

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FIGURES DE LA FAIM ET DE LA FIN :  
UNE LECTURE DE *L'OGRE* DE JACQUES CHESSEX

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
MÉLISSA RIOUX

DÉCEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À la mémoire de mon père, Bertin

## REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de recherche Bertrand Gervais, professeur au Département d'études littéraires, de sa patience, sa compréhension, sa confiance et son humanité. Source d'inspiration et modèle d'excellence, il a été, pour moi, un véritable père spirituel. Cet homme aura toujours toute mon admiration. Je tiens aussi à remercier Anne Bélanger qui a eu, sur moi, l'effet d'une révélation : il y a sept ans, elle m'a non seulement fait découvrir le monde extraordinaire des monstres et des merveilles, mais elle m'a aussi dirigée vers celui qui allait devenir mon directeur de recherche.

Je souhaite offrir un merci tout spécial à Samuel Archibald et à Sophie Ménard. Samuel, merci pour tes conseils et tes suggestions : tu as été un lecteur patient et un critique honnête guidé par ton esprit de « sémioticien chatouilleux ». Merci aussi pour tes encouragements qui ont grandement contribué à l'achèvement de ce mémoire. Sophie, merci pour ton enthousiasme et ta passion : tu es une source intarissable de motivation. Les innombrables et interminables discussions littéraires que nous avons partagées – sur l'ogre, entre autres – ont souvent été l'amorce de mes réflexions et de mes analyses. À vous deux, futurs professeurs, merci d'avoir participé à mon épanouissement intellectuel.

Je remercie ma mère, « la gagne du chalet » ainsi que mes amis et collègues du Registrariat pour le soutien moral qu'ils m'ont prodigué durant la longue quête qu'a été la rédaction de ce mémoire.

Je remercie également le Département d'études littéraires et la Fondation de l'UQAM de m'avoir encouragée dans mon projet en m'offrant une bourse d'études.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LIRE L'OGRE	4
<b>1.1 Figure et mythe</b>	5
1.1.1 La figuration : au-delà de la lecture	5
1.1.2 Le mythe littéraire	11
<b>1.2 L'ogre</b>	15
1.2.1 Petite histoire d'un personnage inquiétant	15
1.2.2 Les traits de la figure de l'ogre	17
1.2.3 Sur le cannibalisme	19
1.2.4 Les champs métaphoriques de l'ogre	24
CHAPITRE II	
FIGURES DE LA FAIM	29
<b>2.1 Au Nom du Père</b>	30
2.1.1 La disparition du père et l'apparition de ses figures	30
2.1.2 Le fils de l'ogre	35
2.1.3 Le Père Fouettard	43
<b>2.2 La chair fraîche</b>	46
2.2.1 Liliane	46
2.2.2 La Fille au Chat	48
2.2.3 L'amour de la jeunesse	60
2.2.4 La jalousie	62

<b>2.3 Le massacre des innocents</b>	64
2.3.1 Le regard d'Hitler	64
2.3.2 Manger du Juif	66
CHAPITRE III	
FIGURES DE LA FIN	72
<b>3.1 Décès et apocalypses</b>	73
3.1.1 La mort du père	73
3.1.2 Destins tragiques	80
3.1.3 Scénarios apocalyptiques	84
<b>3.2 Lois et langages</b>	86
3.2.1 L'ancien et le nouveau	86
3.2.2 Perdre son latin	87
3.2.3 Prophéties animales	89
<b>3.3 Victimes : le martyr et le juste souffrant</b>	95
<b>3.4 Les derniers moments</b>	100
3.4.1 Des signes vains	100
3.4.2 L'ultime sacrifice : l'immolation	103
CONCLUSION	107
BIBLIOGRAPHIE	109

## RÉSUMÉ

Ce mémoire propose d'explorer la figure de l'ogre, ses traits caractéristiques, les effets qu'elle engendre ainsi que l'imaginaire qui la nourrit dans un roman lauréat du prix Goncourt : *L'Ogre* de Jacques Chessex, publié en 1973. Dans notre recherche, l'ogre, être à la fois fascinant et terrifiant, est appréhendé comme une figure qui permet de représenter, d'une manière approximative et analogique, une faim excessive, démesurée et menaçante. Notre analyse montre qu'il existe, dans le roman, une corrélation entre la faim, représentée par l'ogre, et un imaginaire de la fin.

Notre objectif consiste à mieux cerner l'imaginaire qui entoure la figure de l'ogre. Depuis les *Contes du temps passé* de Charles Perrault, l'ogre n'a jamais cessé de hanter la littérature. Pourquoi ce monstre de contes de fées, amateur de chair humaine et surtout de celle des petits enfants, est-il toujours autant d'actualité? L'acte de dévorer de la chair – chair animale ou humaine, chair alimentaire ou sexuelle, chair morte ou vive – connote le meurtre, le sacrifice, la violence, la destruction et l'assimilation. La figure est dynamique, car c'est l'imaginaire qui, par un processus symbolique et métaphorique, donne à l'ogre ses multiples visages. L'analyse de la figure de l'ogre s'associe à une pensée plus large sur la persécution et sur l'innocence des victimes.

Notre recherche prend appui d'abord sur les textes qui concernent le personnage de l'ogre dans la littérature – les textes d'Arlette Bouloumié sur le sujet sont incontournables – et sur des études anthropologiques analysant les actes alimentaires, sacrificiels et persécuteurs. L'approche sémiotique et l'utilisation des théories de la lecture permettent de donner une nouvelle direction à l'analyse de la figure de l'ogre.

Après avoir explicité les concepts théoriques nécessaires à la compréhension de la recherche, il s'agit, dans un premier temps, de définir l'ogre et les caractéristiques qui lui sont propres. Ensuite, la figure de l'ogre, telle qu'elle apparaît dans le roman, est analysée à la lumière des différents champs métaphoriques qu'elle convoque. Nous nous intéressons également aux diverses figures qui partagent avec elle un ou plusieurs traits et qui lui ressemblent. Puisque l'ogre est celui qui menace de nous anéantir en nous dévorant, nous proposons un parallèle entre la faim et la fin, confrontant ainsi deux imaginaires intimement liés à la figure de l'ogre. Nous verrons que l'ogre et son appétit démesuré coïncident avec un imaginaire de la fin et avec la mort d'un sujet.

Mots-clés : ogre, Jacques Chessex, faim, fin, figure, mythe, imaginaire.

## INTRODUCTION

L'ogre est un personnage troublant ; le mot « ogre » lui-même a quelque chose d'inquiétant. Se rapprochant du cannibale et des divers monstres anthropophages, l'ogre apparaît comme une figure ou une métaphore fréquemment utilisée en littérature et ce, depuis les *Contes* de Charles Perrault. Par la constante fascination qu'il exerce sur l'imagination et par la grande quantité de textes qui le mettent en scène, il est passé de simple personnage populaire à mythe littéraire.

Nous avons choisi de nous attarder à la figure de l'ogre dans un roman qui la représente de manière privilégiée : *L'Ogre* de l'écrivain suisse Jacques Chessex. Il y a deux raisons principales qui ont motivé notre choix. D'abord, parce que nous avons préféré étudier l'émergence de la figure dans un roman en particulier plutôt que résumer partiellement le mythe à travers un corpus élargi. Ensuite, parce que nous avons été séduite par l'écriture de Chessex tout en constatant que les études sur l'œuvre de cet auteur prolifique étaient rares, surtout au Québec. À ce jour, Chessex a publié une vingtaine de romans et de récits, autant de recueils de poésie, une dizaine de recueils de nouvelles et de chroniques, douze essais littéraires et quatre livres pour enfant. Ses plus récentes parutions, datant de 2008, sont *La revanche des purs*, un recueil de poésie et *Pardon mère*, un roman autobiographique. Son écriture nous fait découvrir les fils tordus de l'imaginaire à travers des personnages qui vont au bout de leurs obsessions. Son roman *L'Ogre*, publié en 1973, lui a valu le prix Goncourt. Il met en scène Jean Calmet, un professeur de trente-huit ans, qui, depuis la mort de son père, le docteur Paul Calmet, est hanté par toutes sortes de souvenirs et de figures. Cette obsession, qui le confine dans son monde imaginaire, le conduit à mettre fin à ses jours.

L'objectif de ce mémoire est d'analyser l'activité symbolique dans le roman et, plus particulièrement, de monter comment émerge une figure et quels sont les processus qui permettent la figuration. Nous analyserons la figure de l'ogre, son apparition dans le roman et la manière dont le personnage principal la construit et l'intègre à l'ensemble de sa vie. Notre

but ultime consiste à montrer en quoi la figure de l'ogre et son omniprésence dans l'esprit du personnage principal conduit ce dernier à mettre fin à ses jours. Notre hypothèse est que la figure de l'ogre s'inscrit dans un imaginaire de la fin et qu'elle est aussi, dans le roman, directement issue d'une absence qui marque le début de la fin pour le personnage principal.

Notre recherche s'appuie d'abord sur les textes qui proposent une analyse du personnage de l'ogre dans la littérature et sur des études anthropologiques analysant les actes cannibales, sacrificiels et persécuteurs. L'approche sémiotique et l'utilisation des théories développant la notion de figure permettent de donner une nouvelle direction au personnage de l'ogre qui a surtout fait l'objet d'analyses psychanalytiques et d'études sur le conte. Enfin, nous nous inspirons des travaux qui ont été menés sur les imaginaires de la fin pour sonder la détresse et la mort du personnage principal.

Notre mémoire comporte trois chapitres. Les assises théoriques et les prémisses de l'analyse formeront le premier chapitre. Nous nous attarderons sur la notion de figure, sur son caractère singulier et sur son aspect symbolique important. Nous définirons aussi le mythe littéraire en le comparant avec cette notion. Nous aborderons ensuite la figure de l'ogre en résumant les caractéristiques du personnage, en relevant les différents traits qui lui sont inhérents et en explorant les divers champs métaphoriques dans lesquels elle se déploie. Enfin, nous ferons un survol des actes cannibales et de leur symbolique pour expliquer les motivations du personnage vorace. Dans le deuxième chapitre, nous analyserons la figure de l'ogre et les autres figures qui la côtoient dans le roman en regard des champs métaphoriques que nous aurons relevés précédemment. Nous constaterons que cette figure, dont le processus d'émergence est minutieusement explicité dans le roman, vient d'abord représenter le père du personnage principal, Jean Calmet, et le monde des adultes pour ensuite s'étendre à ses relations interpersonnelles et sociales. Elle finit, d'ailleurs, par englober toute sa pensée. Enfin, si la figure de l'ogre participe d'abord à un imaginaire de la faim, elle s'inscrit aussi dans un imaginaire de la fin. Puisque le roman s'achève sur le décès du personnage principal, nous avons voulu nous intéresser à l'imaginaire particulier qui entoure le drame personnel d'un sujet et sa fin tragique. Nous nous interrogerons sur les mécanismes qui poussent le

personnage principal à se donner la mort brutalement et nous explorerons cet imaginaire de la fin qui se clôt sur l'apocalypse intime de son suicide.

## CHAPITRE I

### LIRE L'OGRE

Je demande :

— Julia, qu'est-ce que tu penses des ogres ?

— A quel point de vue ? Mythologique ? Anthropologique ?  
Psychanalytique ? Thématique des contes ? Ou je te fais un  
cocktail du tout ?

Pas envie de rigoler.

— Arrête ton cirque, Julia, digère les concepts et dis-moi ce  
que *toi* tu penses des ogres<sup>1</sup>.

Daniel Pennac, *Au bonheur des ogres*

L'ogre, à titre de personnage féerique, a surtout fait l'objet d'études sur le conte et la tradition orale. Parallèlement au merveilleux et au légendaire, en fonction desquels il a été étudié, sa figure suscite aussi l'intérêt dans une perspective mythique : Henri Dontenville, dans *Mythologie française*, recherche l'ogre dans les différents noms de villes et de régions de France (Ourgon, Orgon, Orconte, Laugrière, etc<sup>2</sup>.) et Arlette Bouloumié, dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, consacre un article à sa présence dans la littérature<sup>3</sup>. Quant à la portée symbolique du personnage, elle a surtout été développée par l'analyse psychanalytique des contes fées.

L'ogre, en tant que figure, est d'abord et avant tout ce que qu'il représente pour un sujet qui investit le personnage d'une charge affective et symbolique. Avant de nous pencher sur la figure de l'ogre dans le roman de Chessex, il est nécessaire d'explicitier les diverses

---

<sup>1</sup> Daniel Pennac, *Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard, 1985, p. 170.

<sup>2</sup> Henri Dontenville, *Mythologie française*, Paris, Payot et Rivages, 1998 (1973), coll. « Petite bibliothèque Payot », p. 135.

<sup>3</sup> Arlette Bouloumié, « L'Ogre dans la littérature » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* (dir. par Pierre Brunel), Monaco, Le Rocher, 1994, p. 1071-1086.

notions théoriques qui ont servi à l'analyse. Nous nous attarderons ainsi sur la notion de figure et sur la relation qu'elle entretient avec le mythe. Dans ce chapitre, nous poserons les assises qui nous permettront de mieux comprendre l'ogre et ses tendances cannibales.

## 1.1 Figure et mythe

### 1.1.1 La figuration : au-delà de la lecture

Explorons d'abord la notion de figure et sa place dans l'imaginaire. Le terme est employé, dans le langage courant, pour décrire diverses formes. Il est utilisé dans des domaines aussi variés que la géométrie, les beaux-arts, la danse, les sports acrobatiques, la linguistique et la psychologie pour désigner tantôt un tracé, tantôt une surface, ou encore un mouvement ou un procédé.

Dans *Figura*, Erich Auerbach dresse un portrait de l'évolution du terme éponyme chez les auteurs de l'époque romaine et chez les Pères de l'Église au Moyen Âge. Le premier chapitre de l'ouvrage, intitulé « De Térence à Quintilien », se présente comme une enquête sur la transformation et sur l'utilisation variée du terme *figura*. Nous résumerons ici cette évolution pour mettre en place les différentes acceptions du terme et pour introduire le concept de figure. C'est chez Térence, semble-t-il, que le mot *figura* apparaît pour la première fois pour décrire le visage inusité (*nova figura*) d'une jeune fille. Auerbach précise que, « [i]ssu de la même racine que *ingere*, *ingulus*, *fictor* et *effigies*, *figura* signifie, à l'origine, "forme plastique"<sup>4</sup> ». Un fragment de Pacuvius datant de la même époque utilise *figura* dans le même sens et toujours accolé à *nova*. Auerbach souligne, par ces deux plus anciens exemples, l'un des principaux traits de la figure :

Peut-être n'est-ce qu'un hasard si, dans les deux exemples les plus anciens, on retrouve réunis *nova* et *figura* ; mais, même en ce cas, ce hasard serait significatif, puisque cette idée de manifestation inédite et de nouveauté a marqué en permanence toute l'histoire de ce terme<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Erich Auerbach, « De Térence à Quintilien » (chapitre 1), *Figura*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 10.

Le terme *figura* permet de souligner le caractère singulier et dynamique d'une chose. Chez Varron, il prend, le plus souvent, le sens premier de « forme plastique », mais lorsque qu'il est associé à la forme des mots, il revêt un sens différent, plus abstrait. C'est donc avec Varron, dans le domaine de la grammaire, qu'apparaît la première innovation par rapport au sens primitif de *figura*<sup>6</sup>. Le terme s'emploie pour désigner les formes grammaticales, et cet usage se répand rapidement chez les grammairiens. L'écart entre *forma* et *figura* diminue au fil de l'hellénisation de la culture romaine. C'est que la langue grecque comporte plusieurs mots pour désigner et apporter des nuances au concept de forme : *morphè* (forme de l'idée), *eidos* (idée, concept), *skhèma* (image), *tupos* (empreinte, trace, ébauche), *plasis* (forme plastique), etc<sup>7</sup>. Ainsi, *figura* prend parfois le sens de *skhèma*, de *tupos* ou de *plasis*. Associé à *plasis*, le mot devient parfois synonyme de *statua*, d'*imago*, d'*effigies*, de *species* et de *simulacrum*<sup>8</sup>. Par son dynamisme et sa souplesse, il offre une grande polysémie : « *Figura* a une plus vaste extension, il est quelquefois plus plastique et, en tout cas, plus dynamique et d'un plus grand rayonnement que *skhèma*<sup>9</sup>. » Lucrèce, qui a fait un usage bien personnel du terme, a considérablement contribué à son évolution. Pour lui, *figura* permet de jouer entre le modèle et sa représentation, de laisser planer une indétermination autour du modèle et de la copie<sup>10</sup>. En tant que synonyme de simulacre, le terme s'applique aux *eidôla*, les images oniriques, les visions et les apparitions fantomatiques<sup>11</sup>. Les poètes Catulle, Propertius, Virgile et Ovide se sont, eux aussi, intéressés au rapport entre *figura* et *eidolon* et aux « effets de sens fluctuant entre "modèle" et "copie"<sup>12</sup> ». La dimension épiphanique et éphémère de la figure se rencontre surtout chez Ovide : « Dans toute son œuvre, *figura* se fait mobile, mouvant, multiforme et volontiers trompeur<sup>13</sup>. » Avec l'atomisme lucrétien, le terme désigne les formes que créent les atomes en se joignant : « La multitude des atomes est dans un mouvement perpétuel, s'agitant dans le vide, se combinant et se repoussant les uns les autres : ils décrivent ainsi une danse de figures<sup>14</sup>. » Cette acception accentue le caractère mouvant et

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12-14.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 17.

éphémère de la figure. Si Lucrèce a eu un grand impact sur l'originalité du sens de *figura*, Cicéron a, quant à lui, contribué à introduire son utilisation dans la langue savante et dans les diverses sphères de la vie publique. Pour Cicéron, « [l]es membres et les viscères, les animaux, les ustensiles et les étoiles – bref toute chose qui se perçoit a une *figura*, de même que les dieux et l'univers entier<sup>15</sup> », bien qu'il préfère utiliser *signa* pour désigner l'image des dieux<sup>16</sup>. C'est chez Cicéron que *figura* s'emploie, pour la première fois, comme un terme de rhétorique<sup>17</sup>. Le mot ne désigne pas encore les « figures du discours » ou « tropes », mais s'applique au style d'éloquence. C'est surtout l'élaboration du concept de figure rhétorique, au I<sup>er</sup> siècle de notre ère, qui a favorisé sa postérité. Quintilien, plus particulièrement, a détaillé la théorie des tropes et des figures, tentant difficilement de distinguer les premières des secondes<sup>18</sup>. La figure privilégiée de l'époque, « celle qui semblait mériter plus que tout autre le nom de figure<sup>19</sup> », était l'allusion sous toutes ses formes. L'art de l'insinuation était au cœur de la pratique oratoire.

Ce qu'il faut retenir de ce parcours antique de *figura* est sa mouvance et son extrême polysémie. Le mot en lui-même contient une indétermination qui le rend fécond.

La notion de figure refait surface dans les théories modernes de la lecture qui s'appuient sur la pratique sémiotique telle que définie par Charles S. Peirce. Une figure est avant tout un signe, un symbole perçu par un sujet. À la limite, « [l]e monde intelligible lui-même n'est de ce point de vue qu'un système de figures<sup>20</sup> ». Dans un ouvrage collectif consacré aux figures de l'Indien, Gilles Thérien affirme que la figure, à l'instar de *figura*, est une « image iconique, [une] image discursive qui sert à décrire, c'est-à-dire à rassembler les traits spécifiques nécessaires à une bonne reconnaissance de l'objet décrit<sup>21</sup> ». Il précise qu'il existe toujours un écart entre la figure et la réalité, puisque la figure est une représentation imaginaire, une image mentale construite par un sujet. Dans la même optique, Martin

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>20</sup> Jean Trouillard, « Les fondements du mythe selon Proclus » dans *Le mythe et le symbole : de la connaissance figurative de Dieu*, Paris, Éditions Beauchesne, 1977, p. 17.

<sup>21</sup> Gilles Thérien (dir.), *Les figures de l'Indien*, coll. « Les cahiers du Département d'études littéraires », no 9, Montréal, UQAM, 1988, p. 5.

Lefebvre s'intéresse à la figure, même si son objet d'étude n'est pas le texte mais le film. Parallèlement à l'acte de lecture, il définit l'acte de spectature dont l'objet n'est pas le film comme tel, mais « *le film tel que je le vois, tel que je le conçois, tel que je me le représente à moi-même, tel que je le mets en signe*<sup>22</sup> ». La figure est le résultat d'un processus affectif et symbolique par lequel un sujet intègre un objet « à l'ensemble des savoirs, des imaginaires, des systèmes de signes qui le définissent à la fois comme individu et comme membre d'un groupe social, culturel<sup>23</sup> ». Lors de cet investissement à la fois affectif et symbolique, la mémoire et l'imagination du sujet s'activent au contact d'un objet. Pour Lefebvre,

[l]a figure est le résultat d'un travail – celui de l'imagination – sur ce qui, dans un film, laisse son impression sur la mémoire du spectateur. La figure relève donc de ce qui est mémorable, mais tout ce qui impressionne n'est pas forcément figure. On pourrait dire, plutôt, que tout ce qui impressionne est matière de figure ou amorce de figure<sup>24</sup>.

Certaines images impressionnent le sujet et font émerger de nouvelles images qui forment un réseau au sein de sa mémoire. Pour Lefebvre, la figure est ce réseau imaginaire. Par ailleurs, il tente de cerner la figure en la comparant, entre autres, au thème. Ainsi, elle n'est pas une propriété de l'objet, elle n'a pas pour but d'expliquer l'objet ou d'en découvrir l'intention et elle n'est pas un concept<sup>25</sup>. Elle est une expérience. La figure, à la fois fruit de la mémoire et poursuite du rêve<sup>26</sup>, apparaît comme l'émergence d'un sens, qui répond à un principe, à une volonté, de cohérence<sup>27</sup>. Elle n'est pas statique ou figée : « [l]a figure est ouverte et toujours susceptible de se modifier et de se complexifier. En ce sens, elle possède un statut extensionnel et est toujours en construction<sup>28</sup> ».

La figure, selon Bertrand Gervais, « désigne tout objet de pensée doté, pour un sujet, de signification et de valeur<sup>29</sup> ». La figure est d'abord un signe complexe et dynamique. Intégrée dans un processus sémiotique, elle renvoie toujours à quelque chose d'autre. Elle

<sup>22</sup> Martin Lefebvre, *Psycho : De la figure au musée imaginaire*, Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 26-27. C'est Lefebvre qui souligne.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>29</sup> Bertrand Gervais, « La voix de l'idiot. Formes et figures de la transfiguration » dans *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 87.

possède une dimension symbolique essentielle : elle est le résultat d'actes d'imagination et de représentation et elle suscite l'interprétation. La figure n'est pas l'objet réel perçu, elle est ce que l'objet suscite en nous. Elle n'a valeur de figure que par et pour un sujet. Ainsi, la figure n'existe pas en soi, elle n'est qu'une construction imaginaire, un objet de pensée<sup>30</sup>. Issue d'une projection de la part d'un sujet, elle est singulière et subjective.

La figure n'est donc jamais neutre ou objective, mais focalisée, investie, elle est le résultat d'un processus d'appropriation. En ce sens, la figure est une construction, celle d'un sujet synthétisant en un seul objet, présent à la conscience – même si toujours sur le point d'y échapper –, un large faisceau de significations<sup>31</sup>.

La figure est ce vers quoi l'attention converge, ce par quoi le regard est fasciné et attiré. Gervais utilise la notion d'aura pour décrire la singularité, la désirabilité et l'impression de sacré qui se dégage d'une figure. Walter Benjamin définit l'aura comme « [u]ne singulière trame de temps et d'espace : apparition unique. d'un lointain, si proche soit-il<sup>32</sup> ». Georges Didi-Huberman, quant à lui, définit l'objet auratique comme un

objet dont l'apparition déploie, au-delà de sa propre visibilité, ce que nous devons nommer *images*, ses images en constellations ou en nuages, qui s'imposent à nous comme autant de figures associées, surgissant, s'approchant et s'éloignant pour en poétiser, en ouvrager, en *ouvrir*, l'aspect autant que la signification, pour en faire une œuvre de l'inconscient<sup>33</sup>.

L'objet auratique est « proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même<sup>34</sup> ». L'aura, qui n'est pas la propriété de l'objet, exprime la valeur sacrée que prend l'objet pour un sujet. Elle n'existe que dans le regard désirant d'un sujet qui s'attarde sur un objet. La vision auratique ne s'inscrit pas dans un temps linéaire mais dans une « singulière trame de temps » : « tous les temps y [sont] tressés, joués, déjoués, contredits et surdimensionnés<sup>35</sup> ».

Gervais intègre la notion de figure au concept de musement, développé par Charles S. Peirce et enrichi par Michel Balat. Peirce définit le musement comme une rêverie qui serait

<sup>30</sup> Bertrand Gervais, « Trois personnages en quête d'une figure » dans *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 70. L'imaginaire, selon Gervais, n'est pas un répertoire, mais une interface entre le sujet et son monde, sa culture.

<sup>31</sup> Bertrand Gervais, « La voix de l'idiot. Formes et figures de la transfiguration », *op. cit.*, p. 87.

<sup>32</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991 (1936), p. 144.

<sup>33</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 105.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 105.

un « Jeu Pur », exempt de contraintes et de règles, et qui met à l'honneur la liberté des associations<sup>36</sup>. Selon Peirce, le musement est de l'ordre de la récréation ; il « n'implique aucun projet sérieux sauf celui d'éliminer tout projet sérieux<sup>37</sup> ». Pour Balat, le musement est un mouvement continu de la pensée, un « flot de pensées<sup>38</sup> » qui nous traverse. Ce flot intérieur nous absorbe jusqu'à ce que, par un déplacement de la conscience, nous nous en échappions. Le musement n'est pas une pensée figée, mais une pensée en mouvement. Gervais affirme qu'il est « l'imagination au travail, avec ce que cette faculté a d'imprévisible<sup>39</sup> ». Le musement n'est pas un penser logique, mais un penser qui a les modalités du hasard et de la spontanéité. Combien de temps avons-nous passé à errer ainsi dans nos pensées ? Impossible à dire. Le temps, lors du musement, subit des distorsions, comme le mentionne Gervais.

Une des caractéristiques des figures est leur capacité de se détacher du cours normal du temps et d'inscrire, en fait, leur propre temporalité. Pour le sujet qui s'égare dans la contemplation d'une figure, le temps se dissout, perd de sa précision et de sa prégnance. Le musement induit par la figure est rêverie, flânerie, un esprit libéré de ses amarres et qui s'abandonne aux associations libres et au rêve éveillé. Le temps perd de son pouvoir organisateur, l'avant, le pendant et l'après se réunissent dans un flou qui permet le jeu des coïncidences et des associations. La logique de l'imaginaire défie le temps et sa loi. À la consécution, et sa syntaxe essentiellement linéaire, elle substitue la superposition, voire la démultiplication<sup>40</sup>.

Le musement apparaît comme un dessaisissement ; il est une errance dans le monde des possibles, à travers nos figures. Il est le deuxième temps d'une activité figurale qui se déroulerait en trois mouvements<sup>41</sup>. Le premier mouvement est un saisissement initial, la perception d'un signe, d'une forme ou d'un être qui sera investi d'une manière singulière. Ce

<sup>36</sup> Gérard Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, Paris, Éditions universitaires ; Bruxelles, De Boeck-Wesmael, coll. « Le Point philosophique », 1990, p. 174.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>38</sup> Michel Balat, *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*. Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000, p. 103.

<sup>39</sup> Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, 1998, p. 110.

<sup>40</sup> Bertrand Gervais, « La voix de l'idiot. Formes et figures de la transfiguration » dans *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I, op. cit.*, p. 89.

<sup>41</sup> Gervais aborde l'idée d'un double mouvement de la figure : une « prise dans » qui apparaît comme un dessaisissement et une « prise sur », comme un ressaisissement. Nous ajouterons à ce double mouvement, le saisissement initial. Ces trois mouvements correspondent ainsi aux trois dimensions de la figure qui est à la fois une forme ou une trace concrète perçue, un objet de pensée et un ensemble de savoirs et d'éléments signifiants. Bertrand Gervais, « Trois personnages en quête d'une figure », *op. cit.*, p. 57.

saisissement peut aussi correspondre à la perception non pas de la présence d'un objet mais de son absence. Il s'agit alors, en quelque sorte, d'une apparition de l'absence. Le deuxième mouvement, c'est le musement, le dessaisissement que provoque la contemplation des figures. Enfin, il y a, idéalement, un troisième mouvement, qui correspond à un ressaisissement et qui prend l'aspect d'une représentation, d'une création ou d'une mise en discours qui témoigne de l'expérience du dessaisissement. Nous utilisons le terme « idéalement » car, comme nous le verrons lors de l'analyse du roman, un sujet peut s'égarer complètement dans la contemplation de ses figures sans jamais parvenir à sortir de ses projections qui deviennent, pour lui, la seule réalité.

### 1.1.2 *Le mythe littéraire*

Quelles sont les implications de la notion de figure au sein du mythe, et plus spécifiquement du mythe littéraire ? Les notions de mythe littéraire et de figure ont plusieurs points en commun, dont cette fascination qu'ils provoquent, mais pour faire une brève distinction entre les deux, disons simplement que la figure est un objet de pensée et qu'elle est singulière alors que le mythe littéraire est un récit collectif qui met en scène des figures. Gilbert Durand, cité par Pierre Brunel dans la préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, offre cette conception du mythe dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* : « Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit<sup>42</sup>. » Si nous remplaçons le terme « schème » par « figure », le mythe serait alors : un système dynamique de symboles, d'archétypes et de figures, système dynamique qui sous l'impulsion d'une figure, tend à se composer en récit.

Avant de définir le mythe littéraire, considérons la définition que propose Régis Boyer dans son texte « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? ». Selon lui, le mythe

tient d'abord à une *image* comme magnétique ou phosphorescente [...], puissamment symbolique ou synthétique parce qu'en cette image s'exprime, se cristallise une *Weltanschauung* dont on sent, à la réflexion, dont on sait qu'elle ne saurait trouver de

---

<sup>42</sup> Pierre Brunel, « Préface » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* (dir. par Pierre Brunel), Monaco, Le Rocher, 1994, p. 8.

meilleure figuration. Cette image, à son tour, repose sur, est engendrée par ou engendre une *histoire* exemplaire, paradigmatique [...]. Cette histoire est de nature toujours symbolique, elle appelle des lectures et des interprétations multiples selon les lieux et les âges, mais elle recouvre toujours un message universel et fondamental [...] qui possède par définition – c'est le critère d'appréciation de tout véritable mythe ou, *a contrario*, de discrimination entre véritable et faux mythe – une valeur atemporelle et indépendante des localisations étroites<sup>43</sup>.

À partir de cette définition, nous pouvons affirmer que le mythe littéraire est un récit symbolique qui se développe autour d'une image fascinante et qui se déploie selon une logique de l'imaginaire. Ce récit symbolique met en scène des figures, nous parlons alors de figures mythiques. En fait, toute figure peut devenir un mythe littéraire, si elle se déploie dans une grande quantité de textes. Gérard Genette spécifie que « le mythe littéraire est au cœur des relations transtextuelles, puisqu'il est à la fois un hypertexte, un intertexte et un métatexte<sup>44</sup> ». Daniel Mortier, pour sa part, ajoute que

le mythe littéraire est un véritable paradis de l'intertextualité, où celle-ci non seulement est une composante majeure du plaisir du lecteur et celui, imaginable, de l'auteur, mais aussi peut se référer à un phénomène objectif, celui de l'hypertextualité. Rapprocher le *Faust* de Goethe du *Faust* de Marlowe, à la limite, ne relève plus des « promenades inférentielles » dont parle Umberto Eco, mais plutôt d'un souci référentiel<sup>45</sup>.

Ce sont les conditions de production et de réception de certaines figures qui permettent au mythe littéraire d'apparaître. André Dabezies définit le mythe littéraire comme suit :

[En littérature] sera réputé « mythe » un récit (ou un personnage impliqué dans un récit) symbolique, qui prend valeur fascinante (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine plus ou moins étendue et à laquelle il propose en fait l'explication d'une situation ou bien un appel à l'action. [...] Le mot « fascinant » nous paraît la moins mauvaise transposition des effets classiquement attribués au « sacré » dans un monde virtuellement désacralisé<sup>46</sup>.

À sa définition, il ajoute que « [l]a vitalité et l'actualité d'un mythe [littéraire] se mesurent à sa « réception » et aux variations de cette réception<sup>47</sup> ». En d'autres mots, le mythe littéraire

<sup>43</sup> Régis Boyer, « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire? » dans *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 153-154.

<sup>44</sup> Alain Deremetz, « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom ? » dans *Mythe et création*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 31.

<sup>45</sup> Daniel Mortier, « Mythe littéraire et esthétique de la réception » dans *Mythes et littérature* (textes réunis par Pierre Brunel), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », no 6, 1994, p. 146.

<sup>46</sup> André Dabezies. « Des mythes primitifs aux mythes littéraires » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., 1994, p. 1179.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 1180.

se développe par la constante fascination qu'exerce une figure sur l'imaginaire des auteurs et des lecteurs.

Pour Philippe Sellier, les caractéristiques du mythe littéraire sont la saturation symbolique, les fortes oppositions structurelles et l'éclairage métaphysique<sup>48</sup>. Sellier divise le mythe littéraire en catégories<sup>49</sup>. Ainsi, parmi les mythes littéraires, il y a les reprises des récits mythiques des sociétés anciennes (mythes d'origines grecque, romaine, égyptienne, etc. et les mythes bibliques). Le mythe littéraire tire alors ses racines d'un matériau ancien qui est retravaillé, réactualisé dans des récits littéraires modernes. Il y a aussi les mythes littéraires modernes, qui sont issus directement de la littérature et non pas d'un fond mythique et rituel (Tristan et Yseult, Faust, Don Juan, Frankenstein, etc.). Le mythe littéraire peut être axé sur des lieux qui frappent l'imagination, des lieux « mythifiés » par la fascination qu'ils exercent (le Nord, le Désert, le Labyrinthe, etc.). Les mythes politico-héroïques, quant à eux, sont des mythes littéraires qui s'attardent à des figures historiques glorieuses (César, Alexandre Le Grand, Napoléon, Louis XIV, etc.) et à des événements historiques ou pseudo-historiques marquants (guerre d'Espagne, guerre de Troie, etc.). Enfin, la dernière catégorie de mythes littéraires est particulière : il s'agit de mythes, surtout bibliques, qui ne tiennent, à l'origine, qu'à très peu de texte (Lilith : un verset d'Isaïe ; les Anges : détails épars à travers les différents livres de la Bible ; le mythe du Golem : un mot du psaume 139). Ces mythes littéraires se construisent autour et à partir de détails textuels.

Le mythe est, par définition, l'ensemble, non exhaustif, ramifié et toujours en construction, d'actualisations singulières de figures, sous la forme de récit ou de discours, littéraire et extra-littéraire. En ce sens, l'étude du mythe littéraire n'est jamais totalement terminée, toujours sur le point de nécessiter une nouvelle mise à jour, et ce, même dans les entrées les plus complètes des dictionnaires mythologiques ou de mythes littéraires. En outre, l'étude du mythe littéraire doit nécessairement procéder par l'analyse des versions singulières de la figure. André Dabezies suggère une méthode d'analyse, proche de celle proposée par G. Durand dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, pour l'étude des mythes dans les textes

<sup>48</sup> Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire » dans *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, H. Champion, 2003, p. 24-32.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 21-24.

littéraires. À partir de la lecture d'un texte littéraire précis, la première étape consiste à « évaluer la place plus ou moins importante de l'image mythique (transposition avouée et omniprésente, ou apparitions "en filigrane", ou simple chapelet d'allusions symboliques, etc.) et les moyens littéraires plus ou moins originaux mis en œuvre<sup>50</sup> ». Ainsi, à la lecture d'un texte littéraire, le lecteur doit déjà reconnaître quelque chose, une figure qu'il a déjà vue, une histoire déjà entendue, un texte déjà lu. L'analyse du mythe littéraire procède donc par un continuel renvoi entre la version actuelle – le texte que nous lisons et dans lequel nous reconnaissons quelque chose – et les autres versions, ou plutôt, les quelques autres versions, celles que nous connaissons ou que nous découvrons, selon notre encyclopédie et nos savoirs personnels. La deuxième étape consiste justement à déterminer quels sont les éléments du texte qui coïncident ou qui diffèrent des autres versions connues. Il faut alors « relever les échos (et donc souvent les inflexions modifiant le schéma mythique originel) dus au contexte historique et socioculturel<sup>51</sup> ». Ici, il faut être prudent avec l'expression « schéma mythique originel » puisqu'il est parfois difficile de déterminer l'origine d'un récit ou d'une figure mythique. Et même s'il y avait un texte originel, il n'en demeure pas moins une simple version du mythe, c'est-à-dire l'actualisation singulière d'une figure en récit. Pour qu'il y ait mythe, il doit y avoir plus d'une version d'un récit, par conséquent la version originelle n'est pas considérée comme un mythe tant qu'il n'y a pas de versions subséquentes. Disons plutôt qu'il suffit de distinguer les traits communs des versions connues et de vérifier s'ils se retrouvent dans le texte actuel. La troisième étape s'attarde à « l'élaboration psychologique, intentionnelle ou inconsciente, de la figure ou des conflits mythiques<sup>52</sup> ». Quant à la dernière étape de l'analyse, elle consiste à mettre au jour « les ressorts symbolico-dramatiques cachés, qui, plutôt qu'en "mythèmes" de type linguistique, peuvent se formuler en antinomies et en conflits dont le mythe suggère la solution vécue<sup>53</sup> ». Le mythe littéraire est donc la profusion de récits attribuable à la fascination qu'exerce une figure. C'est le cas de la figure de l'ogre qui s'échappe même du cadre littéraire pour s'insérer dans les discours journalistique et médiatique, dans le langage courant ainsi que dans bien d'autres domaines.

