

**UNIVERSITE DE LIMOGES – UNIVERSITÉ « STEFAN
CEL MARE » DE SUCEAVA, ROUMANIE**

École doctorale n° 525 Lettres, pensées, arts et histoires

Faculté de Lettres et des Sciences humaines

EA 6311 Équipe de recherche Francophonie Éducation et Diversité

Thèse N° [-----]

Thèse

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LIMOGES

Discipline / Spécialité : Littératures Francophones

présentée et soutenue par

Florina-Liliana MIHALOVICI

le 12 septembre 2013

**LE MYTHE DE L'OGRE DANS LA PROSE FRANCOPHONE
CONTEMPORAINE**

Thèse dirigée par

Madame le Professeur Elena-Brândușa STEICIUC

Monsieur le Professeur Michel BENIAMINO-VIGON

JURY :

Président du jury :

Mme Rodica NAGY,

Professeur Université « Stefan cel Mare » de Suceava

Rapporteurs

Mme Marina MURESANU

Professeur, Université « Al. I. Cuza » Iasi, Roumanie

Mme Simona MODREANU

Professeur, Université « Al. I. Cuza » Iasi, Roumanie

Examineurs

Mme Muguraș CONSTANTINESCU

Professeur, Université « Stefan cel Mare » Suceava

M. Claude FILTEAU

Professeur, Université de Limoges, France

Cette thèse de doctorat a bénéficié de support financier par le biais du projet « ***Le Doctorat: une carrière attractive dans la recherche*** », numéro de contrat POSDRU/107/1.5/S/77946, cofinancé par le Fond Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. Investir dans les hommes!

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mes deux directeurs de recherche, grandes sources d'inspiration et modèles d'excellence, Mme le Professeur Elena-Brândușa Steiciuc de l'Université « Stefan cel Mare » de Suceava, Roumanie et M. le Professeur Michel Beniamino-Vigon de l'Université de Limoges, France, qui ont rendu possible cette cotutelle. Je les remercie pour l'aide constante, leurs conseils et leur disponibilité. Leur humanité et leur patience ont toujours provoqué la relance de ma motivation et constitué mon ressourcement.

Je tiens également à remercier les responsables du projet POSDRU/CPP107/DMI1.5/S/77946, qui m'ont offert le privilège de bénéficier d'une bourse pendant les années de recherche.

Mes pensées se dirigent vers le jury de suivi de doctorat de l'Université de Suceava, formé par Mme le Professeur Muguras Constantinescu, Mme Olga Gancevici et M. le Professeur Mircea A. Diaconu. Je suis reconnaissante pour leur constante attention à mon travail, leurs conseils constructifs et leur critique honnête.

Ma reconnaissance va également vers Mme le Professeur Anne-Rosine Delbart de l'Université Libre de Bruxelles, qui a eu l'amabilité de rendre possible mon stage de mobilité transnationale, sous sa direction, au sein de la Faculté de Lettres et de Philosophie.

Je remercie le jury de thèse formé par Mmes les Professeurs Marina Muresanu, Simona Modreanu de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iasi, Roumanie et par M. le professeur Claude Filteau de l'Université de Limoges, pour la patience avec laquelle ils ont lu mon travail et l'attention qu'ils lui ont accordée.

Je suis reconnaissante à mes collègues de l'école doctorale FRED de l'Université de Limoges et à mes collègues et amis de Suceava pour le soutien moral qu'ils m'ont prodigué pendant la rédaction de cette thèse.

Je remercie mon mari, mes parents, ainsi que tous mes amis, pour avoir supporté mes absences ogresques et mes déplacements incessants.

