

Le grotesque et le monstrueux

Jeannette M. Gaudet

[Pages 1 à 21 de la thèse de maîtrise "Le grotesque et le monstrueux dans le roman de Victor Hugo: une étude de trois monstres", écrite sous la direction de J.W. Brown et approuvée en janvier 1990. Nous présentons d'abord le résumé anglais de la thèse.]

In literature, the monster has traditionally been associated with evil and the unknown. However, Bakhtin's theory of the grotesque places the figure of the monster within the context of the medieval carnival where it was, on the contrary, associated with a new vision of life. Difformity was celebrated and was a sign of constant renewal because of its intimate connection with the cycle of life.

Hugo saw the grotesque as an essential part of the Romantic movement if it was to reintroduce truth into art and reflect adequately the dual nature of life. Prior to the development of his theory of the grotesque in 1827 (preface to Cromwell), monsters appear as major characters in his novels. These characters, although they do conform to the traditional melodramatic pattern, provided a different perspective from which to assess society and its institutions. Quasimodo is the first example of the monster as Romantic hero. His hideous appearance does not correspond to the true beauty of his soul and becomes a metaphor for human destiny in general. As Hugo's work progressed, the grotesqueness of the monster came increasingly to be a reflection of social injustice. However, the teratological always retains its integral harmony with nature and with the wholeness of life.

Dans la littérature, le monstre est un personnage qui annonce, uniquement par sa physionomie, une rupture avec le quotidien. Normalement associé à la légende et aux contes de fée, il appartient aux forces du mal contre lesquelles le bien lutte et triomphe toujours. L'élimination du monstre assure la continuité de l'ordre social et confirme ses valeurs morales. A mesure qu'on s'éloigne du folklore et de sa structure fixe, l'association du monstre au mal est souvent conservée. Son apparition affirme l'existence de forces inconnues et infernales à l'oeuvre dans le monde. La présence de la difformité est le signe d'une âme dévoyée; le mal est tellement enraciné dans les fibres de l'être qu'il marque la chair de sa trace indélébile.

En dehors de toute évaluation d'ordre moral, le monstrueux suscite une certaine inquiétude à l'égard des forces de la vie. L'intrusion de l'anormal au niveau physiologique est toujours une indication de l'insolite, de tout ce qui échappe au contrôle humain. La forme du monstre ne conserve pas la configuration humaine; les limites du corps s'estompent pour se mélanger à d'autres contours, ou s'amplifient, débordant les confins de la matière corporelle. Ainsi, le tératologique

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

Mais le monstre joue un autre rôle dans la tradition populaire. Dans son oeuvre magistrale, *Rabelais and His World*, Bakhtin explique la théorie du grotesque et sa fonction dans la culture du peuple. D'après lui, l'esthétique du grotesque est inséparable de la culture du carnaval qui s'est développée sur les places publiques à l'époque médiévale. La tradition carnavalesque s'est établie parallèlement aux fêtes religieuses, aux célébrations sociopolitiques et aux festivals agraires. Elle était donc liée à la temporalité, aux moments de rupture dans les cycles sociaux ou naturels propices à l'épanouissement d'une autre vision de la réalité distincte de la structure orthodoxe. Aux cérémonies officielles et sérieuses de la féodalité, dont le but était de réaffirmer la hiérarchie des pouvoirs, correspondait la fête populaire et officieuse, dont le principe était le rire:

All these forms of protocol and ritual based on laughter and consecrated by tradition [...] were sharply distinct from the serious official, ecclesiastical, feudal, and political cult forms and ceremonials. They offered a completely different, non-official, extra- ecclesiastical and extra-political aspect of the world, of man, and of human relations; they built a second world and a second life outside of officialdom, a world in which all medieval people participated more or less, in which they lived during a given time of the year. (Bakhtin 1968:5-6)

La culture officielle, l'expression formelle des institutions de l'époque, et la culture populaire ont formé le monde double de la féodalité. Bakhtin voit dans le carnaval médiéval l'expression concrète d'une philosophie utopique, issue des saturnales romaines, construisant un monde distinct où les rapports sociaux, politiques et économiques normaux étaient renversés et inversés. Avant tout, la fête affirmait la relativité des institutions humaines et la nature transitoire de la vie. La participation active du peuple et l'instauration d'un nouvel ordre, sans laquelle l'esprit carnavalesque ne peut exister, éliminaient les normes établies permettant le renouvellement du monde que Bakhtin appelle le retour de l'âge d'or de Saturne sur la terre.