---

<sup>50</sup> André Dabezies, *op. cit.*, p. 1185.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 1185.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 1185.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 1185.

## 1.2 L'ogre

### 1.2.1 Petite histoire d'un personnage inquiétant

« Géant des contes de fées, à l'aspect effrayant, se nourrissant de chair humaine ». Voilà ce que nous dit *Le Petit Robert* à propos de l'ogre, ce personnage imaginaire, né dans les âmes superstitieuses du Moyen Âge, qui s'est propagé via le conte populaire et la tradition orale. D'abord personnage des contes de fées auxquels il aurait pu être confiné, l'ogre est devenu une figure largement exploitée dans toute la littérature, si bien qu'on peut le proclamer aujourd'hui mythe littéraire.

C'est vers 1300 que le mot « ogre » serait apparu, par la déformation de « orc » qui vient du latin *Orcus*. *Orcus* était, dans la mythologie latine, une divinité souterraine mineure, un dieu de la mort et des enfers. Or, cet *Orcus* aurait survécu dans les croyances populaires pour devenir peu à peu l'ogre que nous connaissons aujourd'hui. À tout le moins, c'est l'hypothèse de Jacob Grimm qui fut le premier à faire le rapprochement entre l'ogre et *Orcus*. Comme le précise Arlette Bouloumié, cette étymologie du mot « ogre », appuyée par l'*orco* italien, qui veut dire « croquemitaine », et le *huerco* de l'espagnol ancien, qui signifie « enfer, diable », accentue « le lien entre l'idée de dévoration, d'engloutissement et les ténèbres mortelles<sup>54</sup> ». C'est cette étymologie qui est la plus généralement admise ; les autres hypothèses ont rapidement été rejetées. Comme le raconte Henri Dontenville,

[q]uelques-uns ont voulu voir dans les « ogres » des « Hongrois ». Tout au plus les très redoutées incursions hongroises en Gaule au X<sup>e</sup> siècle auraient rafraîchi le vieux vocable et provoqué le pluriel du mot ; mais en soi, toute la toponymie proteste contre l'identification<sup>55</sup>.

Le mot « hongrois » n'a pas pour autant complètement disparu de l'imaginaire de l'ogre. Par exemple, dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, l'ogre Tiffauges possède un cheval, un hongre noir, qui répond au nom de Barbe-bleue. Il y a aussi le « hongreur » qui est un personnage inquiétant : c'est lui qui châtre tous les animaux destinés à l'engraissement. Cela confère à l'ogre un caractère « castrateur » important.

<sup>54</sup> Arlette Bouloumié, « L'Ogre dans la littérature », *op. cit.*, p. 1072.

<sup>55</sup> Henri Dontenville, *op. cit.*, p. 135.

C'est en 1697, avec les contes de Charles Perrault, puis avec ceux de Mme d'Aulnoy, que l'ogre quitte la tradition orale pour s'inscrire dans le texte littéraire. Le personnage de l'ogre apparaît dans trois contes de Perrault. Dans « La Belle au Bois dormant », la Belle ainsi que ses deux enfants, Jour et Aurore, sont menacés par la Mère du Prince qui est de race ogresse. La Reine, qui ne peut réprimer son désir de dévorer des petits enfants, demande même à son Maître d'Hôtel de lui apprêter les enfants de la Belle « à la Sauce-robot<sup>56</sup> ». Dans « Le Chat botté », le personnage principal et son maître rencontrent un ogre, « le plus riche qu'on ait jamais vu<sup>57</sup> », qui possède un immense château et de nombreuses terres. Mais c'est « Le Petit Poucet » qui a le plus fait connaître la figure de l'ogre. Dans ce conte, le petit Poucet et ses frères, abandonnés par leurs parents pauvres dans la forêt, aperçoivent une maison, habitée par nul autre qu'un ogre et sa famille. Ils frappent à la porte et une femme vient leur ouvrir. Elle leur demande ce qu'ils veulent et le petit Poucet lui répond, faisant appel à la bonté de la femme, qu'ils cherchent un refuge pour la nuit.

Cette femme les voyant tous si jolis se mit à pleurer, et leur dit : « Hélas ! Mes pauvres enfants, où êtes-vous venus ? Savez-vous bien que c'est ici la maison d'un Ogre qui mange les petits enfants ? – Hélas ! Madame, lui répondit le petit Poucet, qui tremblait de toute sa force aussi bien que ses frères, que ferons-nous ? Il est bien sûr que les Loups de la Forêt ne manqueront pas de nous manger cette nuit, si vous ne voulez pas nous retirer chez vous. Et cela étant, nous aimons mieux que ce soit Monsieur qui nous mange ; peut-être qu'il aura pitié de nous, si vous voulez bien l'en prier<sup>58</sup>. »

Le petit Poucet préfère être mangé par l'ogre, qu'il appelle Monsieur, plutôt que par les Loups. C'est que l'ogre, bien qu'il soit souvent sans pitié, n'en demeure pas moins un être doué de conscience. Derrière les ogres de Perrault se profilent une Reine, un riche seigneur et un boucher qui ne manque pas de gibier. Chez Perrault, l'ogre est riche ; la critique sociale est palpable. Pourtant, il est à noter que, dans les contes de Perrault, l'ogre ne fait que menacer ses victimes. Il ne réussit jamais à assouvir son horrible envie grâce à la ruse des protagonistes qui le déjouent et qui le font prendre à son propre piège. Seul le loup du « Petit Chaperon rouge » se retrouve le ventre plein. Les contes de Perrault ont contribué à faire migrer le personnage de l'ogre de la tradition orale vers la tradition littéraire, ce qui a déployé sa valeur de figure.

---

<sup>56</sup> Charles Perrault, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981, p. 137-138.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 195.

### *1.2.2 Les traits de la figure de l'ogre*

L'ogre, au-delà du personnage, s'impose comme une figure, c'est-à-dire comme une image, un signe, un objet de pensée, composé de plusieurs traits, qui sert à représenter une réalité, une chose, un individu. La figure dépend toujours de l'appropriation qu'en fait un sujet. C'est ainsi que la figure se définit comme une entité sémiotique complexe et dynamique qui ne cesse de fasciner et de stimuler l'imagination. L'ogre est plus qu'un simple personnage, il appelle différents regards, plusieurs interprétations. Sa figure, comme toutes les figures, se compose d'un certain nombre de traits qui permettent au lecteur de l'identifier. Nous pouvons discerner au moins cinq grands traits. Si ceux-ci lui sont propres, ils ne lui sont pas exclusifs et ne sont pas tous nécessairement traités avec la même importance dans les textes qui le mettent en scène. Le premier trait est la manducation, l'acte de dévorer. Il est au cœur de la figure. La manducation renvoie à l'ingestion, à l'incorporation, à l'assimilation, mais aussi à la destruction et à la désagrégation. En outre, la manducation de viande, de chair, implique toujours une mise à mort, un meurtre, qui est parfois en lien avec l'idée de sacrifice, mais qui, le plus souvent, n'est que chasse, boucherie ou massacre. Par ailleurs, de l'acte alimentaire comme tel se déploie tout un univers imaginaire de gastronomie et de raffinements culinaires liés à une dégustation toute sensuelle. Celle-ci fait parfois de l'ogre un fin gourmet. De ce premier trait découle un deuxième, que nous avons déjà évoqué, le thème de la chair, qui est tout aussi fondamental à la figure de l'ogre. La chair, ainsi que les éléments qui lui sont associés tels que le corps, la peau, le sang ou les viscères, provoquent attirance ou répulsion. La chair est ce qui, chez l'humain, est condamné à périr, par opposition au squelette ou à l'âme. Mais, la chair représente aussi l'ensemble des désirs et des appétits sexuels. Le troisième trait de la figure est la faim de l'ogre, son jovial appétit. Son rire et sa joie accompagnent son festin de chair humaine, dont il tire plaisir et jouissance. L'ogre est un être de désirs. Le quatrième trait de la figure est l'excès. L'ogre est vorace et avide : il ne se contente pas de sa part. Ses appétits sont démesurés et son attitude est souvent mégalomane. Il est un être d'excès et d'abondance. Enfin, le cinquième trait concerne plutôt les victimes de l'ogre, car tout persécuteur a besoin d'une victime : c'est l'innocence persécutée. Les enfants sont ses premières proies, peut-être les plus faciles, mais surtout les plus tendres. Viennent peu après les femmes, les faibles, les pauvres et tous les autres êtres

sans défense. Le bouc émissaire est le symbole privilégié de l'innocence persécutée. L'ogre s'attaque toujours aux plus petits que lui ; c'est ainsi qu'il acquiert son pouvoir, car il en est de toute évidence assoiffé.

L'ogre a ceci de particulier qu'il s'associe à toute une panoplie de figures qui partagent avec lui un ou plusieurs traits. En fait, c'est par le renvoi continu à d'autres figures que la figure de l'ogre s'élabore. Bouloumié appelle « doublets » ou « avatars » ces figures qui possèdent des traits qui lui sont semblables<sup>59</sup>. Par exemple, puisqu'il est le descendant de l'Orcus infernal, l'ogre se rapproche du Prince des Ténèbres. D'ailleurs, dans les contes de Grimm, ce n'est pas un ogre qui menace les enfants, mais un diable qui sent, lui aussi, la chair fraîche, ou une sorcière qui engraisse les enfants avant de les mettre au four. L'ogre se compare aussi aux fauves et autres carnivores. Le lion, mais plus souvent le loup, sont des animaux lui sont associés parce qu'ils inspirent la terreur par leur appétit et leur férocité. Il possède aussi des traits qui le font ressembler aux géants et aux divers monstres anthropophages que la littérature a connus, comme le cyclope Polyphème, le Minotaure ou le Sphinx. L'ogre, encore, possède des traits qui lui font ressembler au chasseur, au charcutier et au boucher qui, plus que les deux premiers encore, s'associe au bourreau. Le boucher, comme le bourreau, brise les corps et est en contact avec le sang. Le mot latin *carnifex* désigne, d'ailleurs, à la fois le boucher et le bourreau. Le boucher possède une dimension symbolique puissante dans l'imaginaire populaire : riche et influent auprès du pouvoir, il est considéré par le peuple comme un être violent, cruel et sanguinaire qui n'hésite pas à affamer les plus pauvres. Couvert de sang et armé de son couteau tranchant, il est réputé pour s'en prendre aux innocents, surtout aux enfants, comme le boucher de la légende de saint Nicolas qui égorge trois petits écoliers pour ensuite les couper en morceaux et les mettre au saloir<sup>60</sup>. Selon Bouloumié, c'est parce qu'il possède plusieurs avatars dans le folklore et dans la littérature (le diable, la sorcière, le loup, etc.) que l'ogre semble avoir une nature ambiguë<sup>61</sup>. Est-il un monstre ? Un être divin ou maléfique ? Un animal carnassier ? Ou simplement un homme amateur de chair humaine ? Cette dernière hypothèse rend l'anthropophagie de l'ogre plus inquiétante encore ; elle le fait basculer du côté du cannibale qui dévore son semblable.

<sup>59</sup> Arlette Bouloumié, « L'Ogre dans la littérature », *op. cit.*, p. 1073.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 1080.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 1074.

Pour notre part, nous émettons l'hypothèse que l'ogre est une figure et que, par conséquent, sa représentation est mouvante. Elle prend forme, dans l'imaginaire d'un sujet, à partir d'une métaphore ou par le renvoi à des personnes ou à d'autres figures. C'est justement parce qu'il est une figure, une métaphore, que l'ogre semble avoir une nature ambiguë. En fait, il a cet étonnant pouvoir de faire surgir dans l'imaginaire toute une constellation de figures.

### 1.2.3 Sur le cannibalisme

L'ogre se compare au cannibale parce que ce dernier convoque les mêmes traits que le personnage imaginaire : il se nourrit de chair humaine et ses actes anthropophagiques, qui sont motivés tantôt par la faim, tantôt par le pouvoir, font toujours des victimes. Les travaux des ethnologues et les écrits sur le cannibalisme, sur ses sources et ses justifications, peuvent nous permettre de comprendre un peu mieux l'ogre, et ce, même si l'invention du terme « cannibale » est postérieure à celle de l'ogre<sup>62</sup>. Que la manducation anthropophage soit littérale ou métaphorique, elle tire toujours ses origines d'un désir ou d'une motivation. Les recherches des anthropologues et des ethnologues ont visé la classification des diverses motivations menant à l'acte cannibale. Exposons-les brièvement.

La première forme de cannibalisme, celle dont nous comprenons mieux les motivations, est le cannibalisme de subsistance. Ce cannibalisme ponctuel, lié à la famine et à la nécessité, a souvent été observé à travers l'histoire de l'humanité. C'est la forme de cannibalisme qui s'éloigne le plus de la figure de l'ogre, car elle implique souvent une impuissance face aux événements, une obligation vitale, alors que l'ogre, bien qu'il ait toujours faim, n'est pas un affamé. Lorsqu'un homme est réduit, à cause de circonstances exceptionnelles, à manger son semblable ou même sa propre chair, il pratique un

---

<sup>62</sup> Comme nous l'avons vu, le mot « ogre » serait apparu vers 1300 alors que le terme « Cannibale » aurait été inventé par Christophe Colomb, lors de son voyage de 1492 aux Antilles, pour désigner les voisins anthropophages du peuple Arawak de Cuba dits *caniba*. Les classiques de la géographie antique et les auteurs tels que Plin, saint Augustin et Isidore de Séville formaient la lecture de chevet de Colomb, et tout porte à croire que le terme « Cannibale » aurait été associé, dans l'imaginaire de l'explorateur, aux Cynocéphales (hommes anthropophages à tête de chien). « Dans le mot « cannibale » – ou plutôt « canibale » –, Colomb a confusément perçu le radical du latin *canis* ; d'où l'assimilation au Cynocéphale. » Frank Lestringant, *Le cannibale : grandeur et décadence*, Paris, Librairie académique Perrin, coll. « Histoire et décadence », 1994, p. 46.

cannibalisme de subsistance, un endocannibalisme qui « exclut a priori la gourmandise et la volupté<sup>63</sup> ». De nombreuses disettes ont provoqué cette consommation désespérée de chair humaine. En marge de ce cannibalisme de subsistance, il y a un cannibalisme gastronomique. Roland Villeneuve affirme que « le cannibalisme gastronomique est une recherche consciente et organisée de la viande humaine, à des fins purement voluptueuses<sup>64</sup> ». Ce cannibalisme gastronomique, remarque-t-il, se rencontre le plus souvent dans les endroits privilégiés par la nature, c'est-à-dire dans des endroits où il n'y a pas pénurie de nourriture et de gibier. Les motivations de ce type de cannibalisme sont principalement liées au goût de la chair humaine, à son excellence en termes de viande. La convoitise, le désir et la joie alimentent les chasses à l'homme et la préparation particulière des morceaux de gibier ramenés de cette chasse. La disposition même des plats de viande humaine ajoute au caractère gastronomique : par exemple, les Fuégiens des Îles Fidji, « [v]éritables dilettantes et gourmets raffinés, [...] attachaient le plus grand prix à la présentation des mets garnis de plumes, de feuillages et de fleurs<sup>65</sup> ». Les victimes de ces cannibales sont, de préférence, faibles et incapables de se défendre : les enfants, les jeunes filles et des femmes, les esclaves et les étrangers<sup>66</sup>.

Le cannibalisme puise ses motivations dans d'autres domaines que celui de l'alimentation. Il existe un cannibalisme de vengeance lié aux guerres et aux conflits. Villeneuve aborde ce type de cannibalisme en commençant par un passage d'Homère. Ainsi, dans *L'Illiade*, Achille s'écrie, en s'adressant à Hector : « Je voudrais te hacher par morceaux et te manger tout cru<sup>67</sup>. » Villeneuve souligne que « [l]'assouvissement de la vengeance, la manducation magique de parties déterminées du corps et la sanction judiciaire apparaissent comme les mobiles primordiaux du cannibalisme guerrier, dont la chasse aux têtes est le plus beau fleuron<sup>68</sup> ». Chez les peuples qui pratiquent un cannibalisme de vengeance, l'ingestion de l'ennemi apparaît comme le comble du mépris<sup>69</sup>. La manducation magique, quant à elle, vise l'absorption des propriétés et des qualités de la victime. Ces qualités se retrouvaient,

---

<sup>63</sup> Roland Villeneuve, *Le cannibalisme. Mesures et démesures de l'anthropophagie*, Verviers, Gérard et Cie, 1973, coll. « Bibliothèque Marabout », p. 21.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 57.

selon la croyance, dans des parties spécifiques du corps. Ainsi, certains cannibales dévoraient « le cœur, le foie ou la cervelle de l'adversaire, pour en assimiler la bravoure et le courage<sup>70</sup> ». Le vainqueur profite donc des « vertus » du vaincu. Ce type de cannibalisme ne vise donc pas la faiblesse des victimes. Au contraire, il n'y a que les valeureux guerriers qui ont « la chance » d'être mangés. Il s'agit d'« un hommage déguisé que l'on rend à l'adversaire en absorbant le sang ou les viscères de ses plus fiers représentants. Car une sélection s'opère : seuls les meilleurs sont mangés, tandis que les autres servent au plaisir des vainqueurs, ou sont réduits en esclavage<sup>71</sup> ». Quant à l'anthropophagie judiciaire, moins courante, elle s'attaquait aux criminels et aux coupables. La manducation apparaît ici comme une sanction judiciaire, une condamnation à mort et un moyen efficace de se débarrasser des accusés.

Les deux prochaines formes de cannibalisme se rattachent à un symbolisme magico-religieux. Villeneuve distingue d'abord le crime rituel de l'anthropophagie religieuse :

Le crime rituel apparaît comme la forme la plus basse et la plus cruelle de l'anthropophagie sacrée. [...] Il procède d'une magie élémentaire, d'un prosélytisme vulgaire, d'un besoin morbide de sang qui prend la religion pour excuse. C'est elle qui voile les mobiles véritables, à savoir : la vengeance individuelle ou collective, la haine, la jalousie, ou le désir de profits personnels<sup>72</sup>.

Ce cannibalisme à valeur symbolique se voit surtout dans les sociétés secrètes et est au cœur de cérémonies rituelles initiatiques. La consommation de chair humaine peut faire l'objet d'une épreuve à laquelle le néophyte est soumis. La symbolique qui dicte les actes des membres de la société demeure le plus souvent secrète ; les complices sont liés par un serment de silence. Plusieurs de ces rituels ont pour forme la métamorphose animale ou une lycanthropie élargie. Par le rite, les hommes se transforment en hommes-panthères, en hommes-léopards, en hommes-lions ou encore en hommes-crocodiles anthropophages. « Afin de terroriser leurs semblables, » nous dit Villeneuve, « les amateurs de chair humaine [les] persuadent qu'ils sont non seulement capables de se muer en carnassiers, mais encore de les changer en bêtes inoffensives, faciles à tuer pendant la chasse<sup>73</sup>. » Il considère que « [l]es

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 84.

génocides perpétrés sous l'égide du *mouvement nazi*, dont les adeptes obéissaient aux ordres dictés par les grands initiés de l'Ordre Noir, ne furent rien d'autre que des crimes rituels déguisés<sup>74</sup> ». Enfin, les rites sataniques des sorciers et des sorcières comportaient très souvent des actes cannibales. Villeneuve est catégorique :

Les procès anciens et les ouvrages destinés à l'édification des juges, en matière de sorcellerie, font neuf fois sur dix allusion aux oblations d'enfants en l'honneur du démon, et à la manducation de chair humaine au cours des cérémonies du sabbat. La messe noire qui, en tous points, cherche à prendre le contre-pied du saint Sacrifice est un véritable crime rituel<sup>75</sup>.

Le cannibalisme sacré n'est pas seulement dédié aux puissances occultes, il est aussi l'apanage des religions qui pratiquent le sacrifice humain en l'honneur des dieux. Ce sont les dieux, anthropophages, qui réclament de la chair humaine. Le sang versé des sacrifices fait le bonheur des dieux. « Le fluide hématique qui, d'après la Bible représente l'âme vitale des êtres animés, demeure un don parfait. Sa saveur âcre et salée réjouit le palais des idoles mexicaines, et Moloch [*sic*] aime à contempler son visage dans ses reflets métalliques<sup>76</sup>. » Plusieurs divinités païennes réclamaient, régulièrement, comme le Minotaure, leur contingent de chair fraîche : Dionysos, Zagreus, Apollon Deiradiote, Déméter, Moloch, Tari, la déesse des Khonds de l'Inde, Baal, qui appréciait les enfants vierges les plus nobles, ainsi que de nombreuses autres divinités celtes, slaves et germaniques<sup>77</sup>. Puisque la chair humaine apparaît comme la nourriture divine par excellence, le sacrifice humain s'accompagne parfois d'un véritable culte de la victime. Les Aztèques, par exemple, entretenaient « des captifs auxquels ils procuraient les mets et les voluptés les plus raffinés<sup>78</sup> ». Les victimes étaient entourées de soins et abondamment nourries, dans le dessein de les engraisser. Le repas cannibalique devenait alors un moyen d'ingérer « du sacré ». La frontière est parfois bien mince entre l'anthropophagie religieuse et le crime rituel. Par exemple, il paraît que « Néron déguisé en bête fauve se jetait sur des proies vivantes, leur arrachant les parties génitales » et qu'Héliogabale, « en tant que grand-prêtre du Baal d'Émèse » immolait de jeunes et nobles enfants<sup>79</sup>. Les Chrétiens eux-mêmes furent accusés de cannibalisme lors des premières

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 112.

persécutions. Villeneuve explique : « Le mystère qui entoure les origines de leur religion, l'ingestion culturelle, longtemps incomprise d'une chair et d'un sang divins ; la tenue de cérémonies secrètes au fond des catacombes avait de quoi frapper les esprits<sup>80</sup>. » Plus tard, ce sont les hérétiques qui furent accusés de cannibalisme dont les Gnostiques et les Templiers.

Certains sacrifices humains et actes cannibales sont pratiqués en l'honneur des morts. Outre l'attitude qui consiste à mettre à mort les proches du défunt (famille, concubines, esclaves, animaux, etc.) pour l'accompagner et le servir dans la mort, il y a aussi la nécrophagie. La manducation du disparu répond à un mobile alimentaire et magique : non seulement elle donne de la nourriture aux vivants, mais en plus, elle empêche l'éventualité d'un retour du disparu parmi les vivants<sup>81</sup>. Le ventre des vivants, et bien souvent des enfants, devient le mausolée des parents décédés.

Le cannibalisme a souvent été pratiqué à des fins curatives. Les supposées vertus médicinales du sang et de la chair humaine proviennent de cette ancienne croyance qui considère que certains organes ou certaines parties du corps humain sont le siège de qualités comme le courage, la force, l'intelligence ou la fertilité. Dans cette perspective thérapeutique, le cannibalisme apparaît comme un remède ou une prescription qui vise l'amélioration de la santé, de la force, de la beauté, de la jeunesse, etc. Les premières transfusions sanguines ont d'ailleurs choqué les âmes sensibles et provoqué un véritable scandale. Villeneuve raconte l'histoire d'Innocent VIII qui, sur son lit de mort, reçut un traitement choc de la part de son médecin : « Son médecin juif eut alors l'idée de lui faire transfuser le sang vivant de petits garçons. Trois enfants âgés de dix ans se prêtèrent pour de l'argent à cette opération et moururent victimes de cette criminelle expérience<sup>82</sup>. » Si certaines expériences médicales controversées ont pu s'avérer légitimes, plusieurs charlatans ont, par contre, prescrit des traitements inutiles, comme ce guérisseur d'Espagne qui, pour conseiller un tuberculeux, lui affirma : « Le remède est simple [...]. Buvez le sang chaud d'un enfant et enduisez-vous la poitrine de sa graisse, et vous serez guéri<sup>83</sup>! »

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 140.

Enfin, la chair humaine possède non seulement des vertus nutritives et régénératrices, mais elle a aussi, selon la croyance, des propriétés aphrodisiaques<sup>84</sup>. L'ogre *Minski*, ce personnage de Sade, amateur de chair humaine, en est convaincu : « Quiconque essayera ce régime, triplera bien sûrement ses facultés libidineuses indépendamment de la force, de la santé, de la fraîcheur, qu'entreprendra cette nourriture en lui<sup>85</sup>. » Il existe donc un cannibalisme purement érotique lié aux plaisirs de la chair. La manducation de chair humaine s'accompagne d'orgies sexuelles dans plusieurs rituels. Par ailleurs, la vue du sang et le sadisme provoquent plaisir et jouissance sexuels. Parmi les exemples les plus célèbres de ce type de cannibalisme, citons le cas de Fritz Haarmann, le « boucher de Hanovre » qui, de 1918 à 1924, étranglait ses jeunes amants lors de la relation sexuelle. Le tueur en série allait plus loin : « Exhibitionniste, mégalomane, indicateur de police et pédéraste, Haarmann, qui fut convaincu d'au moins vingt-sept crimes, dépeçait ses victimes, en vendait la chair sans le moindre scrupule, ou la dévorait sous forme de saucisse<sup>86</sup>... »

#### 1.2.4 Les champs métaphoriques de l'ogre

Le cannibalisme métaphorique est beaucoup plus important que le cannibalisme réel, et ce, même si la manducation concrète de chair humaine par les hommes, sauf dans les cas liés à la nécessité, repose surtout sur une symbolique : l'acte cannibalique *représente* quelque chose. « Le mythe de l'ogre dans les contes est peut-être né d'une horrible réalité. Le champ métaphorique du cannibalisme imaginaire est cependant infiniment plus étendu<sup>87</sup>. » Bouloumié distingue trois grands champs métaphoriques entourant l'ogre. Décrivons-les brièvement puisqu'ils nous serviront de structure pour l'analyse de *L'Ogre* de Chessex.

La figure sert d'abord à représenter une relation parents-enfants ou adultes-enfants destructrice. L'ogre est la figure par excellence du parent ou de l'adulte qui menace et qui brime un enfant. Selon Bouloumié, il est « la métaphore du père criminel qui tue ses enfants

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>85</sup> Sade, *L'ogre Minski*, choix et préface de Michel Camus, Paris, Mercure de France, 1999, coll. « Le Petit Mercure », p. 25.

<sup>86</sup> Roland Villeneuve, *op. cit.*, p. 144.

<sup>87</sup> Arlette Bouloumié, « L'Ogre dans la littérature », *op. cit.*, p. 1080.

pour garder la toute puissance<sup>88</sup> ». La figure de l'ogre représente ces adultes qui, en situation d'autorité et de supériorité, profitent, abusent ou terrorisent des enfants : elle permet d'exprimer des actes aussi sordides que la pédophilie et l'inceste.

Cela nous amène à considérer le deuxième champ métaphorique qu'elle évoque, celui de la sexualité. La figure de l'ogre s'immisce, en effet, dans les domaines de l'amour et du désir sexuel. Comme le souligne Bouloumié, « [l]a métaphore cannibale pour exprimer l'attrance sexuelle est fréquente<sup>89</sup> ». Lévi-Strauss, dans *La pensée sauvage*, relève même que « [p]artout dans le monde la pensée humaine semble concevoir entre l'acte de copuler et l'acte de manger une analogie profonde à un tel point qu'un très grand nombre de langues les désignent par le même mot<sup>90</sup> ». Claude Fischler, dans son essai *L'omnivore*, réitère cette correspondance entre la chair comestible et la chair désirable : « Notre relation à la chair animale renvoie constamment à celle que nous entretenons avec la sexualité<sup>91</sup>. » Dans cette perspective cannibalesque de la sexualité et des jeux de l'amour, la figure de l'ogre représente le séducteur effréné qui, tel Don Juan, recherche avec excès les plaisirs de la chair. Comme le souligne Jonathan F. Krell, « [s]i l'ogre est un monstre, il est universellement reconnu comme un monstre séduisant<sup>92</sup> ». La séduction est le moyen le plus souvent utilisé par l'ogre pour arriver à ses fins. La jeune fille (ou le jeune garçon), dans ce cas, est une victime de choix : de la chair fraîche, tendre et innocente, facilement vulnérable. Si l'ogre est le plus souvent masculin, les femmes aussi peuvent s'avérer de redoutables ogresses. Les femmes fatales, les séductrices, les croqueuses d'hommes apparaissent comme des ogresses aussi bien que comme des vampires et des enchanteresses diaboliques. Par ailleurs, l'amour, le désir et la jalousie peuvent aussi être considérés comme des ogres ; la passion et l'obsession que ces sentiments présupposent dévorent et consomment celui qui les ressent. Les ogres de l'amour, à la fois séduisants et insidieux, sont comme les loups évoqués dans la moralité du conte du « Petit Chaperon rouge » : « [L]es loups douxereux, / De tous les loups sont les plus

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 1080.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 1081.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 1081.

<sup>91</sup> Claude Fischler, *L'omnivore : le goût, la cuisine et le corps*, Paris, O. Jacob, 1993, p. 131.

<sup>92</sup> Jonathan F. Krell, « L'ogre réécrit, l'ogre réhabilité » dans *Esthétique, littérature et modernité : actes du colloque du CRI, Centre de recherche sur l'imaginaire, Montpellier, décembre 1994 : « Ruptures de la modernité »*, dir. par Yves Laberge, Paris, L'Harmattan, 1998, coll. « Cahiers de l'imaginaire », no 16, p. 16.

dangereux<sup>93</sup>. » Enfin, René Girard, dans *La Violence et le Sacré*, observe qu'il existe, dans pratiquement toutes les religions, un rapport étroit entre la violence et la sexualité<sup>94</sup>. Cette corrélation se manifeste dans des mythes de viol, de rapt, de défloration, d'inceste, de sadisme, etc. « La sexualité provoque d'innombrables querelles, jalousies, rancunes et batailles ; elle est une occasion permanente de désordre, même dans les communautés les plus harmonieuses<sup>95</sup>. »

Enfin, métaphore des guerres et des génocides, l'ogre devient l'image du crime contre l'humanité, la représentation du massacre des innocents. « Si l'extension du mythe dans le domaine de la sexualité est immense, il connaît aussi un développement important dans le domaine de la politique. Le nouvel avatar de l'ogre, c'est le tyran, le dictateur moderne<sup>96</sup>. » La figure de l'ogre s'est imposée spontanément pour représenter certains actes cruels et sanguinaires. Napoléon Bonaparte, le lion de Naples, était surnommé « l'Ogre de Corse » par les royalistes, parce que sa politique expansionniste et son absolutisme faisaient de nombreuses victimes. Les guerres napoléoniennes étaient particulièrement meurtrières pour la jeunesse française. Jean Tulard, dans son ouvrage *Le mythe de Napoléon*, a consacré un chapitre complet à l'ogre qu'était Napoléon.

L'Ogre. L'image est née spontanément dans les campagnes françaises devant les grandes levées de conscrits en 1813 : 963 00 hommes furent appelés cette année-là. « Il ne reste dans l'arrondissement que les vieillards, les estropiés et les infirmes », se lamente un sous-préfet. [...] Napoléon devient donc le minotaure auquel est livré son contingent annuel de jeunes gens<sup>97</sup>.

Sous la plume de Chateaubriand, Napoléon ressemble à la fois à Scapin et à Moloch, mais la figure de l'ogre n'est pas loin. Chez Rougemâtre de Dieuze, Napoléon est « l'Ogre de Corse » dans un pamphlet qui pastiche l'histoire de Gargantua et les contes de fées<sup>98</sup>. Alors que, pour l'écrivain britannique William Thackeray, Bonaparte « mange tous les jours trois moutons et tous les petits enfants qui lui tombent sous la main<sup>99</sup> ». La figure de l'ogre semble

<sup>93</sup> Charles Perrault, « Le Petit Chaperon rouge », *Contes*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>94</sup> René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 57.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>96</sup> Arlette Bouloumié, « L'Ogre dans la littérature », *op. cit.*, p. 1082.

<sup>97</sup> Jean Tulard, « L'Ogre » (chap. 2) dans *Le mythe de Napoléon*, Paris, Librairie Armand Colin, 1971, p. 45-46.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>99</sup> Roland Villeneuve, *op. cit.*, p. 14.

avoir été souvent utilisée à des fins pamphlétaires, pour illustrer la menace qui pèse sur un peuple. Elle surgit souvent dans un contexte de conquête ou de colonisation. Par exemple, elle apparaît chez Claude Lévi-Strauss, dans *Tristes Tropiques*, pour qualifier la civilisation occidentale responsable du génocide indien. Elle vient définir la barbarie qui caractérise l'Occident destructeur, colonialiste et arrogant, persuadé de sa supériorité : « [...] nous devons nous persuader que certains usages qui nous sont propres, considérés par un observateur relevant d'une société différente, lui apparaîtraient de même nature que cette anthropophagie qui nous semble étrangère à la notion de civilisation<sup>100</sup>. » En comparant l'anthropophagie de certains peuples à nos actes occidentaux, Lévi-Strauss offre une vision moderne de l'ogre. L'anthropophagie est utilisée au sein de certains peuples à des fins judiciaires, c'est-à-dire qu'elle permet de neutraliser l'élément perturbateur en l'absorbant. Cette pratique peut paraître horrible pour l'Occidental mais qu'en est-il des pratiques judiciaires de ce dernier ?

Le comble de l'absurdité étant, à notre manière, de traiter simultanément le coupable comme un enfant pour nous autoriser à le punir, et comme un adulte afin de lui refuser la consolation ; et de croire que nous avons accompli un grand progrès spirituel parce que, plutôt que de consommer quelques-uns de nos semblables, nous préférons les mutiler physiquement et moralement<sup>101</sup>.

Pour Lévi-Strauss, l'Occident a des pratiques qui s'apparentent à l'anthropophagie, du moins, à un cannibalisme imaginaire qui a des effets plus destructeurs encore que le cannibalisme isolé des peuples indigènes. C'est à ce moment que l'image de l'ogre surgit.

[I] se trouve que nous sommes du nombre [des ogres] ; non point par hasard, car, n'en eussions-nous pas été et n'eussions-nous pas, dans ce triste concours, mérité la première place, l'ethnographie ne serait point apparue parmi nous : nous n'en aurions pas senti le besoin<sup>102</sup>.

Selon Lévi-Strauss, les Occidentaux colonisateurs sont des ogres parce qu'ils ont littéralement englouti de nombreux peuples indigènes. Selon lui, la naissance de l'ethnographie est même intimement liée à la culpabilité ressentie par les Occidentaux suite à leurs invasions massives des contrées sauvages. L'excès et la démesure, à la manière de l'*hubris* grec sont, pour lui, les caractéristiques premières de l'« ogreté ». Nous pouvons

---

<sup>100</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Librairie Plon, 1955, p. 464.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 465.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 466.

inclure dans cet axe métaphorique l'ogre « économique », c'est-à-dire toutes les manifestations du riche qui dévore le pauvre pour asseoir son monopole.

Ce sont ces trois axes métaphoriques que nous suivrons pour d'analyser la figure de l'ogre et les autres figures qui la côtoient dans *L'Ogre* de Jacques Chessex.

## CHAPITRE II

### FIGURES DE LA FAIM

La faim, c'est vouloir. C'est un désir plus large que le désir.  
Ce n'est pas la volonté, qui est force. Ce n'est pas non plus  
une faiblesse, car la faim ne connaît pas la passivité.  
L'affamé est quelqu'un qui cherche<sup>1</sup>.

Amélie Nothomb, *Biographie de la faim*

Avec *L'Ogre*, Chessex représente à merveille le processus de figuration : tout le roman s'emploie à montrer comment une construction imaginaire peut proliférer au point de devenir une véritable obsession. Pour analyser ces cas de figures, et plus particulièrement celui de l'ogre, nous suivrons les trois axes métaphoriques décrits précédemment.

En premier lieu, nous aborderons l'émergence de la figure de l'ogre qui représente l'adulte autoritaire qui terrorise un enfant. Pour Jean, le protagoniste du roman, l'adulte le plus terrible est bien son père. Devant la toute-puissance de son père, il demeure un enfant. Cette infantilisation fait ressurgir l'ogre de l'imaginaire des contes de fées pour devenir une vérité menaçante. Toujours désigné par son prénom et son nom – Jean Calmet<sup>2</sup> –, il porte les initiales d'un célèbre fils sacrifié, Jésus-Christ. Nous verrons que la relation entre le père et le fils est au cœur des tensions qui s'observent dans le roman. La figure de l'ogre s'insère ensuite dans les domaines de l'amour et de la sexualité qui supposent la présence de sentiments et de désirs dévorants. Les plaisirs associés à la chair, l'appétit et la jouissance sont bien des traits qui font penser à sa figure. Nous nous intéresserons aux relations que Jean entretient avec les jeunes et, surtout, avec la Fille au Chat, une jeune fille dont il s'éprend.

---

<sup>1</sup> Amélie Nothomb, *Biographie de la faim*, Paris, Éditions Albin Michel, 2004, p. 20.