À mon époux

Le mythe de l'ogre dans la prose francophone contemporaine

Table des matières

Remerciements	3
Table de matières	5
INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE I. DE L'OGRE SUR LES TERRITOIRES FRANCOPHONES	22
I.1. Racines et origines de l'ogre	22
I.1.1. Les racines mythologiques de l'ogre	23
I.1.1.1. Cronos	24
I.1.1.2. L' <i>Orcus</i> latin	28
I.1.2. Les Hongrois.....	30
I.1.3. La famille linguistique de l'ogre	34
I.2. Espèces d'ogres sur les territoires francophones.....	39
I.2.1. Émergence, flexibilité et irradiation des espèces d'ogres.....	40
I.2.1.1. L'Émergence des ogres.....	40
I.2.1.2. Flexibilité	42
I.2.1.3. Irradiation ogresque des géants.....	45
I.3. Les doubles de l'ogre	50
I.3.1. Le loup, une histoire de dévoration ogresque.....	52
I.3.2. La sorcière, la parent proche à l'ogre	56
I.4. Conclusions partielles	59
CHAPITRE II. DES OGRES ET DES TYRANS POLITIQUES.....	62
II.1. Quand les tyrans historiques se transforment en ogres	62
II.2. La « tyrannie d'une hernie » : <i>La Vie et demie</i> de Sony Labou Tansi.....	67
II.2.1. Les Guides de la démesure et de la mort.....	68
II.2.1.1. L'appareil dévoreur des Guides.....	76
II.2.1.2. La Katamalanasia, l'Enfer de l'Ogre	84
II.2.2. Une « vie et demie », crue ou cuite ?	92
II.3. Le « Terrible Forgeron de l'Histoire » ou l'Ogre façonneur dans les nouvelles de Rachid Mimouni	97

II.3.1. <i>La Ceinture de l'Ogresse</i> : une dévoration multiple	99
II.3.1.1. Significations du titre.....	100
II.3.2. Quand le pays prend les habitudes d'un ogre.....	106
II.3.2.1 Le Président ou l'ogre - tabou. Le terrible « Forgeron de l'Histoire ».....	107
II.3.2.2. Les instruments du Parti unique	111
II.4. Quand les ogres sont nazis.....	120
II.4.1. Jean Calmet, dans les fourberies de l'ogre politique.....	121
II.4.2. Être « fasciste à la retraite »	127
II.5. Conclusion partielle	135
CHAPITRE III. DES PÈRES ET DES OGRES	137
III.1. Des pères patriarcaux et des ogres.....	137
III.2. Quand le père dévore sa progéniture	141
III.2.1. Paul Calmet, le nouveau Cronos dévoreur.....	142
III.2.2. Jean Calmet face aux autres ogres sociaux	149
III.2.2.1. Jean, un bouc-émissaire.....	156
III.2.2.2. Quand l'ogre est mari et docteur	162
III.3. Le Dévoreur, un nouveau Cronos.....	165
III.4. Le <i>Dokter</i> -dieu ou le nouvel ogre socio-familial.....	182
III.4.1. La société patriarcale hindoue vue par Ananda Devi	182
III.4.2. Violence et transgression ogresques au sein de la société et de la famille	186
III.4.2.1. Le <i>Dokter</i> -dieu, un tyran de la vie et de la mort	187
III.4.2.2. Le <i>Dokter</i> -dieu, l'ogre des femmes.....	194
III.4.2.3. Quand l'ogre réclame nourriture	206
III.5. Conclusion partielle.....	215
CHAPITRE IV. DE L'OGRE SEXUEL.....	218
IV.1. Castration, inceste, débauche. Représentations de l'ogre sexuel dans la littérature francophone contemporaine	218
IV.2. Pères dominateurs, fils émasculés et déviés.....	222
IV.2.1. Castration primaire des fils par leurs pères.....	222
IV.2.2. Le rapport domination/émasculé dans la relation Jean/Paul Calmet.....	226
IV.2.3. La déviance sexuelle par l'homosexualité.....	235
IV.3. De l'ogre et de l'inceste.....	245
IV.3.1. Parents-ogres et lignée incestueuse dans le roman <i>Les Enfants du sabbat</i> d'Anne Hébert.....	246
IV.3.2. L'inceste comme punition de la désobéissance envers les parents.....	254

IV.3.3. Quand l'ogre mutile par l'inceste. La relation <i>Dokter-dieu</i> /Kitty dans le roman <i>Le Sari vert</i> d'Ananda Devi	258
IV.4. Démesure de la sexualité ogresque dans le roman <i>La Vie et demie</i> de Sony Labou Tansi	265
IV.4.1. Quand la libido de l'ogre dépasse sa volonté	266
IV.4.2. Quand le roi du sexe est l'ogre de la fornication	273
IV.4.3. Mener la vie des trois V	278
IV.5. Conclusion partielle.....	283
CHAPITRE V. L'OGRESSE	286
V.1. Naissance de l'Ogresse	286
V.2. La Fille au Chat ou l'ogresse séductrice.....	293
V.3. Philomène et Sœur Julie, entre sorcières et ogresses.....	303
V.4. Chaïdana ou l'ogresse fatale.....	314
V.5. La <i>daïne</i> , une ogresse multiple	325
V.6. Conclusion partielle	335
CONCLUSIONS GÉNÉRALES.....	338
BIBLIOGRAPHIE	349

INTRODUCTION

À une époque où l'homme vit dans un monde où la violence physique et psychique, le crime et la haine règnent en maîtres, l'ogre s'impose pour donner un nom à l'innommable, à l'atroce, pour investir les nouveaux monstres de leur dimension mythologique contemporaine.

