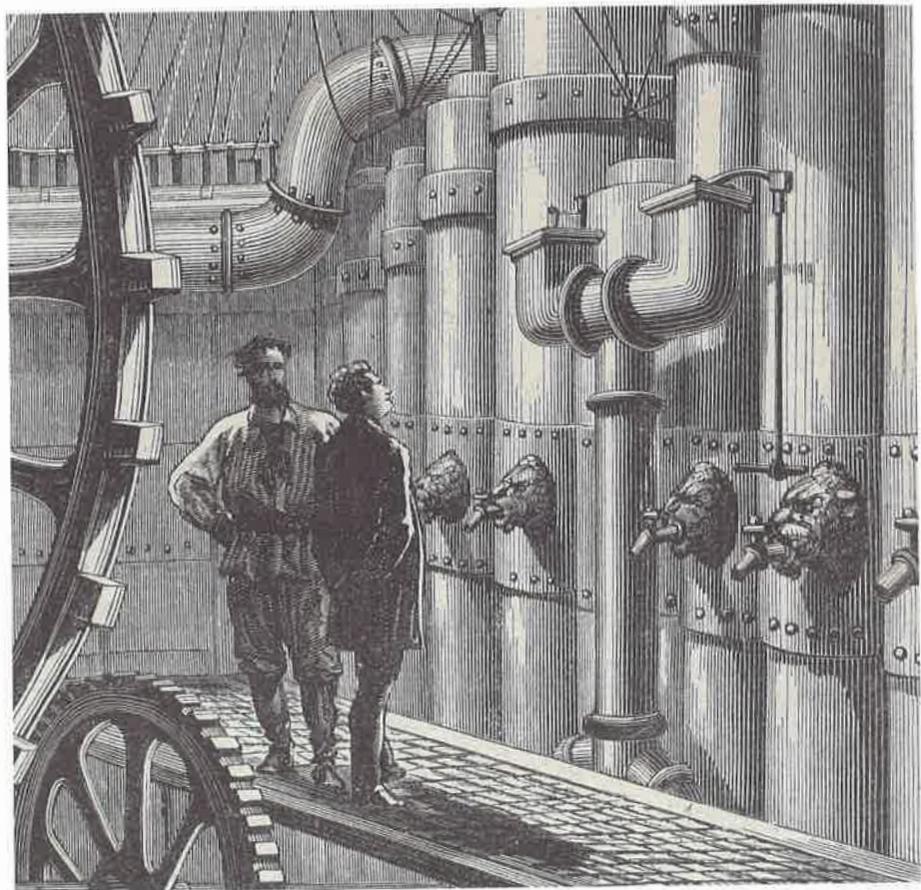


DES MACHINES ET DES MONSTRES

Par MARTA CARAION



CI-DESSUS : Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hetzel, coll. « Les voyages extraordinaires », 1870.
Illustration d'Alphonse de Neuville et Édouard Riou.

Il faut réserver aux seuls êtres organiques la qualification de monstres. Il n'y a pas de monstre minéral. Il n'y a pas de monstre mécanique. Ce qui n'a pas de règle de cohésion interne, ce dont la forme et les dimensions ne présentent pas d'écarts oscillant de part et d'autre d'un module qu'on peut traduire par mesure, moule ou modèle – cela ne peut être dit monstrueux.

Nous devons donc comprendre dans la définition du monstre sa nature de vivant.

Le monstre c'est le vivant de valeur négative.¹

En philosophe des sciences qui s'intéresse aux idées de la biologie, science du vivant, Georges Canguilhem a le souci de poser le cadre élémentaire de séparation entre l'organique et le non-organique, entre êtres et choses : le monstre est un être vivant, une mécanique est un objet. « *Il n'y a pas de monstre mécanique* » – affirme Canguilhem ; et il insiste : « *cela ne peut être dit monstrueux* » ; pourtant, cela l'est bel et bien : le mécanique, le technologique, l'industriel, dans leurs formes hypertrophiques, débordantes, spectaculaires et inquiétantes, sont dits monstrueux, et la confusion, que le langage commun a instituée en idée, dure depuis au moins deux siècles. Peu importe que cela soit philosophiquement, conceptuellement, scientifiquement faux, voire en contradiction constitutive avec une définition biologique du monstre. C'est le sens de cette contradiction qu'il s'agit de creuser pour saisir un phénomène discursif qui est une construction culturelle forte dont les ramifications sémantiques et idéologiques s'avèrent complexes.

Dès le XIX^e siècle, le monstre s'impose comme métaphore naturelle pour caractériser le mode d'existence des machines, à partir du moment où celles-ci deviennent, avec la prolifération industrielle, des acteurs essentiels du monde socio-économique et des opérateurs de transformation profonde des rapports aux corps, à l'espace et au temps. Qualifier de « monstrueux » les systèmes technologiques et les mutations réelles ou fantasmées qu'ils entraînent est un lieu commun rabattu au point qu'on en perçoit qu'à peine l'emphase hyperbolique et qu'on oublie d'en interroger les fondements. Postulons que la métaphore – usée jusqu'à la trame par le discours social au sens large (nourri par la presse et par le bourdonnement des rues et des conversations) et investie avec force par la littérature – porte en elle une pensée, qu'elle a une vertu explicative large, que l'hyperbole va au-delà de l'ornement rhétorique et que la série *monstre* – *monstrueux* – *monstruosité*, avec les variantes synonymiques qui peuvent l'accompagner (géants, colosses, titans, etc.), relève d'un schéma culturel pour penser l'univers mécanisé. Considéré ainsi, le monstre se constitue, d'une part, en unité signifiante d'une représentation collective qui participe

1. Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », in *La Connaissance de la vie*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Vrin, 1965 [1952], pp. 171-172.

de l'élaboration d'un mythe de la modernité technologique et, d'autre part, en instrument théorique et critique permettant de questionner l'identité ontologique des machines et leur rapport trouble et déstabilisant à l'humain et aux environnements naturels et sociaux.

Avant de tenter de détailler les composantes de l'armature imaginaire et conceptuelle de cette caractérisation de la machine comme monstre, en observant les modalités particulières d'existence des univers technologiques au XIX^e siècle, précisons que la question porte également sur les conditions sociologiques et psychologiques de réception collective de ces univers. Le monstre ne se définit que par la relation, par le regard que porte sur lui un « non-monstre » dont le point de vue est normatif ; un regard effaré et émotif émanant d'un spectateur qui se considère comme normal et qui informe davantage sur la sensibilité de ce dernier que sur l'identité du monstre. Ainsi, Pierre Ancet pose comme hypothèse de départ de sa *Phénoménologie des corps monstrueux*, qu'« il n'est de monstre que par l'effet produit, non par définition », et que cet effet est de l'ordre « de l'affect, de la mise en question de soi à travers la déformation du corps de l'autre »². Qu'il s'agisse de corps humains déformés (qui constituent l'objet de l'étude d'Ancet) ou de machines, cette prééminence de l'émotion suscitée par le monstre est constitutive de sa définition et de sa fonction. Pour les machines, la réaction combine terreur et fascination – traits spécifiques du sublime –, angoisse et émerveillement, projection fantasmatique, goût malsain du spectacle, peur de l'altérité, attirance pour l'éclatement incontrôlable des formes d'existence et, le plus souvent, un état de sidération que le mythe de la Gorgone illustre au mieux. Face aux machines, chacune de ces réactions paradoxales s'active pour formuler une idée : terreur d'une inversion du rapport de domination entre l'humain et le technologique, et donc inévitable aliénation, fascination face à l'éclosion de mondes possibles ouverts à l'invention scientifique et artistique, angoisses socio-économiques liées à une nouvelle civilisation du travail, émerveillement pour le renouvellement des formes matérielles. Ce phénomène polymorphe de réception dessine les brouillages de la ligne de partage entre technophobie (versant angoissant du monstre) et technophilie (versant prodigieux) ; tant le discours euphorique sur les grandeurs du progrès que la critique sociale des technologies et la production dystopique de machines épouvantables sont alimentés par l'imaginaire monstrueux qui glane dans le réceptacle des grands mythes et bestiaires pour nourrir un argumentaire contradictoire. Le monstre est le référent commun de ces visions divergentes et ce constat simple exige un examen attentif, que la seule explication du partage commode d'un vieux fonds culturel ne satisfait pas.

2. Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p. 3.

En tant qu'objet imaginaire protéiforme appartenant à toutes les civilisations et à toutes les périodes historiques, le monstre offre aux univers technologiques qui naissent au XIX^e siècle et manquent d'assise culturelle une puissance d'élaboration mythologique agissant rapidement au niveau des représentations collectives. La machine-monstre s'institue en mythe de la modernité : elle rejoint les cyclopes, géants et autres créatures fabuleuses douées de pouvoirs surhumains. Mais s'il faut, pour examiner les représentations monstrueuses des machines au XIX^e siècle, établir cette filiation dûment fondée avec les mythes classiques et la culture littéraire, il est tout aussi important de veiller à les situer au cœur d'une culture scientifique en pleine révolution, qui, avec le développement par Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et par son fils Isidore de la tératologie, ou physiologie et génétique des monstres, en a complètement métamorphosé l'identité. Entre les deux cultures se joue la question de la norme et de la déviance qui, on le verra, est la pierre angulaire d'une pensée de la machine comme monstre. Enfin, l'inscription dans ces deux séries culturelles – classique et scientifique – vaut aussi parce qu'elle est mise au service d'un discours critique du monde industriel qui donne au monstre une fonction de questionnement politique.

Comprenons bien que la métaphore du monstre – pour autant qu'on continue à appeler métaphore un canevas conceptuel structuré – permet de regrouper dans un ensemble commun de significations à la fois des caractéristiques propres à l'objet (la machine) et son mode de perception par un sujet, réception qui articule plusieurs plans – critique sociale, psychologie des masses, processus de symbolisation individuels et collectifs. L'efficacité métaphorique est dès lors maximale, ce qui explique aussi la force de propagation du stéréotype.

HYBRIDITÉ

Revenons à l'avertissement de Canguilhem pour en saisir le nœud problématique. Le monstre, c'est le vivant, ce qui, pour le philosophe, pose l'impossibilité d'un monstre mécanique. Or, le vivant constitue précisément l'horizon de monstruosité de la machine. L'effroi et la fascination moderne à l'égard de la machine viennent de ce qu'elle vit sa vie de mécanique, qu'elle est douée de mouvement, dépense et produit de l'énergie et, surtout, déploie une activité que l'on redoute de voir s'autonomiser de toute volonté humaine. L'anthropomorphisation de la machine dans nombre de textes littéraires – dont un exemple célèbre est la locomotive de *La Bête humaine* de Zola – devient un lieu commun, qui traduit à la fois un processus de domestication de la machine par assimilation à l'humain et une angoisse existentielle.

La menace est de taille, car elle vise les grandes catégories qui régissent la pensée philosophique. Dès lors que la séparation du vivant et du non-vivant se trouble, que l'action cesse d'être l'apanage des êtres organiques et la volonté celle de l'humain, les fondements ontologiques de la pensée s'effondrent. L'hypothèse d'une hybridité non plus entièrement organique – sur le modèle du bestiaire fantastique peuplé de sphinx, minotaures, griffons et autres sirènes –, mais technologique, ébranle à la fois la prééminence du sujet humain sur le monde matériel, instituant la possibilité d'une matérialité agissante, et les hiérarchies traditionnelles qui distinguent les êtres et les choses, les âmes et les corps, la matière et l'esprit, et postulent toujours la supériorité de l'immatériel sur le matériel. Dans *Nous n'avons jamais été modernes*, Bruno Latour s'attache à définir la modernité comme le tiraillement entre deux mouvements contradictoires : l'émergence de tels êtres-mixtes – « mélanges entre des genres d'êtres entièrement nouveaux, hybrides de nature et de culture » –, « la prolifération des monstres » qu'il appelle plus loin des « quasi-objets » ; et, à l'opposé, une volonté obstinée de créer, « par "purification", deux zones ontologiques entièrement distinctes, celle des humains d'une part, celle des non-humains de l'autre ». Latour insiste sur l'ambiguïté du phénomène : « nous adhérons de bon cœur au projet de la purification critique, bien que celui-ci ne se développe que par la prolifération des hybrides »³. La multiplication, au XIX^e siècle, de « ces êtres hybrides mi-objets, mi-sujets, que nous appelons machines » coïncide donc avec une volonté obstinée de résister à cette hybridité en s'accrochant à la croyance à une séparation des êtres et des choses. Tel qu'il est défini par Latour, ce paradoxe de la modernité tient tout entier dans la métaphore du monstre-machine : à la fois affirmation et rejet de la machine en tant qu'hybride ; le monstre, champion des hybridités naturelles et fantasmagoriques, s'impose naturellement comme image définitoire de cette nouvelle identité ontologique que la machine oblige à penser.

Les Expositions universelles qui, à partir de 1851, échelonnent à intervalles réguliers, avec un sens du spectacle de plus en plus prononcé, les rendez-vous des nations réunies pour entonner l'hymne au progrès, font des machines des acteurs sociaux à part entière ; elles obligent aussi, dans l'enthousiasme ou la déploration, à en penser les « modes d'existence » propres – pour reprendre le titre de Georges Simondon qui caractérise ainsi « la conscience de la nature des machines, de leurs relations mutuelles et de leurs relations avec l'homme, et des valeurs impliquées dans ces relations »⁴. Lors de l'Exposition de 1855, à Paris,

3. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte/Poche, 1997 [1991], pp. 20-22, 91 et 158 pour toutes les citations.

4. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989 [1958], p. 13.



CI-DESSUS : Jules Verne, *Maitre du Monde*, Paris, Collection Hetzel, 1904.
Illustration de Georges Roux.

le principal point d'attraction, qui agglutine un public béat, est l'Annexe des machines dont le dispositif de mise en spectacle est révélateur d'un brouillage ontologique et de la nécessité d'y réfléchir : les machines y sont présentées moins comme des outils de la vie pratique que comme des entités douées d'un mode d'existence inédit que l'Exposition problématise à grande échelle, rend visible et institue en représentation collective qu'une multitude de discours d'escorte participe à cristalliser.