<sup>2</sup> Pour ne pas alourdir notre texte, nous utiliserons le plus souvent seulement « Jean ».

Nous verrons que leur relation se dessine dans un incessant mouvement de va-et-vient entre les positions de bourreau et de victime, de dévoreur et de dévoré. Enfin, l'ogre vient représenter la tyrannie et les persécutions sociales. Nous verrons comment Jean devient un ogre en transposant sa culpabilité et en faisant dévier sa violence sur une victime innocente.

## 2.1 Au Nom du Père

### 2.1.1 *La disparition du père et l'apparition de ses figures*

Le roman *L'Ogre* s'ouvre sur un deuil : celui de Jean qui vient de perdre son père. La disparition récente de ce père à la fois aimé et craint provoque l'apparition de la figure. Celle-ci prend souvent son essor dans l'absence : le vide laissé par la mort est comblé par le travail de l'imagination. Toute figure, en tant que signe, se tisse sur une tension entre la présence et l'absence et, de ce fait même, entre l'apparition et la disparition. C'est d'abord par les souvenirs qui tourmentent sa mémoire que Jean tente de se représenter son père et de combler l'absence par la création d'une figure.

Depuis une heure une image le persécutait. Jean Calmet hésitait à la regarder, il la repoussait, il l'enfonçait dans les couches opaques de sa mémoire parce qu'il savait qu'il allait souffrir au moment où il se la représenterait avec précision. Mais l'image floue refaisait surface, elle insistait, et maintenant Jean Calmet ne pouvait plus l'ignorer sur le fond d'ombre qui la rendait encore plus nette. Soudain sa solitude lui fut insupportable et tout le tableau s'éclaira<sup>3</sup>.

Jean ne cherche pas à se souvenir de son père, au contraire, il résiste de toutes ses forces à l'intrusion, dans son esprit, de ces réminiscences douloureuses. Malgré tous ses efforts, le souvenir de son père apparaît et s'impose. L'image qui menace de ressurgir, de s'emparer de son esprit, agit comme une obsession et comme une oppression : elle « insiste », elle « le persécute ». Cette image, ce tableau qui lui apparaît tout en lumière sur un fond d'ombre, est « une scène ancienne », une scène de l'enfance de Jean, un souvenir du repas du soir. Ce souvenir d'enfance qui refait surface donne lieu à une première description du père.

---

<sup>3</sup> Jacques Chessex, *L'Ogre*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle ; Ottawa, Les Éditions La Presse, 1973, p. 11. Les références à ce roman seront indiquées directement dans le texte.

Le père, immense, présidait au bout de la table. La lumière du couchant rougissait son front luisant et doré, ses bras épais luisaient aussi de lumière orange, sa force était visible, heureuse [...]. Autour de lui, la salle semblait plongée dans la nuit. Mais au devant de l'ombre qui montait du sol et des coins éloignés de la grande pièce, il y avait cette masse éclairée, concentrée, cet autre soleil infaillible et détestable qui rougissait, qui brillait, qui s'illuminait de tout son pouvoir. (p. 12)

Le père est comparé au soleil, « cet autre soleil » qui est bien le centre de l'univers de Jean. Ardent, flamboyant et rutilant, le père est, à l'image du soleil, immense, divin et inébranlable. Ce caractère solaire souligne la puissance, la souveraineté et l'autorité paternelles. En tant qu'astre qui rythme la durée des jours, le soleil, éternel, est un symbole du temps imperturbable. Représenté ainsi comme le maître du temps et de la mort, le père est d'ailleurs comparé à l'horloge qui orne la salle à manger et devant laquelle il trônait lors de repas.

Le docteur s'adossait à quelques centimètres de l'horloge au balancier solennel, un « morbier » haut comme un cercueil [...]. Le battement net et lent découpait le silence, et une fois de plus Jean Calmet admirait que son père se fût tenu des années devant cette machine dressée comme un monument derrière lui : comme s'il avait voulu s'assimiler allégoriquement à cette force, comme s'il avait voulu les avertir tous de sa domination irrévocable. Mais le père était mort, et le grand morbier continuait à marteler ses coups dans sa boîte. (p. 29-30)

Cette description d'un père associé au temps aborde, via l'idée d'un temps dévorateur, le trait de la manducation et de la dévoration préfigurant l'ogre. Selon Bouloumié, Cronos – assimilé à Chronos, le Temps divinisé –, ou Saturne, est une figure mythique qui s'impose d'emblée lorsque le thème de la dévoration surgit. Elle ajoute que Chronos, « symbole du temps destructeur [...] est le prototype divin de l'ogre<sup>4</sup> ». Jonathan F. Krell, pour sa part, affirme que la dimension temporelle des ogres littéraires qu'il a étudiés est toujours importante<sup>5</sup>. La domination du temps permet à l'ogre de s'appropriier l'infini et l'éternité. Le père de Jean apparaît comme le maître du temps, ou comme le Temps lui-même – Loi irrévocable – dévastateur et dévorant. Mais ce qui terrifie Jean encore plus, c'est le regard pénétrant de son père.

[S]on regard implacable se posait sur chacun des siens, il parcourait la table, de haut en bas, de bas en haut, et Jean Calmet se désespérait d'être une fois de plus transpercé par ces yeux tout-puissants qui le fouillaient et le devinaient. Sous leur feu bleu il devenait

<sup>4</sup> Arlette Bouloumié, « L'Ogre dans la littérature », *Dictionnaire des mythes littéraires* (dir. par Pierre Brunel), Monaco, Le Rocher, 1994, p. 1074.

<sup>5</sup> Jonathan F. Krell, « Quelques ogres de la littérature française contemporaine : Tournier, Chessex, Pennac » dans *Mythes de la littérature contemporaine d'expression française : actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994*, sous la dir. de Metka Zupancic, Hearst, Ontario : Le Nordir, 1994, p. 248-249.

livide, tout de suite il se sentait transparent, complètement désarmé, incapable de dissimuler quoi que ce fût à ces terribles prunelles. Le docteur savait tout de lui, le docteur lisait en lui parce qu'il était le maître, et le maître demeurait épais, massif, impénétrable dans sa force serrée et rubiconde au soleil du soir. (p. 12-13)

La transparence de Jean devant le regard de son père contraste avec l'opacité et l'impénétrabilité de son père. Même lorsque le repas du soir est terminé et que Jean se retrouve seul dans sa chambre, il sent qu'il ne peut se soustraire à ce regard tout-puissant. « Il avait l'impression que le regard de son père le suivait, le scrutait à travers les murs. » (p. 14) Il ne peut détacher de lui cette idée ; il subit le poids de ce regard comme une obsession. « Il succombait à son désir, toute sa fibre se crispait à l'idée que son père allait le surprendre, pire : qu'il l'avait vu, qu'il l'observait. » (p. 14) Jean ressent l'autorité de son père comme un jugement, une inquisition. Il le considère comme un Dieu censeur qui voit tout. Le docteur Calmet « voyait tout d'un seul regard » (p. 13). Une inquiétude le tenaille: et si son père le voyait... Un étrange sentiment de culpabilité nourrit la peur de Jean ; il craint d'être surpris, fouillé, deviné, c'est donc qu'il a quelque chose à cacher. Mais quoi ? Jean Lacroix affirme que « l'homme du regard »

est celui qui se regarde, se sent regardé et souffre d'un spectacle qui lui est odieux. Ce regard est en effet ressenti comme un jugement – un jugement définitif, arrêté, le jugement de Dieu, de l'histoire ou tout autre. L'œil et le regard [...] ont été utilisés de tout temps comme des symboles ou des expressions, des réalisations du remords<sup>6</sup>.

C'est ce regard inquisiteur qui fait de l'homme un objet de remords<sup>7</sup>. L'histoire de l'humanité a été marquée par la tentative de fuir ce regard, entre autres par le développement de la notion de vie privée<sup>8</sup>. Pour se protéger de ce regard qui traverse les murs, qui lui transperce même le corps, la peau et les os pour venir lire son âme et ses secrets inviolables, Jean tente de trouver ce qui lui donnerait du poids, de la consistance, une opacité. Les livres deviennent un refuge, un abri – « [i]l possédait enfin une part à lui, un lieu dérobé, un lieu caché au censeur! » (p. 14)

Ce souvenir d'enfance nous présente un père tout-puissant, soleil imperturbable, défiant le temps, autour duquel la famille Calmet gravite. Le père est comme Dieu : omnipotent et omniscient, il est le maître de l'espace et du temps. Cette réminiscence nous

<sup>6</sup> Jean Lacroix, *Philosophie de la culpabilité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1977, p. 57.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 57.

présente aussi un contexte : une scène de repas. Jean se souvient des « bruits de bouche de son père occupé à manger. Ces chuintements, ces succions le dégoûtaient comme un aveu sale » (p. 12). Pendant le repas, « le docteur mâchait et déglutissait sans arrêt » (p. 12) et durant la soirée, il « buvait bruyamment son café » (p. 13). Cette manducation bruyante est la trame sonore de cette scène, révélant une première représentation du père nouvellement absent. À chaque fois que la famille Calmet se réunit autour de la table pour parler du défunt, « [l]e fantôme de l'énorme figure rubiconde ri[t] de toutes ses dents au bout de la table » (p. 19). La figure de l'ogre, par des détours imaginaires, se tisse peu à peu.

Avant de voir comment la figure de l'ogre se construit, nous voulons montrer comment la nouvelle absence du père prédispose l'esprit de Jean au surgissement du symbolique. L'absence du père manifeste sa présence à travers des souvenirs, des rêves, des comparaisons et des apparitions. Toute la mémoire et toute l'imagination de Jean tendent vers la représentation de son père. Analysons deux exemples où l'absent manifeste sa présence.

Le premier exemple prend l'aspect d'une méprise créant la confusion dans l'esprit de Jean. Alors qu'il se promène sur la place de la Palud, il est frappé de stupeur par l'apparition de son père.

[I]l chancela, crut s'évanouir, dut s'appuyer contre un mur pour ne pas tomber : son père marchait tranquillement de l'autre côté de la place. Son père ! [...] Exorbité, il fixait le fantôme avec désespoir : c'était bien le docteur, aucun doute possible [...]. L'apparition s'arrêtait devant un café, une main tendue vers la poignée de la porte... (p. 54)

Trempé de sueur et glacé tout à la fois, Jean traverse la place et pénètre dans le café où il a vu l'apparition entrer. À l'intérieur de l'établissement, il n'y a aucune trace du docteur. Parmi les quelques clients présents, il y a « un gros type vaguement rougeâtre » (p. 55) qui est assis au fond, sous la pendule. Ses yeux l'ont-ils abusé ?

Était-ce l'homme qu'il avait pris pour son père ? Impensable. Il y avait à peine quelques minutes le docteur passait avec lenteur sur le trottoir pavé, Jean Calmet avait parfaitement reconnu son profil, sa démarche pesante [...]. (p. 55)

Jean est persuadé qu'il a bien vu son père, ou du moins, son fantôme. A-t-il pris l'homme « vaguement rougeâtre » assis sous la pendule pour le docteur qui s'adossait à l'horloge ? Cela lui semble impossible : il n'y a aucune ressemblance entre l'un et l'autre. Comment aurait-il pu se méprendre ? L'apparition du double de son père est une simple invention, une construction imaginaire. La figure prend forme et surgit à partir d'un stimulus perçu par les

sens et qui prend pied dans le monde matériel, mais qui n'en demeure pas moins la toile de fond sur laquelle Jean projette ses fictions et ses obsessions. « Le docteur rôdant par la ville ! Fallait-il être émotif et faible pour se faire attraper à la première vague ressemblance qui surgissait à l'improviste. » (p. 57) Il y a figure dans la mesure où la ressemblance entre les deux hommes – le docteur et l'homme rougeâtre – est une pure fabrication de Jean, l'expression de son esprit obsédé par l'absence de son père. D'ailleurs, lorsque le fils entre dans le café, le charme est déjà rompu, il n'y a plus qu'un homme qui ne ressemble en rien à son père.

L'imagination de Jean le pousse plus loin encore dans son obsession. Le docteur n'apparaît plus tel un fantôme à travers les traits d'une autre personne, mais s'immisce même dans les objets. Alors qu'il se rend aux toilettes, dans un café, Jean est confronté à la vue d'un objet banal qui le perturbe.

C'est juste à côté de la porte des W.C. qu'il s'arrêta, saisi par la gêne soudaine où le jetait ce qu'il voyait – ce qu'il se mit à regarder de tous ses yeux exorbités : [...] en face de lui qui arrivait sans se presser au bout du couloir, le guettant sous la lumière blanchâtre d'un carreau nu pour le prendre au piège, le déchirer, le narguer, il y avait un porte-parapluie rouillé où une seule canne, objet dérisoire et inutile, tournait vers Jean Calmet son corbin arrondi. (p. 87-88)

Si c'est d'abord le porte-parapluie qui semble guetter Jean, l'attention de ce dernier converge immédiatement vers la canne. Cette canne sculptée dans un bois nouveau et munie, en son manche, d'un bouton ressemblant à un gland, n'a rien d'extraordinaire. Il s'agit seulement d'un objet abandonné.

Dérisoire, évidemment, pour tout le monde, cette vieille chose. Un peu de bois à jeter aux ordures, ou à brûler, à débarrasser avec la ferraille rouillée qui la portait, et où l'on devait se cogner les pieds, se blesser. En attendant, la sale chose était là, peut-être depuis des années, et Jean Calmet ne pouvait détacher le regard de ses renflements détestables. (p. 88)

Le regard de Jean s'attarde et s'absorbe dans la contemplation de cet objet qui, bien que dérisoire et inutile, prend une signification particulière pour lui. La figure découle de cet investissement symbolique singulier. Le manche de la canne lui fait penser à un phallus, mais pas à n'importe lequel : « Pourquoi pensait-il au sexe de son père ? » (p. 88). Malgré tous ses efforts pour se rassurer et se raisonner, Jean ne peut se détacher de l'idée que le sexe de son père se tient là, devant lui, et qu'il se tend vers lui. Le sexe du père halluciné est-il le symbole de sa puissance virile ? Ou représente-t-il la tendance libidineuse du père ? Seul l'imaginaire

obsédé de Jean le sait. Pourtant, il y a quelque chose de risible et de cocasse dans cet événement.

Le sexe de son père oublié dans un corridor au fond de la Broye : il avait fallu qu'il passe justement par là, et distrait, apaisé ; qu'il entre dans ce café perdu et s'y sente bien ; qu'il enfile ce couloir ignoré du monde entier sans détourner ses yeux des détails humiliés de son ornement ; qu'il tombe enfin sur ce porte-parapluie où le docteur l'attendait, rappel, éclat de rire, blessure. (p. 89)

Le docteur le hante dans les lieux les plus inattendus et dans les moments où l'attention de Jean se relâche, ce qui a pour effet d'augmenter sa surprise et sa crainte. C'est comme si un être maléfique s'acharnait contre lui. « Quel démon hantait ce corridor, ou ce porte-parapluie, ou ces W.C. [...], quel mauvais génie avait-il dérangé, derrière les plaques moisies des parois, pour qu'aussitôt sa peur et ses dégoûts le figent comme un coupable dans cette lumière blafarde ? » (p. 88) Le démon s'est emparé non pas d'une chose, mais de l'esprit de Jean.

L'absence du père, loin de libérer Jean, se mue en une impérieuse présence, ce qui est le principe même de la fonction symbolique. Les souvenirs et les apparitions se multiplient ; la figure se fait de plus en plus insistante. L'abondance des projections et des représentations marque le début d'une obsession empreinte d'un indiscernable sentiment de culpabilité sur lequel nous reviendrons dans le troisième chapitre.

### *2.1.2 Le fils de l'ogre*

Déjà, avec le souvenir d'enfance du repas du soir à la table familiale, l'évocation du pouvoir, de l'appétit et de l'acte de manducation du père offre les prémices de la construction d'une figure : celle de l'ogre. Le mot « ogre » apparaît dans le texte, pour la première fois, à la page 20. Il sert à décrire le père et sa disparition : « “Ça a été terrible”, répétait la mère, mais ce mot était le seul qui convînt à l'Ogre, et de toute manière le vocable passe-partout ne disait rien de précis du dernier drame. »

Paul Calmet était médecin. Sa profession même le rapproche de l'ogre via le thème de la chair. Enfant, Jean accompagnait son père et assistait, fasciné, à toute une gestuelle

médicale, un « ballet monotone et dur » (p. 31) dont il garde un souvenir très précis. Se tenant dans un coin, silencieux et hagard, il ne pouvait détacher ses yeux du

docteur palpant, enfonçant un doigt dans un ventre, pinçant un bourrelet de graisse, se courbant comme un cannibale sur un cœur, triturant cette chair qui s'abandonnait, flasque et bouffie, ou sèche, rougeâtre, fiévreuse, blessée, entre ses formidables mains.  
(p. 31)

La routine du médecin devient la danse d'un cannibale triturant la chair de ses victimes. L'ogre a une prédilection pour les victimes innocentes et faibles. Dans son imaginaire d'enfant, les patients ne sont pas, pour Jean, les victimes de la maladie, mais bien les sujets de l'empire du docteur.

Des gémissements, des souffles rauques, des larmes sales ou des tumeurs, des boutons, des taches, et toutes ces pauvretés nues, tous ces sexes exposés, tous ces pubis pareils à des traînées de suie sur la peau blême figuraient une effrayante galerie blafarde sur laquelle régnait le maître de la chair douloureuse et humiliée. (p. 31)

Jean accompagnait son père « chez les pauvres, les humiliés, les malheureux qui suppliaient le maître de leur donner de quoi vivre encore un peu » (p. 68) et lui-même, malade de la force de son père, se soumettait à l'empire du maître de la chair. La vocation du médecin est de manipuler et de diagnostiquer les personnes malades, affaiblies, impuissantes. Par ses connaissances et son savoir-faire hermétiques, il possède un pouvoir : celui de scruter notre vulnérabilité à la recherche de symptômes, et notre mieux-être, voire notre vie, est entre ses mains et à la merci de son interprétation. Le docteur provoque la mort en duel, il lui tient tête. Les paroles que Jean place dans la bouche de son père révèlent cette toute-puissance et cette invulnérabilité du docteur.

Je rôde. Je suis le maître. J'ouvre des ventres, moi. Je fouille dans la chair. Je tranche. C'est moi qui menace, qui console, qui guéris, moi qui donne l'espoir, moi qui veille à la porte de l'empire de la mort. Elle n'ose pas se montrer, la mort, la pauvre ! Elle recule quand j'arrive, elle bat en retraite, elle se terre dans ses domaines ! [...] [J]'ai tous les droits, moi le guerrier, le maître de la vie, vous n'avez qu'à m'attendre et à me subir.  
(p. 97)

René Girard souligne que « la terreur quasi sacrée qu'inspire le médecin n'est pas étrangère à son autorité<sup>9</sup> ». En se souvenant du rituel médical de son père et de la soumission des patients envers ce dernier, Jean esquisse déjà la figure de l'ogre. Celle-ci se profile bel et bien derrière ce docteur cannibalesque régnant sur son empire de chair malade et affaiblie.

---

<sup>9</sup> René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1982, p. 72.

Jean Calmet, comme le petit Poucet<sup>10</sup>, est le dernier-né de sa famille. Cette position de cadet l'a toujours ennuyé : « Jean Calmet était le cadet : le benjamin, le petit benjamin, comme on le lui avait dit des milliers de fois pendant toute son enfance [...]. » (p. 39). Il porte même, à son grand malheur, « le second prénom de Benjamin, qui était écrit sur ses papiers officiels » (p. 39), nom détesté, qu'il se « répétait dans la solitude, pour se faire souffrir » (p. 39).

[C]e mot lui était devenu odieux et [il] rougissait de honte et de colère, à l'École du dimanche et au catéchisme, quand le pasteur racontait l'histoire du dernier fils de Jacob : « Rachel mourut en enfantant, elle avait souhaité appeler son fils Bénoni, fils de ma douleur, mais son père l'appela Benjamin, ce qui veut dire fils de ma droite... » (p. 39)

Pourquoi Jean a-t-il honte de ce nom ? Est-ce sa position de cadet qui l'humilie ? Est-ce le fait que, dans le récit biblique, Rachel meurt en donnant naissance à son dernier ? Ou est-ce encore parce qu'il se compare à ce fils qui est à la droite du père ?

Le récit biblique raconte que Rachel ne donna que deux fils à Jacob : Joseph et Benjamin. Ce dernier lui coûta la vie. Jacob aimait Joseph plus que ses onze autres fils (Gn, 37, 3-4), et lorsque celui-ci fut vendu par ses frères jaloux, il concentra son amour sur Benjamin, le seul descendant de la défunte bien-aimée (Gn, 44, 20). Jacob tenait beaucoup à son plus jeune fils. Ainsi, lorsque Jacob envoya ses fils en Égypte pour acheter du grain, il garda auprès de lui Benjamin – « Il ne faut pas, se disait-il, qu'il lui arrive malheur. » (Gn, 42, 4). Mais ce fils n'était ni faible ni un souffre-douleur, il était plutôt un ardent guerrier, comme le seront ses descendants. Dans sa bénédiction, Jacob dit de lui : « Benjamin est un loup rapace, le matin il dévore une proie, jusqu'au soir il partage le butin. » (Gn, 49, 27). Le nom Benjamin évoque à la fois la posture du petit Poucet, celle du « petit benjamin » qui est le souffre-douleur de la famille, et à la fois la posture de l'ogre, « du loup rapace » aimé de son père. L'inadéquation entre les deux postures est à la source d'un sentiment de honte qui pèse sur les épaules de Jean.

<sup>10</sup> Le petit Poucet de Perrault est le cadet de sa famille, et le plus faible. « [L]e plus jeune était fort délicat et ne disait mot : [ses parents] prena[ient] pour bêtise ce qui était une marque de la bonté de son esprit. Il était fort petit, et quand il vint au monde, il n'était guère plus gros que le pouce, ce qui fit que l'on l'appela le petit Poucet. Ce pauvre enfant était le souffre-douleur de la maison, et on lui donnait toujours le tort. » Charles Perrault, « Le Petit Poucet », *Contes, op. cit.*, p. 191.

La figure de l'ogre s'impose d'une manière surprenante lors d'une visite que fait Jean en compagnie de ses élèves. Le processus d'émergence de la figure est largement détaillé dans un long passage qui décrit le *Kindlifresserbrunnen*, une fontaine de Berne, qui représente un ogre dévorant des petits enfants<sup>11</sup>. L'apparition de la statue ne manque pas d'étonner le spectateur ou de carrément le méduser.

On allait atteindre un pont gardé par des obélisques quand la classe tomba en arrêt devant un monument stupéfiant. Des cris, des rires fusèrent. Jean Calmet, qui marchait comme un somnambule depuis un moment, leva les yeux et fut frappé de stupeur : un Ogre se tenait assis au sommet du fût d'une fontaine, dévorant un enfant déjà à demi englouti dont les fesses nues et les petites cuisses potelées gigotaient sur sa gorge ensanglantée ! (p. 186-187)

L'effet que provoque la statue sur le spectateur est de taille : tous s'arrêtent, crient, s'émerveillent. La statue attire l'attention, provoque et oblige le spectateur à s'attarder.

Jean Calmet plissa le regard pour mieux voir : la scène était épouvantable. Trapu, la figure large, la bouche distendue, immense, les dents très écartées plantées dans le dos de l'enfant, l'Ogre manifestait un sourd plaisir, son nez épaté, ses yeux bleus, tout le rictus de sa face insultaient les passants contraints d'assister à son forfait. On se rendait compte, à le voir aussi sûr de lui, avide et vigoureux, que rien ne pourrait interrompre son infâme régal. (p. 187)

La description de la statue est si dynamique qu'on dirait que l'ogre est vivant et qu'il agit vraiment. Le spectateur assiste, impuissant et fasciné, à l'horrible scène sans pouvoir interrompre ce cruel repas. Mais ce qui frappe l'œil surtout, c'est tout ce rouge, tout ce sang :

Le monstre était confortablement installé, vêtu d'une tunique rouge sanglant, de chausses vertes tachées d'une rouille pareille à d'horribles éclaboussures. Le coude droit levé haut, sa patte énorme maintenait le gosse nu dans sa gueule béante et cramoisie. (p. 187)

La figure de l'ogre s'élabore par une association imaginaire et par le déploiement de l'encyclopédie d'un sujet, formée de l'ensemble de ses savoirs et de ses connaissances personnelles et culturelles contenus par sa mémoire. Martin Lefebvre affirme à ce sujet que les traits d'une figure « sont interprétés par une suite ouverte et indéfinie d'interprétants qui définissent extensionnellement la figure et qui sont fournis par une imagination dont l'empan

---

<sup>11</sup> Soulignon, au passage, que cette fontaine est un monument qui a été « édifié par les populations suisses en guise de protestation contre les recruteurs de mercenaires qui écumaient la campagne ». Arlette Bouloumié, « Le mythe de l'ogre dans la littérature contemporaine », dans *La dimension mythique de la littérature contemporaine* (dir. par Ariane Eissen et Jean-Paul Engélibert), Poitiers, Université de Poitiers, 2000, p. 186.

est déterminé par la mémoire<sup>12</sup> ». C'est ainsi que l'ogre se fait tantôt monstrueux, tantôt bestial avec ses pattes et sa gueule. Après avoir contemplé avec effroi la scène, c'est surtout sur les tentatives désespérées des petites victimes que l'attention de Jean s'attarde. Les pauvres petits pleurent et essaient de s'échapper.

Sous le bras gauche, une provision de chair fraîche : une fillette grassouillette aux longs cheveux, le visage décomposée par les cris et les pleurs, pauvre petite victime, toute prête à être croquée au prochain repas. À la ceinture de l'Ogre, à gauche toujours, un sac d'où sortaient les torsos de garçons et de petites filles en train de crier. Ils étaient très pâles, et leur peau faisait un étrange contraste avec le cuir cuivré de l'assassin. Le petit garçon avait réussi à sortir du panier jusqu'au ventre, il essayait de fuir, il faisait un terrible effort, il s'accrochait à la jambe de l'Ogre pour s'aider, et cette tentative inutile, les larmes, les petits corps qui se contorsionnaient ajoutaient à l'horreur du géant que rien n'arrêtait dans son gueuleton. (p. 187-188)

L'accumulation de détails dans la description des victimes participe à l'horreur de la scène.

La puissance de l'ogre se mesure d'ailleurs à l'effet qu'il provoque sur ses victimes.

Un autre gosse était suspendu à sa ceinture, à droite, à côté du couteau de boucherie. Cet enfant lui aussi se débattait, ruait de ses petites jambes contre le genou du personnage monstrueux qui devait aimer cette gesticulation, qui en jouissait, qui était impatient de goûter à cette chair bien vivante qui se tordait dans ses liens et dans ses corbeilles : c'est pourquoi il avait toujours son garde-manger sur lui, bien ficelé à sa ceinture, la viande fraîche vivait et s'agitait à son propre flanc, contre sa propre peau, piquant son appétit, excitant son rire. (p. 188)

Ce qui frappe surtout chez l'ogre, c'est sa jovialité – « [l]a gaieté de l'Ogre ! » (p. 188) : sa faim apparaît comme un désir, et l'assouvissement de cet appétit, comme un plaisir. L'ogre jouit de son festin ; il se régale. L'appétit de l'ogre s'accroît par cette tendance qu'il a à différer l'acte de manducation, à le repousser, provoquant une sorte d'attente qui, en plus d'augmenter sa faim, accentue son plaisir lors de la dégustation. Enfin, le rire cynique de l'ogre rend la scène plus atroce encore et glace le sang des passants.

La description de cette scène, par la profusion de détails et la multiplication des incises et des énumérations, mime l'excès de l'ogre. De plus, nous y rencontrons tous les traits de l'ogre évoqués dans le premier chapitre. Ce qui s'impose d'abord à l'esprit, c'est le terrible festin de l'ogre qui « dévora[it] un enfant déjà à demi englouti dont les fesses nues et les jambes potelées gigotaient sur sa gorge ensanglantée ». Ses dents pointues ainsi que sa bouche large et béante indiquent sa nature anthropophage et prédatrice. Pourtant l'ogre est

<sup>12</sup> Martin Lefebvre, *Psycho : De la figure au musée imaginaire*, Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 62.

plus « humain », en quelque sorte, qu'un animal sauvage. C'est un monstre civilisé et dévoreur d'hommes. Les enfants dont il se nourrit sont pour lui un « régal », ils constituent un « repas » ou un « gueuleton », et l'ogre prend toujours soins d'en faire des « provisions » qu'il conserve dans son « garde-manger ». Les termes utilisés pour décrire l'acte de manducation de l'ogre sont souvent les mêmes que ceux qui décrivent la vie alimentaire des hommes. La dévoration est ici considérée à la fois comme un acte meurtrier, souligné par la présence du sang, et comme un acte culinaire. L'aspect meurtrier est appuyé par le rapprochement de l'ogre avec l'assassin et le boucher armé de son couteau. La chair qui deviendra viande sanglante est d'abord bien vivante : les petits corps grassouillets s'agitent et se contorsionnent pour échapper à l'ogre. La description de la statue insiste sur l'appétit et le plaisir. L'ogre s'amuse de la gesticulation des enfants qui se débattent : cela pique son appétit et excite son rire ; il en jouit. Le « sourd plaisir » qu'il manifeste transparaît à travers un rictus provoquant et arrogant. Confiant, avide et vigoureux, l'ogre est excessif et impossible à arrêter. Il se montre impitoyable envers ses nombreuses petites victimes qui ont la frayeur imprimée sur leur visage.

L'expérience visuelle fait apparaître, dans l'esprit de Jean, toutes les images qui, via les traits évoqués précédemment, lui font penser à la statue de l'ogre. Ce double travail de la mémoire et de l'imagination contribue à l'émergence de la figure. Elle se forme au moment où le spectateur intègre ce qu'il voit et ce qui l'impressionne aux savoirs que contient sa propre mémoire. La perception visuelle évoque alors des images mentales qui, en formant un réseau imaginaire, viennent enrichir et complexifier ce qui est vu<sup>13</sup>.

La fontaine du Dévoreur de Petits enfants ! La fontaine du Cannibale ! Et Jean Calmet se souvenait de Chronos qui avait dévoré sa progéniture toute vive, du fantastique Saturne engloutissant ses rejetons, du Moloch assoiffé du sang des jeunes gens purs, du terrible impôt de chair fraîche que la Crète payait au divin Minotaure au fond de son labyrinthe ruisselant d'hémoglobine. [...] Gilles de Rais ! Erzsébet Bathory, fouine altérée de hurlements ! Et vous piqueurs de Leipzig et de Mayence embusqués dans vos repaires et fixant la nuit d'un œil rose, vous les coupeurs de filles, les rôdeurs de salles d'opération, les voleurs d'enfants que vous enfouissiez dans vos gibecières entre chien et loup ! Vous les gobeurs de moelle, les suceurs de sang, tous les vampires, tous les bouchers, les dépeceurs, les scieurs, les débitteurs de gosses joufflus et fessus, les pourlêcheurs de fossettes sanglantes, les massacreurs d'anges, les éventreurs de pucelles poisseuses de vermillon ! Jean Calmet, fixant la statue du Tueur, voyait s'allonger toute une galerie venimeuse et mousseuse de rouge. (p. 189-190)

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 35.

Cette impressionnante accumulation est entièrement représentative de la logique de l'excès qui caractérise l'ogre, en plus de dresser une sorte de liste des diverses figures et individus qui, dans l'esprit de Jean, s'associent à ce monstre imaginaire. Chronos et Saturne sont les premières références en ce qui a trait à la dévoration. Par l'ingestion de leur progéniture, ces deux divinités sont « la métaphore du père criminel qui tue ses enfants pour garder la toute puissance<sup>14</sup> ». Quant à Moloch, surnom du dieu Baal, on lui offrait des enfants en sacrifice. Dans *Salammbô*, Flaubert imagine un de ces sacrifices en l'honneur du dieu Baal amateur du sang des jeunes enfants<sup>15</sup>. Il est d'ailleurs prescrit, dans le *Lévitique* (18, 21), de ne pas livrer ses enfants à Moloch pour ne pas profaner le nom de Dieu. La référence à Moloch nous introduit dans la logique du sacrifice et dans la symbolique de l'anthropophagie religieuse telle que décrite dans le premier chapitre. Le Minotaure, cependant, n'est pas une divinité, mais un monstre crétois, mi-homme, mi-taureau, à qui on offrait un contingent de chair fraîche. Pour ce qui est de la « monstruosité humaine », les figures historiques de Gilles de Rais, compagnon de Jeanne d'Arc adepte de la magie noire qui mettait à mort des enfants lors de crimes rituels, et de Erzsébet Bathory, une comtesse hongroise du XVII<sup>e</sup> siècle, qui faisait preuve d'une cruauté hors du commun : « Sadisme de dénudation, éviscération, morsures et ingestion de parties corporelles constituaient les passe-temps favoris de cette châtelaine qui aurait mis à mort six cent cinquante jeunes filles pour satisfaire aux exigences de sa beauté et de sa lubricité vésanique<sup>16</sup>. » Enfin, une longue énumération de tous les maniaques de la torture, dont les flagellomanes, les éventreurs, les piqueurs, les amateurs de défloration qui aiment voir le sang couler et parfois même s'en délecter<sup>17</sup>, achève le déploiement de cette « galerie venimeuse et mousseuse de rouge ».

Les détours imaginaires de Jean le ramènent à son père qui, lui aussi, s'assimile à l'ogre de pierre : « [S]on père était le dernier monstre de l'atroce lignée ! Et il avait fallu que Jean Calmet lui fût livré comme fils cadet, pieds et poings liés, tout à la merci de l'Ogre, faible, immobile, impuissant ! » (p. 190). Jean évoque lui-même la valeur figurale de l'ogre :

<sup>14</sup> Arlette Bouloumié, « L'Ogre dans la littérature », *op. cit.*, p. 1080.

<sup>15</sup> Gustave Flaubert, « Moloch » dans *Salammbô*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 237-268.

<sup>16</sup> Roland Villeneuve, *Le cannibalisme. Mesures et démesures de l'anthropophagie*, Verviers, Gérard et Cie, coll. « Bibliothèque Marabout », p. 142-143.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 147.

« Peut-être l'Ogre était-il son père, une nouvelle image de son père resurgie du Crématoire pour l'avertir encore et le persécuter ? » (p. 188) Jean fait de la statue de l'ogre une figure en l'investissant d'une valeur symbolique et affective : il s'agit d'une nouvelle image de son père issue de l'absence. Dans son esprit, une certitude s'installe : l'ogre de pierre *est* son père.

C'était bien le docteur ces épaules larges, ce dos trapu, cette épaisseur joviale et cruelle de tout le corps. C'était bien lui cette assurance dans le pire, cette voracité insolente, ces yeux bleus défiant le monde comme des feux tout-puissants, ce rire du visage et des dents écartées sous les grandes lèvres. (p. 188)

La statue de l'ogre s'impose aux passants tout comme les souvenirs du père s'introduisent violemment dans l'esprit de Jean. La ressemblance entre son père et la statue de l'ogre lui rappelle d'ailleurs d'étranges souvenirs d'un « jeu très ancien » (p. 156), d'un jeu d'enfance dans lequel son père tenait le rôle de l'ogre. Il était, bien sûr, l'enfant à dévorer. Il s'en souvient avec le même frisson d'horreur qu'il ressentait alors. Le jeu commençait pendant que le docteur mangeait son repas. Ce dernier, soudainement, fixait son cadet et menaçait de l'attraper et de le dévorer tout cru. Il lui disait : « Je vais te manger si tu ne t'enfuis pas. Je vais te manger pour mon souper, mon pauvre Jean ! » (p. 157). Grognant, grimaçant et aiguisant bruyamment son couteau, il perfectionnait son rôle d'ogre : « [...] ah, ah, ah, je vais te manger, petit Poucet, je vais t'ajouter à mon souper ! », « [a]h, ah, ah, le gros monsieur va manger le petit garçon qui traînait dans la forêt ! » (p. 158). Et lorsqu'il attrapait enfin Jean par le collet, il l'immobilisait sur ses genoux et posait la lame du couteau sur la gorge innocente de l'enfant. Jean se souvient de la sensation du métal sur sa peau : « [L]a pointe pique la peau, le docteur pèse un peu, c'est le jeu, l'acier s'enfonce d'un millimètre dans la chair où quelques petits vaisseaux cèdent aussitôt » (p. 158). Le docteur s'exclamait alors : « Alors, mon agneau ! [...] On va lui couper la garguette ! On va le saigner, ce mignon ! » (p. 158). Ce jeu apparaît comme une « scène rituelle » (p. 159) dans laquelle le bourreau manipule le couteau devant la victime qui s'abandonne à son sort. Mais dans l'esprit de Jean, ce jeu anodin se transforme en une véritable tragédie : son père n'est plus seulement l'ogre inoffensif qu'il était dans les jeux de l'enfance, il s'avère être un ogre sans pitié dévorant son propre fils.