L'ogre en tant que figure, mythe, métaphore est appréhendé, d'une manière approximative et analogique, comme la démesure d'un trait physique, voire psychique ou comportemental. Ce que nous nous proposons est d'analyser l'« ogre dans tous ses états »¹, tel qu'il figure dans quelques œuvres de la prose francophone contemporaine car, depuis les contes de Charles Perrault, l'ogre est devenu un personnage qui hante constamment la création littéraire. Les métamorphoses que ce mythe subit dans les créations contemporaines francophones sont, comme Muguras Constantinescu l'affirme dans l'avant-propos d'un ouvrage collectif, des

réécritures modernes, qu'elles soient ludiques, parodiques, ironiques, tragiques, comiques, humoristiques, grotesques, sérieuses, sombres, satiriques ou d'autres types dans une diversité fascinante et foisonnante.²

Nous ne nous pencherons pas sur les réécritures en tant que révisions des contes, mais sur les nouvelles formes et métaphores sous lesquelles l'ogre peut apparaître dans un corpus défini d'œuvres littéraires francophones contemporaines. La diversité des styles des reprises du mythe et du personnage de l'ogre révèle un intérêt majeur des écrivains francophones contemporains pour un monstre qui hante leurs esprits.

Sans nous attarder sur les théories qui portent sur le mythe, nous nous contenterons de dire que le mythe est né pour expliquer nos peurs, nos frustrations, nos désirs.

Dans le premier chapitre de son ouvrage *Mythes, rêves et mystères*, Mircea Eliade revient sur la valeur du mythe telle que les sociétés archaïques la percevaient, le mythe étant pour elles « le fondement même de la vie sociale et de la culture »³. En essayant de donner une définition du mythe par rapport aux croyances de ces sociétés, Mircea Eliade voit dans le mythe « une histoire vraie qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements des humains ».⁴ Comme le remarque l'auteur, pour les sociétés archaïques

¹ *L'Ogre dans tous ses états*, Titre du mémoire de Master 1 Littérature Jeunesse, soutenu par Déborah Durand sous la direction de Monsieur Bertrand Ferrier, à l'Université de Maine, juin 2008.

² Muguras Constantinescu, Claudia Costin (dir.), *Ogres et sorcières. Mythologies et réécritures*, Suceava, Editura Universitatii Suceava, 2008, p. 6.

³ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1989, (1957) p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

« le mythe est censé exprimer la *vérité absolue*, parce qu'il raconte une *histoire sacrée* »⁵, le mythe devenant de la sorte la forme par excellence de la pensée collective. Si nous suivons les affirmations d'Eliade, nous pouvons nous questionner : si le mythe sert de modèle aux comportements humains, alors sert-il d'explication à certains comportements déviants ou hors normes que nous retrouvons dans la littérature francophone contemporaine ? Quels comportements dérivent de l'existence mythique de l'ogre ? Dans quelles situations et par quels sentiments l'ogre s'exprime-t-il ? Ce ne sont que quelques-unes des questions qui jaillissent à propos de l'ogre, à la lecture d'Eliade.

Claude Lévi-Strauss a dédié la plus grande partie de sa carrière aux mythes du monde entier, arrivant à plusieurs conclusions dans ses différents travaux. Nous nous arrêtons brièvement sur son travail *Le cru et le cuit*⁶ dans lequel il a porté son attention sur les mythes des Amérindiens. Il conclut que, malgré les différentes variantes, la « structure feuilletée du mythe »⁷, en ce qui concerne les significations, permet que les mythes s'engendrent « eux-mêmes par l'esprit qui les cause, et par les mythes [s'engendre] une image du monde déjà inscrite dans l'architecture de l'esprit »⁸. Sa conclusion nous permet de voir qu'il existe une certaine cohérence entre les différents mythes, malgré les différentes cultures où ils ressurgissent. Dans la perspective développée par Lévi-Strauss, nous nous proposerons, à différentes reprises, de voir quelles sont les analogies, les répétitions, qui peuvent apparaître ou naître dans les cas des personnages-ogres des différents auteurs francophones qui constitueront notre corpus.