Les composantes intégrales du rite carnavalesque, le rire et le réalisme grotesque, sont à la fois universelles et ambivalentes. Étant profondément lié à la tradition populaire, le rire exclut toute possibilité d'une perception individualisée du comique. En même temps que le peuple participe au rire carnavalesque, il en est la cible et fait ainsi partie de la totalité du phénomène. En se retournant sur soi, l'aspect destructeur du comique se transforme en élément positif et régénérateur. La nature

double du rire carnavalesque, sa fusion du sujet et de l'objet, le rend ambivalent et lui donne son caractère unique.

Le réalisme grotesque est une expression particulière et positive du rire carnavalesque. Pour Bakhtin, le principe matériel corporel est un facteur universalisant, c'est-à-dire qu'il représente le peuple indissociable de ses origines terrestres. En affirmant la corporalité, le grotesque participe à la matérialité de la terre, toujours incomplète, en transformation continue et donc toujours en devenir, une manifestation évidente de la vie. Traditionnellement, le rire carnavalesque attire vers le bas, car le comique désacralise. Par l'exagération et la dégradation de la physionomie, le corps est replacé dans son contexte matériel ainsi refusant l'abstraction et le spirituel. En conséquence, le grotesque porte sur le bas-fonds physiologique et les parties du corps qui sont le lieu d'une transformation: le ventre, les intestins et les organes génitaux.

Puisque la métamorphose est le dynamisme tellurique, la vie en éclosion doit inéluctablement subir le processus de la dégradation et de la mort. Mais la terre, en même temps qu'elle détruit, est aussi la source de la renaissance, car elle change une matière devenue stérile et moribonde en une vie nouvelle. Étant associé au matériel corporel, le réalisme grotesque est lié à la temporalité biologique et cosmique. Les images mettent en évidence la métamorphose continue du cycle naturel: la naissance et la mort, l'enfance et l'âge, la croissance et la dégradation. Toutefois, la juxtaposition de ces éléments contrastants crée une ambivalence, car l'imagerie du grotesque, en affirmant la vie, en énonce aussi la fin. Malgré cela, c'est l'aspect positif, l'orientation vers un avenir toujours renouvelé et renouvelable, qui est exprimé dans le grotesque à l'époque médiévale. La difformité physionomique qui constitue le grotesque et le monstrueux, constitue donc un élément dynamique, l'incarnation, pour ainsi dire, de l'inachevé des forces vivantes.

Bakhtin trace le développement de l'esthétique du grotesque depuis son épanouissement au moyen âge et son apogée pendant la Renaissance jusqu'aux temps modernes. Le terme "grotesque" (dérivé du mot italien "grotta") qui apparaît pour la première fois au début du XVI^e siècle, est appliqué au nouveau style décoratif mis au jour par les fouilles effectuées à Rome. Le caractère principal de ce style pictural est l'élimination des distinctions entre les formes animales, végétales et humaines. La transformation et la fusion continue des formes produisent un effet de mouvement constant, d'activité incessante. Ainsi, à l'origine, l'acception du grotesque était assez restreinte. L'élargissement du terme au-delà du domaine pictural s'est accompli grâce à sa connotation tératologique, évidente dans l'unification des formes ainsi que dans l'absence de proportion et d'organisation dans la disposition des éléments picturaux (Kayser 24). Montaigne put faire le lien entre l'ornementation grotesque et ses propres écrits (Kayser 24): "Que sont-ce icy aussi, à la vérité, que grotesques et corps monstrueux, rappendez de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ny proportion que fortuite?" (*Essais* I:28).