Une haine rageuse le dressait contre l'Ogre-docteur, contre tous les autres ogres qui avaient massacré leur fils, leurs enfants, les tributs constamment renouvelés de chair jeune, de chair à pâté, de chair à plaisir, de chair à canon, de toute cette chair qu'ils avaient épouvantablement sacrifiée d'âge en âge pour s'en nourrir, pour s'en divertir, pour s'en repaître, pour s'augmenter ! (p. 189)

L'apparition de l'ogre de pierre cristallise la figure dans l'imaginaire de Jean. En tant qu'ogre, « son père l'avait dévoré. L'avait bâfré. Anéanti. » (p. 189) Il avait été « [d]évoré vif » (p.221). Cette dévoration est d'abord comprise dans un sens métaphorique : comme Cronos ou Saturne, le père de Jean cherche à asseoir son autorité et sa suprématie :

En le terrifiant, en le dévorant, en se l'appropriant comme un objet qu'il triturait à sa guise, le docteur avait voulu le stériliser pour garder sa puissance de père, de chef autoritaire et dur qu'il devait rester à tout prix. (p. 190)

Tandis que ses frères et ses sœurs avaient fui l'emprise paternelle, Jean « était demeuré au pouvoir du Maître [...] et il avait été assassiné » (p. 190). Cet assassinat imaginaire préfigure le destin tragique qui l'attend : dévoré par son obsession, il met fin à ses jours. Nous analyserons plus en détails cette apocalypse intime dans le troisième chapitre.

### 2.1.3 Le Père Fouettard

La figure de l'ogre devient une véritable obsession et module les différentes représentations imaginaires de Jean. Elle vient s'immiscer dans la relation qu'il entretient avec le directeur du Gymnase, Monsieur Grapp, qui apparaît comme une figure paternelle terrifiante. Grapp connaissait bien le père de Jean et il le respectait grandement. Il apparaît comme l'*alter ego* du docteur, ce qui ne rassure pas Jean. Un jour, Grapp convoque Jean dans son bureau et la panique s'empare de ce dernier. Le pauvre Jean se rend jusqu'au cabinet du directeur, où même Madame Oisel, la secrétaire, l'effraie.

[Elle] l'intimidait d'avoir accès au Directeur à tout instant, d'être liée aux humeurs du Maître, à ses projets, à ses secrets. Elle participait aux mystères d'Éleusis : agréée au trépied, aux charbons, aux philtres, et dans la fumée du dieu-Directeur-des-hommes, elle exhale une force initiatique qui pulvérise Jean Calmet. (p. 130-131)

Le directeur est entouré d'un mystère sacré ; il apparaît d'abord comme un dieu. Les lettres empilées de Madame Oisel constituent « le courrier des dieux » (p. 131) et Jean attend sagement que le directeur lui ouvre « la porte du temple » (p. 131). Lorsque Jean se retrouve face à face avec Grapp, la figure du dieu-directeur s'estompe pour être remplacée par celle de l'ogre-directeur. « Le géant ouvrit la bouche, de la salive s'amassa aux commissures, les dents inégales se montrèrent pareilles à des pierres tombales au fond d'un vieux cimetière de mangeurs d'enfants. » (p. 131) Grapp introduit longuement le but de sa convocation, ce qui a pour effet de mettre Jean dans une position d'attente inconfortable. Cela exacerbe sa crainte

face au directeur, et lorsque ce dernier arrive au point crucial de la conversation, Jean anticipe une condamnation à mort. « [Grapp] fit une pose, sourit de toutes ses dents, Jean Calmet s'apprêta à être assommé et dévoré. » (p. 132) Grapp, qui avait eu vent des comportements étranges que Jean avait manifestés au cours des derniers jours, tient simplement à s'enquérir de la situation. Lorsque Grapp met fin à l'entretien en exprimant sa confiance envers son employé, ce dernier est à peine soulagé.

[U]ne grosse main velue se tendait vers Jean Calmet, broyait la sienne, la secouait en l'air entre le ventre du cannibale et la victime provisoirement épargnée. Le rescapé se retrouva tout ahuri dans le corridor où le Ramuz de bronze le fixait de ses globes vides et écœurants. (p. 135)

D'abord comparé à un dieu mystérieux, Grapp apparaît rapidement comme un cannibale. La figure de l'ogre se profile derrière ce « mangeur d'enfants ».

Grapp devient une figure encore plus inquiétante, pour l'ensemble du Gymnase, le jour où il pose un geste si inattendu que cela frappe l'imagination de tous. Des étudiants font un *sit-in* dans la vague des contestations de gauche qui se multiplient dans la ville et Grapp choisit une méthode tout à fait désarmante pour chasser les indésirables.

Soudain le silence se fait, chacun demeure pétrifié : sur la porte de l'Académie, massif, immense, le crâne luisant, le nez chaussé de ses terribles lunettes noires, M. Grapp est apparu, contemplant l'adversaire, comme un rêveur. Mais en dépit de la force concentrée qu'il incarne, c'est autre chose qui stupéfie l'assistance : à la main – monstruosité nouvelle, objet sorti du fond des âges, signe agresseur et dominateur étonnant comme un animal archaïque, Grapp tient un fouet, un long fouet d'artillerie bouclé comme un serpent prêt à mordre [...]. (p. 146-174)

Armé de ce fouet, Grapp se rue sur les étudiants et les fait fuir à coup de sifflements sonores. Ce fouet fait surgir une nouvelle image qui ne manque pas d'être reprise dans les caricatures des journaux. C'est en rêvassant et en se questionnant sur « l'instrument et ses pouvoirs » (p. 148) que Jean poursuit l'élaboration de la figure, qui acquiert ici une nouvelle dimension. C'est à partir du mot « fouet » que l'imagination s'active. « Fouet du bourreau, fouet de l'amant, fouet de l'humiliation et du plaisir. Fouetter le sang. Un coup de fouet. Ce café m'a donné un coup de fouet. Fouetter un gamin désobéissant. Tu seras fouetté ! Un père fouettard. » (p. 148) La présence inattendue du fouet fait surgir, dans l'imagination de Jean, la figure du Père Fouettard. Il y a une logique de mise en récit et des traits que nous reconnaissons : un homme, armé d'un fouet, punit des enfants. Selon la légende, le Père

Fouettard, tout habillé de noir, accompagne saint Nicolas, qui est à l'origine du Père Noël : le premier donne des coups de fouet aux enfants qui n'ont pas été gentils alors que le second récompense de cadeaux les enfants sages<sup>18</sup>. Le Père Fouettard est la figure qui s'impose d'emblée pour décrire Grapp armé du fouet.

Et c'est bien ainsi, le Père Fouettard, que Grapp avait été immédiatement surnommé par tout le monde. Mais sur les photographies, dans les journaux, les lunettes noires, la calvitie bosselée et le rictus corrigeaient sévèrement ce que le mot aurait pu avoir d'un peu bonasse. Au contraire, ce surnom de Père Fouettard prenait un air sadique convaincant, et la stature du personnage, les épaules énormes, le cou large, les mains poilues lui donnaient un soutien extravagant. Devant les images des journaux que l'encre d'imprimerie noircissait et simplifiait sinistrement, même ceux qui n'avaient jamais rencontré M. Grapp ressentaient sa vigueur colérique, rageuse, concentrée, comme une évidence presque insupportable. (p. 148)

La figure du Père Fouettard se complexifie et devient plus effrayante encore lorsqu'elle s'applique au directeur. Le dynamisme de la figure tient dans cette appropriation, dans cette singularité qui en renouvelle chaque fois la forme. Ainsi, la figure du Père Fouettard, en prenant les traits du directeur, acquiert un nouveau sens, un sens plus terrifiant qu'anodin. Cette scène ne fait qu'augmenter la peur que Jean ressent à l'égard de Grapp. Tous les jeunes qui étaient présents lors de l'événement avaient réagi comme Jean l'aurait fait.

[I]ls avaient subi le fouet comme un avertissement paternel voulu par le destin. [...] [I]ls avaient fui sous la menace de la terrible lanterne. Mais plutôt qu'à elle et à son cuir sifflant et luisant, c'était à son symbole autoritaire qu'ils avaient cédé, au signe du Père, au sceptre de l'ordre [...]. (p. 149)

Dans l'imaginaire de Jean, l'ogre s'associe à Dieu (ou à un dieu) pour figurer le pouvoir du père qui veille « dans toute sa magnificence orageuse et dominatrice » (p. 149). Le père est le représentant de l'ordre et son autorité fait loi. Toutes les figures paternelles représentent cette fonction sociale de domination et de contrôle : « Zeus ! Jupiter tonnant ! Du fond des âges surgissaient les analogies paternelles. Et le lieutenant du Créateur, le Roi-Dieu, le père de l'État, le prince-père de ses sujets, toutes les hypostases du pater familias sévère et punisseur dans sa rude bienveillance. » (p. 149) Pour Jean, ce patriarcat devient indissociable de la persécution, et le père, grandiose et souverain, s'impose comme un ogre dévoreur d'enfants.

---

<sup>18</sup> Arlette Bouloumié, « L'Ogre dans la littérature », *op. cit.*, p. 1080.

## 2.2 La chair fraîche

### 2.2.1 Liliane

Le docteur Calmet est bien un ogre qui a faim de chair fraîche : Jean se souvient de « la sale histoire de Liliane » (p. 62). Liliane était une jeune fille de dix-sept ans que Jean, alors âgé de dix-neuf ans, avait rencontrée sur la terrasse de l'Hôtel du Rivage. Elle venait d'une famille plutôt pauvre et se devait de trouver un travail. Parce qu'elle lui plaisait et parce qu'il voulait lui venir en aide, Jean lui proposa avec enthousiasme de venir travailler pour son père qui cherchait justement une « demoiselle de réception » pour son cabinet. L'embauche fut conclue mais, à partir de ce moment, Liliane devint de plus en plus distante avec Jean. Ce dernier souffrait de ne pas comprendre jusqu'au jour où il découvrit le pot aux roses. Voulant consulter un dictionnaire dans le bureau de son père, Jean « s'engagea distraitemment dans le corridor, poussa la porte du bureau et reçut la scène dans la figure : debout, les seins nus, Liliane se pressait contre le docteur qui l'embrassait à pleine bouche » (p. 65). Le docteur entretenait une liaison avec Liliane. Jean, hébété et désespéré, avait fui devant la terrible scène et, même s'il était en colère, il se résignait face à la puissance de son père.

Son propre père avait mordu à cette bouche. Goûté à l'odeur de cette nuque. Empoigné ces seins aux bouts roses. Ouvert ces jambes bronzées. S'était enfoncé dans ce ventre. Le maître avait exigé son dû. Avait possédé. Ça continuait. Tous pliaient. Tous cédaient. Il régnait. Il se repaissait de leur soumission. Et il avait voulu cette chair comme un tribut naturel à sa puissance. Cette petite fille était à lui. Elle avait ployé dans ses bras. Elle avait gémi sous ses mains, haleté sous sa force infailible. Il était le père ! L'homme de vigueur, le propriétaire, la loi ! Cinquante-huit ans. Dix-sept ans. Mais la loi... Jean Calmet écartait aussitôt l'idée d'un détournement de mineure : le docteur n'avait pas dévoyé cette jeune fille, pas séduite. Il avait exercé un droit. Qui le contesterait jamais ? Jean lui-même cédait à cet empire, il en avait honte, il rageait, mais il s'inclinait devant la domination souveraine de son père... (p. 67)

Le docteur Calmet avait devancé Jean, il lui avait volé Liliane, mais pire encore : malgré ses cinquante-huit ans, il avait dépucelé la jeune fille, toujours mineure. Le champ métaphorique de l'adulte oppresseur envers un enfant et celui de la sexualité se superposent. Pourtant, dans l'esprit de Jean, cette union n'est pas illégitime. D'abord, son père, en tant que maître, représente la loi : son autorité est absolue et elle ne peut être contredite. Son geste n'est pas perçu comme un crime, mais bien comme l'exercice d'un droit, d'un droit de propriété. En

tant que « propriétaire », il a le droit de disposer et de jouir de sa possession comme il l'entend, il en détient aussi le monopole et l'exclusivité absolue. Liliane avait été un bien, un privilège qui lui revenait de droit : « son dû », son « tribut naturel ». Cela n'est pas sans faire penser au légendaire droit de cuissage qui était réservé au seigneur féodal. Le docteur Calmet, régissant en souverain sur son empire, avait perçu son tribut de chair fraîche en la personne de Liliane et l'ogre avait mordu, avait goûté à cette chair, et s'en était repu. Jean souligne même que l'hypothèse de la séduction est à écarter, car si Liliane avait été conquise, ce n'était pas par le charme – elle n'était pas amoureuse du docteur – mais par la force. Et non pas par cette force qui fait violence physiquement – elle n'avait pas été violée – mais bien par cette autorité, par cette emprise sur l'esprit qui contraint toute personne qui en est victime à céder, à s'incliner et à se soumettre. « Liliane avait été conquise par ce pouvoir » (p. 68) ; elle et lui, Jean, « avaient subi la même saleté. La tyrannie. » (p. 68). Suite à cet épisode, Liliane avait tenté de regagner la confiance de Jean, en vain.

Comme si, après le père, le fils à son tour allait se ruer sur cette viande. Jean Calmet souffrit aussitôt de ce vilain mot. Cette viande ? Qui disait des choses aussi sales ? Et il retrouvait son père, le docteur infailible palpant des chairs, triturant des fibres [...].  
(p. 67)

La viande, selon Fischler, « est sans doute l'aliment le plus désiré, le plus recherché<sup>19</sup> », depuis les tout débuts de l'humanité. Mais toutes les viandes ne sont pas bonnes à consommer, et plusieurs d'entre elles provoquent la répulsion. Toujours selon Fischler, la viande « est avant tout l'aliment le plus porteur d'*ambivalence* ; elle concentre sur elle à la fois le désir et la répulsion, l'appétit et le dégoût<sup>20</sup> ». Si Liliane avait d'abord été une « viande » de choix pour Jean, elle est devenue une « viande » dégoûtante, même si la simple association de la viande au corps humain, à la chair humaine scandalise Jean. Le mot « viande » est un vilain mot qui rappelle trop la faim de chair fraîche qui caractérise l'ogre-docteur, le maître de la chair anonyme, de la viande.

<sup>19</sup> Claude Fischler, *L'omnivore : le goût, la cuisine et le corps*, Paris, O. Jacob, 1993, p. 117.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 121.

### 2.2.2 *La Fille au Chat*

Le deuxième chapitre du roman, intitulé « L'esprit de Dionysos », est marqué par la description de la rencontre de Jean et de la Fille au Chat. Cette dernière, qui s'appelle, en fait, Thérèse Dubois, est une jeune étudiante des Beaux-Arts et elle a dix-neuf ans. L'exergue du chapitre annonce cet instant de bonheur torturé : « Pourquoi deux genoux se sont-ils présentés pour me recevoir ? Pourquoi des mamelles pour m'allaiter ? (Job, III, 12) ». Cette jeune fille devient rapidement un objet de fascination sur lequel converge la pensée et le regard de Jean. La figure de la Fille au Chat se façonne et se transforme jusqu'à ce qu'elle s'associe à l'ogre menaçant.

Cette fille lui apparaît comme une merveille au milieu d'un paysage gris et morne. Avant de la rencontrer, le temps ne faisait que passer. « Il y eut Noël. Il se terra. » (p. 95) « Il y eut le 31 décembre. Il se mit au lit. » (p. 95) « Il y eut la rentrée de janvier. Des conférences pédagogiques, des piles de versions à corriger. L'ennui plat. » (p. 98) Il n'y a que le quotidien qui défile, jusqu'au moment de la rencontre : « Un mois passa. Rien à dire. Puis ce fut le 21 février, et Jean Calmet rencontra la Fille au Chat. Alors il put croire que l'esprit de Dionysos entraînait en lui. » (p. 98) Jean aperçoit pour la première fois la Fille au Chat au café l'Évêché alors que cette dernière est assise à la place qu'il préfère. Il s'approche et la regarde intensément. Aussitôt, avant même d'aborder la jeune fille, il la baptise « la Fille au Chat » : « Elle ne l'avait pas regardé. Mais tout de suite il lui avait donné ce nom, c'était la loi et la magie, tout de suite elle l'avait plongé dans la joie mystérieuse et folle de Dionysos. » (p. 98-99) L'apparition de la Fille au Chat, son irruption soudaine dans le quotidien de Jean provoque une rupture : elle introduit un nouvel ordre dans sa vie. Tout de suite, cette dernière attire son attention et le fascine : elle est la loi et la magie réunies<sup>21</sup>. La rencontre avec cette jeune fille coïncide avec l'apparition d'une figure sur laquelle Jean va projeter ses obsessions.

Pour Jean, elle est l'apparition d'une merveille. Il est charmé, troublé, attiré par cette jeune fille qu'il n'avait jamais vue auparavant et qu'il trouve assise à sa table ce jour-là.

---

<sup>21</sup> Un peu plus loin dans le roman, l'expression revient presque telle quelle : « Thérèse était la Fille au Chat. C'était la loi. La magie. » (p. 107)

« Quelle force émanait de cette fille ? Quel enchantur l'avait nantie de ce pouvoir, près de cette fenêtre, dans ce café où Jean Calmet passait chaque jour plusieurs heures ? » (p. 101) Anne Bélanger a proposé une définition générale de la figure de la merveille qui met en lumière cet état d'émerveillement dans lequel Jean est plongé<sup>22</sup>. Selon elle, la merveille prend corps sous différents aspects ; elle peut être un phénomène, naturel ou culturel, un objet, naturel ou artificiel, un procédé littéraire ou artistique, un mode d'organisation ou une structure. Se faisant découvrir sur le mode de l'apparition ou de la révélation, et induisant à la contemplation, la merveille ne laisse pas indifférent. Par son caractère inusité, inhabituel ou inattendu, elle tend à provoquer une série d'effets caractéristiques sur un sujet tels l'étonnement, la surprise, l'admiration, mais aussi parfois la terreur, la stupéfaction, l'incertitude et l'écoeurement. Puisqu'elle procède par la mise en cause de l'opinion commune ou encore de savoirs établis, elle provoque une déstabilisation de l'intelligence interprétative et une mise en branle de l'imagination.

La Fille au Chat est une merveille qui active l'imagination de Jean et qui fait l'objet d'un processus d'appropriation et de figuration. Analysons les différentes figures auxquelles la Fille au Chat s'associe dans l'imaginaire de Jean.

La figure la plus prolifique quand il s'agit de décrire l'effet que provoque la Fille au Chat sur Jean est celle de Dionysos. Quel est cet « esprit de Dionysos » qui s'empare de Jean dès qu'il voit la Fille au Chat et qui donne son nom à un chapitre entier ? Pour répondre à cette question, il convient de résumer le mythe et les traits caractéristiques de ce dieu complexe et étrange. Nous verrons qu'il n'est pas anodin que la figure de Dionysos se profile derrière celle de l'ogre.

Dionysos, dieu du vin et de l'ivresse, chtonien, sauvage et exotique, est d'abord et avant tout le dieu « qui survient ». Il est différent des autres dieux. Sa mère, Sémélé la thébaine qui voulait voir Zeus dans tout son éclat, n'est qu'une simple mortelle. Il aurait été de la race des héros si son père Zeus n'avait pas achevé la gestation de l'enfant prématuré

---

<sup>22</sup> La définition de la merveille présentée ici a été mise au point par Anne Bélanger dans le cadre du séminaire « Monstres, miracles et merveilles » offert par le Département d'études littéraires de l'UQAM à l'automne 2001. Elle développe cette notion de merveille dans son ouvrage *Bomarzo ou les incertitudes de la lecture, figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Études Essai Sur Renaissance », no 74, 2007, p. 230.

dans sa cuisse. Si Dionysos est un dieu, c'est bien parce qu'il est né, tout comme Athéna, directement de Zeus. Dionysos, même s'il est un olympien de souche, sera toujours perçu comme celui qui vient de l'Orient, l'étranger qui débarque en Grèce avec ses panthères, ses peaux de fauves et ses bijoux exotiques. Dionysos est un dieu qui arrive, qui apparaît<sup>23</sup>. Son épiphanie fait l'objet de nombreux récits mythiques.

De même que le mythe de la naissance du dieu, les mythes de son apparition parmi les hommes ont aussi quelque chose d'inhabituel et d'étrangement excitant. Son entrée dans le monde est différente de celle que la légende attribue aux autres dieux, et il rencontre l'homme, également, d'une manière particulière. Dans les deux cas, son apparition est surprenante, inquiétante, violente<sup>24</sup>.

L'apparition du dieu, son irruption dans le monde humain, est toujours violente. Sa présence soudaine et tumultueuse perturbe l'ordre du monde connu et sans surprise. « L'esprit de Dionysos » provoque bien cette « joie mystérieuse et folle » ressentie par Jean à la vue de la Fille au Chat. Le torrent impétueux jaillissant des profondeurs est une image fréquemment utilisée pour figurer l'apparition du dieu.

Le mythe nous apprend qu'avec la présence de Dionysos se mettent à sourdre de la terre des eaux nourissantes et enivrantes. Des rochers s'ouvrent et laissent passage à des ruisseaux. Tout ce qui était fermé s'ouvre. L'étranger et l'hostile s'ajointent en un accord miraculeux. Des lois vieilles comme le monde ont soudain perdu leur empire, et même les dimensions de l'espace et du temps n'ont plus cours<sup>25</sup>.

L'apparition de Dionysos introduit un nouveau monde, un autre mode d'être. Les anciennes lois s'effondrent en même temps que disparaissent les limites du temps et de l'espace, mais il y a quelque chose d'autre qui s'ouvre et qui voit le jour. Dionysos est d'ailleurs le prototype du dieu nouveau, du dieu qui advient. En posant les yeux, pour la première fois, sur la Fille au Chat, Jean est totalement envoûté par cet esprit de Dionysos qui s'empare de lui. Les manifestations violentes de la nature ne manquent pas.

Le cœur battant, la gaieté dans l'âme, il la regardait, il la regardait intensément, il sentait des cascades jaillir au fond de lui, des précipices s'ouvraient dans ses os, sonores, où tombaient des pierres millénaires. Le vent montagnard sifflait dans les pins, le vent marin assaillait les figuiers. Il se découvrait porté par ces forces, soulevé, projeté, des sèves bondissaient dans son sang, des humeurs neuves le secouaient, des ciels étoilés, des volcans en flammes, des sources, des orages, des bousculades de troupeaux à cornes, des sauts de chèvres sur des pentes enragées d'odeurs de fleurs, toutes ces images

<sup>23</sup> Dans le culte de Dionysos, le dieu fait son entrée dans le temple en étant incarné, c'est-à-dire sous la forme d'une image plastique. Dionysos se donne à voir. Walter F. Otto. *Dionysos. Le mythe et le culte*, trad. de l'allemand par Patrick Lévy, Paris, Mercure de France, coll. « Tel », 1969, p. 89-90.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 103.

l'empoignaient, le traversaient, revenaient s'engouffrer en lui, le jetaient dans une transe immobile et magnifique. (p. 99-100)

Parmi ces forces de la nature qui se déchaînent, nous retrouvons les végétaux et les animaux chers à Dionysos soit le pin, le figuier, la chèvre et le bouc. La logique de l'excès est indissociable de la figure de Dionysos : le tumulte, le vacarme et la folie sont les principaux participants de son cortège. La manifestation du dieu est violente et fracassante.

Jean Calmet se persuadait de l'extraordinaire violence des sensations et des visions qui le jetaient hors de lui comme des typhons arrachèrent les maisons à elles-mêmes, commencèrent par les secouer, ensuite les cassent, les divisent, les aspirent, les projettent, et tous leurs éléments s'éparpillent violemment dans l'air comme des châteaux éclatés. Tous ses châteaux éclataient. Il était brisé et il volait. (p. 118)

L'éclat et la rupture sont les modalités d'apparition du dieu. La logique de l'excès se manifeste, dans le texte, par une poétique de la profusion qui met à l'honneur l'énumération et l'utilisation massive des pluriels. La contemplation de la Fille au Chat, comparée à une transe immobile et magnifique, fait surgir dans l'imaginaire plusieurs images d'un âge d'or qui offre ses parfums de miel et de fleurs. Charmé, il l'aborde et échange quelques mots avec elle sur le temps qu'il fait. À la simple évocation de la température printanière, l'esprit de Jean continue de s'enivrer. « Et aussitôt il vit éclater des bourgeons, des suc coulèrent sur des troncs couverts d'abeilles, des faons se tapirent dans le foin dru. Le miracle durait. » (p. 100-101) La Fille au Chat révèle à Jean qu'elle vient de Montreux et le nom même de cette ville continue à le faire rêvasser.

L'enchantement ne cessait pas : Montreux des palaces solaires dans leurs jardins de figuiers et d'orangers sous les collines de sapins, Montreux des turbans emperlés et des Rolls-Royce en face des dents-de-scies [*sic*] des Alpes, ville qu'une série de prodiges métamorphosent en cimetière surréaliste, en carte postale anglo-balkanique, en port de théâtre baroque, en dépliant de l'Orient-Express, en caverne d'Ali Baba helvétique et mondaine ! (p. 102)

La merveille a ceci de particulier qu'elle joint souvent des éléments, a priori, sans liens apparents. Montreux apparaît comme lieu hybride, infiniment enchanteur, qui conjugue paysages helvétiques avec richesses orientales. L'exotisme propre à Dionysos déferle sur Jean : « Et la Fille au Chat venait de sortir de ce réservoir, par l'effet des génies des montagnes et de l'eau qui l'inspiraient et la protégeaient comme leur enfant mystérieuse ! » (p. 102) Le mystère qui entoure la Fille au Chat se compare au caractère nocturne de

Dionysos, dont le culte se déroule lui-même en mystères. « Qui est-elle ? se demandait-il, la journée. » (p. 107) Les jours suivant leur rencontre, elle ne cesse de le fasciner.

Il donnait ses cours, une impatience croissante le soulevait, le bouleversait, et quand venait l'heure rose et jaune, à la fin de l'après-midi, il entendait crépiter les flambeaux de Dionysos, le paysage s'embrasait, les torrents bouillonnaient, des femmes échevelées, poisseuses de jus et de soleil, bondissaient dans des cuves sonores, et Jean Calmet retrouvait cette joie brûlante qui l'avait saisi à la minute où il avait aperçu la Fille au Chat. (p. 107)

Dionysos est un dieu flamboyant : sa présence s'accompagne souvent de feu et d'éclats de lumière. Il est aussi un dieu de la métamorphose, d'abord parce qu'il insère un nouvel ordre, mais aussi parce qu'il a la capacité de changer de forme. On l'appelle, d'ailleurs, « le multiforme » (Polyeidès ou Polymorphos)<sup>26</sup>. En outre, il possède le don de prophétie et il a le pouvoir de faire apparaître des prodiges et des signes effrayants. L'effet que provoque la Fille au Chat, douée d'un pouvoir enchanteur, laisse présager une métamorphose, l'avènement d'une nouvelle vie :

Jean Calmet pensait à l'enchanteresse de *L'Âne d'or*. Allait-il être métamorphosé, lui aussi, en quadrupède à martyriser ? [...] Allait-il être changé en bête par cette sorcière à tresse d'or ? Et pourquoi pas ? Avec plaisir, il s'imagina livré aux pouvoirs de la fée. La Pamphile du conte. Et Circé. Et Morgane. Toutes les médiatrices de l'obscur. (p. 110)

« Avec plaisir, il s'imagina livré aux pouvoirs de la fée. » Jean attend ce changement, il l'espère. Mais, tout comme Dionysos qui disparaît comme il apparaît, cette fée est destinée à disparaître – « ma Mélusine, mon Ophélie » (p. 215) – et elle ne métamorphosera pas Jean comme il l'avait souhaité.

Si Dionysos est si complexe, c'est qu'il y a, au cœur de son mythe, un paradoxe : il est à la fois un dieu cruel, sanguinaire, et un dieu souffrant, mis à mort. Il est à la fois « le conquérant et le supplicié, la divinité omnipotente et le dieu-enfant martyrisé<sup>27</sup> ». Commençons par sa position de victime. Fils illégitime de Zeus, Dionysos, à peine né, s'attire les foudres d'Héra qui demande aux Titans de s'emparer de l'enfant et de le couper en petits morceaux. Les Titans s'exécutent et mettent les morceaux à bouillir dans un grand chaudron, mais Dionysos est sauvé in extremis par sa grand-mère Rhéa qui le reconstitue et

<sup>26</sup> Walter F. Otto, *op. cit.*, p. 117.

<sup>27</sup> Nathalie Mahé, *Le mythe de Bacchus*, Paris, A. Fayard, 1992, p. 13.

le ramène à la vie<sup>28</sup>. Dionysos Liknitès (le dieu au berceau) faisait l'objet de nombreux cultes en Grèce et c'est le côté victimaire du dieu qui était célébré, l'enfant qui avait été persécuté par Héra, mis à mort, démembré et mis à cuire par les Titans.

Cependant, si Dionysos, sous l'épithète du nouveau-né, est un dieu persécuté, il est aussi un dieu persécuteur qui n'hésite pas à rendre fous ceux et celles qui refusent de l'honorer. Comme le souligne Otto, « [l]e sens du mythe est que le dieu subit lui-même l'horreur qu'il accomplit<sup>29</sup> ». Ou plutôt, Dionysos fait subir ce qu'il a subi. À l'opposé de Dionysos Liknitès, l'enfant victime, il y a les épithètes Dionysos Anthroporraistès (le déchireur), Omèstès (le mangeur de chair crue) et Zagreus (le grand chasseur)<sup>30</sup>. Le dieu du vin peut se montrer inexorable. Chez Euripide, le chœur dit de Dionysos : « Vêtu de la nébride sacrée, il recherche le sang des boucs agonisants, avec un appétit glouton pour la chair crue<sup>31</sup>. » Le mythe raconte aussi que, lorsque les filles de Minyas refusèrent de se soumettre au culte de Dionysos par décence envers leurs époux,

l'esprit de Dionysos fit irruption parmi elles, semant la surprise et l'effroi ; et dans la folie qui s'empara d'elles, elles tirèrent au sort leurs petits garçons. L'histoire raconte qu'elles avaient été prises d'un violent désir de chair humaine. Le sort tomba sur le fils de Lcuccipé, qui fut mis en pièces par les trois Minyades<sup>32</sup>.

Il se produisit la même chose lorsque Dionysos se rendit à Argos et que les habitants refusèrent de lui rendre le culte : les femmes, plongées dans un profond délire, se précipitèrent sur leurs propres enfants pour les déchirer et dévorer leur chair crue<sup>33</sup>. Le mythe de Dionysos regorge de ces cas d'accès de folie meurtrière et cannibale qui tiennent tout à fait du comportement de l'ogre. L'esprit de Dionysos transforme les femmes en ogresses qui dévorent leurs propres enfants. Et puisque le rite a pour fonction première de reproduire le mythe initial, la même cruauté était employée dans les sacrifices rituels dédiés au dieu. Ainsi, sur l'île de Ténédos, pour honorer Dionysos Anthroporraistès, on immolait à la hache un nouveau-né, et le sacrificateur devait ensuite fuir vers la mer pendant que la population le

<sup>28</sup> Robert Graves, « Dionysos : caractéristiques et attributions » (27.a), *Les mythes grecs*, Paris, Librairie Fayard, 1967, p. 164-181.

<sup>29</sup> Walter F. Otto, *op. cit.*, p. 115.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 113.

lapidait<sup>34</sup>. Le déchirement (le *sparagmos*) et l'omophagie sont des éléments clés du rite de Dionysos. L'omophagie, qui consiste à déchiqueter et à dévorer tout cru la chair d'un animal, est en totale contradiction avec les règles en usage dans le sacrifice public de la cité. La frontière entre l'humanité et la bestialité tombe<sup>35</sup>. Le culte de Dionysos s'inscrit dans l'idée de transgression, que ce soit la transgression de tabous, d'interdits, de règles, etc. Par ailleurs, Dionysos est un grand conquérant. Partout où il passe, il impose ses lois et ses mystères, ce qui a contribué à en faire le modèle divin du triomphateur<sup>36</sup>. Il est l'esprit sauvage de la contradiction, « de la présence immédiate et de l'absolue distance, de l'extase et de l'horreur, de la vitalité illimitée et de la destruction la plus cruelle<sup>37</sup> ».

Le mythe de Dionysos baigne dans un univers féminin lié à la naissance et à l'allaitement. Dionysos lui-même est surnommé « l'efféminé » (*Gunaikias*) par Eschyle<sup>38</sup>. Les ménades, ou Bacchantes, sont des nourrices : dans leur délire, elles allaitent souvent les petits des bêtes féroces (lionceaux, louveteaux, veaux) et elles sont, en quelque sorte, les nourrices du dieu<sup>39</sup>. Les ménades sont des mères et des épouses qui, par l'esprit de Dionysos, sont arrachées à leur quotidien paisible et rangé, à la coutume et aux activités domestiques<sup>40</sup>. Possédées du délire dionysiaque, le paradoxe veut qu'elles passent de mères nourricières à mères meurtrières dévorant le fruit de leurs propres entrailles.

La mère, la nourrice devient dans la démence une bête de proie sanguinaire et déchire la jeune vie qu'elle aime le plus profondément. Des premières nourrices de Dionysos jusqu'au mythe atroce de Procné et Philomène se répète sous des formes toujours nouvelles l'image de la mère qui, entraînée par le sombre esprit du dieu, tue d'une manière horrible son propre fils<sup>41</sup>.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>35</sup> Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977, p. 150.

<sup>36</sup> Walter F. Otto, *op. cit.*, p. 85.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>39</sup> Les premières ménades sont les nourrices de Dionysos. Selon certaines versions du mythe, les filles de Lamos, à qui Zeus avait confié la garde de l'enfant, prises de délire, auraient presque déchiré Dionysos. Quant à Ino, qui fut aussi la nourrice de Dionysos, elle tua son fils Mécicerte dans un accès de folie. Sur l'île de Ténédos, ce Mécicerte faisait l'objet d'un culte sous l'épithète Palaemon (le tueur d'enfants) car on lui sacrifiait des enfants. Voilà le paradoxe, présent aussi dans l'histoire de Dionysos : l'enfant tué devient le dieu tueur d'enfants. *Ibid.*, p. 113.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 189.

La Fille au Chat s'apparente à une ménade par son côté maternel. Elle borde Jean « comme un bébé » (p. 151) et celui-ci « se laiss[e] étendre sur le dos comme un enfant » (p. 216). En regardant la poitrine de la jeune fille, Jean sent monter en lui le désir, il voudrait « dégager un sein, fixer sa bouche à l'aréole et téter, téter la vie à cette source, s'enfoncer une fois pour toutes dans la douceur maternelle. » (p. 208) Le côté maternel de la Fille au Chat met en lumière l'exergue du chapitre tiré de Job « Pourquoi deux mamelles pour m'allaiter ? ». Cependant, comme le mythe l'annonce, la mère nourricière qu'elle figure risque de se transformer en mère meurtrière.

La figure de Dionysos et celle de l'ogre convoquent les mêmes traits. La mise à mort et la manducation de la chair forment la geste de ces deux êtres obscurs. Tous deux sont en étroite relation avec le monde des morts : l'ogre par sa parenté avec Orcus et Dionysos, pour avoir pénétré le séjour des morts afin d'aller chercher sa mère Sémélé. L'appétit et la joie de l'ogre se transforment en extase dionysiaque, tandis que l'excès demeure. Enfin, la folie meurtrière qui les meut fait d'innocentes victimes. Cependant, même s'il est comparable en cruauté et en violence avec l'ogre, Dionysos possède des traits qui le rendent garant de la nouveauté et de la métamorphose.

La Fille au Chat, comme son surnom l'indique, a des affinités avec le chat et toute la famille des félins. Jean lui attribue ce nom dès l'instant où il la voit, pour la première fois, dans le café. Il prend plaisir à surnommer ainsi les gens qu'il observe. Par exemple, lorsqu'il se promène sans hâte au-devant des échoppes, « [e]n l'honneur des *Métamorphoses*, il nomm[e] Photis et Psyché deux sœurs jumelles, blondes et bronzées, qui sort[ent] d'une boutique pop chargées de grands sacs de plastique multicolore » (p. 54). La désignation donne de la consistance au travail de figuration : elle permet au sujet de s'appropriier l'objet de ses désirs. L'imagination du sujet cristallise en un nom l'ensemble des effets provoqués par un être ou un objet qui le fascine. Ainsi, Thérèse n'est plus seulement Thérèse Dubois l'étudiante, mais la Fille au Chat de Jean. Pourquoi choisit-il de la baptiser ainsi ? Tout d'abord, lors de leur rencontre, elle portait « une pelisse de chat jaune et blanche » (p. 99) ainsi qu'une toque assortie, et elle tricotait de la laine blanche tout en buvant tranquillement une tasse de lait. L'analogie avec le chat s'amplifie à mesure que le désir de Jean grandit :

« [...] oh chatte, chatte à blouse transparente, chatte aux colliers de cuir et de cuivre, aux bagues arabes et afghanes, chatte aux poils en copeaux de bronze crêpelé où surgit la douce aile de la folie et du désir hoquetant dans l'ombre humide. » (p. 145) Le désir de Jean s'accroît au contact de la nature féline de Thérèse. En imaginant les propos de cette dernière, Jean lui fait dire ces paroles : « Jean m'a appelée la Fille au Chat. Peut-être parce que j'ai un petit con tout doux et chaud et humide. » (p. 210) Le côté félin de la jeune fille est intimement lié au désir sexuel de Jean.