Dans une perspective qui s'oppose à Claude Lévi-Strauss, Gilbert Durand rejette l'idée qu'il existerait une assimilation d'un mythe à un langage. Gilbert Durand contredit Lévi-Strauss par l'affirmation qu'il fait dans le dernier chapitre de ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*:

Le mythe ne se réduit ni à un langage, ni même comme Lévi-Strauss tente de le faire en une métaphore, à une harmonie, fût-elle musicale. Parce que le mythe n'est jamais une notation qui se traduit et se déchiffre, il est présence sémantique et, formé de symboles, il contient compréhensivement son propre sens.⁹

Dans une perspective durandienne, nous pourrions nous questionner sur les nouveaux symboles qui pourraient s'associer au mythe de l'ogre dans la prose francophone

⁵ *Idem.*

⁶ Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Librairie Plon, 1964.

⁷ *Ibid.*, p. 346.

⁸ *Idem.*

⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Librairie Dunod, 1992 (1969), p. 413.

contemporaine. Avec le risque de nous répéter, nous réaffirmons que notre attention ne reposera pas sur le « mythe » en tant que concept, mais plutôt sur son association à un autre terme, qui est celui de l'« ogre ». Si nous nous permettons d'associer les deux termes, c'est dans une démarche de positionnement, car, comme nous allons le voir dans le premier chapitre de notre thèse, l'ogre nous vient de la mythologie, avec Chronos et un nombre de personnages monstrueux qui y figurent.

Si dans leurs théories, les trois érudits ont touché la question du mythe de l'ogre, ils ne se sont pas penchés sur ce personnage. De nombreuses études littéraires qui touchent à l'interprétation moderne et contemporaine de l'ogre en tant que mythe, figure et personnage, aux différentes approches – ethnologique, anthropologique, psychanalytique, psychologique, sociologique –, sont parues dans les dernières décennies. Cela relève d'un intérêt particulier que l'ogre suscite parmi les chercheurs. Si Claude Lévi-Strauss et Gilbert Durand ont abordé la question de l'ogre par le biais de l'interprétation des mythes, différents chercheurs l'ont abordé dans de nouvelles perspectives.

Les différents points d'accès à ces questions nous sont offerts par les contributions remarquables et les recherches incontournables sur le mythe de l'ogre d'Arlette Bouloumié, professeure à l'Université d'Angers. À partir de quelques romans et récits de Michel Tournier, la chercheuse met en évidence dans son étude *Michel Tournier. Le roman mythologique*¹⁰, les nouvelles caractéristiques que l'ogre peut acquérir dans la vision d'un auteur contemporain. De même, lors de sa collaboration avec Pierre Brunel au *Dictionnaire des mythes littéraires*, Arlette Bouloumié qui y participe avec l'article « L'Ogre »¹¹ présente l'étymologie du terme « ogre », les personnages qui peuvent être considérés comme des doubles de celui-ci, son ambiguïté, mais également l'ambivalence du mythe et le champ métaphorique de l'ogre rattaché au cannibalisme imaginaire.

L'ogre, en tant qu'objet d'étude littéraire, se retrouve dans les analyses de Jonathan Krell, chercheur américain qui a concentré son attention surtout sur le roman de Jacques Chessex, *L'Ogre*, mais également sur d'autres œuvres littéraires qui traitent de l'ogre et de ses métaphores cannibaliques, politiques, sexuelles : le roman *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola, *Le dixième cercle : L'anus du monde* de Daniel Zimmerman, le roman de Michel Tournier déjà cité, *Le Roi des aulnes*, la nouvelle de Pierrette Fleutiaux *La femme de l'Ogre*, le roman

¹⁰ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de question à Michel Tournier*, Paris, Éditions José Corti, 1988.

¹¹ Arlette Bouloumié, « L'Ogre », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 2003 (1988), p. 1096-1111.

Au bonheur des ogres de Daniel Pennac, *Le rire de l'ogre* de Pierre Péju ainsi que beaucoup d'autres textes.