Puisque le style groyesque n'était pas conforme à l'esthétique classique, avec ses règles et formules strictes pour la représentation de la beauté, il était vu d'un mauvais oeil par les doctrinaires. Vasari (1511-1574) le juge inculte et il cite Vitruve, un architecte romain du premier siècle:

All these motifs taken from reality are now rejected by an unreasonable fashion. For our contemporary artists decorate the walls with monstrous forms rather than reproducing clear images of the familiar world... Such things, however, never existed, do not now exist, and shall never come into being. For how can the stem of a flower support a roof, or a candelabrum pedimental sculpture? How can a tender shoot carry a human figure, and how can bastard forms composed of flowers and human bodies grow out of roots and tendrils? (Kayser 20)

L'absence de vraisemblance indéniable dans ce style, le manque de symétrie et la violation de la statique étaient inacceptables pour les goûts de l'époque et cette attitude a prédominé pendant très longtemps. Par exemple, Kayser remarque l'opposition au grotesque exprimée par les critiques allemands du XVIIIe siècle. Selon Gottsched (1700-1766),

to imagine something without sufficient reason is to dream or to indulge in fantasies... Still, clumsy painters, poets and composers frequently resort to this method, which results in the creation of sheer monstrosities, which might be called daydreams. The pictorial grotesques and the incoherent fables of the poets offer cogent examples of this procedure. (Kayser 25)

Winckelmann (1717-1768) se prononce d'une manière non moins condamnable. Toutefois, il est intéressant de noter ici l'association faite par Gottsched entre le grotesque et le rêve ou l'imaginaire. Ceci renvoie à l'usage synonymique qui en est fait au XVIe siècle en Italie: "sogni dei pittori", les songes des peintres (Kayser 21-22).

Durant toute la période classique, le grotesque, appartenant à la culture populaire, était donc mis à l'écart des belles-lettres. En même temps, les fêtes et les carnivals ont disparu de la place publique. La perte de ce lien essentiel avec le peuple signale, selon Bakhtin, la dégénération et le rétrécissement du grotesque "en simple humeur de fête" (33). La tradition ne se transmet plus que par la voie de la littérature, dans le théâtre de Molière et la *commedia dell'arte*, par exemple, ainsi que dans les romans comiques, les travestissements, et dans les oeuvres de Swift, Diderot et Voltaire, parmi d'autres (34). Ces oeuvres ont leur cachet individuel mais la fonction du grotesque est la même:

to consecrate inventive freedom, to permit the combination of a variety of different elements and their rapprochement, to

liberate from the prevailing point of view of the world, from conventions and established truths, from clichés, from all that is humdrum and universally accepted. This carnival spirit offers the chance to have a new outlook on the world, to realize the relative nature of all that exists, and to enter a completely new order of things. (34)

Dans cette citation, Bakhtin offre une définition du grotesque qui laisse poindre les possibilités subversives de l'esthétique. Quand les premières expressions de révolte contre le joug du classicisme se font entendre dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, il n'est peut-être pas très surprenant que le grotesque fasse partie du programme de réforme.

Or, avec le Romantisme, le grotesque quitte l'arrière-plan de la scène littéraire, où le bon goût conventionnel l'avait relégué, pour ajouter son dynamisme aux forces créatrices qui foisonnent. Cependant, Bakhtin énumère plusieurs différences importantes entre le grotesque romantique et son expression médiévale. Coupé de ses liens avec la culture populaire, avant tout

the Romantic genre acquired a private "chamber" character. It became, as it were, an individual carnival, marked by a vivid sense of isolation. The carnival spirit was transposed into a subjective, idealistic philosophy. It ceased to be the concrete (one might say bodily) experience of the one, inexhaustible being, as it was in the Middle Ages and Renaissance. (37)

L'individualisme, si fondamental au mouvement romantique, a laissé son empreinte sur le grotesque en l'adaptant aux besoins artistiques et littéraires de cette époque.

La nouvelle subjectivité a un impact important sur l'élément comique attaché au grotesque. Le principe du rire carnavalesque devient un rire atténué et il prend plutôt la forme de satire. Alors que l'humour de fête s'organise autour de l'universalité en faisant du peuple simultanément le sujet et l'objet du ridicule, la satire oppose le "moi" et l'"autre" (Bakhtin 12). L'objet de la risée est considéré comme inférieur au "moi"; le rire est extériorisé et touche seulement "l'autre". En conséquence, il ne fait plus partie de la plénitude de l'univers et la force régénératrice du comique est ainsi dissipée.