Née sous le signe du Lion, Thérèse s'assimile allégoriquement à deux représentations félines qui ne manquent pas d'attirer l'attention de Jean. La première représentation féline est le poster de panthère épinglé sur un mur de sa chambre : « Une bête hérissée, – chat, fille hirsute, panthère se ramassant pour bondir du fond d'une sylve, ou d'un gouffre, ou d'un système de cloisons noires où son reflet fantomatique tremblait. » (p. 108) Lorsque Thérèse se met face au poster, « l'animal féminin, la fille-tigre, la petite goule femelle jaillie de la prison raturée la refl[ète] dans le miroir noir du papier » (p. 108). La photographie luisante de la panthère est comme un miroir : la Fille au Chat est face à son reflet, à son double. La jeune fille et la bête se confondent ; leurs traits sont interchangeables. La panthère, animal carnassier et sauvage, évoque le mystère. Elle était d'ailleurs représentée dans les cortèges de Dionysos et de Cybèle, déesse d'Asie Mineure, divinités dont les pratiques rituelles se déroulaient en mystères. Elle accompagnait aussi Aphrodite et la magicienne Circé, divinités impitoyables de la séduction. Comme le souligne Otto, la panthère est l'animal dionysiaque par excellence, comme la plupart des félins sanguinaires.

De tous les félins dévoués à Dionysos, ce n'était pas seulement le plus gracieux et le plus fascinant, mais aussi le plus sauvage et le plus sanguinaire. La promptitude fulgurante et l'élégance parfaite de ses mouvements, dont le but est de tuer, montre la même alliance de beauté et de danger que l'on peut observer chez les femmes démentes qui accompagnent Dionysos. Leur sauvagerie aussi fascine celui qui les regarde, et pourtant elle est la manifestation explosive du désir effroyable de se jeter sur la victime, de la mettre en pièces et de dévorer sa chair crue<sup>42</sup>.

Jean assimile la nature esthétique et cruelle de la panthère à Thérèse qui demeure un mystère pour lui. La deuxième représentation à laquelle elle s'identifie est le chat qu'elle a dessiné sur un bout de papier et qu'elle offre à Jean.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

C'est un chat au stylo à bille vert, deux yeux de chat immenses et fixes qui transpercent Jean Calmet de leur feu blanc. Un instant il ne voit que ces pupilles dilatées, que cet iris qui le fouille. Chat-Inquisiteur. Chat-Juge. Il le déteste aussitôt. (p. 166)

Ce n'est pas tant Jean qui regarde le chat, mais bien le chat qui le regarde. Les yeux du chat « qui transpercent Jean Calmet de leur feu blanc » rappellent le regard pénétrant du père. En observant le dessin du chat de plus près, il s'attarde aux détails du tracé : « l'encre verte a strié, hérissé, griffé l'image de menues blessures qui s'étoilent vers les bords du papier comme des éclats ou des rayons que l'œil suit presque douloureusement » (p. 166-167). C'est à cet instant qu'il remarque qu'une phrase accompagne l'image.

Quelque chose est écrit en toutes petites lettres sous la sale bête, Jean Calmet a de la peine à le déchiffrer car la fourrure et son aura grésillante se mêlent au texte. Il y parvient. Il lit : *Une nuit à Montreux – fait au matin devant la fenêtre ouverte* et il se demande aussitôt ce que cachent ces mots innocents. En tout cas, le chat est détestable : Jean Calmet, sans rien dire, le replie en quatre et le glisse dans son portefeuille. (p. 167)

Les mots écrits sous le dessin, autant que l'image du chat, mettent Jean mal à l'aise. Quelle est cette nuit mystérieuse et quels secrets cache-t-elle ? Que faisait la Fille au Chat cette nuit-là et avec qui était-elle ? Et pourquoi lui donne-t-elle ce dessin ? La Fille au Chat est une pure projection de la part de Jean tandis que les motivations secrètes de Thérèse lui échappent. Que fait-elle lorsqu'elle n'est pas avec lui ? Ce chat maléfique qui nargue Jean est déstabilisant car il est une création et une projection provenant de Thérèse. Ces représentations félines, qui évoquent le mystère entourant la Fille au Chat, préfigurent l'apparition du chat prophète sur laquelle nous nous pencherons dans le troisième chapitre.

Âgée de dix-neuf ans, la Fille au Chat a l'insouciance et la candeur d'une jeune fille à peine sortie de l'enfance et tout un univers de contes de fées semble l'envelopper. L'investissement imaginaire de la figure se fait via le merveilleux et les personnages qui le peuplent.

[...] Jean Calmet s'étonnait une fois de plus que cette fille fut si étrangement proche de l'enfance, des contes, des scènes gravées sur cuivre dans les vieux livres à couverture rose, des planches tachées de rouille que les libraires et les antiquaires exposent dans leurs devantures [...]. (p. 209)

Le trottement de la Fille au Chat, le clic-clac des souliers lorsqu'elle marche, plonge Jean dans le monde merveilleux du conte. « [T]out un passé de merveilles fraîches » revit en lui : « les nains, les fées, les sortilèges, les animaux se mettant à parler au bord des rivières, les

jeunes filles réveillées de la mort par un baiser, les épouses enfermées dans la chambre rouge pendant que la route poudroie et que l'herbe verdoie », « les géants [qui] gesticulent, le petit garçon [qui] sème son pain dans les fourrés », et « les oiseaux [qui] guettent les miettes claires du haut de leurs branches<sup>43</sup> ». (p. 209)

Elle possède des traits qui la font ressembler tout particulièrement au Petit Chaperon rouge. Outre son air enfantin et innocent, elle trimbale un petit panier qui attire, dès le début, l'attention de Jean.

Elle le balançait contre lui, à bout de bras, c'était toute l'enfance, ce panier, le trésor du Petit Chaperon rouge dans la forêt, le bagage des rêves, l'attention des mamans pour les mères-grands solitaires, et dans ses petites bottes une gamine se met à trotter sous les grands arbres, et le soir tombe, et le fourré s'épaissit, et le loup vient. (p. 103)

Le panier, en tant qu'attribut du Petit Chaperon rouge du conte de Perrault, fait surgir la figure. Et, s'il y a un Petit Chaperon rouge, il y a nécessairement un loup tout prêt à le dévorer. Jean est le loup. En fait, les hommes sont autant de loups convoitant la fillette insouciant. Jean se demande même, dans les premiers moments de sa rencontre avec Thérèse, si elle a des relations sexuelles : « Qui saccage son petit panier ? » (p. 111). La candeur et l'innocence de la Fille au Chat reviennent sous l'image du Petit Chaperon rouge :

[I] songe au Petit Chaperon rouge dans le bois, au panier accroché au bras de la fillette, c'est une image tendre et déchirante, le cadeau, un rêve jailli du fond de l'enfance sous les sapins où la nuit s'épaissit, les petites bottes grignotent le sentier, on entend le souffle de plus en plus pressé de la gamine qui se hâte au crépuscule... Combien de petits paniers frais traversent en ce moment combien de forêts. Combien de loups à l'affût. (p. 167)

Le loup à l'affût doit user de séduction pour approcher sa proie sans l'effrayer. « Encore un souvenir des contes, quand le brigand guette derrière les ronces et qu'il se compose bonne figure pour aborder la fillette. » (p. 211) La Fille au Chat ressemble à une petite fille et Jean l'aime d'un amour presque paternel. Alors qu'il lui donne le bain – scène propre à l'enfance – Jean s'exclame en pensées : « ma fille, ma petite fille, je t'aime ô ma tendresse, ô mon enfant,

<sup>43</sup> Nous retrouvons les personnages de contes chers à Perrault : le Chat botté qui, par une astuce, met en scène la fausse noyade de son maître et s'écrie, au moment où le Roi passe au bord de la rivière : « Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie ! » (« Le chat botté » p. 158) ; la Belle au bois dormant, réveillée par le baiser d'un prince ayant pour mère une ogresse ; Barbe bleue qui enfermait ses épouses dans la chambre interdite. Rappelons-nous ce que demandait la jeune épouse de Barbe bleue, condamnée à mort par celui-ci, à sa sœur : « *Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?* » Et la sœur Anne lui répondait : « *Je ne vois rien que le Soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie.* » (« La Barbe bleue », p. 152) ; et enfin, le Petit Poucet qui sème son pain, et l'ogre qui l'attend. Charles Perrault, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981.

j'égrène tes ongles roses, Poucet, je sème tes doigts dans la forêt, grâce à toi j'aurai mon chemin... » (p. 214). La Fille au Chat, sous les traits d'une fillette, incarne l'innocence, mais son côté félin lui confère un caractère nocturne. Comme Dionysos, le dieu aux mille visages, la Fille au Chat possède une nature ambivalente : « Ce mélange de fraîcheur et de très ancienne sagesse. Le côté berceau et le côté chat. La candeur et la souplesse. Le blond, le nocturne. » (p. 209). La construction de la figure de la Fille au Chat balance entre ces deux pôles, l'un ténébreux et l'autre, lumineux, jusqu'à ce que l'ogre contamine entièrement la figuration et impose son image.

Une transformation survient dans l'image que se fait Jean de la Fille au Chat à mesure que leur relation s'érotise : le côté ténébreux de la jeune fille prend le dessus sur son côté lumineux et innocent, et elle revêt une figure de plus en plus ogresse et maléfique. Le côté félin de Thérèse, exacerbé par le désir de Jean, annonçait déjà cet aspect carnivore et sanguinaire. Lorsqu'ils ont, pour la première fois, une relation sexuelle, le caractère vampirique de la Fille au Chat se précise dans l'esprit de Jean. Les caresses orales qu'elle lui prodigue sont décrites en ces termes :

La Fille au Chat, arcbutée, succube, exquis vampire, se penchait maintenant sur son sexe. [...] [L]e succube ne désemparait pas, et de son mufle, de sa gueule douce, de son museau, de ses babines il effleurait le sexe de Jean Calmet qui se dressait sans impatience vers le souffle gai du démon. (p. 120)

C'est avec des mots réservés au monde animal – mufle, gueule, museau, babines – que la bouche de la Fille au Chat est décrite. L'érotisation de leur relation accentue le caractère bestial de la figure. L'animalité marquée de la Fille au Chat se double d'un aspect diabolique. Les figures du succube, du démon et du vampire surgissent, préfigurant l'ogreté de la Fille au Chat. La relation sexuelle comme telle apparaît comme une dévoration : « Jean Calmet, crucifié à plat de lit, encore une fois, Thérèse se couche sur lui, l'attire en elle, longtemps, longtemps le dévore avec tendresse [...]. » (p. 170) Les positions de victime et de bourreau se renversent : Jean est la victime crucifiée et Thérèse, le monstre dévorateur, le bourreau sanglant.

[S]uccube adorable, goule qui roule, vampire coiffé d'or léger. Oh la petite chambre est un château sur une montagne boisée, une forteresse maudite où le génie du mal attire les pauvres passants ! Sorcière, bourreau, fée maléfique, la Fille au Chat se fait livrer les garçons du voisinage, elle triture leur chair, elle s'en repaît, elle s'en nourrit, la sanglante ! (p. 151)

La Fille au Chat prend des apparences de moins en moins sages : même si son côté vampirique est adouci par les oxymores – « succube adorable », « vampire coiffé d'or léger », « terrible fée soyeuse » (p. 170) – elle devient, pour Jean, une véritable ogresse. La chambre est « un château sur une montagne boisée, une forteresse maudite » qui pourrait ressembler à la forteresse du sadique Ogre Minski ou au château de Tiffauges appartenant à Gilles de Rais. Si elle apparaît, aux yeux de Jean, comme une petite fille innocente échappée de quelque conte de fées, sa nature féline et dionysiaque la fait basculer rapidement du côté de l'obscur. Les positions de victime et de bourreau, de proie et de prédateur, sont interverties : Jean n'est plus le loup guettant le Petit Chaperon rouge, il est le petit garçon duquel se nourrit l'ogresse.

### 2.2.3 *L'amour de la jeunesse*

Le monde des adultes a toujours terrifié Jean et cette peur l'a continuellement poussé à rechercher, en guise de refuge, la compagnie des enfants et des jeunes gens. Le Gymnase, où il enseigne, est un « lieu pur » qui contraste avec le « monde des adultes et des sérieux » (p. 48). Cette fuite vers le monde de l'enfance est un moyen d'échapper à l'emprise paternelle.

Il sait trop que l'adulte le plus terrible a toujours été son père, qu'il le demeure dans la mort. Les classes où il a pénétré, et où il entrera désormais, sont des refuges contre l'autorité de ce père qui s'acharne de tout son poids sur le reste du monde. Refuge précaire, et d'autant plus menacé que l'esprit du mort y entre plus aisément que sa grosse carcasse ! (p. 46)

En opposition avec l'ordre du père, Jean se sent en confiance au sein de l'ordre – ou du désordre – créé par les jeunes gens. Par ailleurs, Jean est admiratif devant la beauté de la jeunesse et la contemplation d'un tel spectacle le met dans tous ses états. Par exemple, lorsqu'il regarde des « belles gamines » (p. 45) qui marchent dans la rue, « il reçoit, en plein cœur, le coup qu'il connaît » (p. 46). Et même lorsqu'il est seul, il demeure « hanté par ces bataillons d'enfants beaux » (p. 76). Ces armées de jeunes gens « casqués de moire ou de mèches tressées comme celles des Celtes aux yeux de source » (p. 73), de jeunes filles qui « portaient des bottes hautes qui leur faisaient des démarches de conquérantes innocemment

perverses et cruelles » (p. 74) semblent être en mesure de renverser le pouvoir établi, l'ordre du père.

Leurs oripeaux insultaient la bonhomie vorace du docteur. Qu'ils aillent, qu'ils continuent, qu'ils persévèrent, qu'ils cassent la baraque, qu'ils détruisent ces saletés de familles et ces patriarches et ces tyrans et les gros imbéciles qui nous paralysent depuis des siècles. [...] Ils le vengeaient, ces barbares gais ! Ce n'était pas eux qui allaient trembler devant des pères ou des maîtres. (p. 74)

Les jeunes apparaissent comme des conquérants barbares qui, ignorant la peur, sont capables de révolutionner le monde en introduisant un nouvel ordre. En plus de leur force quasi militaire, leur beauté et leur santé émeuvent Jean.

Leur santé surtout frappait Jean Calmet : tous étaient forts, déliés, rapides, et la clarté hâlée de leur peau, la transparence de leur regard l'enchantaient. C'était la même fascination que ses élèves exerçaient sur lui : leur beauté, leur animalité drôle et fine le comblaient mystérieusement à chaque instant de chaque leçon. (p. 74-75)

La souplesse et la transparence des jeunes contrastent avec la rigidité et l'opacité du monde adulte et paternel. Par leur animalité, les jeunes s'associent à l'esprit de Dionysos et provoquent les effets propres à ce dieu. D'ailleurs, à la simple vue des jeunes gens, une métamorphose se produit dans le corps de Jean : « Leur splendeur lui coupait le souffle mais il était heureux de cette agression. » (p. 73) Cette violence dionysiaque s'infiltré dans sa chair : « Il recevait dans sa chair la force des gars et l'humidité somptueuse des jeunes filles. » (p. 74)

Il sentait, dans sa chair, la chaleur rayonnante de ces garçons et de ces filles. Leur sang passait dans le sien comme une liqueur. Il exultait. Il se mit à rire. Leurs yeux allumaient son propre regard. Leur souffle ravivait le sien. Des sèves bouillonnaient dans les garçons. Les filles sécrétaient des merveilles. Des unes et des autres Jean Calmet se gorgea, se nourrit, s'abreuva, se fortifia. (p. 75-76)

Nous avons vu, dans le premier chapitre, les motivations qui poussaient au cannibalisme : elles peuvent nous servir à expliquer les désirs de Jean. En se repaissant de cette jeunesse et de cette beauté, Jean tend à faire siennes ces vertus. Les enfants « lui transfusaient leur force en plein cœur » (p. 76). Tel un vampire, le sang de ces jeunes gens, comme une sève, lui est vital : c'est ce qui l'anime. En s'abreuvant, en se nourrissant ainsi à la vue des jeunes étudiants, Jean apparaît comme un vampire, comme un ogre. Son acte d'ogreté, cependant, ne se fait que par le regard<sup>44</sup>. Mais il n'en demeure pas moins que Jean est attiré par la jeunesse.

<sup>44</sup> L'ogre Abel Tiffauges, dans *Le Roi des Aulnes*, se nourrit des enfants de la même manière visuelle. Il prend plaisir à photographier les enfants qu'il rencontre, et cette chasse à la photo est un acte de

L'est-il au même titre que Verret, un de ses collègues du Gymnase soupçonné de pédophilie ?

En s'appuyant sur les rumeurs, Jean imagine les fantasmes de cet homme :

A quoi rêvait-il, Verret, devant son alcool ? [...] A la petite fille du pasteur de Stuttgart à laquelle il faisait réciter Lamartine ? Aux garçons de la L.V.F. qu'il avait peut-être désespéré de rejoindre dans les plaines de Poméranie ? Aux culottes courtes et aux pyjamas de l'internat ? Aux deux minettes qui l'avaient aguiché, puis lâché, après l'histoire des soupers ? (p. 85-86)

Verret avait effectivement connu une histoire compromettante avec deux de ses élèves : il avait commencé par correspondre avec elles, « d'abord des messages innocents, puis des coquinerie, des vers de plus en plus explicites » (p. 84), ensuite « [q]uelques petits soupers avaient suivi : les mignonnes y étaient allées assez peu vêtues, s'en étaient vantées. » (p. 84) Jean ressent un indescriptible sentiment de compassion envers ce collègue sur lequel il projette ses propres souffrances. L'attrait de la jeunesse est, chez lui, la première marque de l'ogreté.

#### 2.2.4 *La jalousie*

La figure de l'ogre métaphorise la jalousie, ce sentiment dévorant qui donne son nom à tout un chapitre du roman. C'est parce qu'il est accablé par ce sentiment que Jean devient un ogre. Déjà, dès l'enfance, il ressentait une vive jalousie envers son père. « [I]l détestait et il jalousait cet appétit » (p. 13) caractéristique du docteur. Avec l'affaire de Liliane, sa jalousie s'était exacerbée en même temps qu'il l'avait réprimée. « De la jalousie ? Elle, on la choierait plus tard. Il le savait. Il la chassait au fond de son crâne comme une vieille peur. » (p. 68-69) Cette jalousie ancienne n'attend qu'un élément déclencheur qui rappelle la blessure pour ressurgir. Jean éprouve aussi un étrange sentiment de jalousie envers son frère Simon, l'ornithologue, fils chéri de sa mère, « parce qu'il avait toujours un jeune homme à plat ventre auprès de lui tenant l'aguet, ou agenouillé à ses côtés pour baguer un geai, pour caresser, d'un doigt léger, la tête de soie d'une mésange » (p. 38). L'attrait pour la jeunesse est sans doute ici la source de cette jalousie.

---

prédation, comme un « rapt d'image » (p. 155) ou un « détournement d'image » (p. 156). Cette possession par l'image devient une nourriture qui comble son appétit vorace : « Tout se passe comme si le contact des enfants apaisait ma faim de façon plus subtile et comme spirituelle, une faim qui aurait évolué du même coup vers une forme plus raffinée, plus proche du cœur que de l'estomac... » (p. 158) Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975 (1970), 516 p.

La jalousie primitive de Jean ressurgit et s'accroît par l'éloignement de Thérèse et le rapprochement de celle-ci avec Marc, l'un de ses élèves. Jean constate la formation du jeune couple juste avant de partir pour la capitale bernoise. C'est le choc : comment supporter de les voir si intimes, si heureux, si beaux ?

Jean Calmet a fermé les yeux, il plonge dans de la glu opaque, il étouffe. Marc et Thérèse. Toute la journée. Ils sortent du lit. Ils sont descendus en gambadant de la Cité jusqu'à la Gare. Main dans la main. [...] Et lui, Jean Calmet, solitaire et morose devant eux ! Il ressentait du dépit et de la colère. Contre eux, contre lui-même, contre la lumière et contre le vent qui volait [...]. Un instant il s'absenta dans la boue âcre. Il pataugea. Il s'enfonça. Il mourut de honte... (p. 180-181)

Jean envie leur jeunesse : « Qu'ils sont beaux, pensait Jean Calmet. Qu'ils sont purs. Marc est l'amant de Thérèse. Moi, quand j'ai voulu l'aimer, j'ai été impuissant et ridicule. Impuissant. Je suis pauvre. Je suis jaloux. » (p. 181) N'ayant plus de doute sur la relation que Thérèse entretient avec Marc, Jean, humilié, est rongé par la jalousie – « La mort dans l'âme, il ressentit dans son cœur et dans sa pensée tous les couteaux de la jalousie. » (p. 186) –, et par la honte de ressentir ce terrible sentiment. Lorsqu'il imagine l'étreinte entre Marc et Thérèse ou lorsqu'il se rappelle les détails du corps souple et blond de cette dernière, il ressent des douleurs comparables à celles provoquées par une lame : « une aiguille lui perça le cœur », « une pointe de couteau lui troua le crâne », « le tranchant d'une hache s'abattit sur ses poignets et lui cisaila la chair jusqu'à l'os » (p. 156). La jalousie, telle le bourreau, est armée de couteaux. Souffrant, rempli de colère et d'amertume, Jean se plaît à imaginer la mort violente des deux amants.

Un instant il imagina les deux jeunes gens livrés aux prêtres du Moloch ou de Baal, il vit Thérèse, demi-nue, gesticuler dans la hotte de l'Ogre, il entendit les cris de Marc que le géant serrait au cou, broyait, ingurgitait comme fait Saturne dans sa gueule large comme une caverne ! Les jambes du garçon bougeaient grotesquement dans l'air, des ruisselets de son précieux sang coulaient sur la casaque du bourreau affamé ! Et s'il ne crève pas en supplicé, il finira en poussière, comme les autres, ou dans un trou pourri, ses membres se détacheront et s'enfonceront dans la terre pluvieuse. Pauvre Marc. C'est une petite question d'années. Baal ou la faux... (p. 190-191)

Jean imagine le sacrifice de Thérèse et Marc en faisant référence aux mêmes figures que nous avons évoquées lors de l'analyse de la statue de l'ogre : Baal, Moloch et Saturne sont des divinités dévoratrices qui, dans l'imaginaire de Jean, forment la figure de l'ogre. La jalousie de Jean et son désir de violence le transforme en bourreau : « Il devenait ogre à son tour. Il se mettait à rêver de sacrifices, il entendait craquer les os de ceux qui l'avaient rejeté, il les

enterrait salement... » (p. 191) C'est la soif de vengeance qui fait de Jean un ogre. Et même si Marc ne meurt pas violemment, il sera fauché un jour ou l'autre par la mort et sera réduit en cendres ou ira pourrir sous la terre. Cette idée rassure Jean : la jeunesse de Marc n'est pas éternelle ; lui aussi vieillira et mourra.

## 2.3 Le massacre des innocents

### 2.3.1 *Le regard d'Hitler*

La montée des idéologies totalitaires comme le stalinisme et le nazisme semble avoir contribué à réactualiser le mythe de l'ogre. À l'instar de Napoléon, certains personnages historiques ont porté le qualificatif d'ogre. Hitler est sûrement le plus célèbre. La métaphore de l'ogre est d'ailleurs très présente dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, roman qui se déroule au sein de l'univers nazi lors de la Seconde Guerre mondiale. Tiffauges, le personnage principal du roman, travaille dans une école militaire allemande qui a pour but de former la jeunesse hitlérienne. Il la décrit lui-même « comme une machine à soumettre et à exalter tout ensemble la chair fraîche et innocente<sup>45</sup> ». Göring, l'amateur de chasses et de massacres, est « l'ogre de Rominten » et Hitler est « l'ogre de Rastenburg »

qui exig[e] de ses sujets, pour son anniversaire, ce don exhaustif, cinq cent mille petites filles et cinq cent mille petits garçons de dix ans, en tenue sacrificielle, c'est-à-dire tout nus, avec lesquels il pétri[t] sa chair à canon<sup>46</sup>.

Associée aux guerres, aux génocides et aux persécutions, la figure de l'ogre devient l'image du crime contre l'humanité, la représentation du massacre des innocents.

Le quatrième chapitre du roman de Chessex, intitulé « L'immolation », s'ouvre sur la rencontre qu'effectue Jean avec Georges Mollendruz, un partisan nazi. Un soir qu'il prend un verre dans un café, il revoit cet homme qu'il avait rencontré alors qu'il était étudiant. Mollendruz était « le chef d'un groupuscule hitlérien qui avait eu des ennuis avec la police » (p. 195) et « qui éditait à ses frais un petit journal néo-nazi, *L'Europe réelle*, où éructaient

<sup>45</sup> Michel Tournier, *op. cit.*, p. 337.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 317.

quelques nostalgiques des fastes du Nuremberg d'avant-guerre et de la solution finale » (p. 195). Jean tente d'éviter Mollendruz, mais ce dernier se fait insistant : il aborde Jean et l'importune jusqu'à ce qu'il accepte de venir chez lui prendre un dernier verre. Jean accepte, contraint. Chez Mollendruz, il est témoin d'un spectacle impressionnant qui le paralyse : le « petit musée » (p. 200 ) du partisan nazi.

Au fond de la pièce, sous un étendard du Troisième Reich surmonté de l'aigle déployée et du svastika, une immense photographie de Hitler au regard extraordinairement vivant. Ensuite on voyait une collection de trophées et de décorations où l'on distinguait des croix de guerre, des fanions, des armes, des photographies, plusieurs insignes de principautés... (p. 199-200)

Face à la photographie du Führer, l'étonnement de Jean fait place à un malaise. Pourtant, il ne peut détacher son regard du tableau qui s'impose à lui, fasciné qu'il est par toutes les manifestations de l'ogreté.

Gêné, transpirant, il ne parvenait pas à fuir le flamboiement de l'étendard rouge : au centre de la pourpre, dans son aire circulaire, la croix gammée tournait sans cesse, ses bras méchants pareils aux pattes d'une araignée maléfique. Au-dessous d'elle, Adolf Hitler regardait intensément dans la direction de Jean Calmet, comme s'il avait cherché à lui parler au-delà de l'espace et du temps, comme s'il avait cherché à rencontrer les yeux du pauvre homme assis dans l'un des fauteuils de son adepte pour le convaincre à tout prix. (p. 201)

La « fantastique puissance des yeux » (p. 201) de Hitler, sur cette photographie, rappelle le regard transperçant et omniscient du docteur Calmet. Pour Mollendruz, ce portrait est le centre de l'univers : il est la loi qui dicte sa conduite, le soleil qui, par sa force gravitationnelle, maintient les planètes en place. Mollendruz confie même à Jean : « Je ne sais pas ce que je ferais sans cette photographie... » (p. 201). La photographie, plus qu'une simple représentation, est un signe vivant, un peu à la manière d'une idole. Mollendruz commente : « [...] ce portrait a une présence étonnante. Il vit ! Il appelle ! » (p. 201) Il y a, dans cette photographie, quelque chose qui tient du signe religieux. Par le rituel, le signe religieux prend une valeur tout autre que la valeur d'une représentation, il devient ce qu'il symbolise, en l'occurrence, le dieu. C'est le rite qui confère au signe religieux son sens sacré et qui le distingue de tous les autres signes. Mollendruz, enflammé par ses convictions, tient ce discours à Jean :

Oui, la photo le dit assez, notre Führer n'est pas mort, monsieur Calmet. Pas plus que le génial projet du Grand Reich, pas plus que l'Europe réelle. Prenez notre symbole à la lettre : la croix gammée. Voyez ! Elle vit ! Elle ne cesse de tourner, comme le soleil, comme la terre, comme les planètes, elle est l'image de la vie que rien ne peut

interrompre ! D'ailleurs, un signe tout simple : je ne suis jamais entré dans des pissoirs publics sans y trouver le graffiti de la croix gammée. Gravé à la pointe de l'épingle, crayonné, gratté dans la tôle, peu importe, il était là, le symbole, il irradiait, c'est bien la preuve que rien ne peut tuer la croix du Reich !

Alors il se passa une chose surprenante. Mollendruz posa son verre de bière sur la petite table, il marcha vivement jusqu'au portrait de Hitler. A deux mètres de la photographie, il s'arrêta, se figea, claqua les talons avec violence et leva le bras.

— Heil Hitler ! (p. 202)

La croix gammée apparaît comme un symbole vivant, un mot d'ordre toujours actuel qui continue son imperturbable course : c'est un signe qui subsiste, qui ne se dégrade pas avec le temps. Quant au salut nazi, il prend des apparences de pratiques rituelles qui confèrent à l'idole photographique un pouvoir plus grand que celui d'une simple représentation. Hitler devient l'objet d'un culte. Face au plaidoyer que lui fait Mollendruz, Jean est incapable de réagir. Il est figé, paralysé par les propos de Mollendruz : « “Je suis médusé, et cette comédie me soulève le cœur.” Il avait perdu la notion du temps. Il buvait sa bière machinalement. Il avait oublié Thérèse, et ses élèves, et ses leçons : il sombrait dans une fadeur visqueuse. » (p. 203) Jean erre dans un musement désagréable qui apparaît comme un engluement. Ce n'est qu'après de longues heures passées dans cet état que Jean sort de chez Mollendruz, épuisé et furieux.

### 2.3.2 *Manger du Juif*

Influencé par les paroles de Mollendruz et obsédé par l'ogre qui contamine son imagination, Jean devient lui-même un ogre en agissant en persécuteur. Alors qu'il vient de quitter la Fille au Chat, persuadé que c'est la dernière fois qu'il la voit, il déambule dans les rues en proie à la honte et au désespoir. Au moment où il traverse le pont de Bessières, il rencontre Jacques Bloch.

Soudain, relevant les yeux, il aperçut Bloch, un copain de collègue, Jacques Bloch, le pharmacien, qui venait dans l'autre sens sur le même trottoir. A quelques mètres, Bloch lui sourit et le salua quand il se croisèrent.

— Sale Juif ! dit Jean Calmet assez haut pour être entendu. Il fit encore quelques pas en ricanant puis répéta nettement :

— Sale Juif ! (p. 217)

Jacques Bloch, le pharmacien, est bien le *pharmakos*, la victime expiatoire, le bouc émissaire, que s'attribue Jean, encore imprégné des propos nazis de Mollendruz, comme s'il y avait eu une contamination par l'imaginaire de cette idéologie.

Le *pharmakos* était dans la Grèce antique ce bouc émissaire qu'on traînait dans les rues d'Athènes avant de le chasser ou de l'offrir en sacrifice aux dieux. Il devait attirer sur lui tout le mal qui s'était abattu sur la cité – épidémie, sécheresse, invasion et autre violence – et sa mise à mort permettait de la purifier<sup>47</sup>.

Le *pharmakos*, nourri et entretenu aux frais de la cité, représente le mal à exterminer. La mise à mort du *pharmakos*<sup>48</sup> permettait de purifier la cité et d'endiguer le cycle de la vengeance et de canaliser la violence collective vers une seule victime. C'est pourquoi les *pharmakoi* étaient le plus souvent choisis parmi les sans-abri, les sans-famille, les infirmes, les malades et les vieillards solitaires<sup>49</sup>. Le sacrifice rituel du *pharmakos* était toujours violent : « Avant de lapider ces pauvres hères, on leur fouettait parfois le sexe, on les soumettait à une véritable séance de torture rituelle<sup>50</sup>. » Le rite du *pharmakos* est analogue à celui du « bouc émissaire » de la tradition juive, évoqué dans *Le Lévitique*. Le rite du bouc émissaire

consistait à chasser dans le désert un bouc chargé de tous les péchés d'Israël. Le grand prêtre posait les mains sur la tête du bouc et ce geste était censé transférer sur l'animal tout ce qui est susceptible d'envenimer les rapports entre les membres de la communauté. L'efficacité du rite consistait à penser que les péchés étaient expulsés avec le bouc et que la communauté en était débarrassée<sup>51</sup>.

*Le Lévitique* précise qu'il y avait un autre bouc qui, lors de la cérémonie expiatoire, était sacrifié de manière sanglante – on recueillait son sang qu'on utilisait ensuite pour faire les rites d'expiation et de purification – et immolé par le feu hors de l'enceinte sacrée et nouvellement purifiée<sup>52</sup>. Bien entendu, le bouc émissaire n'était pas une victime humaine

<sup>47</sup> Bertrand Gervais, « Les Phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette » dans *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire* (dir. par J.-F. Chassay, A. E. Cliche et B. Gervais), Montréal, UQAM, Département d'études littéraires, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », no 12, p. 47.

<sup>48</sup> Cette mise à mort se déroulait lors des Thargélites ou lors de fêtes dionysiaques. René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Bernard Grasset, 1999, p. 123.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>52</sup> « [...] Aaron prendra ces deux boucs et les placera devant Yahvé à l'entrée de la Tente du Rendez-vous. Il tirera les sorts pour les deux boucs, attribuant un sort à Yahvé et l'autre à Azazel. Aaron offrira le bouc sur lequel est tombé le sort « à Yahvé » et en fera un sacrifice pour le péché. Quant au bouc sur lequel est tombé le sort « à Azazel », on le placera vivant devant Yahvé pour faire sur lui le rite d'expiation, pour l'envoyer à Azazel dans le désert. » (Lv, XVI, 7-10).

comme dans le cas du *pharmakos*, mais le principe de transfert d'actes répréhensibles sur des victimes innocentes demeure le même. Par ailleurs, le bouc, par sa sexualité débordante et par sa puanteur, est un animal qui avait d'emblée une valeur symbolique négative. En ce sens, le bouc émissaire partage avec le *pharmakos* ces « traits préférentiels de sélection victimaire<sup>53</sup> » qui font d'eux des victimes de choix, c'est-à-dire des victimes qui ne risquent pas de provoquer le deuil, la vengeance et l'enchaînement de la violence. Le sens moderne de l'expression « bouc émissaire » n'est pas si différent du sens rituel que lui attribuait l'ancienne Israël. Dans nos sociétés déritualisées, « [l]es victimes substituées à la cible réellement visée sont l'équivalent moderne des victimes sacrificielles d'antan. Pour désigner ce genre de phénomène, nous utilisons spontanément l'expression de "bouc émissaire"<sup>54</sup> ». Pourquoi choisissons-nous des boucs émissaires, des victimes innocentes et sans défense pour les rendre responsables de tous les maux et de toutes les fautes ? Selon Girard, « [l]a vraie source des substitutions victimaires c'est l'appétit de violence qui s'éveille chez les hommes lorsque la colère les saisit et lorsque, pour une raison ou pour une autre, l'objet réel de cette colère est intouchable<sup>55</sup> ». C'est un « imaginaire spécifique des hommes en appétit de violence<sup>56</sup> » qui est à la source de la persécution. Bien sûr, les boucs émissaires modernes ne subissent plus nécessairement une violence physique, mais le plus souvent, on leur inflige une violence psychologique qui frappe de manière plus subtile. En outre, dans nos sociétés modernes, le bouc émissaire n'est plus nécessairement persécuté collectivement ; il peut l'être individuellement. Ainsi, nous voyons apparaître une chaîne de boucs émissaires : nous détournons la violence que nous recevons en tant que victimes sur un bouc émissaire qui a, lui-même, son bouc émissaire, qui, à son tour, se venge sur un autre bouc émissaire, etc. Si ce mécanisme empêche toujours la surenchère de violence entre deux parties, il fait de chacun à la fois une victime et un bourreau. Ceci dit, l'utilisation des boucs émissaires est considérée comme condamnable dans nos sociétés modernes.

À cause de l'influence judaïque et chrétienne, le phénomène ne se produit plus à notre époque que de façon honteuse, furtive, clandestine. Nous n'avons pas renoncé aux boucs émissaires mais notre croyance en eux est aux trois quarts ruinée et le phénomène nous

<sup>53</sup> René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, op. cit., p. 124.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>56</sup> René Girard, *Le bouc émissaire*, op. cit., p. 13.

paraît moralement si lâche, si répréhensible que lorsque nous nous surprenons à nous « défouler » sur un innocent, nous avons honte de nous-mêmes<sup>57</sup>.

C'est bien le cas de Jean qui, immédiatement après avoir insulté le pharmacien Bloch sur le pont de Bessières, se sent pris d'un malaise : « Le vertige et toute sa bassesse lui donnaient une puante nausée. » (p. 217) Le regret et la culpabilité s'installent dans son cœur et demander pardon à Bloch semble être le seul moyen de réparer l'injure, de laver la honte et de mettre fin à la torture qu'éprouve Jean qui « se déchir[ait] le cœur à la pensée des mots ignobles » (p. 225). Comment avait réagi Bloch ? Avait-il été « étonné » ? Le mot semble faible.

Il y avait quatre mille ans qu'on injurait Bloch. Ses cousins de Pologne avaient fini dans des fours. A Paris, son grand-père avait porté l'étoile jaune. *Étonné ?* Alors que [le traiter de « sale Juif »] c'était le brûler une nouvelle fois, le torturer, le déporter, anéantir tous ses enfants, toute sa race. (p. 226)

Jean succombe à la facilité d'une persécution antisémite : les Juifs sont, depuis le Moyen Âge, les boucs émissaires par excellence<sup>58</sup>. Jacques Bloch apparaît donc comme le bouc émissaire que s'attribue Jean ; il est la victime innocente qui écope d'une violence déviée. Jean l'affirme lui-même en s'adressant fictivement à Bloch : « Ce n'était pas toi que je visais, Jacques Bloch, c'était sur moi que je m'acharnais. » (p. 227) C'est pour se venger de son perpétuel sentiment d'humiliation que Jean insulte Bloch. Il « recommençait à manger du Juif parce qu'il était enragé de sa faiblesse » (p. 227). L'insulte lancée à Bloch est vraiment un acte d'ogreté : il s'agit bien de « manger du Juif ». Et puisqu'il « recommençait » à en manger, cela signifie qu'il en avait déjà probablement « mangé » auparavant. La figure de l'ogre envahit tout son imaginaire et s'applique à lui-même : « Four-ogre, pensa Jean Calmet. Mengele-ogre. Mollendruz chauve-souris-ogre. Vampire mou. Jean Calmet-ogre. Et moi par vengeance. Quelle bassesse. » (p. 227) L'ogre impose sa figure en s'adjoignant aux noms des personnes qui, dans l'imaginaire de Jean, possèdent les traits de l'ogreté. Les mots composés forment une suite d'associations d'idées qui le mène jusqu'à lui. D'abord le four fait référence aussi bien à l'acte de manger et de cuisiner qu'au four crématoire dans lequel s'est

<sup>57</sup> René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, op. cit., p. 241.