L'analyse que nous envisageons dans notre thèse se rapproche considérablement de la démarche de Jonathan Krell qui a étudié l'apparition de l'ogre, dans des œuvres littéraires françaises et francophones, passant par le prisme alimentaire, sexuel et politique. Ce qui différencie notre entreprise de celle de Krell est une nouvelle perspective dans l'approche de la dimension politique, mais également dans l'approche psychanalytique que nous appliquons à une partie de notre travail. De plus, notre démarche se différencie en égale mesure par un corpus différent de textes, qui englobe des œuvres littéraires parues sur l'ensemble des territoires francophones, que nous présenterons par la suite dans notre introduction.

Dans le domaine de la psychanalyse et de la sociologie, Christiane Olivier introduit l'ogre dans le titre de son ouvrage *L'Ogre intérieur. De la violence personnelle et familiale*¹², pour tracer et nommer les pulsions de violence qui résident en chacun de nous et également les pulsions de violence dont le but est de s'emparer de l'Autre, d'en faire la proie.

Des auteurs de différents dictionnaires ont œuvré à donner une étymologie exacte du terme « ogre », mais dès le début, celui-ci impose son ambiguïté. On découvre que l'intérêt porté à cette figure remonte à des temps anciens, d'où la multitude de théories et de possibles étymologies du terme. C'est justement cette ambiguïté qui nous a poussée vers une diversité d'approches, d'interprétations et de perspectives dans l'analyse que nous envisageons sur la prose des auteurs venus de pays et d'espaces culturels différents.

Par sa nature polymorphe l'ogre, en tant que mythe et figure, se retrouve tirillé entre plusieurs disciplines de recherche qui se le sont approprié pour en faire un emblème du mal. Vu toutes les démarches des chercheurs, les approches innombrables que cette figure et ce mythe reçoivent, la question s'impose : comment traiter « l'ogre » en tant que mythe, personnage ou figure sans répéter ce qui a été déjà dit, sans rentrer en conflit avec des démarches confirmées ?

Une première distinction avec les recherches déjà réalisées dans le domaine vient du corpus des textes littéraires sur lequel nous appuyons notre analyse. Cela n'a pas été un choix facile. La diversité des faits et des trames présents dans les récits révèlent des manières différentes de penser le monde et également des visions multiculturelles. La hantise du mythe de l'ogre s'exprime au niveau littéraire par sa présence constante dans les créations contemporaines de tous les pays. La littérature de jeunesse abonde en nouveaux ogres qui ne

¹² Christiane Olivier, *L'Ogre intérieur, de la violence personnelle et familiale*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998.

sont plus les mêmes que ceux des contes de Charles Perrault ou de Mme d'Aulnoy. Ils reçoivent des attributs enfantins, ils vivent parmi les humains, ne veulent pas aller à l'école ou se plaisent à manger des choux.

Dans les littératures écrites en langue française à travers le monde, tout comme dans d'autres langues, l'image de l'ogre apparaît parfois dès le titre, parfois dans le contenu des récits pour marquer des dimensions mythiques de la violence et de l'innommable là où une autre dénomination serait impossible. Avant de passer en revue les quelques titres d'œuvres francophones sur lesquelles nous sommes arrêtée et où l'image de l'ogre apparaît, il est absolument nécessaire de nommer quelques créations littéraires françaises de grande notoriété où l'ogre est mis à l'honneur.

Le retour de l'ogre sur la scène littéraire française se réalise avec le roman de Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*¹³, paru en 1970, roman qui a valu à son auteur le Prix Goncourt à l'unanimité, la même année. La trame du roman est transposée au cœur du nazisme : pendant la Deuxième Guerre Mondiale, Abel Tiffauges, garagiste de Portes-des-Ternes, à Paris, devient prisonnier en Allemagne où il se métamorphose en un personnage monstrueux, un ogre ravisseur d'enfants, un nouveau « roi des aulnes » en référence au poème de Goethe¹⁴. Le protagoniste participe aux persécutions nazies dans le cadre des *napolas*, écoles militaires du régime, mais la rencontre d'un enfant juif lui inspire un amour au terme duquel il choisit de périr, emportant dans la mort l'objet de sa tendresse : les enfants.