La perte de l'élément de participation dans l'univers permet le développement du "terrible", car le monde devient ainsi étranger à l'homme (Bakhtin 38). Or, plusieurs leitmotifs médiévaux, qui n'avaient qu'un aspect gai et joyeux, revêtent au XIXe siècle un caractère nouveau et terrifiant. Bakhtin donne comme exemple de ces motifs: la folie, le masque, les marionnettes, et le diable. Chacun d'eux n'affirme plus que l'ultime séparation entre l'homme et l'univers: la folie n'est plus un regard différent qui constitue "a gay parody of official reason", mais la sombre tragédie de l'isolement de l'individu; au lieu de présenter l'image de l'unité populaire et "the inexhaustible character of life", le masque

devient trompeur, dissimulant "a terrible vacuum, a nothingness"; les marionnettes illustrent l'homme en proie à des forces inhumaines; et le diable n'est plus "the gay ambivalent figure expressing the unofficial point of view", mais incarne l'épouvante, la mélancolie, le tragique (39-41). Aussi, à cause de cette dissociation de l'individu et du cosmos, les images du fonctionnement corporel sont résolument écartées, car elles appartiennent à la sphère de la vie inférieure, encore inacceptable sur le plan esthétique.

Si, comme l'affirme Bakhtin, le grotesque perd de sa force populaire et carnavalesque, l'esthétique n'a pas pour autant perdu de sa force libératrice. Au contraire, c'est grâce à "their use of the grotesque method and of its power to liberate from dogmatism, completeness, and limitation" que les romantiques ont pu découvrir les ressources infinies de l'individualisme (44).

Avant tout, le grotesque encourage le développement de nouvelles perspectives, et la subjectivité, dont le Romantisme est profondément marqué, est le résultat de la découverte d'une voix personnelle. Certainement plusieurs tendances, déjà repérables à l'époque préromantique, convergent et aident à la création de ce courant individualiste. A l'esprit de révolte générale contre le classicisme monolithique s'ajoutent l'influence de la littérature étrangère et la redécouverte d'oeuvres des siècles antérieurs, en particulier du moyen âge et de la Renaissance, dans lesquelles le grotesque joue un si grand rôle. L'ouverture des horizons littéraires à d'autres perspectives indépendantes de la tradition orthodoxe permet une nouvelle appréciation des oeuvres de Shakespeare, Dante, Cervantès, Goethe, Walter Scott, Ossian, Schiller et Ronsard, entre autres. La fertilité de l'invention, le mélange d'éléments hétérogènes, la diversité de styles et de points de vue battent en brèche l'uniformité de l'idéal officiel.

Balayant les règles du beau qui avaient dominé les arts pendant près de deux siècles, le Romantisme prime le libre cours du génie individuel. En rejetant le rationalisme classique où tout est soumis à la faculté raisonnante, où la violence des émotions est atténuée par la modération de l'esprit, où la noblesse des idéaux l'emporte toujours sur le sentiment, où la conformité aux normes sociales règne, on cherche à reformuler l'univers selon d'autres critères. "Chacun sent", dit van Tieghem, "qu'il faut faire autre chose, obéir à des principes nouveaux, avoir un autre idéal, suivre des modèles nouveaux" (27). La littérature étrangère et préclassique, les cultures exotiques et primitives offrent des modèles frais et vigoureux, des optiques différentes de l'ornière traditionnelle dont le prolongement abâtardi risque de ne plus produire que le banal.

Mais ayant fait table rase des conventions, il reste une littérature à refaire à l'image de l'âme moderne. La reconstruction se fait à partir de l'être, de ce qu'il y a d'unique dans le tempérament de l'artiste (van Tieghem 29). Et chez lui, qu'y a-t-il de plus unique que l'imagination? Une conséquence directe de l'individualisme est la réorientation radicale de la fonction de l'imagination dans la créativité:

Just as the individual is the pivot of the Romantic universe, so within the individual the focal point is his imagination, his power to perceive and recreate the world according to his own inner vision. This primacy of the imagination...is a direct consequence of the supremacy of the individual, the "Weltanschauung". (Furst 119)

Furst s'appuie sur l'oeuvre de M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (1953), pour expliquer l'importante distinction entre l'optique classique et l'optique romantique à l'égard de cette faculté:

The crux of the Romantic revolution in the evaluation of imagination lies in the distinction between its memorative and its creative capacities. Whereas the former leads to a reproductive, representational type of art, the latter is conducive to an original illumination in the light of the inner image, a new vision of the world based on a highly individual perception. The new activist, vitalist function of the imagination was envisaged as similar to God's creative act. (130)

Ce bouleversement dans la conception du fonctionnement de l'imagination, en lui accordant un rôle suprême au niveau de la créativité, affranchit l'artiste de toutes considérations venant de l'extérieur. Au lieu d'être le porte-parole de l'orthodoxie, le génie se doit de donner libre expression non seulement à sa conscience intime mais de pousser au-delà, et de dévoiler l'autre monde qu'il devine caché derrière les apparences trompeuses. A lui de découvrir l'oeil intérieur qui l'aidera à former sa propre vision et qui lui livrera les secrets de l'existence. La revalorisation de l'imagination ouvre donc la voie à une infinité de possibilités créatrices qui s'offrent au génie individuel.