<sup>58</sup> René Girard s'intéresse à la persécution des Juifs et à l'imaginaire des persécuteurs qui associent le Juif à la peste. Pour Girard, cette association serait due, entre autres, à l'importance de la médecine juive à l'époque : le Juif était considéré à la fois comme celui qui a le pouvoir de guérir et comme celui qui a le pouvoir de rendre malade. Cette idée rappelle le *pharmakon* qui est à la fois le poison et le remède. *Le bouc émissaire*, op. cit., p.72 et passim.

consumé le père de Jean mais aussi dans lequel des milliers de Juifs ont péri dans les camps de concentration<sup>59</sup>. L'idée des camps de concentration et des chambres à gaz fait surgir le nom de Mengele, Josef Mengele, un médecin nazi qui réalisait des expériences médicales atroces sur des détenus à Auschwitz. Comme le père Calmet, Mengele apparaît comme un ogre-docteur. De Mengele, l'esprit de Jean passe à Mollendruz, le nazi qui a des yeux de chauve-souris (p. 198), puis de chauve-souris à vampire. Le « vampire mou » rappelle la Fille au Chat et son doux vampirisme. Enfin, l'ogre vient définir Jean qui persécute le premier venu, en pratiquant, sur le mode métaphorique, un cannibalisme de vengeance.

Une constante dans le processus de figuration se remarque à travers l'analyse des trois champs métaphoriques de l'ogre : la figuration passe d'abord par la divinité avant de se transfigurer en ogreté. Et même Jean Calmet, le fils sacrifié qui porte les initiales de Jésus-Christ, devient un ogre : d'abord, en rêvant, trituré par la jalousie, aux sacrifices de Marc et Thérèse, puis en insultant Bloch, qui était pourtant un ami de collègue. Par le renversement que nous avons évoqué précédemment avec le mythe de Dionysos, Jean, dévoré par l'ogre qu'est son père et par la figure de l'ogre elle-même qui agit comme une obsession, devient un ogre qui a faim de violence. La figure, en contaminant son imaginaire comme un poison insidieux, le transforme lui-même en ogre.

En s'inspirant de l'« imagerie démoniaque<sup>60</sup> » étudiée par Northrop Frye, Krell distingue deux types de personnage au cœur du mythe de l'ogre : le « tyran insatiable », le bourreau, et « le *pharmakos* ou bouc émissaire », la victime. Krell, souligne qu'il existe non seulement un rapprochement entre la position de victime et celle de l'ogre, mais que ces positions opposées se retrouvent souvent dans une seule et même figure. « [...] [L]e méchant ogre se métamorphose en figure christique, en bouc émissaire<sup>61</sup> », et l'inverse se remarque plus fréquemment encore : les boucs émissaires, comme chargés de violence, deviennent des ogres. Jean-Albert Meynard, dans son ouvrage intitulé *Le complexe de Barbe-Bleue*.

<sup>59</sup> Le four-ogre, c'est aussi le four de la méchante sorcière qui mange les petits enfants dans le conte « Hansel et Gretel » des frères Grimm.

<sup>60</sup> Jonathan F. Krell, « Quelques ogres de la littérature française contemporaine : Tournier, Chessex, Pennac », *op. cit.*, p. 247.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 249.

*Psychologie de la méchanceté et de la haine*, explique le renversement ou plutôt l'interpénétration des positions de victimes et de bourreaux :

Les souffre-douleur ou les martyrs ne sortent jamais indemnes de leur persécution, ils souffrent dans leur chair et leur mémoire d'un traumatisme indélébile. Pour certains, le souvenir éprouvant et humiliant doit trouver réparation dans la revanche. Il est alimenté alors par des sentiments de haine inextinguibles. Le cas échéant, ces victimes deviennent des bourreaux<sup>62</sup>.

Les positions de victime et de bourreau s'interpellent l'une l'autre ; elles sont intrinsèquement liées. Honteux de sa piètre performance avec la Fille au Chat et de l'insulte lancée à Bloch, littéralement dévoré par la figure de l'ogre qui contamine toute sa vie, Jean devient un bourreau pour lui-même et se suicide. Les figures de la faim, telles que l'ogre ou Dionysos, sont souvent associées à un désir de violence, à un désir qui mène à la violence. Nous verrons, dans le prochain chapitre, ce qui conduit Jean à mettre fin à ses jours et comment se manifeste cette apocalypse intime.

---

<sup>62</sup> Jean-Albert Meynard, *Le complexe de Barbe-Bleue. Psychologie de la méchanceté et de la haine*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2006, p. 223.

## CHAPITRE III

### FIGURES DE LA FIN

Lorsque le symbole dévore la chose symbolisée, lorsque le crucifère devient crucifié, lorsqu'une inversion maligne bouleverse la phorie, la fin des temps est proche. Parce qu'alors, le symbole n'étant plus lesté par rien devient maître du ciel. Il prolifère, envahit tout, se brise en mille significations qui ne signifient plus rien du tout<sup>1</sup>.

Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*

Un imaginaire de la fin, c'est une manière de penser la finitude, qu'elle soit collective, comme dans les récits apocalyptiques, ou personnelle. Jean-François Chassay nomme ces fins personnelles « petites apocalypses » ou « apocalypses intimes<sup>2</sup> ». Bien que la figure de l'ogre implique l'idée de menace de mort, elle n'est pas toujours nécessairement liée à un imaginaire de la fin. Pourtant, cette figure semble se plaire dans cet imaginaire : elle représente ce qui dévore, ce qui ronge et ce qui tue. Elle est le masque qui se pose sur la mort sans visage et sans nom.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons au rapport entre la construction de la figure de l'ogre et le déclin du personnage principal. *L'Ogre* est l'histoire d'une fin : il s'ouvre sur le début de l'obsession de Jean, suite à la mort de son père, et se termine sur le moment précis de sa mort. Il se suicide en se taillant les poignets. Il s'agit de voir en quoi l'apparition et la prolifération de la figure de l'ogre dans l'imaginaire de Jean le conduit à sa perte. La clé de ce rapprochement prend la forme d'une relation entre le bourreau et sa victime. L'opposition

---

<sup>1</sup> Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 405.

<sup>2</sup> Jean-François Chassay, « Les petites apocalypses de John Cassavetes. *Husbands* et *The Killing of a Chinese Bookie* » dans *Dérives de la fin. Sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, p. 90.

bourreau-victime est au cœur de notre analyse de l'imaginaire de la fin dans le roman. Dans cette perspective, celui qui meurt est toujours considéré comme une victime. Le bourreau est alors ce qui tue, celui qui tue. Qu'il s'agisse de la maladie, du meurtre, ou tout simplement, de la mort, tout ce qui met fin à nos jours nous soumet à une persécution injuste. Par ailleurs, toutes les relations interpersonnelles sont envisagées, dans le roman, selon l'opposition victime-bourreau. L'étude des rapports entre les positions de victime et de bourreau, qui sont indissociables l'une de l'autre, nous permettra de mieux comprendre le destin tragique de Jean. En se suicidant, il fusionne les deux positions en un seul et même geste.

D'abord, nous nous intéresserons à l'imaginaire de Jean en ce qui concerne la mort d'autrui, et, en particulier, celle de son père. Nous montrerons que la mort est imaginée par Jean selon l'axe victime-bourreau. Ensuite, nous analyserons la fin personnelle de Jean, qui est presque entièrement imaginée selon l'imaginaire biblique de l'Apocalypse. Chassay affirme à ce sujet que la « fin de soi se pense logiquement dans un rapport étroit avec la fin du monde<sup>3</sup> ». Nous verrons comment cette apocalypse intime se solde par l'échec du passage d'un ordre ancien et à un ordre nouveau. Nous réfléchirons aussi sur les sentiments qui constituent l'état d'esprit de la victime – honte, impuissance, culpabilité, remords, etc. – et sur la manière dont ces sentiments peuvent motiver la victime à devenir bourreau. Enfin, nous nous attarderons sur les derniers moments de la vie de Jean qui demeure aveugle face à sa fin imminente.

### 3.1 Décès et apocalypses

#### 3.1.1 La mort du père

*L'ogre* nous situe d'emblée dans un univers qui se dirige vers sa fin. La première phrase du roman nous indique que c'est le début de la fin pour Jean : « C'est le soir que commença son tourment. » (p. 11) Ce tourment est déclenché par la mort de son père. L'absence a pour effet de faire apparaître, dans l'esprit de Jean, des souvenirs et des figures qui tentent de se rapprocher, de coïncider, de représenter ce père à la fois aimé et craint,

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 90.

autant dire : ce Dieu. L'ogre, nous l'avons vu, semble être la figure qui représente le mieux, pour Jean, son père. Mais cette absence provoque aussi chez Jean une perte totale de repères ; la disparition de son père, loin de le libérer, ne fait qu'empirer la présence persécutrice. Elle signe, pour Jean, le début de sa propre fin. Nous nous intéresserons, au cours des prochaines pages, aux éléments qui fondent l'imaginaire de Jean entourant cette mort.

La mort est d'abord envisagée du point de vue de ses rituels posthumes. Le premier chapitre du roman s'intitule d'ailleurs « Le Crématoire ». Les funérailles et toutes les modalités entourant la disposition de la dépouille constituent les premiers éléments avec lesquels Jean entre en contact suite au décès paternel. La rencontre avec le représentant des pompes funèbres lui permet de découvrir un univers dont il ignorait tout : le commerce de la mort. Jean ressent d'abord de la méfiance envers le représentant, tout habillé de noir. « Nécrophage, pensa Jean Calmet, tu t'enrichis d'un sale commerce, tu engraisse tes patrons d'une drôle de cendre ! » (p. 34) Le représentant des pompes funèbres prend, lui aussi, des airs d'ogre. Cependant, Jean en vient très vite à être fasciné par tout ce qui entoure le rituel de la mort.

Jean Calmet s'étonna de son intérêt neuf et profond pour les catégories les plus diverses de l'appareil funèbre. Une semaine auparavant, il ne savait rien de l'insertion d'une annonce mortuaire, du choix d'une bière, des cartes de visite des fabricants d'urnes et des marbriers funéraires. [...] [1] lui sembla qu'un domaine immense et ramifié lui avait été ouvert subitement, et qu'il y circulait en s'émerveillant de sa diversité et de ses hiérarchies. Vers midi, comme sans y prendre garde, il descendit à pied au cimetière, admirant le nombre d'entrepreneurs funéraires, sculpteurs, graveurs, marbriers, mosaïstes, dont les ateliers et les devantures se pressaient dans les alentours. Il ne les avait jamais remarqués auparavant. (p. 18)

Un monde nouveau s'ouvre à lui : le monde des artisans et des employés de la mort. Les lieux funèbres deviennent eux-mêmes des lieux fascinants. Le columbarium, comme le cimetière, devient un lieu mystérieux. Les urnes, méticuleusement placées dans leur case, forment « une assemblée de fantômes ombrageux » (p. 37) ou encore une « assemblée de fantômes immobiles et ronds [montant] la garde, silencieusement » (p. 72) qui n'effraie pas Jean. Au contraire, le columbarium lui apparaît comme un endroit apaisant et enchanteur.

Mais un mot surtout le troublait, c'était la *case*, à l'idée de laquelle s'associaient aussitôt des vols moirés, des roucoulements, des gonflements de plume grise et rosée, des gorge-à-gorge amoureux que le columbarium [*sic*], autre mot prometteur d'ailes caressantes et de tièdes étreintes emplumées, avait déjà commencé à susciter dès que le commis des Pompes l'avait prononcé en toute innocence. (p. 37)

Ainsi, ce lieu acquiert « une grâce fine » et une « légèreté de volière précieuse » (p. 37). Jean découvre qu'il y a tout un art mortuaire qui entoure les rituels funèbres. Le représentant des pompes vend d'ailleurs des urnes qui sont de véritables objets d'art, comme le modèle A 1 en marbre blanc de Carrare : « Évidemment, le prix y est, mais c'est ce que vous trouverez de plus beau sur le marché. Regardez ces courbes, ces reflets lumineux. Une œuvre d'art ! » (p. 35) L'esthétisme et le luxe des objets d'art mortuaire sont très importants pour le commerce de la mort. Par exemple, dans un article sur les pompes funèbres, Jean lit qu'à Paris, la salle des cérémonies « est somptueusement décorée de mosaïques et d'une composition sculpturale : "Le Retour de l'Éternel" » (p. 173). Mais tout cet art grandiose n'est pas gratuit. La valeur marchande de la mort est indéniable : autour d'elle, il y a tout un monde d'art et d'artisans, mais aussi de produits et de services, de vente et de publicité, de contrats et de paiements, d'assurances et de garanties. Par exemple, en lisant le journal publicitaire de la Société Vaudoise de la Crémation, qui paraît quatre fois par année, Jean frissonne à l'idée des garanties qu'offrent les formules de pré-arrangements.

*En cas de décès en dehors du canton de Vaud, en Suisse ou à l'étranger, notre société rembourse à la famille les mêmes prestations qu'elle aurait dû supporter si l'incinération avait eu lieu dans le canton, soit : coût de l'incinération, coût du cercueil, frais de transport de la frontière vaudoise au Crématoire le plus proche, service de l'organiste. (p. 172)*

La mort n'est pensée qu'en termes monétaires. Le journal publicitaire révèle, en outre, des détails sur la conservation du cadavre jusqu'à la cérémonie en précisant que la veille ou l'avant-veille de la cérémonie, le cercueil est « déposé dans les caves frigorifiées du Crématoire » (p. 174). Le « bien mourir » et le confort posthume se monnayent.

Si, pour Jean, tout ce spectacle est nouveau, il n'en est pas ainsi pour le personnel du Crématoire et du café juxtant. Combien de fois ces gens avaient-ils vu la même représentation, la même scène se dérouler sous leurs yeux ? Trois ou quatre fois par jour, à chaque jour, ils voyaient une famille en noir, pareille aux autres, réunie « pour célébrer le passage de la mort » (p. 19). Pour les familles endeuillées, la mort est un passage important, alors que pour les employés des entreprises funéraires, la mort, évacuée de sa charge symbolique et de sa singularité, est un pain quotidien.

La disposition du cadavre est au cœur de tout rituel funéraire. Deux choix s'imposent normalement : l'inhumation ou l'incinération. Les deux méthodes ont leurs avantages et leurs inconvénients. La destruction du corps par le feu prend une valeur hautement symbolique : le feu réduit le corps en cendres, il le déforme et le défigure. Avec l'inhumation, le corps laisse une empreinte, une forme humaine : le squelette. En rêvassant au cimetière du Bois-de-Vaux, Jean imagine les milliers de tombes toutes alignées et leurs humbles occupants.

[A]u fond de chaque fosse un squelette couché, un cadavre en état de décomposition conservait rudimentairement la forme de l'homme qu'il avait été. Le « dernier sommeil » gardait la familiarité d'une habitude simple et bonne à quoi se reconnaissait, dérisoirement, le peu de pouvoir de la mort. Il y avait quelque chose de rassurant, de ressemblant, qui perçait le cœur de Jean Calmet. La tombe comme un lit quotidien. Ces os duraient. [...] Cette espèce de survie purement physique semblait soudain à Jean Calmet aussi précieuse que l'éternité. (p. 15)

Dans la terre, la forme humaine du défunt perdure grâce au squelette. Le squelette apparaît comme une forme fixe, immuable et ressemblante. Avec le squelette qui garde son aspect humain, la mort perd de sa force destructrice et ressemble à un acte quotidien. L'inhumation permet de maintenir une certaine continuité physique entre le vivant et le non-vivant et de réduire ainsi l'impact de la mort sur les cadavres qui sont inévitablement soumis à une dégradation. Pour la dépouille du docteur, la famille Calmet n'a pas choisi l'inhumation mais l'incinération qui, aux yeux des frères et des sœurs de Jean, est la méthode la plus hygiénique. Pour Jean, l'incinération comporte une autre vertu, plus importante encore que l'idée de la décomposition :

Le docteur serait réduit en cendres. Il ne fallait lui laisser aucune chance de se conserver, dans la bonne terre, sa vigueur exaspérante et scandaleuse. Il s'agissait de détruire cette force, ces muscles, jusqu'à ces yeux sur lesquels on avait inutilement fermé pour quelques heures les grosses paupières rouges. Détruire son père. En faire un petit tas de cendres au fond d'une urne. Comme du sable. De la poussière anonyme et sans voix. Du sable aveugle. (p. 14-15)

Le feu a le pouvoir de défigurer les corps et de leur enlever leur forme humaine. Comme le souligne Evelyne Grossman, la défiguration apparaît d'abord comme un acte de violence et de destruction qui altère ou efface les marques de la ressemblance et de la reconnaissance.

Jean se représente mentalement la défiguration du corps de son père par le feu :

La chair du docteur avait craqué dans la chaleur épouvantable, des fissures s'étaient ouvertes, éructant la graisse, crachant l'eau, des trous avaient béc, bordés de crêtes boursouflées, la sueur avait fumé dans les failles, tout le corps torturé se défaisait, s'affaissait, qui avait refroidi lentement, pâte grisâtre d'os et de viscères, puis scories, pauvre sable, mince couche de poussière tassée dans l'obscurité du four [...]. (p. 59-60)

Grossman affirme que la défiguration n'est pas qu'un simple anéantissement de la figure, mais qu'elle est plutôt l'amorce d'une transfiguration. La défiguration « s'inscrit dans le mouvement incessant d'une négation qui à la fois dissout la forme et l'ouvre, la déplace, la met en suspend, l'anime... en un mot, la fait vivre<sup>4</sup> ». Avec la crémation, le corps se défigure en même temps qu'il se transfigure en cendres, acquérant ainsi une nouvelle forme et une autre vie. Jean rêve d'anéantir le pouvoir de son père en le réduisant en cendres, mais avec cette méthode, l'âme du défunt semble vivre encore à travers l'urne et son contenu qui acquièrent un pouvoir secret. L'employé des pompes funèbres avait souligné le caractère symbolique de l'urne et l'attachement qu'avaient certaines femmes envers celle de leur défunt mari, et cette pensée trouble Jean :

[L]e souvenir des paroles de l'employé se mit à l'inquiéter, à l'obséder : le vœu naïf de ces femmes provenait-il d'une intuition profonde, magique, qui conférait au récipient et à son pauvre contenu la vertu terrifiante de la présence ? Ces débris qu'il avait crus [*sic*] si totalement dénués de pouvoir retrouvaient ainsi, de par la sottise de vieilles gâteuses, une maléfique importance. (p. 16)

L'urne et son contenu, investis affectivement et symboliquement par un sujet, deviennent une figure qui rend présent l'absent. Jean est terrifié à l'idée de côtoyer l'urne de son père et de la voir dans quelque pièce de la maison familiale : « Il fallait à tout prix éviter que l'urne du père demeurât aux Peupliers. Il fallait l'enfermer loin d'ici, l'emprisonner derrière une solide grille définitive. » (p. 36) Pour se rassurer, il tente de se persuader de l'insignifiance des cendres qui ne sont qu'une « poignée de scories », de simples « balayures » (p. 16). Par ailleurs, il y a une légèreté qui accompagne la cendre : elle s'envole, elle peut se répandre, se disperser. Lorsque nous sommes enterrés, nous sommes assignés à un tombeau, à un emplacement ; avec la crémation, le corps devient plus mobile que jamais, facilement transportable dans son urne. Jean s'inquiète d'ailleurs de la mobilité de l'urne de son père : « Toutes ces années le docteur allait se tenir immobile sous cette voûte. Immobile ? L'urne était sûrement arrimée. » (p. 72) Le rituel de la dispersion des cendres souligne cette volatilité, comme une liberté. En se représentant l'envolée des cendres d'un défunt au-dessus des eaux, Jean ressent un bien-être : il « vit clairement l'âme de ce mort, dans les nuées, bienheureuse de s'assurer de la fin de sa destinée terrestre. Il envia ce mort et cette âme. »

---

<sup>4</sup> Evelyne Grossman, *La défiguration*. Artaud, Beckett, Michaux, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 18.

(p. 17) L'inhumation emprisonne le corps dans le monde terrestre alors que la crémation semble libérer l'âme du corps qui ne garde rien de sa forme humaine. Jean pense, entre autres, au « gril de saint Laurent », aux « flammes de l'Inquisition » et aux « fours d'Auschwitz » (p. 58) et entrevoit la destruction par le feu comme la solution idéale pour anéantir et réduire au silence une personne :

Vraiment la solution finale. Prenez un hérétique, battez-le, enfermez-le, mettez-le à l'amende, proscrivez-le, rattrapez-le, battez-le encore, décidément il refuse de se taire, il s'obstine, il parle encore ! Brûlez-le. C'est le silence. Vous lui enlevez jusqu'à sa forme. Le feu ! Le beau purificateur ! Votre homme n'est plus qu'un peu de cendre à jeter au fleuve ou à abandonner au vent. (p. 58-59)

La destruction du corps par le feu semble être le meilleur mode de confiscation de la parole, d'autant plus que, comme le souligne Bernard Lempert, « ce sont des mots, des phrases, des raisonnements qui en viennent ainsi à défigurer le corps – comme si tout un langage avait brutalement fondu sur l'humain tel un oiseau de proie<sup>5</sup> ». Cependant, le feu est une arme paradoxale : il défigure les corps, leur enlève leur forme première, mais il les transfigure en cendres qui se muent en une présence symbolique puissante. Les cendres ne sont pas silencieuses comme on aime le prétendre ; elles ont un pouvoir :

Les cendres parlent d'autant plus haut que le martyr est plus atroce. On ne réduit pas au silence les restes des persécutés. Les croix de l'Inquisition, les feux de la Saint-Jean, les tas de souliers, les piles de dents en or d'Auschwitz clament victoire. La cendre est vivante, loquace, vindicative, elle se réincarne, elle remonte à la charge, elle enseigne, elle triomphe, elle persécute à son tour ! Le gril du saint a plus de pouvoir que les tisons de ses bourreaux. (p. 59)

Ceux qui meurent par le feu reviennent et prennent la parole. L'idée de réincarnation évoque l'idée d'une reconfiguration : les cendres des persécutés s'imposent en une présence persécutrice. Devenu cendres, le père revient hanter son fils de la même manière : « [I]l semblait que le docteur fût dans l'air, rusé, infailible et plus mobile encore d'être mort. Ses paroles tonnaient dans son crâne et résonnaient dans ses rêves. » (p. 221) La volonté d'anéantir son père ne fait qu'exacerber la présence des figures.

Les funérailles et le traitement du cadavre sont le lot des endeuillés, de ceux qui survivent au défunt. La perspective qu'offre le deuil ne s'approche jamais de la mort vécue, de la mort en temps réel. D'ailleurs, cette mort vécue ne peut faire l'objet d'une énonciation :

<sup>5</sup> Bernard Lempert, *Critique de la pensée sacrificielle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Couleur des idées », 2000, p. 40-41.

nul défunt ne peut décrire sa mort. La mort en temps réel, le moment même du décès, est éphémère et fugitif et ne peut être pensée que sur le mode de l'imagination. Le premier rapport de Jean avec la mort de son père est un rapport « d'après-coup ». Par conséquent, le moment exact de sa mort ainsi que les causes du décès lui échappent. « Les détails de la mort... Stupéfait, Jean Calmet s'avisa qu'il ne savait rien de la mort de son père. [...] » (p. 20) En apprenant la mort de son père, il avait été soulagé : « C'est bien fait, pensait Jean Calmet. Je ne vois pas pourquoi je souffrirais en me faisant raconter sa fin par le menu. C'était bien son tour. Il y a une justice. » (p. 20) La délivrance qu'il avait ressentie

l'avait empêché d'imaginer les derniers instants de son père et oblitéré sa curiosité, plus tard, lorsqu'il s'était retrouvé en présence du médecin qui l'avait assisté jusqu'à la fin. Alors, il aurait pu se renseigner, même très discrètement, sur la façon dont le docteur avait passé la dernière porte. Mais il n'avait pas interrogé le praticien. (p. 20)

Toutefois, la curiosité le gagne et il imagine les derniers moments – l'agonie solitaire – de celui-ci : « Le tyran avait étouffé des heures, râlant, roulant des yeux fous, battant l'air de ses bras comme un gros bébé, et pour finir le gros cœur rouge avait explosé dans sa cage de côtes et de viande. » (p. 32)

Jean ne peut s'empêcher d'éprouver un soulagement à l'idée que son père est mort et réduit en cendres : « Dieu merci le docteur n'était plus qu'une mince couche de cendre au fond d'une boîte fermée à clef. » (p. 19) Mais la quiétude ne dure pas et Jean se met à douter de la disparition véritable de son père. Peu après l'apparition du double de son père – un homme qui lui ressemble –, Jean se met à penser que le fantôme du docteur revient le hanter pour quelque raison obscure : « [S]on père était mort et il revenait chez les vivants comme un errant parce qu'il était malheureux, inquiet, peut-être désespéré. Qui l'aiderait ? Quel secours implorerait-il de l'au-delà ? » (p. 55). Tout se passe comme si, mort, le père était d'autant plus présent que lorsqu'il était vivant. Cette présence fantomatique qui accapare Jean va faire naître toutes sortes de doutes concernant la mort de son père.

Le docteur était-il vraiment mort ? Tout le matin Jean Calmet s'était tancé de ses visions ridicules. Il s'était laissé piéger tout l'après-midi à une trompeuse douceur de vivre et pour le punir il y avait eu l'apparition, ce revenant, cette hallucination grotesque. (p. 56)

Malgré tous ses efforts pour se raisonner, Jean ne peut s'empêcher de douter. « L'inquiétude s'insinuait en lui. » (p. 57) N'ayant pas interrogé le médecin, Jean ignore le point de vue médical sur la mort de son père. Afin de se rassurer, comme pour se conforter dans ses

savoirs et ses certitudes, il lit minutieusement le chapitre intitulé *Les Signes de la Mort* dans le traité d'hygiène qu'il a emprunté à la bibliothèque du Gymnase. Il y recueille les informations suivantes :

*Outre l'arrêt de la respiration, les signes de la mort sont les suivants :*

*1. L'arrêt de pulsations cardiaques.*

*2. L'absence des réflexes pupillaire et cornéen ; le ternissement des yeux.*

*3. La chute de la température du corps : au-dessous de 20°, la mort est certaine.*

*4. L'apparition de la rigidité cadavérique.*

*5. L'apparition des taches cadavériques : taches d'un rouge bleuâtre sur les parties déclives.*

*6. La décomposition cadavérique. (p. 57)*

Jean tente de se convaincre de la mort de son père par la certitude rationnelle qu'offre la science médicale. Il est intéressant de remarquer que la mort s'évalue cliniquement selon une suite d'apparitions et de disparitions de signes. À l'inverse, Jean s'assure de diverses manières que lui-même est bel et bien vivant : il « savoura[it] la régularité de son pouls qui battait distinctement à son poignet, et le souffle d'air qui gonflait ses poumons douze fois en soixante secondes. Air absorbé et rejeté. Battement du sang. » (p. 20) Mais la simple lecture du traité médical remplit Jean de honte. « Immédiatement Jean Calmet eut honte d'avoir emprunté ce livre idiot. Il ressentit sa puérité comme une tare : il se revoyait à la bibliothèque, inquiet, furtif, glissant nerveusement le traité dans sa serviette entrouverte... » (p. 58) Il ne faut pas douter de la mort :

Son père était mort le 17 septembre. On l'avait brûlé le 20 au Crématoire. Dans l'intervalle, et dès les premiers instants qui avaient suivi le décès, le docteur Gross avait dû signer l'acte après avoir constaté la mort. La bonne mort. La mort indubitable, dont personne jamais ne revient. (p. 58)

L'apparition des figures, causée par l'absence du père et par la défiguration de son corps, soulève un doute, dans l'imaginaire de Jean, quant à la mort véritable du docteur. Les figures s'imposent comme des présences persécutrices qui obnubilent Jean et qui exacerbent l'indétermination liée à la mort.

### *3.1.2 Destins tragiques*

C'est en vivant, à travers le deuil, ou en imaginant la mort des autres qu'il est possible d'approcher un tant soit peu de cette véritable inconnue qu'est *notre* mort. Outre le décès récent de son père, Jean est confronté à d'autres morts sur lesquelles il projette, sans le

savoir, son désir d'en finir. Analysons trois exemples de ces décès auxquels Jean est confronté afin de déterminer quelles sont les références qui forment son imaginaire de la fin.

Jean est d'abord infiniment troublé par l'agonie de l'une de ses jeunes étudiantes atteinte d'une maladie : « Isabelle-qui-va-mourir. Et qui le sait. Et qui fascine ses camarades. » (p. 22) Isabelle maigrit à vue d'œil ; tranquillement elle disparaît. Jean est perturbé par l'injustice de la maladie qui s'attaque à la jeunesse : « [Vous avez] toute la vie devant vous, parce que jamais vous n'avez même imaginé que vous mourrez à dix-sept ans, ange du seigneur, hypostase de trente-trois kilos, maintenant, petite martyre bourrelée par l'Auschwitz de Dieu. » (p. 25) La maladie d'Isabelle est perçue comme une ogresse qui dévore la jeunesse. Aux yeux de Jean, la mort apparaît comme une injustice et Dieu comme un tyran, un persécuteur sans pitié. Isabelle est le bouc émissaire d'un Dieu qui frappe de maladie des victimes innocentes. Dieu est aveugle et injuste. D'ailleurs, à deux reprises dans le roman, il est convenu que, en ce qui concerne la mort, « Dieu est un salaud » (p. 27 et p. 177).

Pourtant, Jean ne connaît que le récit des événements, raconté par les étudiants, entourant l'agonie d'Isabelle, son décès et son enterrement<sup>6</sup>. L'approche de la mort, encore dans ce cas-ci, se fait sur le mode de l'après-coup et de l'imagination. Mais puisqu'il lui est impossible de revenir en arrière et de rectifier ses actes, Jean est rapidement rempli de culpabilité. « Jean Calmet crevait de honte. Il avait abandonné Isabelle. [...] Tant qu'il vivra, Jean Calmet se reprochera de n'être pas allé à l'enterrement. » (p. 123) Pourquoi n'y est-il pas allé ? C'est qu'il était tenaillé par la peur, « [u]ne mauvaise peur honteuse », « une crainte sale qu'on lui reproche d'être en vie, lui, l'inutile, le célibataire, l'inquiet, alors que la belle jeune fille vient d'être recouverte de terre. » (p. 124) Nathalie Sarthou-Lajus, dans son ouvrage sur la culpabilité, discerne cette culpabilité du survivant qui ne peut se substituer à celui qui va mourir ou qui est mort.

La difficulté de se substituer à l'autre dans les situations limites de la souffrance et de la mort, est à l'origine de la culpabilité du survivant, « comme si j'étais responsable de sa mortalité, du fait qu'il soit mortel » (Lévinas, *Autrement qu'être*, p. 145.). Peut-on être coupable du fait qu'autrui soit mortel ? La finitude de la condition humaine renvoie le

---

<sup>6</sup> Lorsque Isabelle organise un dernier pique-nique avec les amis, Jean n'y est pas. « Toutes ces choses furent racontées à Jean Calmet à la fin de mars, bien plus tard [...]. » (p. 29) Et pour ce qui est de l'enterrement, « [o]n lui raconta ces choses le lendemain [...]. » (p. 123).

sujet à la solitude d'une mort que personne ne peut endurer à sa place et dont il ne peut délivrer personne<sup>7</sup>.

Jean se sent coupable de vivre et de ne pas en profiter. Il imagine même les propos accusateurs que les parents d'Isabelle lui auraient lancés s'il était allé à l'enterrement : « Vous feriez mieux de prendre la place de notre fille, cher monsieur. Pour ce que vous faites de votre existence... Et encore, ce serait un service que nous vous rendrions. » (p. 124) Mais Jean ne peut se substituer à Isabelle dans la mort et l'injustice perdue : « Voilà, c'est fini. » (p. 124)

Ceux qui sont emportés par la maladie comme Isabelle connaissent souvent une agonie lente et bien entourée (par la famille, les amis, les médecins, etc.). Il n'en va pas ainsi pour les cas de mortalité soudaine par accident. C'est en étant témoin de l'écrasement d'un rat par un trolleybus que Jean se questionne sur la mort violente et sanglante, celle qui s'oppose à la mort qui ronge lentement. Il imagine le passé du rongeur et spéculé sur les quelques minutes qui ont précédé l'accident. Ainsi, pendant deux ou trois ans, le rat « avait rôdé, furté, inventorié, classé, balisé son labyrinthe » (p. 205), il « avait défié la ville, fier, violent, concentré sur ses appétits et ses désirs, pillard aux aguets, seigneur retranché et silencieux sous le centre de la ville, cerveau solitaire qui courait comme une petite lampe dans les couloirs d'ombre » (p. 206). Jean se questionne sur les motifs qui ont poussé le rat à sortir de ses repaires (et de ses repères) pour venir se jeter sous les roues d'un trolleybus : « Hasard ? Expulsé par un mauvais sort ? Chassé par les autres rats ? Cafard ? Lubie ? Envie de voir le monde ? » (p. 206) Pourquoi le rat avait-il eu le malheur d'être au mauvais endroit au mauvais moment ? Pourquoi n'était-il pas sorti de sa cachette pour tenter sa traversée téméraire quelques secondes plus tôt, ou quelques secondes plus tard ? La mort du rat est considérée par Jean comme un « martyr » (p. 205). Les restes du rongeur se divisent d'ailleurs en « deux reliques distinctes » (p. 205), l'une constituée de « l'enveloppe du rat, la peau qui était restée attachée au crâne complètement aplati » (p. 205), et l'autre, d'« un paquet de viscères roses et verts qui avaient giclé à deux mètres quand le sac avait crevé » (p. 205). L'imaginaire du martyr sert à décrire la mort violente du rat, même si l'animal insouciant n'a aucune idée de ce qu'est la foi. Jean préfère croire que le rat n'est pas mort en

---

<sup>7</sup> Nathalie Sarthou-Lajus, *La culpabilité*, Paris, A. Colin, 2002, coll. « Cursus. Philosophie », p. 128.

vain. Sa mort devient signifiante et non plus dépourvue de sens. En attribuant une signification à la mort d'un rat, Jean refuse le non-sens de la finitude personnelle.

Si le rat est mort en martyr, il a tout de même été écrasé par un trolleybus : il n'a pas choisi le moment de son décès et il ne s'est pas donné la mort lui-même. Il en est tout autrement pour ceux qui décident de mettre fin à leurs jours délibérément, à la fois victimes et bourreaux, en se suicidant. À chaque fois qu'il s'engage sur le pont de Bessières, surnommé le pont des suicidés, Jean ne peut s'empêcher d'imaginer « tout le mécanisme délirant des derniers instants du condamné » (p. 207) qui se lance dans le vide :

Je m'arrête sur le trottoir ; j'agrippe fermement mes mains à la balustrade ; j'enjambe la barre de métal ; maintenant je vois la rue en bas, le garage, l'asphalte éblouissante au fond de l'abîme ; je n'hésite pas ; je donne un coup de reins ; merde je suis dans le vide, je tombe, souffle coupé... je... Jean avait entendu dire que la chute faisait perdre conscience avant le sol. Horreur. (p. 207)

L'utilisation du « je » permet à Jean de se projeter dans l'esprit du suicidaire, mais le dernier « je » vient se fracasser sur l'impossible énonciation qu'est la mort. Il ne reste que des suppositions et des rumeurs impossibles à vérifier. Les suicidés du pont de Bessières sont « des farouches, des avides, des silencieux que le monde avait retranchés et mis à mort » (p. 207). Ostracisés par leur monde, condamnés, ils finissaient en cadavres éclatés et formaient, sur la chaussée, « des omelettes sanglantes » (p. 208) qu'il fallait venir gratter. Pourtant, leur geste ultime, loin d'être unique, devient banal par la répétition des suicides – plusieurs fois par semaine, des gens se jetaient dans le vide. Le pompiste qui a son enseigne au pied du pont, habitué à ces situations, recouvre lui-même le cadavre désarticulé d'une couverture, qui a servi plusieurs fois à cette fin, en attendant l'arrivée de l'ambulance. Il y a, dans ces suicides, quelque chose d'habituel et de routinier. La mort des autres apparaît, dans ce cas-ci, comme un désagrément, comme un événement qui vient perturber le cours normal des choses et qu'il convient de régler rapidement. En pensant ainsi aux suicidés du pont de Bessières, Jean est à mille lieues de soupçonner qu'il mettra, lui aussi, fin à ses jours dans un geste désespéré.

Les trois exemples que nous venons de décrire illustrent bien l'idée selon laquelle la mort est une injustice qui fait d'innocentes victimes.