Si Michel Tournier avait donné également, en 1978, une sorte de nouvelle réécriture des contes, avec le recueil *Le Coq de bruyère*¹⁵, - où l'ogre apparaît sous de nouvelles formes, y compris sa déclinaison féminine avec la nouvelle *Les suaires de Véronique* -, Pierrette Fleutiaux s'embarque en 1984 dans des réécritures des contes de Perrault. *Métamorphoses de la reine*¹⁶ est un recueil né du désir de l'auteure de réécrire les contes à sa façon et où l'ogre du Petit Poucet qu'on avait rencontré chez Perrault, devient chez elle l'ogresse végétarienne.

En 1985, Daniel Pennac fait paraître son roman *Au bonheur des ogres*¹⁷, qui met en scène Benjamin Malaussène – nous découvrirons plus loin dans notre analyse que ce prénom n'est pas choisi au hasard – un bouc-émissaire professionnel –, qui travaille comme contrôleur technique. Suite à des explosions répétitives dans le magasin où il travaille, il devient le

¹³ Michel Tournier, *Le Roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 1980.

¹⁴ Goethe, *Le Roi des aulnes*, cité dans Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, éd. cit., p. 583-584.

¹⁵ Michel Tournier, *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 (1978).

¹⁶ Pierrette Fleutiaux, *Métamorphoses de la reine*, Paris, Gallimard, 1984.

¹⁷ Daniel Pennac, *Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 (1985).

principal suspect et grâce à l'aide de deux amis, il se donne pour tâche de retrouver les ogres qui sont à la base de telles entreprises destructrices.

Pascal Bruckner s'inscrit lui aussi avec un de ses romans dans la lignée d'auteurs attirés par l'ogre mythique, par l'ogre des contes. En 1998 ses lecteurs ont le plaisir de voir paraître le roman *Les Ogres anonymes* qui met en scène Baltus Zaminski, dernier ogre, moderne, grand mangeur d'enfants. Malgré la promesse faite à son père de ne pas renoncer à son statut, il essaie de se « faire guérir » de cet appétit monstrueux.

L'écrivaine Isabelle Sorente s'inscrit dans cette « littérature des ogres » par le roman *Le cœur de l'ogre*¹⁸, qui se veut à la fois journal, nouvelle et pièce de théâtre. L'auteure met en scène Isabelle (!) et son appétit pour tout : livres, mathématiques, jeux, amour passionnel, etc. Sa vie change avec la découverte de l'ogre historique par excellence : Gilles de Rais¹⁹, l'ogre mangeur d'enfants, séduit Isabelle à tel point qu'elle imagine la vie et le procès de ce personnage, représentant le mal sans limites.

Le roman *Le rire de l'ogre* (2005)²⁰ de Pierre Péju est éclairé par un conte qui sert de prologue et épilogue, un conte d'ogre dont la symbolique se retrouvera tout au long du roman. L'ogre est utilisé par l'auteur pour dénoncer le mal qui gouverne l'homme et le mal fait par l'homme, comme, par exemple, les massacres des innocents de la Deuxième Guerre Mondiale.

Comment résister à la tentation d'englober dans notre corpus des œuvres françaises où l'ogre est manifestement le centre d'intérêt des auteurs ? Si, sur le territoire français, les œuvres qui traitent des ogres sous toutes leurs formes, semblent pulluler, nous avons fait notre choix en nous arrêtant sur des créations écrites en langue française sur des territoires autres que la France là où, comme Jean-Marc Moura l'affirme, la « francophonie renvoie à une diversité géographique pluriculturelle »²¹ et implicitement, à des visions différentes du monde.

La diversité mythologique de l'ogre nous intéresse dans la mesure où les réécritures naissent sur des territoires où la littérature en français est le résultat de plusieurs démarches. Michel Beniamino, dans son ouvrage *La Francophonie littéraire*²², distingue quatre procédés d'appropriation de la langue française par des populations distinctes : la superposition,

¹⁸ Isabelle Sorente, *Le cœur de l'ogre, Trois variations sur le mal*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2003.

¹⁹ L'histoire du personnage historique Gilles de Rais avait déjà fait l'objet de créations littéraires, notamment le récit de Michel Tournier, *Gilles et Jeanne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983 (1986).

²⁰ Pierre Péju, *Le rire de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2005.

²¹ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures francophones », p. 1.

