ibid.* : 44-45).

Minski, monstre sadien, rappelle les géants des contes tout en violant les limites conceptuelles du monstrueux du XVIII^e siècle. En glissant entre les catégories, cet être mi-figue mi-raisin épouse un mouvement analogue en littérature, celui, profondément rousseauiste, de la consommation des livres.

Tout comme Minski le géant, en grand libertin décidément tyrannique, jouit de tout ce qu'il peut consommer, hommes et femmes inclus, le lecteur, gourmand, commence à consommer les livres, les « digérer », pour pouvoir les intégrer (absorber ?) dans la vie. Entre la lecture qui doit « plaire » de la fin du 17^e siècle et la lecture à « distraire » de la fin du 19^e siècle (Darnton 1985 : 251-252), il y avait ce moment monstrueux où le libertinage est devenu un fait de langage (Barthes) et les livres pouvaient, non seulement être dévorés, mais engloutir la vie.

Les deux monstres, celui de Rameau et celui de Sade, montrent la fausse familiarité avec le passé mais seul Minski fait voir que les limites sont toujours dangereuses et le savoir intrinsèquement ambigu. Le monstre Minski finit par devenir le signe d'un effondrement « systématique, permanent, et 'synthétique', du fondement même du discours » (Nancy 1976 : 14). Aussi la surface de l'organisation du sens, lacérée de déchirures, fait-elle voir le « mode d'inscription de la syncope, ou [le] mode de production de l'indécidable » (*Ibid.*). Dans cet « autre livre, livre textuel, tissé de pure écriture » (Barthes 2002 III : 729), *étymologique* dirait Barthes, Minski émerge comme signe et gît dans l'indécidable. Dans le « comique de répétition » deleuzien, heureusement il *est* monstre.

« Je ne répète pas parce que je refoule. Je refoule parce que je répète, j'oublie parce que je répète. » (Deleuze 1968/2011 : 29).

Bibliographie :

- Ancet, Pierre (2006). *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris : PUF.
- Audeguy, Stéphane (2007). *Les Monstres, si loin et si proches*, Paris : Gallimard, « découvertes Gallimard ».
- Barthes, Roland (2002). *Sade, Fourier, Loyola*, in *Œuvres complètes III, Livres, textes, entretiens (1968-1971)*, Paris : Seuil.
- Beaune, Jean-Claude (dir.) (2004). *La vie et la mort des monstres*, Seyssel : Éditions Champ Vallon.
- Blanchot, Maurice (1965). L'inconvenance majeure, in : *Français, encore un effort... extrait de La Philosophie dans le boudoir* (D.A.F., Marquis de Sade), Paris : Jean-Jacques Pauvert, p. 7-51.
- Blanchot, Maurice (1963/2006). *Lautréamont et Sade*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Bouissou, Sylvie (2014). *Jean-Philippe Rameau, musicien des Lumières*, Paris : Librairie Arthème Fayard.
- Brunet, Mathieu (2008). *L'appel du monstrueux. Pensées et poétiques du désordre en France au 18^e siècle*, Louvain : Peeters Publishers, La République des Lettres 32.
- Caiozzo, Anna, Demartini, Anne-Emmanuelle (dir.) (2008). *Monstre et imaginaire social*, Paris : Creaphis éditions, « Approches historiques ».
- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges (dir.) (2005). *Histoire du corps*, t. I, Paris : Le Seuil.