L'attirail métaphorique convoqué par ces discours fait partie de l'outillage conceptuel nécessaire pour comprendre ce changement de paradigme ontologique. Il s'agit de se donner des univers de référence familiers, des images communes, pour penser cet état nouveau de l'existence. Dans ce cadre, le monstre – monstres de la nature et monstres de la culture confondus en une seule figure modélisante – apparaît comme un outil d'explicitation convenable. Il sert d'abord à exprimer le gigantisme du déploiement mécanique et une relation au temps en cours de transformation, la machine se situant au commencement d'une chaîne évolutive nouvelle qui oblige à penser le futur. Maxime Du Camp – qui publie, l'année de l'Exposition, *Les Chants modernes*, poèmes précédés d'une préface-manifeste en faveur de l'exploitation du potentiel artistique des sciences et l'industrie⁵ – s'extasie, à l'instar de la foule des spectateurs dont il rend compte, « devant ces géants infatigables qui sont aux machines de l'avenir ce que les mastodontes, les ichtyosaures, les épyornis étaient aux animaux de nos jours ; c'est un monde antédiluvien qui sort du chaos, c'est la genèse des civilisations futures »⁶. L'hebdomadaire à succès *L'Illustration*, dans un des articles promotionnels qu'il consacre à l'Exposition, sollicite, pour sa part, l'imaginaire culturel du monstre comme univers fantasmatique de référence :

L'annexe [...] est un rectangle de près de quatre hectares de superficie (onze cent quatre-vingt-dix mètres de long sur vingt-neuf de large), recouvert en zinc et en verre, admirablement aéré et éclairé [...]. Quatre locomotives gardent l'entrée de l'annexe des machines, comme les sphinx à stature de montagne des vieux temples égyptiens, ou les monstres gigantesques des ruines de Ninive et des pagodes hindoues.⁷

Trait de grandiloquence aisé pour désigner la démesure des objets de l'industrie et leur force de sidération, le monstre est une image facile et indéterminée tant qu'on ne considère pas que la métaphore remplit un rôle d'explicitation fonctionnelle de l'état

5. Maxime Du Camp, *Les Chants modernes*, Paris, Michel Lévy frères, 1855.

6. Maxime Du Camp, « De l'union des arts et de l'industrie », *Revue de Paris*, juin 1857.

7. Ch. P. Magne, « Exposition universelle. L'Annexe des machines », *L'Illustration*, 30 juin 1855.

de réalité nouveau que l'Exposition universelle dramatise. De part et d'autre de la longue allée de cette galerie, les machines, alimentées par un souffle commun de vapeur issu d'une immense chaudière, bougent de concert, dans l'accouplement d'une mécanique géante, sorte de machine célibataire avant la lettre, qui exacerbe le fonctionnement au détriment de la fonctionnalité :

la vie et le bruit émergeront de ces milliers d'appareils et de machines, [...] locomotives de tous pays et de toute force, bateaux à vapeur, chaudières, hélices, machines hydrauliques, turbines, tours immenses, pompes à incendie, grues gigantesques, marteaux à vapeur, découpoirs cyclopéens, presses en tout genre et pour toutes les industries, balanciers, métiers à tisser, à brocher, à coudre ; laminoirs, dévidoirs, appareils, tantôt énormes et à l'état de nature, tantôt microscopiques et charmants à l'état de modèle réduit, pour peigner la laine et le coton, battre le grain, élever l'eau, extraire le charbon, fabriquer le chocolat, tondre le drap, tordre le fil ; – puis des industries armées de toutes pièces et représentées par des machines grandes comme des maisons, et compliquées comme des usines, – sucreries, distilleries, féculeries, fours mécaniques, pétrins à la vapeur, scieries, magnaneries, forages artésiens, etc., etc.⁸

De sorte que pour permettre de penser cette fantastique machinerie en mouvement qui forme un organisme technologique total, fait de toutes les machines, un chroniqueur se réfère aux

rêveurs qui ont prétendu que, dans quelque coin du ciel ou de la terre, se trouvait caché une sorte de grand réceptacle des âmes, et que c'était à lui que les corps allaient emprunter celle qu'il leur fallait. Eh bien ! allez dans cette galerie, et observez à l'aide de quel procédé ces machines immobiles et mortes parviennent à se mouvoir et à ressusciter, et vous aurez une démonstration complète [de ce] système philosophique.⁹

Les variations sur la vie et la mort des colosses mécaniques constituent les composantes d'un courant puissant de métaphorisation, qui nourrit à échelle d'une presse prolifique les discours sur la spectacularisation de l'industrie aux Expositions universelles. Leur récurrence doit inciter à prendre ces métaphores au sérieux, en considérant leur sens

8. *Idem.*

9. Gustave Claudin, *L'Exposition à vol d'oiseau, suivie d'une lettre à M. Maxime Du Camp*, Paris, Chez les Principaux Libraires, 1855.

littéral comme une proposition philosophique formulant l'hypothèse de l'apparition d'une espèce particulière d'êtres, des hybrides, mécaniques vivantes que l'on a le choix d'admirer ou de redouter, mais dont il s'agit de reconnaître l'identité propre.

La charpente métaphorique permet par ailleurs de comprendre le transfert possible de l'enthousiasme techno-industriel que jouent à échelle mondiale les Expositions universelles vers un discours inverse de veine dystopique. Un simple changement de perspective suffit pour transformer en terreur véritable le frisson de fascination suscité par l'hybride monstrueux qu'est l'assemblage de machines en mouvement de l'Annexe de l'Exposition de 1855.

En variante optimiste ou pessimiste au sujet du devenir de l'humanité à l'ère industrielle, le système de significations construit par la métaphore du monstre en référence au mode d'existence des machines devient, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une culture commune disséminée dans le substrat épais du discours social, dont la littérature s'empare pour en expérimenter les possibilités d'expansion fictionnelle ; ce faisant, elle en intensifie la force de propagation, et en fait une structure conceptuelle de pensée de la technologie.

Chez Jules Verne, l'hybridité monstrueuse des machines est un fil d'intrigue romanesque¹⁰. On peut relire, à l'aune de ces réflexions, pour en faire une fable moderne, le début de *Vingt mille lieues sous les mers* (1870). Les premiers chapitres du texte, avant que l'aventure ne commence, sont consacrés à l'élucidation du mystère constitué par les inquiétantes apparitions d'une créature terrifiante, identifiée ultérieurement comme le sous-marin Nautilus, prodige technologique, œuvre de génie du non moins prodigieux capitaine Nemo. Le texte est insistant : le « phénomène inexplicable et inexplicable », « une chose énorme, un objet long, fusiforme, parfois phosphorescent, infiniment plus vaste et plus rapide qu'une baleine », « cet être phénoménal [qui] dépassait de beaucoup toutes les dimensions admises »¹¹ se résorbe sous l'appellation générique de « monstre », répétée à satiété dans les premiers chapitres du roman. Il paraît alors essentiel « de chasser ce monstre inquiétant et d'en purger le monde »¹², de « disséquer ce monstre inconnu »¹³ ; tuer l'organisme nuisible est l'objectif que toutes « les civilisations des ports et [...]