### 3.1.3 Scénarios apocalyptiques

Les imaginaires de la fin sont indissociables des eschatologies universelles, où l'homme, désolé de sa finitude, anticipe la mort de tout son monde avec lui. La fin du monde et de l'humanité a fait l'objet de récits dans de nombreuses civilisations. Les apocalypses bibliques, entre autres, sont des références, des outils de lecture, permettant d'imaginer et d'interpréter la fin. Jean s'inspire des scénarios apocalyptiques pour se construire, sur le mode imaginaire, une fin du monde toute personnelle.

Alors qu'il sort prendre une bière à la brasserie de la Sarraz, Jean est absorbé par la contemplation d'un jeune homme à l'air sérieux, portant barbe et lunettes, qui lit et qui annote une Bible. Il est fasciné par « l'impression de force serrée et de sérénité » (p.153) qui se dégage du jeune lecteur : celui-ci semble « pénétré par le texte, habité par la parole comme un ermite dans sa cellule » (p. 153). Jean se questionne sur l'identité du lecteur. Qui peut bien lire une Bible avec une telle implication ? Immédiatement, les spéculations s'enchaînent. Est-ce un étudiant en théologie ? Un pasteur qui prépare son sermon ? Un évangéliste ? Un éducateur ? Un aumônier dans une institution ? La fascination qu'éprouve Jean envers le jeune lecteur se transforme en envie. Il jalouse le visible bien-être du jeune homme, son intimité avec le texte et, surtout, ses capacités de lecture et d'interprétation.

[...] Jean Calmet s'émerveillait qu'à des milliers d'années de distance les discours de Moïse, de David ou de Salomon puissent captiver et remplir un cœur de vigueur fraîche ; qu'une parabole de Jésus fût capable d'enseigner la vérité la plus quotidienne ; que les récits des disciples ou les lettres de saint Paul fussent rassurants comme des demeures solides et claires, comme des évidences actuelles. (p. 154)

Par mimétisme, Jean se sert du texte biblique pour imaginer l'apocalypse et la fin de son monde. Il réactualise les paroles des Évangiles et de l'Ancien Testament en étant, comme inspiré par le Verbe de Dieu, assailli par des images apocalyptiques :

Sidéré, Jean Calmet s'abandonnait à une extase catastrophique, comme s'il l'avait attendue depuis des mois. Un buisson de broussailles flamba. Des fleurs s'emplirent de sang. Des armées de grenouilles envahirent les rues et pénétrèrent dans les maisons. Des nuées de moustiques sortirent de la poussière du sol. Des mouches venimeuses surgirent. Les troupeaux de mai crevèrent au bord des routes, le Jorat ne fut plus qu'un charnier puant. Des ulcères, des pustules couvrirent les membres de tous ceux que Jean Calmet avait jamais approchés de loin ou de près, comme s'il fallait les punir d'avoir rencontré une créature aussi désespérément coupable. Un énorme nuage de grêle creva soudain sur le pays, massacrant l'herbe déjà haute pleine de campanules et les vergers aux pétales brillants. Puis le fœhn tourbillonnant jeta des tonnes de sauterelles sur les villes et les

villages, elles se collèrent dans les oreilles et dans les yeux de ceux qui osaient encore sortir. Les parents, les élèves, toutes les connaissances de Jean Calmet étaient demi-morts, à genoux, éplorés et criant merci : une nuit épaisse comme de la soupe aux pois recouvrit complètement le territoire. Ça gluait, ça pesait, et lorsque tous les premiers-nés moururent à la même heure, Jean Calmet se réjouit enfin d'être le benjamin de la tribu et d'échapper pour une fois à la colère de l'Éternel. (p. 155-156)

L'extase catastrophique dans laquelle il est plongé apparaît comme une révélation qu'il attendait depuis longtemps. Le buisson de broussailles qui flambe fait référence au buisson ardent dans la révélation de la vocation de Moïse. Citons *L'Exode* biblique : « L'Ange de Yahvé lui apparut, dans une flamme de feu, du milieu d'un buisson. Moïse regarda : le buisson était embrasé mais le buisson ne se consumait pas. » (Ex, III, 2) Avec les fleurs qui s'emplissent de sang, Jean entreprend une longue référence aux dix plaies d'Égypte : d'abord, les eaux qui deviennent sang, puis les grenouilles, les moustiques, les taons, la mortalité du bétail, les ulcères purulents, la grêle, les sauterelles, les ténèbres et, enfin, la mort des premiers-nés. La scène biblique se teinte des références locales et personnelles de Jean. D'abord, c'est une fin du monde tout helvétique qu'il imagine : c'est sur le Jorat et sur ses vergers que la colère de Dieu s'abat. Et les premières victimes de cette fureur divine sont « les parents, les élèves et toutes les connaissances » de Jean. Cette extase catastrophique lui permet d'imaginer la mort violente de son univers et de son entourage, mais cette fin du monde l'exclut. Jean, qui est le benjamin de sa famille et qui porte comme deuxième nom Benjamin<sup>8</sup>, nous l'avons vu précédemment, s'associe alors à la tribu de Benjamin, tribu qui, selon l'Apocalypse de Jean, sera marquée du sceau du Seigneur, donc épargnée, lors de la fin des temps. La fin imaginée par Jean est remplie d'espoir : élu, il goûtera à la félicité de la Jérusalem céleste. Paradoxalement à cette élection, il se considère lui-même comme une « créature désespérément coupable ». Mais cette extase catastrophique lui permet de mettre au jour des idées vengeresses sans subir la colère de Dieu. Jean-Pierre Vidal a raison lorsqu'il affirme qu'« imaginer l'apocalypse est une façon de se venger à l'avance de sa propre mort<sup>9</sup> ». Il affirme que la mort individuelle, ressentie comme un scandale par le sujet, ne peut être vengée que par l'idée d'une apocalypse universelle qui serait envisagée comme un

<sup>8</sup> Les prénoms Jean et Benjamin relèvent eux-mêmes de la fin en faisant référence à l'Apocalypse.

<sup>9</sup> Jean-Pierre Vidal, « "Moi seule être en cause..." Le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse » dans *L'imaginaire de la fin, Protée : théories et pratiques sémiotiques*, Département des arts et lettres, UQAC, vol. 27, no. 3, hiver 1999-2000, p. 45.

salut<sup>10</sup>. En imaginant l'apocalypse, Jean s'attribue lui-même la grâce de Dieu : marqué du sceau du Seigneur, il est promis à être lavé de tout péché et à accéder à la vie éternelle.

Les textes bibliques, l'Exode et l'Apocalypse en particulier, offrent un cadre de référence à Jean, une hypothèse interprétative qui lui permet d'imaginer la fin, *sa* fin qui, dans ce cas-ci, laisse présager l'avènement d'une vie nouvelle bienheureuse.

### 3.2 Lois et langages

#### 3.2.1 *L'ancien et le nouveau*

Une tension entre deux mondes, deux ordres, s'installe au cœur du drame de Jean. Ces ordres sont sous-tendus par des lois qui s'opposent et qui possèdent chacune un langage qui lui est propre : la loi de Dieu, symbolisée par le père qui devient le Père, et la loi de Dionysos, représentée, entre autres, par la Fille au Chat, les jeunes et le monde animal.

L'ancien ordre, régi par la loi du père, perdure et se refuse à disparaître. La mort du père ne change rien à l'ordre des choses. La grande horloge de la salle à dîner familiale continue inlassablement à marteler ses coups. Le père, tout comme le temps, semble éternel, et sa réduction en cendres ne met pas fin à la loi qui règne :

La mort du père ne changeait donc rien ? [...] Non, rien n'avait changé, comme avant le battement de l'horloge hantait interminablement la pièce, la lampe avait la même couleur orangée, teintant les cuivres et le banc sombre [...]. Comme avant. Rien ne changeait. Une tristesse envahissait la chair de Jean Calmet, l'alourdissait comme une fatigue insupportable. (p. 40-41)

L'ordre du père, représenté par l'horloge, est un principe organisateur qui, autonome, perdure après la mort du père. La continuité est le gage de la stabilité et de l'ordre : « Le continu s'impose sous toutes formes, comme s'impose le Même, d'où le temps homogène, d'où l'éternité, d'où le logos qui rassemble, d'où l'ordre où tout changement est réglé, le bonheur de comprendre, la loi toujours première<sup>11</sup>. » Cette continuité peut-elle être rompue ?

La rupture de cet ordre figé se manifeste, sous la figure de Dionysos, à la fois comme une irruption – l'apparition de quelque chose – et comme une interruption – l'arrêt de

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>11</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 124.

quelque chose. La rencontre de Jean avec la Fille au Chat, qui est décrite comme étant la loi et la magie, est remplie de promesses de nouveauté. Les lois de Dionysos semblent être en mesure de renverser la vieille loi ancestrale du père, de mettre fin à l'ordre établi et d'en instaurer un nouveau. Mais la loi de Dionysos, à l'inverse de celle du père, est irrégulière, spontanée et éphémère.

À chacune de ces lois s'associe un type de langage particulier. Le langage, dans les imaginaires de la fin, subit une désémotisation<sup>12</sup>, c'est à dire une torsion ou une dégradation des mécanismes de signification, par la déstabilisation des interprétants. Cette désémotisation du langage se manifeste sur deux plans limites : d'un côté, il y a une langue qui n'est qu'une loi, débarrassée du poids de la matérialité, et de l'autre, il y a une langue qui n'est plus qu'une chose qu'aucune loi ne rattache à un objet de pensée. La langue du père est opaque et dure comme la pierre d'une statue, alors que la langue des animaux, qui représentent Dionysos et son esprit, est une langue qui défie toutes les contraintes de la communication.

### 3.2.2 *Perdre son latin*

Jean est professeur de latin au Gymnase. Son univers professionnel gravite autour des lectures et des versions à corriger. Dans son cours, il enseigne la littérature latine. Ses élèves préfèrent les écrivains de la décadence, comme Apulée : l'exotisme et la magie des textes des périodes troubles les attirent infiniment plus que les textes des « valets du pouvoir » (p. 45) que sont les Virgile et les Cicéron. Les écrivains de la décadence s'inscrivent dans un imaginaire de la fin : ils sont les témoins d'un déclin. Pierre Grimal décrit ainsi la littérature latine après le règne d'Auguste : « Le magnifique épanouissement de la littérature augustéenne ne survécut pas à la disparition de ceux qui en avaient été les artisans. Après la mort d'Horace, en 8 avant Jésus-Christ, il semble que toute sève se soit retirée des lettres latines<sup>13</sup>. » La littérature latine s'étirole peu à peu parallèlement à la montée de l'influence de l'Orient. L'œuvre d'Apulée témoigne de cet imaginaire oriental mystérieux et magique. Elle

<sup>12</sup> Bertrand Gervais, « Manger le livre. Désémotisation et imaginaire de la fin » dans *L'imaginaire de la fin, Protée : théories et pratiques sémiotiques*, Département des arts et lettres, UQAC, vol. 27, no. 3, hiver 1999-2000, p. 12.

<sup>13</sup> Pierre Grimal, *La civilisation romaine*, Paris, Flammarion, 1981, p. 169.

apparaît comme un dernier soubresaut de vitalité dans la littérature latine mais marque, en même temps, la fin de cette dernière. « Avec Apulée, meurt pour nous la littérature latine de la Rome païenne. Les auteurs qui viennent après ne font plus que répéter les idées d'autrefois, que reprendre inlassablement les mêmes formes, d'où est absente une vie véritable<sup>14</sup>. »

Cette période de décadence des lettres latines préfigure la fin d'un « empire latin » pour Jean. Même s'il l'a enseignée toute sa vie, cette langue va prendre, pour lui, une signification toute particulière vers la fin de ses jours. Alors qu'il attend de payer un café à l'Évêché, son regard s'attarde sur une pièce de cinq francs sur laquelle figure le profil de Guillaume Tell, « l'homme incarnant la Suisse » (p. 218), ornée de l'inscription CONFÆDERATIO HELVETICA. Du coup, ses pensées restent accrochées à cette pièce de cinq francs et à ces mots latins qu'il se répète mentalement.

CONFÆDERATIO HELVETICA. Il allait donner une leçon de latin. Le profil de l'homme le narguait. Pourquoi se répétait-il le texte si insolent dans sa simplicité calme ? Mais oui, il le découvrait avec effroi, le latin était la langue paternelle. La langue sacrée, la langue de la puissance et de l'indestructible. Et lui, Jean Calmet, tout à l'heure il allait lire du latin, et traduire, et commenter, et redistribuer du latin. (p. 218-219)

Le latin apparaît comme la langue paternelle par excellence. Son caractère religieux, d'abord, lui confère un statut privilégié : langue liturgique et officielle de l'Église catholique, elle revêt un aspect sacré. Le latin est aussi une langue juridique : les textes de lois sont remplis d'expressions latines et le droit canonique, quant à lui, est entièrement rédigé en latin. Enfin, le latin est une langue scientifique qui nomme les choses de la nature. Nous pourrions ajouter que le latin est une langue morte, essentiellement écrite, dont la pérennité a été assurée par l'étude. En tant que langue de culte, de droit et de science, elle représente le docteur Calmet qui, même mort, continue d'imposer sa loi. Le latin est un mot d'ordre, une règle qui régit l'univers de Jean, tout comme les livres sacrés, les textes de lois et la nomenclature scientifique assurent l'uniformité de pensée et l'ordre. Même s'il l'a enseigné pendant des années, Jean s'aperçoit que le latin est une langue opaque, accessible seulement aux initiés. Lire, traduire ou commenter du latin, c'est se faire l'interprète d'une langue obscure et impénétrable.

Cloporte, limace, il allait ramper sur le monument éternel. Il allait traîner ses sales pattes, ses mandibules, ses écailles, sa bave sur la pierre sainte ! Mais qui es-tu, Jean Calmet, pour oser insulter la demeure de ton père ? Crois-tu y pénétrer jamais ? Elle

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 178.

résiste ! Elle se défend ! Elle te domine, la forteresse ! Du haut de son âge, du profond de sa vigueur elle te regarde et voit ta pauvre taille d'insecte, à sa base, qui s'évertue à grignoter la peau de ses cailloux ! (p. 218-219)

Jean n'est qu'un insecte insignifiant<sup>15</sup> face à la langue du père qui, par son opacité, s'apparente à la pierre. Monument immémorial et éternel, forteresse qui résiste, la langue paternelle devient une langue éminemment matérielle, « lourde comme de la pierre<sup>16</sup> ». Selon Gervais, la matérialité exacerbée de la langue est l'une des conséquences de la désémotisation qui affecte les imaginaires de la fin<sup>17</sup>. La voix du père, d'ailleurs, se fait toujours entendre aux oreilles de Jean comme un coup de tonnerre semblable aux voix de l'*Apocalypse* de Jean. C'est précisément cette voix tonitruante qui exclut Jean de la demeure du père : « [D]epuis des années tu oses souiller mes murailles. T'approprier des parcelles de ma maison. La langue du père, Jean Calmet ! Tu n'y pénétreras plus ! Tu n'en as pas le droit, tu entends. Elle est aux forts, cette langue-là. Elle appartient aux puissants de la terre ! » (p. 219) Expulsé de la langue et de la demeure du père, Jean s'apparente à la figure de l'homme exclu du jardin d'Eden, condamné à la souffrance et à la mort. Pourtant maître de latin depuis des années, il ne peut plus enseigner. En perdant son latin, Jean perd tous les interprétants qui avaient donné un sens à sa vie qu'à ce moment.

### 3.2.3 Prophéties animales

Les apocalypses, qu'elles soient universelles ou intimes, impliquent des révélations. Dans *L'ogre*, cela se traduit par des rencontres que fait Jean avec des animaux qui ont des choses à lui dire, des messages à offrir. Les animaux, qui sont imprégnés de l'esprit de Dionysos, deviennent des prophètes.

Le premier exemple de ces apparitions animales se produit lorsque Jean regarde pendant un long moment un hérisson jailli de nulle part. Il entend d'abord les bruits que fait

<sup>15</sup> Cet insecte répugnant qui traîne ses mandibules n'est pas sans rappeler la métamorphose de Grégoire Samsa. Il fait aussi référence à un passage du roman dans lequel Jean pense au monument funéraire de François 1<sup>er</sup> de la Sarraz, coupable de tortures, de viols et de meurtres : « [L]e sculpteur [avait] couvert l'homme couché de bêtes répugnantes et glissantes : des serpents lui enserraient la poitrine et les bras. Des crapauds s'enfouissaient dans ses yeux, couraient sur ses joues. Ainsi les mauvais génies de la Venoge étaient sortis de la rivière froide et de la nuit des étangs, ils avaient rejoint leur suzerain qu'ils couvraient pour l'éternité de leurs écailles et de leur bave. » (p. 119)

<sup>16</sup> Bertrand Gervais, « Manger le livre. Désémotisation et imaginaire de la fin », *loc. cit.*, p. 15.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 8 et passim.

le hérisson, les craquements, les renflements, puis il aperçoit l'animal sortir d'un buisson. La révélation de Dieu à Moïse se fait par l'entremise du buisson ardent et le motif du buisson, ici, n'est pas anodin : l'apparition du hérisson agit sur Jean comme une révélation : « La bête avait un conseil à lui donner. Tous les sens de Jean Calmet se tendaient vers elle, – vers cette tête solide et fine qui se détachait, nettement éclairée par la lune, sur son fond de feuilles noires. » (p. 42) Médusé par l'apparition de l'animal, Jean se crispe, retient son souffle et concentre son attention sur elle. Ce hérisson, qui apparaît à la manière d'une figure, a une aura. Jean trouve que les pointes blanches des piquants du hérisson forment « un halo argenté qui allèg[e], en la spiritualisant, cette apparition prodigieusement terrestre » (p. 42). La notion d'aura, telle que définie dans le premier chapitre, révèle l'impression de sacré qui entoure la relation d'un sujet à sa figure. Cette impression de sacré confère à l'apparition une charge symbolique puissante et marque une rupture avec le temps linéaire du quotidien. L'apparition du hérisson, à la fois terrestre et spirituelle, s'inscrit dans un temps sacré, une temporalité dionysiaque<sup>18</sup> de la révélation, marquée par l'irruption, le spontané et l'extase<sup>19</sup>. En s'appuyant sur les écrits de Michel Maffesoli, Krell oppose le temps dionysiaque au temps linéaire en le définissant comme étant « un temps du présent, de l'instant, peu soucieux de l'avenir, donc menaçant pour l'ordre établi<sup>20</sup> ». Même s'il est immobile, Jean sent que quelque chose de violent se déchaîne en lui, « comme si des gouttes de vigueur violemment avaient jailli en lui du plus profond du sol secret, le souillant, le secouant, l'emplissant d'une excitation fraîche et neuve » (p. 43). L'apparition de la bête est comme un avertissement divin qui s'infiltré dans sa chair et qui le bouleverse :

Sortie de la terre intacte et puissante, la bête pure, merveilleusement innocente sous sa couronne d'épines d'argent, était le signe primitif que Jean Calmet attendait depuis toujours, le symbole d'une liberté gaie et sauvage, la preuve qu'aucune domination ne

<sup>18</sup> Dionysos a été abordé, dans le deuxième chapitre, comme la divinité par excellence de l'épiphanie, du surgissement et du jaillissement. Son apparition est toujours violente et provoque l'extase, le délire et l'ivresse.

<sup>19</sup> Bertrand Gervais, « Les Phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette », *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire* (dir. par J.-F. Chassay, A. E. Cliche et B. Gervais), Montréal, UQAM, Département d'études littéraires, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », no 12, p. 18.

<sup>20</sup> Jonathan F. Krell, « L'ogre réécrit, l'ogre réhabilité » dans *Esthétique, littérature et modernité : actes du colloque du CRI. Centre de recherche sur l'imaginaire, Montpellier, décembre 1994 : « Ruptures de la modernité »* (sous la dir. d'Yves Laberge), Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers de l'imaginaire », no 16, 1998, p. 17.

soumet jamais les grandes forces telluriques qui sourdent, qui jaillissent, qui se coulent au milieu des constructions aberrantes. (p. 43)

Le hérisson, qui incarne l'innocence, se rapproche de la figure du Christ par le motif de la couronne d'épines. Jean interprète cette apparition comme un symbole qu'il attend depuis toujours. Le hérisson est le signe qu'il y a peut-être un espoir. Mais, en même temps, l'apparition est un avertissement, c'est-à-dire un signe ou un discours qui vise à attirer l'attention sur l'imminence d'un danger ou d'une menace. Prophète errant, l'animal disparaît comme il est apparu : « Soudain il se remit en marche, il acheva de traverser le chemin, s'insinua dans l'herbe et disparut sous un noisetier. [...] L'ombre se refermait. L'animal était retourné à son mystère. » (p. 43-44) La sonorité de l'apparition et de la disparition de l'animal est très marquée. Quand l'œil ne voit pas encore ou qu'il ne voit plus, c'est l'oreille qui est à l'affût. Chaque craquement, chaque bruissement de feuilles, chaque souffle peut être le signe d'une présence. Investie, par Jean, d'une puissante charge symbolique, l'apparition du hérisson acquiert « une signification bienveillante : comme un heureux présage qui lui aurait été donné par l'animal » (p. 42). Le hérisson et les « autres bêtes augurales » (p. 44) qu'il rencontre dans les mois suivants lui offrent une « leçon de sauvagerie » (p. 42).

La relation qu'il entretient avec les animaux lui permet de reprendre courage et de se défaire de la terreur qui le paralyse. Il apprécie ses longues promenades dans la ville où il erre en admirant et en rêvant. Lors d'une de ces promenades, il communique avec des animaux qui parlent un langage singulier :

Des profondeurs désertes s'ouvraient dans le pays où des assemblées d'oiseaux immobiles, des chouettes, des grands-ducs, et des cerfs, des sangliers, des blaireaux, animaux des anciens âges qui avaient persévéré, qui s'étaient obstinés au fond des bois, lui parlaient leur langue rusée. Leur langue première ! Jean Calmet les écoutait fouiller du groin, gratter du sabot, creuser des défenses dans le sol. Des ongles saisissaient, des becs tranchaient dans la chair des mulots affolés, des vols de fumée tendaient leurs réseaux entre les arbres tutélaires. (p. 77)

La multiplication des situations de communication est l'une des manifestations de l'intensification de l'activité sémiotique à l'approche de la fin<sup>21</sup>, surtout lorsque ces échanges se font malgré l'absence d'un langage qui serait commun aux interlocuteurs. Ce type de communication ne peut se faire que par un langage qui échappe aux contraintes sémiotiques habituelles. La langue rusée des animaux est une langue première. Elle est ancienne,

<sup>21</sup> Bertrand Gervais, « Manger le livre. Désémiotisation et imaginaire de la fin », *loc. cit.*, p. 12.

originelle, antérieure aux langues humaines. Elle est une langue adamique<sup>22</sup> qui transcende les lois de la sémiotique et qui renvoie à un état d'innocence. C'est une « langue primordiale qui résiste aux perceptions<sup>23</sup> », une langue sans signes concrets ou *representamens* pour la soutenir, une parole sans énonciation, « [u]ne parole sursémiotisée puisque dégagée de la nécessité d'une écriture, d'un système de traces<sup>24</sup> ». Elle est essentiellement sonore : Jean l'« écoute ». Elle est sauvage, non civilisée, sacrée mais terrestre, plus près du corps que de l'esprit. À la différence de la langue du père, qui est morte et figée, il s'agit d'une langue bien vivante faite de sabots qui grattent, de défenses qui creusent et de becs qui tranchent.

L'apothéose de ces révélations animales survient lorsque Jean, déambulant sur le sentier bordant un lac, entreprend une longue conversation avec un chat, qui aurait pu être botté.

Ce chat lui parla de beaucoup de choses :

— Tu n'as rien compris, dit le chat. Tu es un con, Jean Calmet, un pauvre type qui erre de mal en pis. Je t'aime bien, Jean Calmet, tu es bourré de qualités, mais pourquoi ne cesses-tu pas de faire l'imbécile de jour en jour ?

Jean Calmet, à cette heure-là, marchait tranquillement derrière l'oracle, il écoutait avec une attention claire.

— Regarde-moi, dit le chat. Est-ce que je me fais du souci ? Est-ce que je macère dans le remords ou la tristesse ?

— Tu n'as pas de père, dit Jean Calmet, qui chouta un caillou blanc sur le sentier.

— Bernique, dit le chat. (p. 125)

La présence du chat qui parle et le motif du caillou blanc sur le sentier rappellent le « Chat botté » et « Le Petit Poucet » de Perrault. Les personnages du conte participent encore ici à l'imaginaire de Jean. Ce chat qui parle n'a pas la langue dans sa poche. Entre autres, l'expression qu'il utilise pour décrire l'attitude de Jean – « errer de mal en pis » – est intrigante : elle se rapproche d'une cacologie dans laquelle se confond aller et errer. Ce qui peut d'abord être perçu comme une maladresse langagière de la part du chat manifeste la particularité de son langage et de son discours qui offre des significations voilées. Le langage mystérieux du chat apparaît comme une parole prophétique : le chat, tel un oracle, annonce, à mots couverts, la déchéance de Jean. Il est venu pour lui donner un conseil, l'avertir que la vie est éphémère et que la mort n'est pas loin et qu'elle se profile à l'horizon : « Emplis tes yeux, emplis ta fibre, gave ton âme, Jean Calmet. Un beau matin tu ne seras plus là pour

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 16.

nourrir tes extases de vivant. » (p. 126) Mais Jean ne peut faire fi de son obsession « paternelle ». Il pose au chat une question qui lui brûle les lèvres : « – Et toi, chat, dit Jean Calmet, tu te rappelles la figure de ton père ? » (p. 126) Jean affirme clairement que la source de son tourment est la figure de son père qu'il a construite au fil des souvenirs. Son émergence provient d'une absence et d'une défiguration : au décès du père s'ajoute la destruction de son cadavre par le feu qui, en le défigurant, le transforme en une poussière qui s'infiltré partout. Le chat, qui était silencieux depuis un moment, pose, lui aussi, une question épineuse qui mérite toute notre attention : « As-tu déjà songé à ta mort, Jean Calmet ? Ne réponds pas. Je ne parle pas de la mort des autres. Ni de son écho dans ton crâne. Ni de tes chers cimetières. Je parle de ta mort, Jean Calmet. As-tu déjà songé à ton néant ? » (p. 126) La phrase du chat exprime bien l'impossibilité de penser notre propre mort. Nous avons vu, au début du chapitre, l'imaginaire construit par Jean autour de la mort. Le chat affirme qu'il ne suffit pas de voir la mort des autres ou de s'intéresser aux cimetières pour penser la mort de soi. Sa question perturbe Jean qui, à défaut de donner sa langue au chat, perd son langage. Il répond au chat par des phrases tronçonnées et des paroles hachées : « Chat pas être gai, dit Jean Calmet. Chat méchant poser question trop triste à compagnon. Compagnon pas comprendre pourquoi chat méchant par tel parcours. » (p. 126) Ce langage entrecoupé, débarrassé des articles et des autres mots superflus, est évacué du temps : les verbes ne se conjuguent plus ; ils restent figés dans leur infinitif. L'idée même de sa mort provoque la désémotisation et perturbe ses habitudes langagières. Le chat est impitoyable envers Jean et lui lance un avertissement, voire un ultimatum : vivre ou mourir.

Ne fais pas le singe, dit le chat. Réponds sur ta mort. Tu te tais. N'est-ce pas ? Tu n'as rien compris, Jean Calmet. Tu es à moitié vivant. Tu te consumes. Tu es plus cendre que ton père. Et ton sang ? Ta chair encore jeune ? Ton cerveau plein de bonne folie ? Tu veux rire, Jean Calmet. C'est l'esprit de Dionysos ou rien. Pan ou la mort. Le salut par les œuvres ou le dernier ravin au fond du dernier trou de la dernière montagne de Grèce ou d'ailleurs. Au bout des plus vieilles mythologies ou dans le brasier de chaque heure. Tu es foutu, Jean Calmet, si tu ne te décides pas ! (p. 127)

L'ultimatum lancé par le chat est énigmatique : « l'esprit de Dionysos ou rien, Pan ou la mort ». L'esprit de Dionysos, dont Pan est le comparse, est celui qui peut lutter contre la loi du père. Comme nous l'avons vu, la Fille au Chat et les jeunes gens semblent, pour Jean, être en mesure de renverser l'ordre du père, la loi paternelle immémoriale, tout comme le dieu sauvage bouleverse les règles et les lois de la cité. Choisir la loi du père, en quelque sorte,

c'est choisir le néant. Quant au choix entre « le salut par les bonnes œuvres » ou « le dernier ravin », il semble faire référence à une opposition entre deux lieux : le royaume céleste et l'enfer<sup>25</sup>. Enfin, le choix « au bout des plus vieilles mythologies ou dans le brasier de chaque heure » plonge Jean dans un dilemme temporel : le temps mythique évoqué par les mythologies ou le temps historique, quotidien, qui défile au rythme des heures. Mircea Eliade définit le temps mythique comme un « instant primordial et atemporel<sup>26</sup> », « un laps de *temps sacré*<sup>27</sup> ». Quant au temps profane, il s'agit « de la durée continue et irréversible dans laquelle s'insère notre existence quotidienne et désacralisée<sup>28</sup> ». Dans l'oracle du chat, l'enfer est associé au quotidien profane et linéaire. L'ultimatum sibyllin du chat demeure énigmatique, mais il n'en demeure pas moins que l'enjeu est de taille : la vie.

En écoutant la bête, Jean retrouve sa confiance. Il se promet de commencer une nouvelle vie, d'être heureux et de ne plus penser à son père : « Il fallait fuir les ravines et l'espace miné où il se complaisait depuis des années. » (p. 127) Après avoir annoncé sa prophétie, le chat disparaît derrière une haie, aussi furtivement qu'il était apparu. L'apparition du chat est perçue, par Jean, comme un signe des plus importants : « S'étonnant de la rencontre, Jean Calmet transformait l'élégance de la bête en beauté surnaturelle, sa démarche prudente en aventure mystérieuse et sa parole en avertissement divin. » (p. 128) Le texte dit bien comment Jean, en s'attardant sur la présence d'un chat, en fait une figure qui acquiert une signification sacrée.

Cependant, il ne suit pas les conseils du chat et se détourne du bonheur. Peu de temps après cet épisode, alors qu'il sort de chez Denise « Pernelle » Colomb, une prostituée de sa connaissance, l'esprit de Dionysos s'enfuit. Associant, par le nom, Denise à Dionysos – « la sœur, la fille, la compagne exaltée du divin ! » (p. 138) –, il est en proie à la honte et au ridicule. Denise apparaît comme la version grotesque et peinturlurée de Dionysos. Déçu par les promesses qu'offre Dionysos, Jean se résigne à sa perte : « Jean Calmet baisse la tête, et à cet instant précis, comme on cède à ses pans d'ombre, il accepte de se détourner des grandes

---

<sup>25</sup> Selon les poètes grecs d'après Homère, le monde souterrain est accessible par de nombreuses entrées situées dans les cavernes, les crevasses et les lacs profonds. Edith Hamilton, « Le monde souterrain » dans *La mythologie*, Paris, Éditions Marabout, 1997, p. 44.

<sup>26</sup> Mircea Eliade, *Images et symboles : essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979 (1952), p. 73.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 73-74.

montagnes pleines de dieux. » (p. 138) En refusant les montagnes sacrées, selon l'ultimatum lancé par le chat, il accepte sa mort. À partir de ce moment, il n'y a plus de grâce ni de salut possible pour lui qui, exclu de l'ordre paternel, perd foi en la possibilité de son accession à un monde nouveau dans lequel il goûterait bonheur et félicité.

### 3.3 Victimes : le martyr et le juste souffrant

Jean est une victime parfaite ; il semble être né pour souffrir. Il se prédestine lui-même à mourir violemment et il adopte volontiers la position de la victime. Jean assure son rôle de victime en s'identifiant aux figures du martyr et du juste souffrant.

Déjà enfant, il se forçait à endurer la souffrance dans des jeux troublants, comme lorsqu'il s'amusa à bloquer sa respiration : « Le petit garçon écartait les bras comme un supplicié, il aspirait une énorme gorgée d'air, soudain il bloquait son souffle et le martyr commençait : les taches brunes, les points brûlants en feu d'artifice, les carillons dans les oreilles... » (p. 21) C'est via l'imaginaire du martyr et de la mort pour la foi, avec les figures guerrières de Jeanne d'Arc « rôissant dans les flammes » (p. 21) et de Roland « blessé à mort » (p. 21), qu'il se définit en tant que victime. Un peu à la manière de Jeanne d'Arc, Jean ressent son rôle de victime comme un appel divin :

Je souffre, se répétait Jean Calmet avec bonheur, et quelque chose inondait son sang d'un feu noir qu'il n'oublierait plus. J'ai été choisi pour souffrir. Je dois résister à la peur, je dois aimer cette souffrance. Le vertige le gagnait. Une gaie soûlerie d'initié et de victime. (p. 21)

L'élection de son rôle de victime – « J'ai été choisi pour souffrir. » – confère un caractère sacré à sa souffrance : c'est par celle-ci qu'il devient initié. Il doit endurer et aimer la souffrance qui est son destin, la croix qu'il doit porter : « Je suis donc fait pour souffrir, se disait-il en marchant. Viande hachée. Chair à clous. » (p. 211) Avec l'idée de la « chair à clous », nous retrouvons, encore une fois, l'analogie entre Jean et Jésus-Christ, le Fils sacrifié pour le rachat de l'humanité. Pour Girard, Jésus, désigné par l'expression *agneau de Dieu*, est indubitablement un bouc émissaire.

Tout comme bouc émissaire, [l'expression] dit la substitution d'une victime à toutes les autres mais en remplaçant les connotations répugnantes et malodorantes du bouc par

celles, toutes positives, de l'agneau, elle l'innocence de cette victime, l'injustice de la condamnation, le sans cause de la haine dont elle fait l'objet<sup>29</sup>.

Jésus est l'innocent qui souffre pour tout le monde et même pour les véritables coupables comme Barabbas. La tension qui existe entre l'innocence et la culpabilité de la victime est au cœur de toute pensée sacrificielle et de tout mécanisme de persécution.

La victime à laquelle Jean s'identifie peut-être le plus est Job, le juste souffrant. Chacun des quatre chapitres du roman est précédé d'un exergue tiré du Livre de Job. Pour le chapitre « Le Crématoire », la citation est : « Quand cesseras-tu de me regarder ? (Job, VII, 19) ». « Pourquoi deux genoux se sont-ils présentés pour me recevoir ? Pourquoi des mamelles pour m'allaiter ? (Job, III, 12) » ouvre le deuxième chapitre. « La jalousie » a comme exergue « Ses membres étaient pleins d'une vigueur juvénile... (Job, XX, 11) » tandis que le dernier chapitre porte l'inscription « Je crie au tombeau : tu es mon père ! (Job, XVII, 14) ». Pourquoi ces extraits ? Mais surtout, pourquoi le Livre de Job ? Outre ces exergues, le roman ne fait aucune autre référence explicite à Job, mais les allusions n'y sont pas moins présentes.

Pour Girard, le livre de Job est un texte de persécution et Job y est, selon sa thèse, un bouc émissaire. C'est à partir de cette assertion que nous lirons les références à Job et les mécanismes victimaires à l'œuvre dans le roman. Résumons d'abord le récit biblique de Job. Job était l'homme « le plus fortuné de tous les fils de l'Orient » (Jb, 1, 4) : il possédait plus de dix milles têtes de bétails et de nombreux serviteurs. Mais il était juste et pieux : c'était « un homme intègre et droit qui craignait Dieu et se gardait du mal » (Jb, 1,1). Mais un jour, avec le concours de Dieu, Satan et le malheur s'acharnent sur Job : il perd ses troupeaux, ses dix enfants meurent d'un coup, et il est atteint d'un « ulcère malin » qui lui couvre le corps. Du jour au lendemain, Job se fait rejeter par tous ceux qui l'entourent même ses amis. Selon ces derniers, les malheurs de Job ne sont que la conséquence de ses actes, de ses fautes. Quel est son crime ? Est-ce son avarice ou son manque d'humilité qui est la cause de sa perte ? Pourtant Job clame son innocence : « Bien loin de vous donner raison, jusqu'à mon dernier souffle, je maintiendrai mon innocence. » (Jb, 27, 5) Girard est catégorique : « Job dit clairement ce dont il souffre : se voir ostracisé, persécuté par les êtres qui l'entourent. Il n'a

<sup>29</sup> René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1982, p. 173-174.

rien fait de mal et tout le monde se détourne de lui, s'acharne contre lui. Il est le bouc émissaire de sa communauté.<sup>30</sup> » Mais à la différence du véritable bouc émissaire utilisé dans les sacrifices des rites du Lévitique, Job n'apparaît pas comme une victime sacrificielle, c'est-à-dire une victime à laquelle le rite confère la valeur de culpabilité – la victime prend sur elle tous les péchés de la communauté –, il est une victime innocente qui proteste contre sa culpabilité. Dans la persécution de Job, il n'y a ni rituel ni sacré. Job l'évoque lui-même : « Pourquoi vous acharner sur moi comme Dieu lui-même, sans vous rassasier de ma chair ? » (Jb, 19, 22) Job, en tant que bouc émissaire, est « l'innocent qui polarise sur lui la haine universelle<sup>31</sup>. ». L'ambivalence entre la culpabilité et l'innocence de la victime est au cœur du livre de Job qui montre la persécution du point de vue de la victime.