- Darnton, Robert (1985). *The Great Cat Massacre and other episodes in French Cultural History*, Vintage Books, A Division of Random House, New York, US : First Vintage Books Edition.
- Deleuze, Gilles (1968/2011). *Différence et répétition*, Paris : PUF, Épipiméthée.
- Derrida, Jacques (1992). *Points de Suspension*, Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques (1988). *Signéponge*, Paris : Seuil.
- Foucault, Michel (1999). *Les Anormaux, Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris : Le Seuil, coll. « Hautes études ».
- Foucault, Michel (2001). La vie des hommes infâmes in *Les Cahiers du chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, p. 12-29 in *Dits et Écrits II. 1976-1988*, Paris : Gallimard, Quarto, p. 237-253.
- Ibrahim, Annie (dir.) (2005). *Qu'est-ce qu'un monstre ?*, Paris : PUF.
- Lacoue-Labarthe, Philippe / Nancy, Jean-Luc (1981). *Les Fins de l'homme. A partir du travail de Jacques Derrida*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris : Galilée.
- Laffon, Madeleine et Caroline (2004). *Les Monstres. L'imaginaire de la peur à travers les cultures*, Paris : Éditions de La Martinière.
- Lascault, Gilbert (2004/2009). *Le monstre dans l'art occidental*, Paris : Klincksieck.
- Legrand, Raphaëlle (2016). Rousseau ramiste : le système de Rameau dans le *Dictionnaire de musique*, in *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau, des Lumières au romantisme* [dir. Emmanuel Reibel], Paris : Librairie philosophique J. Vrin, p. 23-33.
- Magliacane, Alessia J. (2012). *Monstres, fantasmes, dieux, souverains*, Paris : Harmattan.
- Marzano, Michela (dir.) (2007). *Dictionnaire du corps*, Paris : PUF, coll. Quadrige dicos poche.
- Masuda, Makoto (2016). Philosophie et théorie musicale dans le *Dictionnaire de musique* », in *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau, des Lumières au romantisme* [dir. Emmanuel Reibel], Paris : Librairie philosophique J. Vrin, p. 35-44.
- Mazaré, Jean-Damien, La Répétition, un symptôme du *Dictionnaire de musique ?*, in *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau, des Lumières au romantisme* [dir. Emmanuel Reibel], Paris : Librairie philosophique J. Vrin, p. 45-55.
- Milcent, Anne-Laure (dir.) (2013). *L'inquiétante étrangeté des monstres : Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française XIX^e-XX^e siècle*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.
- Monestier, Martin (2007). *Les Monstres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains des origines à nos jours*, Paris : Le cherche midi, coll. « Documents ».
- Nancy, Jean-Luc (1976). *Le discours de la syncope, I. Logodaedalus*, Paris : Aubier-Flammarion, « La Philosophie en effet ».
- Reibel, Emmanuel (dir.) (2016). *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau, des Lumières au romantisme*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- Roux, Olivier (2008). *Monstres, Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris : CNRS.
- Sade, D.A.F., marquis de (1976). *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, Paris : Union Générale d'Éditions, 10/18, t. I-III.

- Sade, D.A.F., marquis de (1981). *Justine ou les malheurs de la vertu*, Paris : Gallimard, L'Imaginaire.
- Sade, D.A.F., marquis de (1969). *Les Infortunes de la vertu*, Paris : Garnier-Flammarion.
- Sade, D.A.F., marquis de (1976). *Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux*, Paris : Gallimard.
- Valéry, Paul. 1957. Léonard et les philosophes, in : *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris : Gallimard.

Čudovišta u 18. stoljeću: od Rameaua do Sadea

Pojmovi čudovište, čudovišno i čudovišnost (monstrum, monstrozno i monstroznost), reaktualizirani u posljednje vrijeme, sami upozoravaju na nemoć tipologija i redukcija. Dva primjera čudovišta, Rameauovo morsko čudovište iz opere *Dardanus* iz verzije iz 1739. i div Minski markiza de Sadea, omogućuju povijesnu i epistemološku skicu (francuskih) čudovišta u 18. stoljeću: od Rameauovog »sretnog« i smiješnog morskog stvora kojem glazba podaruje »ozbiljnost« i mogućnost katarze do diva Minskog, čudovišta koje se kreće u onome »između« napinjući taj *indécidable* i tradicijom i komičnim i ponavljanjem.

Ključne riječi: čudovište, čudovišnost, Rameau, Sade, 18. stoljeće