10. Pour un balayage de l'œuvre de Jules Verne et la figure du monstre, voir Daniel Compère, « Les monstres nouveaux », *Romantisme*, 1983, n° 41, « La Machine fin-de-siècle » ; Gérard Chazal, « De l'usage des monstres dans l'œuvre romanesque de Jules Verne », in Jean-Claude Beaune (dir.), *La Vie et la mort des monstres*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2004.

11. Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hetzel, 1871, pp. 1-2.

12. *Ibid.*, p. 13.

13. *Ibid.*, p. 26.

l'esprit public à l'intérieur des continents, [...] les gouvernements des divers États » se donnent en ce début de roman, avant que ne s'opère le troc entre les deux mondes, le monstre biologique devenu, sous les yeux et les pieds du rationnel scientifique Aronmax, « le monstre de tôle »¹⁴, l'engin extraordinaire :

Mais ce corps dur pouvait être une carapace osseuse, semblable à celle des animaux antédiluviens, et j'en serais quitte pour classer le monstre parmi les reptiles amphibies, tels que les tortues ou les alligators.

Eh bien ! non ! Le dos noirâtre qui me supportait était lisse, poli, non imbriqué. Il rendait au choc une sonorité métallique, et, si incroyable que cela fût, il semblait que, dis-je, il était fait de plaques boulonnées.

Le doute n'était pas possible ! L'animal, le monstre, le phénomène naturel qui avait intrigué le monde savant tout entier, bouleversé et fourvoyé l'imagination des marins des deux hémisphères, il fallait bien le reconnaître, c'était un phénomène plus étonnant encore, un phénomène de main d'homme.

La découverte de l'existence de l'être le plus fabuleux, le plus mythologique, n'eût pas, au même degré, surpris ma raison. Que ce qui est prodigieux vienne du Créateur, c'est tout simple. Mais trouver tout à coup, sous ses yeux, l'impossible mystérieusement et humainement réalisé, c'était à confondre l'esprit !

Il n'y avait pas à hésiter cependant. Nous étions étendus sur le dos d'une sorte de bateau sous-marin, qui présentait, autant que j'en pouvais juger, la forme d'un immense poisson d'acier.¹⁵

Machine d'exception, véhicule de prospection des profondeurs sous-marines, spectacle total car à la fois objet de curiosité et dispositif scopique, le Nautilus est un monstre de fabrication technologique dont la devise – MOBILIS IN MOBILE – *Mobile dans l'élément mobile*¹⁶ – traduit le potentiel d'admiration et d'inquiétude qu'il suscite, chose mouvante, quasi organique, propre à *surprendre la raison* bien plus efficacement que « l'être le plus fabuleux, le plus mythologique ». Or, cette *surprise de la raison* est au cœur du trouble catégoriel. Les classifications des êtres et des choses subissent des perturbations fondamentales. La fiction en fait un ressort d'aventure, jouant sur les identités troubles des machines au moment où, aux confins de la vulgarisation scientifique, naît la littérature d'anticipation. Dans *Robur-le-Conquérant* (1886), Verne reprend le même schéma d'élucidation progressive du mystère scientifique posé par l'apparition terrifiante de l'engin volant l'Épouvante,

14. *Ibid.*, p. 59.

15. *Ibid.* p. 46.

16. *Ibid.* p. 57.

April

WORLD
OF
WONDERS
W.R.N.Y.

25 Cents
IN CHANGE-THIRTY CENTS

AMAZING STORIES

HUGO GERNSBACK
Editor



Stories by
Miles J. Breuer, M.D.
George M. Lociard
A. Hyatt Verrill

CI-DESSUS : Amazing Stories, volume 4 n° 1, avril 1929.
Illustration Frank R. Paul.

« monstre apocalyptique »¹⁷, « phénomène dont on ne pouvait reconnaître la nature ni l'origine cosmique »¹⁸, « sorte de gros oiseau, de monstre aérien »¹⁹.

Ces expériences fictionnelles de pensée constituent des modélisations philosophiques des univers technologiques naissants. La métaphore du monstre-machine sert ce travail d'élaboration théorique que le roman entreprend. Instrument pour penser la frontière du vivant et du mécanique, elle est aussi un outil d'investigation de la norme, de prospection des mutations des systèmes normatifs par l'invention scientifico-industrielle.

NORME

Le monstre exprime un écart, une anomalie, une rupture de la norme et, dès lors qu'on se situe dans le sillage de cette norme qui restitue le point de vue global, implicite, sur le monde, il représente l'altérité. Or, placer le monstre au centre d'une réflexion sur la science et ses applications techniques, c'est perturber à la fois la définition du monstre et celle du savoir scientifique. Jean-Claude Beaune pose la question : « Mais la science est éprise de lois, de normes, l'universalité est son royaume, en tout cas son idéal. Comment faire correspondre à ces impératifs ce qui reste une singularité définitive ? Car le monstre est à la fois individu, espèce et même genre à lui tout seul »²⁰. Geoffroy Saint-Hilaire père et fils s'attaquent à cette difficulté et entreprennent, dans la première moitié du XIX^e siècle, de faire entrer le monstre dans les structures normatives du biologique. La tératologie, science des monstres, qu'ils fondent comme discipline, est non seulement une branche de la théorie de l'évolution, mais c'est une véritable réflexion sur les conditions structurelles d'émergence de l'anormalité et, de là, un questionnement sur la possibilité de déplacer le curseur de la norme. Dans son *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et chez les animaux* (1832), Isidore Geoffroy Saint-Hilaire établit que « La tératologie dans les mille et mille faits qui lui appartiennent embrasse toutes les conditions de l'organisation chez tous les êtres »²¹, et se veut très clair sur l'objectif de sa recherche :

17. Jules Verne, *Robur-le-Conquérant*, Paris, Hetzel, 1886, p. 102.

18. *Ibid.*, p. 3.

19. *Ibid.*, p. 6.

20. Jean-Claude Beaune, « La Vie et la mort des monstres », in J.-C. Beaune (dir.), *op. cit.*, p. 8.

21. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et chez les animaux, ouvrage comprenant des recherches sur les caractères, la classification, l'influence physiologique et pathologique, les rapports généraux, les lois et les causes des monstruosité, des variétés et vices de conformation, ou Traité de tératologie*, t. I, Paris, 1832, p. XI pour les deux citations.

Aussi ai-je constamment cherché à déduire des faits tératologiques, les conséquences générales et les applications qui résultent de leur étude et n'ai-je jamais perdu de vue le but principal que je m'étais proposé en commençant cet ouvrage ; celui d'arriver, par l'étude des anomalies, de leurs caractères, de leur influence sur l'organisation, de leur mode de reproduction et de leurs lois, à la connaissance plus exacte et plus approfondie des modifications de l'ordre normal [...].²²

Le monstre pénètre dès lors les sphères de la rationalité et sert à penser la genèse des structures de la normalité. Affirmer le caractère monstrueux du monde industriel, c'est interroger une réalité perçue comme une anomalie à la fois physique (gigantisme et brutalité des formes plastiques) et morale, une altérité radicale qui s'apprête, au moment où la métaphore prolifère, à devenir une norme d'organisation sociale et économique. La contradiction et, partant, l'intérêt spéculatif de la figure du monstre appliquée à l'industrie vient de ce fait que la monstruosité n'est plus déviance mais norme, qu'elle pointe précisément du doigt une mutation des structures profondes (à la fois de l'organisation de la société et de l'individu au sens psychique) et que cette norme est vécue et représentée comme étrangère à l'humain. « La monstruosité n'est plus un désordre aveugle, mais un autre ordre également régulier, également soumis à des lois ; ou, si l'on veut, c'est le mélange d'un ordre ancien et d'un ordre nouveau »²³ – écrit Geoffroy Saint-Hilaire et sa formule, qui vise ici les monstres naturels, caractérise à merveille l'état monstrueux des univers technologiques et le questionnement sur le passage d'un « ordre ancien » à un « ordre nouveau ».