²² Michel Beniamino, *La Francophonie littéraire, Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 34-35.

l'importation, le rayonnement culturel et l'expansion. Ces procédés entraînent des facteurs culturels qui fusionnent avec ceux déjà existants sur les territoires où la langue française s'ancre, donnant une multitude de nouvelles visions sur les cultures et les traditions.

Pour le mythe de l'ogre, cela signifie un foisonnement de nouveaux regards et interprétations. D'où sa nature polymorphe et sa place importante dans l'ensemble des « littératures francophones », riches et variées, car l'ogre provient de cultures et d'imaginaires portant des connotations et des marques spécifiques.

Les auteurs dont les œuvres ont le plus retenu notre attention proviennent d'espaces variés et éloignés l'un de l'autre, en égale mesure géographiquement et culturellement : le Suisse Jacques Chessex avec le roman *L'Ogre* (1973) ; l'espace canadien avec Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat* (1975) ; Sony Labou Tansi, l'auteur congolais et son roman *La Vie et demie* (1979) ; de l'espace algérien, Rachid Mimouni et son emblématique recueil de nouvelles *La Ceinture de l'Ogresse* (1990) ; le Belge André Sempoux avec *Le Dévoreur* (1995) ; Ananda Devi, auteure mauricienne avec son roman *Le Sari vert* (2009). Leurs œuvres ajoutent des couleurs identitaires et culturelles à la figure mythologique de l'ogre, si inspiratrice pour des auteurs contemporains. Le critère central qui a déterminé notre choix est représenté par le poids que le mythe de l'ogre gagne indirectement par de nouveaux visages dans les représentations politiques, sociales et familiales, mais également au niveau de la sexualité des personnages.

Dans l'ordre chronologique de leurs naissances, nous nous permettons de passer en revue quelques données biobibliographiques de chaque auteur, données qui pourraient expliquer certaines approches qu'ils proposent de la dimension ogresque de leurs personnages.

De l'autre côté de l'océan, nous saluons l'écrivaine québécoise Anne Hébert (poétesse, romancière, dramaturge, scénographe), née le 1^{er} août 1916 dans le petit village de Sainte-Catherine-de-la-Jacques-Cartier, à une vingtaine de kilomètres de Québec. Elle passe son enfance à Québec où sa famille, d'ascendance noble, lui inculque le goût pour la littérature. Initiée par son cousin le poète Hector de Saint-Denys Garneau aux poètes français de l'époque - Éluard, Claudel, Reverdy -, Anne Hébert se met aussitôt à l'écriture. Son premier recueil de poèmes, *Les Songes en équilibre*, de 1942 lui vaut une année après un troisième prix au concours du Prix Athanase David. D'autres recueils de poèmes s'ensuivent : *Le Torrent* (1950), *Le Tombeau*. Son premier roman, *Les Chambres de bois* (1958) rapporte à son auteure trois prix littéraires. Le roman *Kamouraska* (1971), considéré comme un important succès de librairie avec cent mille exemplaires vendus est suivi par un troisième roman, *Les Enfants du sabbat* de 1975 qui lui permet d'obtenir le Prix du Gouverneur général et le prix de

l'Académie française en 1976. Continuant avec le même style fantastique, l'auteure québécoise publie *Héloïse* (1980), conçu d'abord comme un scénario de film. Deux ans après, elle reçoit le prix Femina pour le roman *Les Fous de Bassan* (1982), devenant ainsi la deuxième Québécoise à recevoir de prix. Avant de revenir à Montréal en 1998, elle publie encore le roman *Le Premier Jardin* (1988) en hommage aux femmes qui ont fondé la Nouvelle-France, *L'Enfant chargé de songes* (1992), le recueil de poésie *Poème pour la main gauche* (1997). Revenue au Québec, en terre natale en 1998, elle publie en 1999 son dernier roman, *Un habit de lumière* avant de mourir le 22 janvier 2000, à l'hôpital Notre-Dame de Montréal, âgée de 83 ans. *Les Enfants du sabbat*, le roman qui s'intègre à notre corpus de textes d'analyse, nous intéresse non pas pour son côté fantastique, de réalisme merveilleux, mais surtout pour la manière dont l'auteure traite les figures de l'ogre et de la sorcière.