La filiation entre l'imagination et le rêve, ainsi que la rêverie, s'impose à l'esprit romantique. N'étant plus contraint par la raison, l'inconscient prend son essor la nuit et franchit les limites qui, à la lumière du jour, semblent infranchissables. Le temps, l'espace, la séparation du moi et du non-moi, concepts fixes des sens éveillés de la vie diurne, s'évanouissent ou deviennent pénétrables dans le rêve (Milner 149).

L'importance esthétique ou la "valeur de connaissance" attribuée à ces images positives et négatives bouillonnant au fond de l'âme, sont liées à la crise métaphysique précipitée par l'instabilité politique, économique et sociale de l'époque (Milner 150). Afin de surmonter l'angoisse, l'incertitude et la déception causées par ces perturbations qui changent la vie de fond en comble,

[o]n se remet en quête d'une doctrine qui restituerait à l'homme son unité et referait de lui un organisme possédant un centre, un lieu intérieur des certitudes. Et cela n'allait pas sans une

autre croyance, parallèle et consubstantielle à la première: croyance en une unité cosmique, ou en une âme de l'univers. (Béguin 145).

L'illuminisme et les doctrines occultes qui foisonnent à cette époque tentent de combler le vide métaphysique dont on souffre.

Paradoxalement, c'est dans l'exploration de l'inconscient et du rêve, qui demande un repliement sur soi, que les romantiques expriment le plus profond désir de retrouver l'unité fondamentale des choses. Car

[l]'inconscient—bien loin de se ramener à un domaine individuel, dont l'explication se trouverait dans le conscient—est la réalité supra-individuelle où nos énergies ont leur source, le point de notre contact avec l'organisme universel... Et c'est en arrachant l'âme aux données des sens et de l'intellect...que les romantiques...espèrent atteindre à la connaissance véritable, qui se confond avec le salut. L'inconscient n'est plus la chambre de débarras où une trappe automatique rejette les turpitudes de notre nature individuelle, mais bien le "fond de l'âme", ce centre vers lequel il faut nous tourner pour échapper à notre isolement. (Béguin 146)

L'artiste désaffecté du XIXe siècle, en quête d'une unification métaphysique, d'un centre, trouve ici le chemin intérieur qui le met directement en contact avec le monde de l'invisible. D'une manière assez curieuse, c'est donc en sondant les profondeurs de son être que le romantique trouve les racines du cosmos, les liens qui le rattachent à la totalité des choses.

A la limite, l'exploration de la source onirique comporte certains risques, car les images qui en surgissent ne sont pas toujours positives. Dans le domaine littéraire, les fantasmes de l'inconscient s'expriment dans le genre frénétique et le roman noir. Parmi les meilleurs exemples sont le roman de Mary Shelley, *Frankenstein*, publié en 1819, et les contes d'Hoffmann, traduits en 1829. Mais le genre frénétique est à la périphérie d'un plus grand courant, la littérature de révolte. La révolte du Romantisme contre toutes formes d'oppression trouve son expression poétique dans le personnage maudit, un nouveau héros romantique, qui s'oppose aux forces anéantissantes de la société ou du destin.

Le traitement nuancé de sympathie que reçoivent ces personnages dans la littérature provoque une réévaluation d'ordre moral et introduit une certaine ambivalence à l'égard de la responsabilité de l'individu dans le mal qu'il fait. Ses actions sont relativisées, rendues nobles par son aspiration passionnée à se libérer de toute oppression, même de celle du Créateur. Chez les auteurs romantiques, le mal acquiert une certaine beauté. La condamnation que le personnage et ses actions susciteraient normalement est donc tempérée, sinon éliminée, par l'idéal qui en est le moteur.