À la tératologie d'observation va s'ajouter, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une tératologie pratique d'expérimentation. *Mémoire sur la production artificielle des monstruosité dans l'espèce de la poule* n'est pas le titre d'une plaisanterie potache, mais un des premiers écrits de tératogénie, publié en 1862 par le fondateur de la discipline, disciple de Geoffroy Saint-Hilaire, Camille Dareste, qui en synthétise les principes, en 1877, dans *Recherches sur la production artificielle des monstruosité ou essais de tératogénie expérimentale*, le but consistant à « appliquer la méthode expérimentale à l'étude du problème fondamental des sciences naturelles, celui de l'origine des formes sous lesquelles la vie se manifeste »²⁴. Si la tératologie consiste à « ramener les monstres au type commun [...], corollaire indispensable de la théorie de l'unité de composition organique »²⁵, c'est-à-dire à les normaliser, la tératogénie propose de les produire, ce qui a deux incidences logiques : à la fois vérifier les

22. *Ibid.*, p. XII.

23. *Ibid.*, p. 18.

24. Camille Dareste, *Recherches sur la production artificielle des monstruosité ou essais de tératogénie expérimentale*, Paris, C. Reinwald & Cie, 1891 [1877], p. IX.

25. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *op. cit.*, p. 17.

lois et le fonctionnement de la norme, considérant dès lors que toute variation provoquée de la norme est encore normale, donc acceptable en tant que norme, et éthiquement non problématique ; et postuler que la production de monstres de laboratoire est une possibilité réjouissante d'extension des modes d'existence.

Or, ces recherches qui sont aussi de véritables systèmes philosophiques – Geoffroy Saint-Hilaire revendique la double filiation de la tératologie à l'embryogénie et à l'« *anatomie philosophique* » –, donnant à penser l'évolution comme le seul principe stable du monde, coïncident, au XIX^e siècle, avec l'industrialisation massive, avec l'invention et la production d'objets technologiques qui demandent aussi à être pensés et le sont, sans surprise, en termes de monstruosité. Sans établir un lien causal strict entre ces deux ordres de faits – la tératologie scientifique et l'industrie proliférante comprise comme monstrueuse –, on peut admettre qu'ils ébranlent, chacun à sa manière, les jalons de la norme et de l'anomalie, ainsi que la frontière entre la réception du monstre (une curiosité offerte au regard) et sa production (génétique ou technique). De fait, on passe d'un régime de l'observation passive à un régime de l'expérimentation, et donc d'un régime de singularité (le monstre est par définition une altérité singulière) à un régime actif de confection, possiblement sérielle de monstres.

Se joue alors le combat entre deux normes et deux échelles de valeurs axiologiquement marquées, au sein desquelles le monstre est à la fois l'objet concret, physique, un corps mécanique menaçant l'intégrité de l'individu, et un cadre général de valeurs négatives instituées en morale ; à ce titre, le monstre est un outil d'évaluation critique. Le discours technophobe – il faut se référer à l'étude de François Jarrige, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*²⁶, pour en comprendre la complexité idéologique – se sert du monstre comme d'un réceptacle implicite parce qu'immédiatement partagé de contre-valeurs au service d'un propos militant de revendication sociale ; ainsi, dans « *Melancholia* », poème d'indignation sur le sort des misérables broyés au travail, la pédagogie de Hugo opère de manière à poser tout un cadre de valeurs sociales diffractées à partir de la métaphore de la « machine sombre, monstre hideux » :

Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ?
Ces doux êtres pensifs que la fièvre maigrit ?
Ces filles de huit ans qu'on voit cheminer seules ?
Ils s'en vont travailler quinze heures sous des meules ;
Ils vont, de l'aube au soir, faire éternellement

26. François Jarrige, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2014.

Dans la même prison le même mouvement.
Accroupis sous les dents d'une machine sombre,
Monstre hideux qui mâche on ne sait quoi dans l'ombre,
Innocents dans un baignoire, anges dans un enfer,
Ils travaillent. Tout est d'airain, tout est de fer.²⁷

Le monstre caractérise d'évidence une structure normative – le travail des exploités de l'industrialisme. Il n'a plus rien ni d'insolite, ni de surprenant, il ne signifie plus le désordre, mais, au contraire, l'horreur d'un ordre dévastateur caractérisé selon deux axes d'évaluation : esthétique et moral.

ESTHÉTIQUE

Le monstre se désigne comme tel selon deux ordres de jugement, esthétique et moral, le Bien et le Beau, dont il est l'envers : il est le Mal – la violence, la bestialité, la bassesse, celui qu'on a appelé le monstre moral, c'est-à-dire le criminel – ou le Laid – l'abjection physique, la difformité, l'aberration organique. Il est de préférence les deux à la fois. Rappelons que le premier tort du monstre de Frankenstein, composé d'un bricolage de cadavres reconstitués en humain, antérieur au questionnement éthique, est son insoutenable laideur : « Oh ! personne ne pourrait supporter l'horreur de ce visage. Une momie qui ressusciterait ne pourrait être aussi hideuse. Je l'avais vu inachevé, il était déjà laid, mais lorsque je l'eus animé, il devint une chose que Dante lui-même n'aurait pu imaginer »²⁸. La créature monstrueuse issue de l'expérience de Frankenstein n'est certes pas une machine, mais la concordance du problème esthétique et du problème moral, prégnante dans ce texte inaugural de l'imaginaire scientifique du siècle, est paradigmatique de la pensée critique des mondes technologiques.

Les enthousiastes comme les détracteurs du progrès, fascinés ou horrifiés par le gigantisme et la puissance des machines (monstres, titans, colosses, etc.) conditionnent la valeur morale de l'univers industriel – perçu par les uns comme libérateur, par les autres comme asservissant la classe ouvrière – à sa valeur esthétique. Pour les adeptes de l'industrie, le plaidoyer en faveur d'une perception artialisante des formes technologiques

27. Victor Hugo, « Melancholia », *Les Contemplations*, in *Œuvres poétiques*, t. II, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1967 [1856], pp. 571-572.

28. Mary Shelley, « *Frankenstein ou le Prométhée moderne* », in *Savants fous*, G. Ponnau éd., Omnibus, Paris, 1994 [1818], p. 77.