Comme Job, Jean se considère comme une victime innocente, pure et juste. Il le clame haut et fort, publiquement, alors qu'il est au café L'Évêché en compagnie de Thérèse. L'évènement est inoubliable, selon le narrateur : « C'est alors que survint un événement qui n'a pas fini de retentir dans les annales du Gymnase, et que la police a classé au dossier, maintenant que cette histoire est finie et que personne sur cette terre ne peut plus rien pour l'âme errante de Jean Calmet. » (p. 111) Le narrateur donne, pour la première fois, un indice au lecteur en ce qui a trait à la fin imminente de Jean. Ce que nous lisons, en tant que lecteur, c'est l'histoire passée de Jean Calmet, une histoire finie, un dossier classé. Au moment de la lecture, l'âme de Jean erre déjà. Mais revenons à l'évènement spectaculaire en question et qui suscite aussi bien le questionnement que la fascination. Alors qu'un moment plus tôt, il était assis tranquillement, Jean, comme pris d'une fureur sacrée, se met à hurler à la face de Thérèse qu'il est innocent, sous les yeux stupéfaits de la clientèle du bistro majoritairement constituée d'étudiants : « Je ne suis pas un salaud, proférait Jean Calmet, gesticulant. Je suis propre, moi, je ne suis pas un salaud, foutez-moi la paix, tous, je ne vous ai rien fait, je suis propre, je suis pur, moi, je suis pur<sup>32</sup> ! » (p. 112) Comme Job, Jean clame son innocence. Il se sent jugé et ostracisé par les autres. La jeune clientèle du café prend, d'ailleurs, l'aspect d'un tribunal de l'Ancien Testament :

<sup>30</sup> René Girard, *La route antique des hommes pervers*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 12.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>32</sup> Jean emploie un discours similaire lorsqu'il se compare à François I<sup>er</sup> de la Sarraz : « C'est qu'il n'est pas coupable, lui, comme l'abominable sire de la Sarraz ! Je n'ai tué personne. Je suis bon. [...] Moi je suis pur et je suis neuf. » (p. 119)

[I] vit toute une assemblée de jeunes censeurs qui le fixait. Des verres de lunettes brillèrent au-dessus de redoutables barbes de prophètes. Des cheveux de pharisiens s'agitaient sur des épaules, et le tribunal le dévisageait, le pesait, le jugeait, ils allaient prononcer la sentence, les juges, ils allaient dire les paroles qui n'en finissaient pas de retentir dans le crâne désolé de Jean Calmet. Les terribles paroles du père ! (p. 113)

Les jeunes se transforment en hommes de loi bibliques pour faire le procès de Jean. La crise soudaine de Jean ne perturbe pas la Fille au Chat : « Elle souriait parmi l'horreur et le scandale. » (p. 113) Jean sent peser sur les accusations de « pères punisseurs » qui le condamnent pour avoir tenté de jeter son père dans l'oubli : « Comme s'il s'était soudain senti insupportablement coupable de cette relégation, comme s'il avait tué son père une seconde fois en l'oubliant, [...] en l'enfonçant pour toujours dans la nuit rouge du Crématoire, dans le ventre froid et figé de l'urne. » (p. 114)

La culpabilité qui ronge Jean est intimement liée à la mort de son père. Il se sent coupable de reléguer son père dans le monde de l'oubli, ce père qui avait tout donné pour sa famille, qui avait trimé dur toute sa vie pour les siens. Le docteur n'hésitait pas à faire sentir à son cadet le poids de son propre sacrifice. Il lui disait : « [J]e me sacrifie pour toi, je me saigne aux quatre veines, je me tue, je te le dis solennellement mon pauvre Benjamin, je me tue pour vous, je me tue pour toi ! » (p. 61). Jean écoutait ces paroles blessantes d'un « air buté et coupable » (p. 62). Jean se retrouve en quelque sorte avec une dette dont il doit s'acquitter. Cette dette envers son père prédispose Jean à la culpabilité. En s'appuyant sur *La lettre au père* de Kafka, Sarthou-Lajus reconnaît que la relation au père est à l'origine, bien souvent, du sentiment de culpabilité. « Le père représente aux yeux de l'enfant une figure de la hauteur inaccessible et souveraine de la loi<sup>33</sup>. » Ainsi, Kafka écrit que son père, en imposant sa loi et en exerçant son pouvoir, le remplissait de honte en le faisant apparaître dans toute sa faiblesse et dans toute son incapacité. Selon l'écrivain, le sentiment de honte naît de « l'incapacité à exister aux yeux du père, d'être reconnu par lui sans être renvoyé à son insuffisance<sup>34</sup> ».

Jean se sent honteux ; il en est continuellement question dans le roman. Et cette honte se mesure effectivement par le regard de son père. Déjà enfant, quand il sentait que le jugement de son père pesait sur lui, il se sentait honteux et désespéré. Son insuffisance face

<sup>33</sup> Nathalie Sarthou-Lajus, *op. cit.*, p. 27.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 27.

aux exigences du père était vécue comme une trahison. Par exemple, c'est avec une « honte extraordinaire » (p. 62) qu'il se souvient de l'histoire de Liliane. Il est souvent question de sa lâcheté, de sa faiblesse, de ses tares, etc. Face à son ogre de père, il se sent totalement impuissant. Cette impuissance se manifeste concrètement lors de sa première nuit – « O nuit du privilège. » (p. 119) – avec la Fille au Chat. Alors qu'ils sont sur le point de faire l'amour, Jean perd tous ses moyens, pour ne pas dire sa vigueur masculine.

Soudain le courant s'interrompt. La panique fondit sur lui. Il eut froid, on l'attira dans le vide, il fut effroyablement seul sur un rocher qui dérivait en pleine mer, il ne sut qui l'appelait tout en haut d'une tour et qu'il ne pourrait jamais rejoindre, il fut condamné par un tribunal d'ancêtres fantomatiques ; au fond de ses os, loup brûlé, prince exilé, serpent piétiné et détesté, il hurla comme aucun homme au monde ne hurlera jamais plus. (p. 121)

Ce sentiment d'impuissance, qui est décrit comme une apocalypse, naît de l'ancien complexe qu'il entretient vis-à-vis de son père depuis l'histoire de Liliane. Alors qu'il est toujours couché sur le dos, pétri de honte par son impuissance, Jean entend son père « tonn[er] dans les nuages » (p. 122) pour se moquer et rire de son « fils humilié » (p. 122). La voix du docteur tonne comme celle de Dieu lors de l'Apocalypse. Elle retentit d'ailleurs dans les « oreilles de fin du monde » (p. 122) de Jean, dont le prénom vient surdéterminer ici la référence à l'Apocalypse de Jean.

Le sentiment de culpabilité survient lorsque le fils honteux assume la responsabilité d'une dette qu'il ne peut payer, mais à laquelle il ne peut se soustraire. Le fils honteux et coupable est alors condamné à vivre dans une humiliation perpétuelle. Le sentiment de culpabilité émerge du conflit qui oppose la loi paternelle à la loi personnelle ; le fils qui ne se soumet pas à la loi du père devient en quelque sorte un hors-la-loi fautif et coupable<sup>35</sup>.

Le père de Jean se venge en revenant persécuter son fils : « sa voix de chef, ses manies de persécuteur, ses cris, son mépris, sa colère s'abattaient sur son fils comme une tornade ! » (p. 114) C'est comme s'il subissait la colère de Dieu. Lorsqu'il découvre que Thérèse entretient une relation avec son élève Marc, la honte et la culpabilité s'abattent sur lui. Invoquant son Dieu, il adopte alors des paroles qui n'ont rien à envier à celles de Job :

Mon Dieu qu'ai-je fait pour que Tu me retires tout ? Je suis enfermé en moi-même, séparé des autres, privé, coupable à cause de Ta Loi que je subis comme un enfant humilié. Est-ce que la barrière tombera ? Est-ce que la douceur me sera donnée, me sera rendue, avant la chute définitive dans l'obscur ? (p. 181-182)

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.27.

Jean subit la loi de son père comme un enfant humilié. Son invocation ressemble, d'ailleurs, à celle du Christ sur la croix : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Mt, 27, 46) Jean souffre de sa déréliction, de ce que Sarthou-Lajus appelle « la solitude monstrueuse de l'enfermement en soi<sup>36</sup> ». Il est prisonnier d'un sentiment de culpabilité, qui se distingue de la culpabilité comme telle qui est régie par une instance objective, juridique. Bernard Lempert, quant à lui, définit ainsi le sentiment de culpabilité :

Le sentiment de culpabilité est un rapport à soi-même, il peut correspondre ou ne pas correspondre à des faits, il peut accompagner ou ne pas accompagner un coupable, de même qu'il peut dominer la psyché d'un innocent, à plus forte raison si cet innocent-là est la victime elle-même<sup>37</sup>.

Nathalie Sarthou-Lajus va dans ce sens en affirmant que « le sentiment de culpabilité relève [...] d'une expérience subjective qui ne nécessite aucun tribunal extérieur et se développe dans la solitude de la conscience<sup>38</sup> ». Ainsi le sentiment de culpabilité peut se développer chez un sujet même si celui-ci n'a commis aucune faute. Le danger d'un tel sentiment est que « [l]e sujet devient l'unique mesure d'une culpabilité qui risque de devenir insondable et de l'engloutir<sup>39</sup>. »

### 3.4 Les derniers moments

#### 3.4.1 Des signes vains

L'activité sémiotique, à l'approche de la fin, subit des déséquilibres. Nous avons abordé, avec la langue du père et celle des animaux, la désémiotisation du langage à travers l'apparition des deux pôles limites « où se trouble le rapport au sémiotique<sup>40</sup> ». La désémiotisation se manifeste aussi, chez Jean, par l'incapacité d'écrire, d'une part, et, d'autre part, par l'impossibilité de lire et de déchiffrer les signes qui annoncent sa fin prochaine.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>37</sup> Bernard Lempert, *op. cit.*, p. 118.

<sup>38</sup> Nathalie Sarthou-Lajus, *op. cit.*, p. 26.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>40</sup> Bertrand Gervais, « Manger le livre. Désémiotisation et imaginaire de la fin », *loc. cit.*, p. 14.

Jean se résout d'abord à écrire une lettre à Jacques Bloch pour s'excuser de l'avoir insulté quelques jours auparavant. La demande de pardon semble être la seule chose à faire pour mettre fin à l'intolérable culpabilité de Jean. Le remords est inhérent au sentiment de culpabilité. Celui qui est en proie au remords voudrait que la faute n'ait jamais eu lieu et souffre de ne pouvoir effacer l'affront. Jean Lacroix, auteur de l'essai *Philosophie de la culpabilité*, affirme que le remords

est sans doute ce qu'il y a de plus proche de l'angoisse, de l'angoisse morbide, de l'angoisse repliée sur elle-même, d'une sorte d'angoisse qui se dévore. Le remords, [...] c'est le regret d'une faute, mais sans espoir : c'est la condamnation de soi par soi dans cette culpabilité désespérée<sup>41</sup>.

Jean ne sait pas quels mots écrire pour se voir accorder un pardon. Il n'arrive pas à écrire cette lettre, il n'arrive pas à choisir les mots justes : « Mais les mots ne passaient pas. » (p. 226) Depuis son exclusion de la langue paternelle, Jean semble avoir perdu toute facilité langagière. Les mots, qui ne rendent plus sa pensée, sont devenus déficitaires et inadéquats. Il se risque tout de même à écrire quelques phrases sur une feuille, mais en vain : « Non, ce n'était pas possible. Il n'allait pas écrire ces saloperies. Il fallait faire plus court. Ne rien rappeler. Lancer un mot, un cri du cœur, Bloch saura lire entre les lignes. Il verra que je suis malheureux. » (p. 227) Jean voudrait lancer un mot comme un cri, mais il n'y parvient pas. Incapable d'écrire cette lettre d'excuses destinée à Bloch, il diffère son intention de la poursuivre.

J'écrirai cet après-midi. Il déchira le feuillet et plaça l'enveloppe bien en vue sur le bureau. Il y colla même un timbre, mais il ne savait pas que la lettre ne serait jamais écrite et que l'enveloppe finirait sous les scellés du juge de paix, avec son timbre tout net, entre les préparations de latin et les dernières circulaires aux maîtres de langues anciennes du Gymnase. (p. 227)

Dans ce passage, le narrateur donne un autre indice quant à la mort réelle de Jean, et le lecteur est légèrement perturbé par le fait de savoir que Jean n'est plus et que ce dernier ignore tout de son destin. Le lendemain, Jean fait face à la même incapacité d'énonciation. « Il passa la journée à ne rien faire. Écrirai-je à Bloch ? Je le ferai demain. Il n'écrivit pas non plus à Thérèse, comme il en avait eu vaguement l'intention. » (p. 229) Les mots ne coïncident pas avec sa pensée : ils ne sont plus que des signes qui ne servent à rien.

---

<sup>41</sup> Jean Lacroix, *Philosophie de la culpabilité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », p. 52.

La fin est d'abord une perspective d'avenir : elle est ce qui sera. Anticiper la fin, c'est rechercher les signes qui l'annoncent. Gervais précise que l'intensification de l'activité sémiotique est la contrepartie de la désémiotisation qui opère dans les imaginaires de la fin<sup>42</sup>. Cette intensification sémiotique se manifeste par une abondance de signes et par un intérêt marqué pour les déchiffrer. Ce n'est pas le cas de Jean qui, lui, est complètement aveugle face aux signes annonciateurs de sa propre mort. Le narrateur donne des indices au lecteur au sujet de la mort de Jean tout en précisant que ce dernier ignore totalement le destin qui l'attend. Par exemple, il ne s'attendait pas à ce que Marc et Thérèse deviennent amants :

[L]e jeune et gentil professeur Jean Calmet était à mille lieues de supposer ce que la matinée allait lui révéler, et l'effet fatal que cette découverte devait exercer sur sa propre vie déjà minée par un certain nombre d'agressions et d'humeurs assez efficaces pour le jeter à Cerbère. (p. 145-146)

Jean n'arrive pas à anticiper l'impact des événements sur son existence. Le lien de causalité n'effectue plus sa logique. Puis, il n'arrive pas à déchiffrer les signes de sa mort imminente. Pourtant le chat lui avait lancé un avertissement plutôt clair. Le narrateur nous présente les derniers jours de la vie de Jean sous la forme d'un décompte :

Trois jours avant sa mort – c'était le vendredi 15 juin – Jean se réveilla de très bonne heure et se souvint avec horreur de la veille. Bien entendu il ne savait pas qu'il allait mourir, et il put croire qu'il allait faire les mêmes gestes, souffrir des mêmes spectacles, les aimer, et accomplir sa besogne comme n'importe quel autre jour. (p. 218)

Deux jours avant sa mort, Jean Calmet ne savait pas davantage ce qui allait lui arriver. (p. 225)

Le jour de sa mort, qui était le lundi 18 juin, Jean Calmet ne se leva pas. Évidemment il ne pouvait savoir que son dernier jour était arrivé. Pourtant il y eut des signes qu'un plus malin, ou qu'un homme moins incertain, ce matin-là, n'eût pas manqué d'interpréter plus nettement. (p. 229)

Le narrateur l'exprime clairement : Jean est dans l'incapacité d'interpréter et de déchiffrer les signes qui annoncent sa mort adéquatement. Les signes précurseurs sont bien présents, et seul Jean ne sait pas les lire. Ces signes se résument à quelques petites variations dans sa routine quotidienne, détails que, lui-même, ne perçoit pas comme des signes. Jean ignore ce qui l'attend : son suicide n'est ni anticipé, ni prémédité. Nous assistons à une perte graduelle des interprétants qui lient les objets de pensée aux signes : il en résulte la perte du sens et une illisibilité accrue.

---

<sup>42</sup> Bertrand Gervais, « Manger le livre. Désémiotisation et imaginaire de la fin », *loc. cit.*, p. 12.

### 3.4.2 *L'ultime sacrifice : l'immolation*

Le roman se termine sur une note tragique : Jean se suicide en se taillant les veines avec une lame de rasoir. Nous tenterons de déterminer quelles sont ses motivations et quelle est la valeur symbolique de son geste. Nous verrons que son suicide peut être perçu comme un sacrifice.

D'abord, l'arme utilisée par Jean pour son suicide n'est pas le résultat d'un choix aléatoire : le rasage est un rituel qui rythme sa vie. Il a pris l'habitude, entre autres, de s'abandonner aux gestes lents et méticuleux de M. Liechti, son barbier. Le rasage lui rappelle son père : « Enfant, des centaines de fois, Jean Calmet avait regardé son père se raser. » (p. 78) Ébahî, il observait le spectacle, et son père, voulant l'étonner, mimait une opération douloureuse et faisait semblant de souffrir. Cette scène revenait « comme un rite dans leurs rapports de père et de fils » (p. 79). Le rasage apparaît, donc, dans la vie de Jean, comme une véritable pratique rituelle, mais aussi comme une pratique sacrificielle : dans son imaginaire d'enfant, son père souffrait lors de la procédure, et le client de M. Liechti se considère lui-même comme une « victime » (p. 49) ou comme un « patient » (p. 51) du barbier qui manipule la lame. Quant à son rasoir Gillette, pareil à celui de son père, il prend l'aspect d'un « objet sacré » (p. 79) :

[L]'objet demeurait chargé de pouvoirs très évidents, et sa capacité de ranimer le souvenir était ironiquement inépuisable. À sa vue, à son contact les fantômes surgissaient et l'un d'eux faisait résonner la salle de bains, l'appartement, et plus gravement l'esprit tout entier de Jean Calmet, de sa voix terrible et furieuse. (p. 78)

Depuis la mort de son père, Jean n'utilise que ce rasoir, et non plus son rasoir électrique comme il le faisait parfois. « Il y avait trop longtemps que le Gillette le défiait[, l]'apeurait. » (p. 78) La lame, qui fait surgir le souvenir du docteur, est « froide et bleue comme un présage nocturne » (p. 79) et, lorsqu'elle reflète la lumière, « elle vi[t] d'une vie extraordinairement concentrée et autonome[, d]'une vie violente » (p. 79). C'est d'ailleurs par cette lame que Jean périt violemment. Le jour de sa mort, à huit heures précisément, il se rend à la salle de bain et prend son rasoir. Il regarde longuement la lame qui brille dans la lumière, puis tout se passe ensuite comme si quelque mécanisme en lui avait dicté sa conduite.

C'est alors que son destin se joua. Tout à coup, avec une force extraordinaire qu'il concentrait sur ce seul point, il pressa sur la lame, l'enfonça dans son poignet gauche et trancha lentement l'artère radiale et la chair. Puis il l'arracha de la plaie, prit la lame

entre le pouce et l'index de la main gauche et trancha dans le poignet droit. Soigneusement il replaça la lame ensanglantée sur la petite table auprès de la lampe et des livres. (p. 231)

Afin d'accélérer la perte sanguine et d'éviter la coagulation, il plonge ses bras sous l'eau chaude du robinet de la baignoire. Ses perceptions visuelles font alors place à une perception auditive. La salle de bain devient « ce local effroyablement sonore » dans lequel il se sent prisonnier. Il entend des orages qui grondent, des cloches qui sonnent, des chaises qui s'entrechoquent. Tous ces bruits se mêlent au fracas que fait l'eau du robinet. Il s'endort tranquillement, s'assoupit et se courbe de plus en plus au-dessus de la baignoire, se sentant devenir de plus en plus faible. Sur l'émail, son sang se répand « en ratures écarlates, en réseaux rouges indéchiffrables, en griffures coulantes qui tourno[ient] et se crois[ent], se coup[ent], se brouill[ent] comme des constellations illisibles au-dessous de lui » (p. 234). Les derniers signes qui restent, au seuil de sa mort, sont des labyrinthes et des figures opaques qui ne signifient plus rien. Il se perd dans les pensées qui se précipitent dans son esprit : « C'était une traversée, un passage où il frissonnait comme dans un creux d'ombre. Des figures, des lieux apparaissaient [...]. » (p. 232) Le musément de Jean s'achève sur quelques bribes de souvenirs lointains et confus. Pris de panique, il tente une dernière fois de se relever et de ramener ses bras vers lui mais ses membres ne lui obéissent plus. Les sanglots s'échappent malgré lui : « [I]l hoquetait comme un enfant désespéré. » (p. 234) Puis, c'est la fin :

La tête tombait, les larmes se mêlaient au sang sur l'émail et les gros sanglots lui plantaient maintenant des douleurs violentes au fond de la gorge. Il revit une assemblée de jeunes gens beaux, on lui souriait, c'était au Café de l'Évêché puis dans une classe au mur jauni, il se souvint d'Isabelle qui maigrissait. Puis épuisé, il bascula comme dans sa tombe. Ainsi mourut Jean Calmet. Il y avait mis vingt-cinq minutes. (p. 234-235)

L'aspect temporel de la mort de Jean est important. Le narrateur offre une vision froide et médicale de la mort en précisant l'intervalle de temps nécessaire à l'agonie de Jean. Le roman se termine au moment précis de sa mort. Les trois paragraphes qui suivent présentent ce qui se passe au même instant : « [à] la Cité, au même moment », les élèves de Jean passaient leur examen de bac, « [à] cent mètres de là », Thérèse s'éveillait lentement, « [à] Lutry », la mère de Jean, songeuse, regardait par la fenêtre. Cet effet temporel cinématographique a pour effet de faire sortir le lecteur de la trame temporelle de Jean. Sa vie n'est plus vue de l'intérieur, puisque le pauvre Jean n'est plus, mais via les yeux de ses proches, ses élèves, Thérèse, sa mère.

Quelles sont les raisons de son geste ? D'abord, c'est un moyen de mettre fin à son obsession et à la domination de son père qui continue à le hanter à travers ses figures. En outre, le père continue à vivre à travers sa descendance. Jean imagine les paroles de son père s'adressant à sa progéniture : « [...] [V]ous saurez que je ne suis pas complètement mort, puisque ma race vit en vous jusqu'à la fin des générations. » (p. 40). En attendant à ses propres jours, Jean tente d'éliminer ce qui, en lui-même, ressemble à son père, l'ogre. Cependant, son geste suicidaire n'est pas dicté par sa volonté, mais par un mécanisme qui lui échappe : « Il remarqua qu'il ne pensait pas : depuis une minute il accomplissait des gestes dont la précision l'avait absorbé. » (p. 232) Son suicide apparaît comme un sacrifice dont il est à la fois le bourreau et la victime. La taillade des veines rappelle les sacrifices sanglants dans lesquels le sang est une offrande. En outre, la lame qui a servi à son suicide est considérée comme un objet sacré. Les sacrifices sont destinés à plaire aux dieux, d'une part et, d'autre part, à renforcer ou consolider l'ordre et la paix dans la communauté. Le sacrifice a pour but de mettre fin à une crise. Paradoxalement, Jean clame son innocence tout en se désignant comme le coupable qui doit mourir. Le sacrifice semble le fait d'une vengeance divine exercée par son père. Le docteur qui se « saignait aux quatre veines » pour son fils insuffle à Jean, l'innocent chargé de culpabilité, l'idée de se tailler les veines. Son sacrifice est dédié à ce père, mi-ogre, mi-dieu, qui réclame sa part de sang. La voix paternelle qui hante son esprit inspire son geste. Bernard Lempert, dans son ouvrage sur la pensée sacrificielle, considère le sacrifice comme le maître du discours<sup>43</sup>, un mot d'ordre d'origine divine qui réclame la mise à mort d'un corps. Pour Lempert,

[l]e discours sacrificiel a beau être porté par des voix, il n'en demeure pas moins une réalité non corporelle. C'est un discours inorganique qui désarticule un corps. C'est une série de propositions savamment jointes entre elles qui pratiquent sur ce corps la disjonction et la séparation. C'est toute une syntaxe à l'œuvre qui brise les ligaments et qui expulse les viscères<sup>44</sup>.

Comme nous l'avons montré, Jean, dont les initiales le prédisposent à son statut, est une figure christique. Il est le fils sacrifié à la toute-puissance du père pour racheter les péchés de l'humanité. Comme le remarque Thierry Hentsch, l'audace du christianisme a été de révéler

---

<sup>43</sup> Bernard Lempert, *op. cit.*, p. 35.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 39.

la figure de Dieu en la personne du Christ. Le Christ, le Fils de Dieu, c'est Dieu fait chair<sup>45</sup>.

Dans cette perspective,

Dieu est à la fois bourreau et victime, sacrificateur et sacrifié, dualité qu'exprime la dichotomie père/fils – et qui écarte toute possibilité d'interpréter ce sacrifice comme un acte simplement suicidaire. Le Père ordonne ou, à tout le moins, autorise la mort que le Fils accepte de subir pour lui<sup>46</sup>.

Jean Calmet est Jésus-Christ, le Fils crucifié selon la volonté de son père. L'Éternel rejoint les dieux païens, amateurs de sacrifices, et l'ogre, sans pitié pour ses victimes sans défense : il s'acharne sur son propre Fils, l'innocente victime par excellence, condamnée à souffrir et à mourir. Jean, déjà dévoré par l'ogre, s'offre en un ultime sacrifice.

---

<sup>45</sup> Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 222.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 229.

## CONCLUSION

*L'Ogre* ressemble à un petit traité sur la figuration. Chessex montre clairement comment s'élabore et se déploie une figure : il décrit longuement chacun des processus ainsi que l'effet singulier que provoque l'apparition des figures chez un sujet. Le roman est empreint d'une absence fondatrice, celle du père, et dévoile l'aspect obsessionnel des représentations qui surgissent, qui s'imposent, qui hantent : réveillées par l'absence laissée par la mort du père, elles deviennent des présences persécutrices. Il nous plonge au cœur de l'imaginaire d'un sujet tragique moderne qui se perd dans ses objets de pensée.

La figure de l'ogre, qui s'affiche dès le titre de l'œuvre, fait l'objet d'un grand déploiement dans le roman et est à l'origine de notre analyse. Selon Bouloumié, elle permet par l'analogie et l'approximation, « à la fois d'évacuer l'horreur et de la dire<sup>1</sup> ». L'ogre et les figures sanguinaires qui gravitent autour de lui s'inscrivent dans un imaginaire de la violence et de la persécution dans lequel les positions de bourreau et de victime se renversent ou se fusionnent. L'ogre, par sa faim destructrice, est la métaphore par excellence de l'obsession qui dévore un sujet et qui le conduit à sa perte.

Le roman associe l'ogre menaçant à un imaginaire de la fin dans lequel l'intertextualité biblique côtoie le discours médical pour décrire l'apocalypse intime de Jean. Les sentiments de honte et de culpabilité dont il se nourrit rongent son esprit et sont à l'origine de la condamnation à mort qu'il s'impose. Déjà dévoré par l'ogre qui contamine tout son imaginaire, Jean s'offre, victime innocente et coupable à la fois, en un ultime sacrifice.

Notre lecture de *L'Ogre* a voulu faire ressortir les grandes lignes du rapport entre un sujet, ses figures et sa finitude. Il serait intéressant d'analyser la coïncidence entre la figure de

---

<sup>1</sup> Arlette Bouloumié, « L'Ogre dans la littérature », *Dictionnaire des mythes littéraires* (dir. par Pierre Brunel), Monaco, Le Rocher, 1994, p. 1076.

l'ogre et un imaginaire de la fin dans un corpus élargi. Par exemple, *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, qui utilise aussi la figure de l'ogre, offre une représentation de la persécution sociale et de la fin d'une époque, à savoir, la fin du régime nazi. Tout comme *L'Ogre* de Chessex, qui représente une persécution intime, le roman de Tournier met en scène un univers apocalyptique dans lequel le personnage principal, Abel Tiffauges, est un ogre qui se sacrifie pour sauver un enfant de la mort. Les références bibliques y sont aussi omniprésentes pour décrire ce monde en perdition. Dans *Au bonheur des ogres*, de Daniel Pennac, Benjamin Malaussène – le nom Benjamin revient – est payé pour être un Bouc Émissaire. Il est la victime innocente sur laquelle les clients et ses collègues s'acharnent. Le roman mélange les registres en faisant cohabiter les sectes diaboliques et les grands magasins, les enquêtes policières et les « ogres Noël » d'un enfant. La relation entre la victime et son bourreau est le point commun de ces romans qui unissent la figure de l'ogre et la fin. Enfin, il aurait été intéressant d'explorer plus en profondeur l'aspect social et anthropologique de la violence et de la persécution.

Parallèlement à l'émergence d'une nouvelle génération d'ogres dits inoffensifs, dont Shrek est le plus fier représentant, la figure de l'ogre continue d'exprimer nos peurs et nos tabous. À une époque où les pratiques scandaleuses des hauts dirigeants sont légion, où les actes de pédophilie et la pornographie juvénile sont des fléaux, où l'homme semble décidé à demeurer « un loup pour l'homme » (Hobbes), la figure de l'ogre demeure actuelle pour décrire toutes sortes d'actes sordides. Son mythe ne risque pas de sombrer dans l'oubli : encore et toujours, l'ogre représente ces êtres pour qui seule la faim justifie les moyens.

## BIBLIOGRAPHIE

- La Bible de Jérusalem*, traduite en français par l'École biblique de Jérusalem, Paris : Les éditions du Cerf, 1998.
- AUERBACH, Erich. « De Térence à Quintilien » (chapitre 1) dans *Figura*, Paris : Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993, p. 9-29.
- BALAT, Michel. *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*. Paris : L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000, 252 p.
- BENJAMIN, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris : Gallimard, 1991 (1936), p. 140-171.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980, 220 p.
- BOULOUMIÉ, Arlette. « Le mythe de l'ogre dans la littérature contemporaine » dans *La dimension mythique de la littérature contemporaine* (dir. par Ariane Eissen et Jean-Paul Engélibert), Poitiers : Université de Poitiers, 2000, p. 183-193.
- « L'Ogre dans la littérature », *Dictionnaire des mythes littéraires* (dir. par Pierre Brunel), Monaco : Le Rocher, 1994, p. 1071-1086.
- « Le retour du mythe : actualisation, inversion et parodie du mythe de l'ogre dans deux contes de Michel Tournier » dans *Mythes de la littérature contemporaine d'expression française : actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994*, sous la dir. de Metka Zupancic, Hearst, Ontario : Le Nordir, 1994, p. 237-246.
- BOYER, Régis. « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? » dans *Mythes et littérature* (textes réunis par Pierre Brunel), Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », no 6, 1994, p. 153-164.
- BRUNEL, Pierre. « Préface » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* (dir. par Pierre Brunel), Monaco : Le Rocher, 1994, p. 7-15.
- CHASSAY, Jean-François. « Les petites apocalypses de John Cassavetes. *Husbands* et *The Killing of a Chinese Bookie* » dans *Dérives de la fin. Sciences, corps & villes*, Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, p. 89-103.

- CHESSEX, Jacques. *L'ogre*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle ; Ottawa : Les Éditions La Presse, 1973, 235 p.
- GROSSMAN, Evelyne. *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris : Éditions de Minuit, 2004, 117 p.
- DABEZIES, André. « Des mythes primitifs aux mythes littéraires » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1994, p. 1177-1186.
- DELEDALLE, Gérard. *Lire Peirce aujourd'hui*, Paris : Éditions universitaires ; Bruxelles : De Boeck-Wesmael, coll. « Le Point philosophique », 1990, 217 p.
- DEREMETZ, Alain. « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom ? » dans *Mythe et création*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1994, p. 15-32.
- DETIENNE, Marcel. *Dionysos mis à mort*, Paris : Gallimard, 1977, 234 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éditions de Minuit, 1992, 208 p.
- DONTENVILLE, Henri. *Mythologie française*, Paris : Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1998 (1973), 267 p.
- ELIADE, Mircea. *Images et symboles : essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1979 (1952), 238 p.
- FISCHLER, Claude. *L'omnivore : le goût, la cuisine et le corps*, Paris : O. Jacob, 1993, 440 p.
- FLAUBERT, Gustave. « Moloch » dans *Salammbô*, Paris : Garnier-Flammarion, 1964, p. 237-268.
- GERVAIS, Bertrand. « La voix de l'idiote. Formes et figures de la transfiguration », *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I*, Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 79-105.
- « Les Phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette », *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire* (dir. par J.-F. Chassay, A. E. Cliche et B. Gervais), Montréal : UQAM, Département d'études littéraires, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », no 12, p. 15-57.
- « Manger le livre. Désémiotisation et imaginaire de la fin » dans *L'imaginaire de la fin, Protée : théories et pratiques sémiotiques*, Département des arts et lettres, UQAC, vol. 27, no. 3, hiver 1999-2000, p. 7-18.

- *Lectures littéraires et explorations en littérature américaine*, Montréal : XYZ éditeur, 1998, 231 p.
- GIRARD, René. *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris : Bernard Grasset, 1999, 297 p.
- *La violence et le sacré*, Paris : Hachette, coll. « Pluriel », 1998, 486 p.
- *La route antique des hommes pervers*, Paris : Bernard Grasset, 1985, 248 p.
- *Le bouc émissaire*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1982, 313 p.
- GRAVES, Robert. « Dionysos : caractéristiques et attributions » (27.a), *Les mythes grecs*, Paris : Librairie Fayard, 1967, p. 164-181.
- GRIMAL, Pierre. *La civilisation romaine*, Paris : Flammarion, 1981, 365 p.
- HAMILTON, Edith. « Le monde souterrain » dans *La mythologie*, Paris : Éditions Marabout, 1997, p. 44-46.
- HENTSCH, Thierry. *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, 431 p.
- JATON, Anne-Marie. *Jacques Chessex. La Lumière de l'obscur*, Genève : Éditions Zoé, 2001, 189 p.
- KRELL, Jonathan F. « L'ogre réécrit, l'ogre réhabilité » dans *Esthétique, littérature et modernité : actes du colloque du CRI, Centre de recherche sur l'imaginaire, Montpellier, décembre 1994 : « Ruptures de la modernité »* (sous la dir. d'Yves Laberge), Paris : L'Harmattan, coll. « Cahiers de l'imaginaire », no 16, 1998, p. 15-20.
- « Quelques ogres de la littérature française contemporaine : Tournier, Chessex, Pennac » dans *Mythes de la littérature contemporaine d'expression française : actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994*, sous la dir. de Metka Zupancic, Hearst, Ontario : Le Nordir, 1994, p. 247-255.
- LACROIX, Jean. *Philosophie de la culpabilité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1977, 175 p.
- LEFEBVRE, Martin. *Psycho : De la figure au musée imaginaire*, Montréal : L'Harmattan, 1997, 253 p.
- LEMPERT, Bernard. *Critique de la pensée sacrificielle*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Couleur des idées », 2000, 235 p.

- LESTRINGANT, Frank. *Le cannibale : grandeur et décadence*, Paris : Librairie académique Perrin, coll. « Histoire et décadence », 1994, 319 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*, Paris : Librairie Plon, 1955, 504 p.
- MAHÉ, Nathalie. *Le mythe de Bacchus*, Paris : A. Fayard, 1992, 372 p.
- MEYNARD, Jean-Albert. *Le complexe de Barbe-Bleue. Psychologie de la méchanceté et de la haine*, Paris : Éditions de l'Archipel, 2006, 280 p.
- MORTIER, Daniel. « Mythe littéraire et esthétique de la réception » dans *Mythes et littérature* (textes réunis par Pierre Brunel), Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », no 6, 1994, p. 143-151.
- NOTHOMB, Amélie. *Biographie de la faim*, Paris : Éditions Albin Michel, 2004, 190 p.
- OTTO, Walter F. *Dionysos. Le mythe et le culte*, trad. de l'allemand par Patrick Lévy, Paris : Mercure de France, coll. « Tel », 1969, 249 p.
- PENNAC, Daniel. *Au bonheur des ogres*, Paris : Gallimard, 1985, 287 p.
- PERRAULT, Charles. *Contes*, Paris : Gallimard, 1981, 374 p.
- SADE. *L'ogre Minski*, choix et préface de Michel Camus, Paris : Mercure de France, 1999, coll. « Le Petit Mercure », p. 15-60.
- SARTHOU-LAJUS, Nathalie. *La culpabilité*, Paris : A. Colin, coll. « Cursus. Philosophie », 2002, p. 128.
- SELLIER, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire » dans *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris : H. Champion, 2003, p. 17-32.
- THÉRIEN, Gilles (dir.). *Les figures de l'Indien*, coll. « Les cahiers du Département d'études littéraires », no 9, Montréal, UQAM, 1988, p. 5.
- TOURNIER, Michel. *Le Roi des Aulnes*, Paris : Gallimard, 1970, 516 p.
- TROUILLARD, Jean. « Les fondements du mythe selon Proclus » dans *Le mythe et le symbole : de la connaissance figurative de Dieu*, Paris : Éditions Beauchesne, 1977, p. 11-37.
- TULARD, Jean. « L'Ogre » (chap. 2) dans *Le mythe de Napoléon*, Paris : Librairie Armand Colin, 1971, p. 45-52.

VIDAL, Jean-Pierre. « “Moi seule être en cause...” Le sujet exacerbé et son désir d’apocalypse » dans *L’imaginaire de la fin, Protée : théories et pratiques sémiotiques*, Département des arts et lettres, UQAC, vol. 27, no. 3, hiver 1999-2000, p. 45-55.

VILLENEUVE, Roland. *Le cannibalisme. Mesures et démesures de l’anthropophagie*, Verviers : Gérard et Cie, coll. « Bibliothèque Marabout », 1973, 185 p.