En 1820, Percy Bysshe Shelley crée le premier exemple du type dans son poème "Prometheus Unbound" (Albouy, *Mythes* 135). Ce genre de héros, qu'Albouy place sous la rubrique du titan, trouve des échos en Satan et en Caïn. Les origines mythiques de ces personnages sont évidentes; toutefois, au niveau plus humain, ils ont des homologues: le hors-la-loi, tel que Hernani, les bandits de Schiller et de Byron.

On peut voir dans le personnage du monstre une expression de ce genre de héros romantique. Dans l'ensemble, le tératologique appartient au monde du cauchemar déployé dans le roman populaire et fait partie de ces personnages destinés à provoquer "les fortes émotions de la terreur" tel que le vampire (Milner 120). Toutefois, Milner signale que le monstre représente un type particulier parce que "son aspect physique, ou sa cruauté, ou quelque circonstance mystérieuse retranchent de la communauté humaine" et "le romancier décrit les méfaits avec une horreur quelquefois nuancée de pitié" (122). A cause de sa difformité, le monstre ne peut pas s'intégrer dans une société normale; il en est exclu. Son aspect le marque et le sépare de la masse humaine. Ainsi le monstre existe forcément en marge de la communauté et il exprime, en conséquence, une perspective différente de celle du commun.

Non seulement le tératologique énonce-t-il une optique distincte de la norme, mais il engage encore une évaluation morale. Girard note que "[l]'association est si naturelle entre le beau et le bien, entre le mal et le laid, que nous parlons de beauté et de laideur morales sans avoir conscience de recourir à une image" (50). L'exclusion sociale du monstre est donc marquée d'une double fatalité d'ordre physiognomique et d'ordre spirituel. La révolte du monstre contre une société qui voit en lui le comble du mal et du malheur est inévitable, faisant de lui la victime d'une double injustice.

Le monstre, un leitmotif de l'oeuvre de Victor Hugo, s'insère dans une nouvelle esthétique romantique. Il est certain que Hugo, le chef de file du romantisme français, a su exploiter, dans son oeuvre prodigieuse, "la force heuristique de la méthode grotesque" et la fécondité des images (Bakhtin 44). Dans la *Préface de Cromwell* (1827), Hugo élabore un programme pour la littérature romantique; au centre de ce programme est l'incorporation du grotesque au champ artistique. Toute la vigueur et la force libératrice du grotesque, où il voit une puissance révolutionnaire pour la littérature romantique, anime son discours.

Sa théorie du grotesque est calquée sur le développement social, religieux et artistique de l'humanité où il entrevoit trois grandes périodes. La dernière et la plus importante étape de l'évolution humaine aboutit, pour lui, à l'ère moderne qui, grâce aux révélations du christianisme, doit reconnaître dans le laid un facteur inhérent à la vie et conséquent avec la créativité artistique, si celle-ci doit refléter le réel. En effet, tout le programme de Hugo repose sur une dualité essentielle, qui est l'apport de la vérité chrétienne: "Elle [la muse moderne] sentira que tout dans la création n'est pas humainement 'beau', que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière" (P 141).

L'esthétique classique, en ne présentant que le beau, déforme la nature, lui enlève "son muscle et son ressort", et sa littérature ne donne qu'une réflexion mutilée de la réalité (P 141). La littérature moderne doit ainsi reproduire la vérité révélée par le christianisme en incorporant le grotesque à la matière poétique.

La structure double du cosmos selon Hugo se répète tout naturellement dans la nature humaine, car

elle [la religion] enseigne à l'homme qu'il a deux vies à vivre, l'une passagère, l'autre immortelle; l'une de la terre, l'autre du ciel. Elle lui montre qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps; en un mot, qu'il est le point d'intersection, l'anneau commun des deux chaînes d'êtres matériels et de la série d'êtres incorporels, la première, partant de la pierre pour arriver à l'homme, la seconde, partant de l'homme pour finir à Dieu. (P 140)

L'être, en étant "l'anneau" qui lie le visible et l'invisible, est composé d'éléments contrastants: le corps et l'âme, la bête et l'ange, la pierre et l'astre. Puisque tout se tient, le cœur de l'homme est partagé aussi entre le bien et le mal. Ceci n'est pas un concept nouveau, comme Hugo le constate lui-même; toutefois, la méthode de contraste qu'il élabore est en rupture avec la tradition classique. En opposant le grotesque et le sublime dans un personnage littéraire, en juxtaposant les extrémités de la nature humaine, il cherche à former une image plus juste de la vérité.