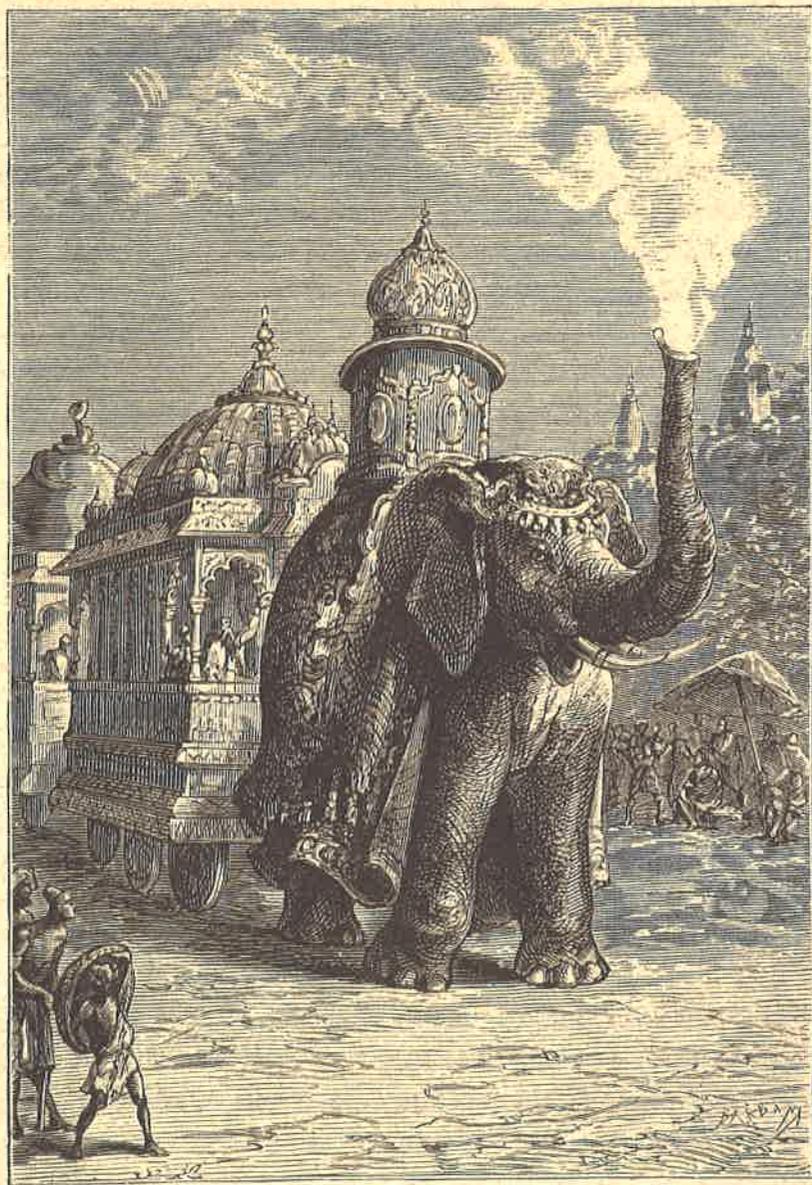
est une étape essentielle vers une philosophie sociopolitique du monde moderne. Il s'agit pour eux, qui croient à la valeur humanitaire des machines, de résoudre la question de leur laideur. Dans la polémique qui oppose, autour de l'Exposition universelle de 1855, les prosélytes d'une collaboration entre arts, sciences et industrie et leurs opposants, la récupération ou le rejet esthétique de la monstruosité moderne, noyautent l'argumentation. Celle-ci articule, d'une part, le combat pour la reconnaissance d'une beauté intrinsèque de la machine, d'un sublime industriel à reconnaître comme une catégorie esthétique en soi, avec, d'autre part, l'idée d'un évolutionnisme des formes industrielles qui situerait la machine-monstre du XIX^e siècle au stade préhistorique d'une trajectoire qui achèverait de s'épanouir dans la beauté grâce à la contribution des artistes. Ainsi, Louis de Cormenin, proche du positiviste Maxime Du Camp, propose une véritable tétalogie évolutive des machines qui a l'art comme point d'aboutissement :

Nous sommes aujourd'hui dans l'époque antédiluvienne de la machine. Comme toute création, elle est encore à l'état d'ébauche ; elle revêt des formes monstrueuses que l'expérience et le progrès ennobliront. Avant d'arriver à la beauté absolue, il faut passer par des transformations multiples, des essais et des tâtonnements. Le mastodonte corrigé devient l'éléphant, l'hippopotame produit le cheval. La beauté n'est qu'une relation complète, une équipollence de forces. C'est pourquoi nous n'avons que la carcasse de la machine, son ostéologie ; l'épiderme viendra plus tard. Avant de sortir de l'atelier, le Jupiter de Phidias a peut-être été table ou cuvette. L'art émonde et pare ; nous n'en sommes pas inquiets. Rentrez donc vos colères, ô poètes à vue courte qui, sous la forme inculte ou repoussante, ne voyez pas l'idée ! La machine grossière nous fera un avenir meilleur et un *far niente* plus doux ; vos rêveries auront de plus longues siestes à se bercer. Qui sait ! quelques jours d'attente, et la locomotive sera aussi belle que le quadriges d'Agamemnon, roi des rois. La merveilleuse Iliade de l'industrie cherche parmi vous son Homère.²⁹

Mieux encore, la domestication des monstres de l'industrie passe par leur transformation en monstres de la culture fantasmagorique. Lors de son voyage à Londres, dans les années 1840, Théophile Gautier, en contemplation devant un spectacle ferroviaire « étonnant, miraculeux, prodigieux », mais peu susceptible de provoquer une impression esthétique durable, comparé avec « le moindre morceau de marbre, gardant encore l'empreinte du ciseau de Phidias », se pose la question :

29. Louis de Cormenin, « Les fêtes de la science », *Revue de Paris*, mai 1852. Texte repris dans Marta Caraion « *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* » : *polémique de 1855 sur les relations littérature, science et industrie*, Genève, Droz, 2008.

LE GÉANT D'ACIER.



CI-DESSUS : Jules Verne, *La Maison à Vapeur*, Paris, Hetzel, 1880.
Illustration de Léon Benett.

– Qu'y manque-t-il donc ? Peu de chose : la beauté.

C'est là en général le défaut de toutes les créations de l'industrie, et c'est ce qui explique l'aversion instinctive des poètes et des artistes pour les merveilles de la civilisation. – Les engins, les machines, et tous les produits des combinaisons mathématiques sont empreints de laideur. – Cela vient d'une chose : ils sont trop récents pour que l'art s'en soit encore occupé. Il leur manque le vêtement de la forme, – l'épiderme, pour ainsi dire : – ce ne sont que des écorchés où les nerfs, les muscles, les veines, les artères, apparaissent tout sanglants dans un enchevêtrement hideux. [...] En admettant la supposition que la vapeur et les chemins de fer eussent été inventés au Moyen Âge, la cheminée de la locomotive eût été contournée en cou de dragon, la fumée se fût échappée par une gueule à denticules bizarres ; des ailes onglées comme celles des chauves-souris se seraient adaptées au flanc de la machine, sur laquelle les chauffeurs auraient produit l'effet de démons chevauchant un cauchemar, et traînant des néophytes au sabbat.³⁰

Pour Gautier, chantre de l'art pour l'art, la seule condition d'acceptation du gigantisme violent des machines, qui pourtant retient son regard et interpelle son esprit, est sa transmutation en brutalité esthétiquement modélisée, en bestiaire d'art. L'appel trouve surtout son écho de fantaisie dans les représentations fictives des machines, à l'instar du « géant d'acier » de *La Maison à vapeur* (1880) de Jules Verne, « un éléphant gigantesque, haut de vingt pieds, long de trente, large à proportion », fantaisie mécanique d'un rajah millionnaire qui imagine un éléphant-machine : « trompe-l'œil », « cet éléphant était en tôle d'acier, et toute une locomotive routière se cachait dans ses flancs » ; ou une machine-éléphant : « Et cependant, c'était bien là un éléphant ! Sa peau rugueuse, d'un vert noirâtre, recouvrait, à n'en pas douter, une de ces ossatures puissantes dont la nature a gratifié le roi des pachydermes ! Ses yeux brillaient de l'éclat de la vie ! Ses membres étaient doués de mouvement ! ». Le concepteur de l'engin rejoint la rêverie esthétique de Gautier, dans la gratuité du projet au service des beautés de la forme : « un ingénieur sérieux n'a pas tous les jours l'occasion d'aborder le fantastique, et d'ajouter un animal de sa façon à la faune de l'Apocalypse ou aux créations des Mille et une Nuits ».³¹

Pour les zélateurs de l'industrie, l'argument esthétique participe d'une argumentation sociopolitique prônant les bienfaits de l'industrie, d'une utopie du Beau et du Bien par la machine. Résoudre le problème de la laideur des machines, en camoufler la monstruosité

30. Théophile Gautier, « Spleen, enterrement, tunnel », in *Zigzags*, Paris, Victor Magen, 1845, pp. 267-268.

31. Jules Verne, *La Maison à vapeur. Voyage à travers l'Inde septentrionale*, Paris, Hetzel, 1880, Chapitre V – « Le géant d'acier », pp. 84-89 pour l'ensemble des citations.

physique, c'est donc œuvrer à leur moralisation. À l'inverse de ce discours technophile, l'hostilité à toute forme de mixité poético-industrielle alerte sur le danger moral d'une société asservie par la domination des machines et s'insurge contre toute tentative d'esthétisation ou de poétisation qui constituerait une compromission :

Quelque jour, en face de ce nouvel univers mécanique que sa science crée, l'homme se trouvera dans la situation de cet élève de Faust qui, par la magie, transforme son bâton en porteur d'eau, mais, ne pouvant plus le faire obéir, voit sa maison inondée et tremble pour sa vie devant sa propre création. Ainsi les machines modernes, qui semblent aussi le produit d'une évocation magique des pouvoirs secrets de la nature, seront un jour, par leurs conséquences morales, non plus les auxiliaires mais les dominatrices de l'homme, et créeront autour d'elles une véritable servitude. Est-ce donc alors la terreur et la conscience de notre faiblesse près de ces monstrueux engins qui doivent susciter en nous l'inspiration poétique ? La poésie jaillira-t-elle d'un nouveau sentiment de l'infini éprouvé par nous devant ces irrésistibles colosses de l'industrie et l'effrayante puissance de leur action, comme nous l'éprouvons devant les grandes scènes de la nature ?³²

Les « conséquences morales » du « règne souverain des machines », « monstrueux engins », sont, pour le poète Victor de Laprade cité ici, et pour toute une frange d'intellectuels conservateurs, à mesurer à l'aune des grandes valeurs spirituelles : « Comment l'ordre du beau n'irait-il pas s'engloutir dans cet océan de l'utile qui doit absorber le monde sacré du bien et du vrai ? L'art, en effet, ne sera plus qu'une forme de l'universelle industrie. » Le registre de la transgression et du sacrilège, à fondement théologique, humaniste ou esthétique (car Dieu, l'Homme et l'Art se trouvent subvertis dans leurs prérogatives) est l'un des plus exploités pour condamner le pouvoir octroyé aux machines.

MORALE

Il existe cependant un autre registre critique dont le discours moral se fonde sur une pensée sociale. La dénonciation sociale des dérives monstrueuses de l'industrie constitue l'une des bases idéologiques du discours militant du socialisme naissant au XIX^e siècle. Stéréotypée, la métaphore du monstre synthétise alors les dysfonctionnements et excès d'un système – l'alliance de l'industrie et du capitalisme. Elle a toujours un poids moral,

32. Victor Laprade, « La poésie de l'industrie », *Le Correspondant*, t. 38, nouvelle série, 1856.

une vertu descriptive et une fonction politique. Au milieu du siècle, l'usage critique de la métaphore opère comme un lieu commun immédiatement partageable, bien ancré dans le discours social, lorsque Marx, dans *Le Capital* (1867), s'en saisit et l'instrumentalise dans son argumentation sur le machinisme :

Le système des machines-outils automatiques recevant leur mouvement par transmission d'un automate central, est la forme la plus développée du machinisme productif. La machine isolée a été remplacée par un monstre mécanique qui, de sa gigantesque membrure, emplit des bâtiments entiers; sa force démoniaque, dissimulée d'abord par le mouvement cadencé et presque solennel de ses énormes membres, éclate dans la danse fiévreuse et vertigineuse de ses innombrables organes d'opération.³³

Par sa force d'évidence et de communicabilité, sa capacité à déployer des variantes et de les faire converger vers une idée, le stéréotype acquiert la puissance argumentative d'un concept.

Chez Zola, le monstre devient un schéma de pensée généralisé qui englobe le fonctionnement³⁴ des structures technologiques et sociales : le grand magasin, la mine, l'usine sidérurgique pour ne donner que trois exemples, respectivement dans *Au Bonheur des dames* (1882), *Germinal* (1885) et *Travail* (1901), sont des systèmes monstrueux doués d'une vie propre, mécanique, violente, se nourrissant de la vie des humains qu'ils épuisent, par un transfert des fonctions vitales des uns aux autres. Ainsi, dans *Germinal*, la mine est un monstre dévorateur, dont l'image scande la progression fatale du récit, donnant à la métaphore la force d'une allégorie :

Le Voreux, à présent, sortait du rêve. Étienne, qui s'oubliait devant le brasier à chauffer ses pauvres mains saignantes, regardait, retrouvait chaque partie de la fosse, le hangar goudronné du criblage, le beffroi du puits, la vaste chambre de la machine d'extraction, la tourelle carrée de la pompe d'épuisement. Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais

33. Karl Marx, *Le Capital*, Chapitre XV – « Machinisme et grande industrie », in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 [1867], p. 925.