Pour le classicisme, en revanche, la nature humaine est toute autre. Selon Albouy (1968), la psychologie classique est celle du juste milieu. La vérité ne se trouve pas dans l'opposition des pôles mais entre les deux, car l'homme n'est ni bon ni mauvais, ni ange ni bête. L'harmonie désirée se trouve dans l'équilibre parfait et cet équilibre se maintient par l'exercice de la raison sur les élans affectifs qui risquent de le bouleverser. Au niveau psychologique, le drame se situe dans l'effort nécessaire pour préserver ou réinstaurer la stabilité que des pressions extérieures auraient menacée.

Les thèses de Hugo et de Bakhtin correspondent en plusieurs instances. Comme Bakhtin, Hugo reconnaît l'importance du rire dans le grotesque. Le cadre du grotesque, c'est la comédie, mais il trouve sa forme pure dans le drame "qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie" (P 143). Afin de dégager l'influence du phénomène dans l'ère moderne, Hugo décèle son empreinte surtout au moyen âge dans les figures difformes, les bouffons, les nains et les fous qui font partie de la cour, dans l'architecture gothique, dans les coutumes et les lois bizarres de l'époque, ainsi que dans la tradition du carnaval. En somme, aucun domaine n'échappe à son impact et il est évident dans cette liste que, pour le romancier, le grotesque ne se limite pas aux aspects corporels.

Hugo est conscient aussi du caractère incomplet et du dynamisme générateur inhérents au grotesque. Le concept classique du beau, en

éliminant toute trace de laideur ou d'inachevé, présente la forme humaine sous ses traits les plus parfaits, les plus symétriques, autrement dit, dans sa forme statique et simple. Tandis que le grotesque fait partie d'une réalité beaucoup plus large, beaucoup plus complexe puisqu'il renvoie à la nature elle-même et à ses modalités multiples, la beauté classique n'est en harmonie qu'avec la forme humaine. Mais le monde naturel ne peut être appréhendé que dans le détail, jamais dans sa totalité. "Le beau n'a qu'un type", dit Hugo pertinemment, "le laid en a mille" (P 142).

Dans l'oeuvre de Hugo, alors que bien des aspects de la forme et du fond pourraient tomber dans le domaine du grotesque vu l'ampleur de la définition qu'il donne à ce terme, le personnage du monstre est un exemple intéressant de la mise en oeuvre de l'esthétique. Lors de la composition de la *Préface*, Hugo est déjà l'auteur de deux romans, *Han d'Islande* (1823) et *Bug-Jargal* (1826), ainsi que de deux recueils de poésie. Ses deux premières tentatives romanesques contiennent d'ores et déjà un monstre, un personnage hideux qui fait opposition au héros idéal: premiers exemples d'une tératologie qui aura de nombreux descendants. Les germes de l'esthétique du grotesque naissante sont donc visibles, et nous pouvons tracer son développement en analysant son fonctionnement dans trois monstres, Han d'Islande, Quasimodo, et Gwynplaine ou l'Homme qui rit.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de Victor Hugo:

Han d'Islande. Collection Folio. Paris: Gallimard, 1981.

L'homme qui rit. 2 vols. Paris: Flammarion, 1982.

Notre-Dame de Paris. Collection Folio. Paris: Gallimard, 1974.

Préface de Cromwell. Dans *Oeuvres dramatiques et critiques complètes*.

Vol. 3. Ed. Francis Bouvet. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1963. 139-53. [P dans le texte]

Ouvrages critiques:

Albouy, Pierre. *La création mythologique chez Victor Hugo*. Paris: Corti, 1968.

------. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Collection U2. Paris: Armand Colin, 1969.

Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovitch. *Rabelais and His World*. Tr. par Hélène Iswolsky. Cambridge: MIT Press, 1968.

Béguin, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: Corti, 1939.

Furst, Lilian R. *Romanticism in Perspective*. New York: St. Martin's Press, 1969.

Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Tr. par U. Weisstein. Gloucester, MA: Peter Smith, 1968.

Milner, Max. *Le romantisme I: 1820-1843*. Collection Littérature française 12. Paris: Arthaud, 1973.

Montaigne, Michel de. *Essais: livre I*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

van Tieghem, Philippe. *Le romantisme français*. Collection Que sais-je? 123. Paris: Presses universitaires de France, 1968.

J.M.G.