34. Sur Zola, dans une perspective d'analyse d'un imaginaire et d'une poétique de la machine, voir Jacques Noiray, « Machine-monstres », in *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français*, t. I – *L'Univers de Zola*, Paris, José Corti, 1981, pp. 295-378.

de bête goulee, accroupie là pour manger le monde. [...] Il s'expliquait jusqu'à l'échappement de la pompe, cette respiration grosse et longue, soufflant sans relâche, qui était comme l'haleine engorgée du monstre.³⁵

La descente commençait, des ouvriers montaient de la baraque. Un instant, il resta immobile, dans ce vacarme et cette agitation. Des roulements de berlines ébranlaient les dalles de fonte, les bobines tournaient, déroulaient les câbles, au milieu des éclats du porte-voix, de la sonnerie des timbres, des coups de massue sur le billot du signal ; et il retrouvait le monstre avalant sa ration de chair humaine, les cages émergeant, replongeant, engouffrant des charges d'hommes, sans un arrêt, avec le coup de gosier facile d'un géant vorace.³⁶

Or, au cours du roman, la métaphore mute, pour s'attaquer au Capital, englobé, avec la machine, dans une armature rhétorique à visée argumentative et axiologique. On la voit se politiser et endosser sa véritable fonction de combat social :

Oui ! le travail demanderait des comptes au capital, à ce dieu impersonnel, inconnu de l'ouvrier, accroupi quelque part, dans le mystère de son tabernacle, d'où il suçait la vie des meurt-de-faim qui le nourrissaient ! On irait là-bas, on finirait bien par lui voir la face aux clartés des incendies, on le noierait sous le sang, ce pourceau immonde, cette idole monstrueuse, gorgée de chair humaine !³⁷

Si le travail littéraire amplifie l'emprise métaphorique en faisant courir ses traits signifiants (la dévoration, le gigantisme, la menace, etc.) à l'échelle du roman, de sorte à constituer un réseau sémantique très charpenté, le procédé n'est pas qu'un jeu de romancier. Il fonde la métaphore du monstre dans le discours critique de l'économie politique. Le monstre devient la superstructure du capitalisme et de l'industrie, qui engloutit organiquement les travailleurs. Par un effet paradoxal, la machine, parce qu'elle exige moins de force physique que le travail manuel, asservit les plus faibles : « Quand le capital s'empara de la machine – écrit Marx un peu plus loin dans le chapitre consacré au machinisme –, son cri fut : du travail de femmes, du travail d'enfants ! »³⁸ ; et les incorpore à son organisme hybride, l'humain faisant dès lors partie d'un vaste être-mixte, aliéné physiquement, socialement, psychiquement, détruit physiquement : « On abuse du machinisme pour transformer l'ouvrier dès sa plus tendre

35. Émile Zola, *Germinal*, Paris, Charpentier, 1885, p. 4.

36. *Ibid.*, p. 580.

37. *Ibid.*, p. 325.

38. Karl Marx, *op. cit.*, p. 939.

enfance en parcelle d'une machine qui est une partie d'une autre machine »³⁹. Camille Lemonnier intitule *Happe-chair* (1886) son roman de la mine, signifiant littéralement cette absorption de l'humain par la mécanique ; et le texte tient en une idée :

Des rancunes grondaient en lui contre l'inégalité des chances qui toujours met du même côté la mort ; et il pensait aussi à l'éternelle hostilité de ce tragique monde noir des machines, complotant traîtreusement derrière leur apparente impassibilité le massacre et la destruction, comme des monstres animés de sournoises colères.⁴⁰

Le monstre, on l'a dit, problématise le statut de la norme. Dans les textes de militantisme social, la figure du monstre (en tant qu'avertissement, selon l'étymologie latine du terme) signale que les mégastructures du travail ouvrier, devenues norme capitaliste de la production, sont à réévaluer à échelle humaine comme anormales, déviantes, dangereuses. Elle vise par conséquent à identifier une proposition de renversement axiologique, à signaler comme juste le point de vue de l'observateur qui, confronté au fonctionnement social de l'univers industriel, le juge monstrueux et appelle à une transformation, à une inversion des paramètres de la norme. Ce retournement, certains romans en font une charpente d'intrigue, jouant sur la juxtaposition de deux univers normés antithétiques. Ainsi, *Les Cinq cent millions de la Bégum* (1879) de Verne et *Travail* (1901) de Zola, posent l'opposition de deux mondes technologiques, l'un monstrueux, qualifié comme tel avec insistance, l'autre idéal, donné comme l'utopie du monstre apprivoisé. En vision ironique inversée, *Ignis* (1883) de Didier de Chousy imagine le renversement de l'utopie technologique par la Révolution des machines parvenues au plus haut degré de l'évolution, au stade de « race pseudo-humaine » constituée d'hybrides mécaniques, serveurs polyvalents appelés

Atmophytes (hommes-vapeur), car on ne saurait appeler animaux ou machines des fac-similés d'hommes aussi ressemblants à leurs créateurs, doués d'une sorte d'âme et de rouages supérieurs à des membres ; hommes de fer et de cuivre, semblables à des scaphandres ou à des chevaliers dans leur armure ; corps en qui la vapeur s'est substituée au sang, dont l'électricité anime le mécanisme si affiné, si subtil, si imprégné de génie humain, qu'il immatérialise par la virtuosité de sa matière, et que ses gestes ressemblent moins à des produits de la force qu'à des manifestations de la vie.⁴¹

39. *Ibid.*, p. 955.

40. Camille Lemonnier, *Happe-chair*, Paris, Monnier – De Brunhoff, 1886, p. 293.

41. Didier de Chousy, *Ignis*, Paris, Berger-Levrault, 1883, pp. 238-239. Rééd. par Frédéric Jaccaud, Dinan, Terre de Brume, 2008.

Ces subtiles machineries deviennent monstres dans la colère de l'insurrection, « ferraille féroce » littéralement agissante, dont la violence est restituée dans le détail d'une satire politique inventive qui emprunte aux récits de la Commune transposés en régime de fantaisie scientifique. Fabuler des machines monstrueuses aux fonctions extraordinaires va dès lors devenir une pratique littéraire à part.

L'articulation entre la caractérisation des machines comme hybrides monstrueux et un discours critique sur le machinisme se décline en variantes innombrables dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le monstre est au centre d'une configuration d'idées qui pensent la machine dans son statut ontologique, politique et dans sa qualité de pur objet d'imagination. On peut certes en conclure que l'immense dispersion, dans les textes littéraires et dans la presse du XIX^e siècle, de la figure de la machine-monstre institue cette dernière en mythe de la modernité, et qu'elle est, selon la formule de Jacques Noiray, un « modèle collectif imaginaire » ou « une forme nécessaire de l'imagination, un élément du patrimoine profond de l'humanité »⁴². Mais cela nécessite de faire la part entre deux interprétations : le postulat implicite d'universalité intemporelle de l'imaginaire collectif contenu dans ces formules (le monstre parlerait ainsi à la psyché humaine, en convoquant angoisses et fantasmes ancestraux, dans une continuité admirable entre les mythes antiques et ceux de la modernité); et, au contraire, une attention aigüe au présent et à ses mutations spécifiques, chargée d'une fonction d'analyse du monde contemporain, ancrée dans un contexte socio-économique déterminé. Les deux options interprétatives ne sont pas antithétiques, mais c'est le point de vue sur le monstre qui change selon qu'on le considère comme une structure de représentation universelle, ou comme le ressort de symbolisation d'une pensée critique en prise sur l'actualité.

42. Jacques Noiray, *op. cit.*, pp. 377-378.