Notre périple francophone continue avec le Suisse Jacques Chessex, considéré comme l'un des plus grands écrivains de la Suisse romande. Poète, peintre et romancier, il est né à Payerne en 1934 et a été le seul écrivain suisse ayant reçu des prix Goncourt, le premier pour le roman *L'Ogre* en 1973, le deuxième Goncourt pour un recueil de poésie, en 2005. Né dans le pays de Vaud, il poursuit ses études à Lausanne, au Collège classique où il a pour maître de langue française le très connu Jacques Mercanton. Après une licence ès Lettres sur Francis Ponge à l'Université de Lausanne en 1962, il devient à son tour professeur de français au Gymnase de la Cité, dans la même ville. Le suicide de son père en 1956 ne cessera pas de le hanter pendant toute sa vie.

Ses débuts en tant qu'écrivain se sont faits d'abord à travers la poésie : *Jour proche* (1954), les recueils *Une voix de la nuit* (1957) et *Batailles dans l'air* (1959) parus en Suisse et d'autres chez les éditeurs de Paris, comme le recueil *Le calviniste* (Bernard Grasset, 1983) suivi d'*Allegria* (2005, Prix Goncourt).

Pour ce qui est de la prose, Chessex débute en 1962 chez Gallimard avec un texte bref qui se situe entre la nouvelle et le genre romanesque : *La Tête ouverte*. À part le roman salué par le prix Goncourt déjà mentionné, il a laissé des œuvres qui ne réconcilient pas toujours la critique exigeante avec le public enthousiasmé : *L'Ardent Royaume* (1975), *La Confession du pasteur Burg* (1967), *Le Vampire de Ropraz* (2007), *Pardon mère* (2008). Les essais, la littérature pour enfants, les essais sur la peinture et la critique littéraire font de Jacques Chessex un écrivain complet. *L'Ogre*, le roman retenu dans notre corpus s'y englobe dès le titre. L'auteur y donne une nouvelle vision du père par le biais de la figure mythologique monstrueuse, père qui n'a pas de limites dans la dévoration : son fils est la dernière victime de son appétit démesuré.

En nous promenant chez un bouquiniste belge, nous avons découvert *Le Dévoreur*, roman d'André Sempoux qui, dès le titre, nous a fascinée. André Sempoux est un auteur né à Uccle, commune de Bruxelles, en 1935. Il possède un doctorat en philosophie et lettres, il a travaillé comme bibliothécaire à l'Academia Belgica de Rome, pour revenir ensuite en terre natale. Il a été professeur de l'enseignement secondaire et ensuite, professeur à l'Université catholique de Louvain où il a fondé un Centre universitaire d'études italiennes. André Sempoux est également auteur de romans, de poésies et de nouvelles. Ses plus importants romans sont *Le Dévoreur* de 1995, qui a subi des changements par les deux variantes qu'André Sempoux en a données ; *Torquato, l'ami d'un autre temps* (2002) qui révèle la passion de l'auteur pour l'Italie et sa culture.

Si ses romans sont plutôt des récits, les recueils de nouvelles abondent ; le plus remarquable reste *Petit Judas* (1994) couronné du prix Sander Pierron de l'Académie royale de Langue et Littérature françaises ; il s'ensuit *Des nouvelles de Judas* (1997), *Le bol à moustaches* (2003), etc. De sa poésie, nous nommons ici les recueils *Un soleil d'arbres blancs* (1970), *Térèbre (avec Carcan)* (1980) et *L'Aubier* (1997).

L'écrivain a reçu en 2007 le Prix Italiques pour son activité universitaire et en 2009, le Prix Alix Charlier-Anciaux de l'Académie royale de Langue et Littérature françaises, pour l'ensemble de son œuvre de fiction.

Rachid Mimouni naît en 1945 à Boudouaou, près d'Alger. Il fait des études en sciences économiques, il termine une post-graduation à l'École des hautes études commerciales de Montréal, pour enseigner ensuite à l'École supérieure de commerce à Alger. Bien que de formation plutôt scientifique, l'attrait de Mimouni pour la littérature et l'écriture s'est manifesté assez tôt.

Jeune écrivain, Mimouni débute en 1978, avec le roman *Le Printemps n'en sera que plus beau*, œuvre publiée sept ans après sa rédaction et qui traite de la guerre d'indépendance. La vie quotidienne dans la nouvelle Algérie devient thème à traiter dans sa prose : *Le Fleuve détourné* (1982), *Une peine à vivre* (1983), *Tombéza* (1984), *L'Honneur de la tribu* (1989), *La Ceinture de l'Ogresse* (1990), *Une peine à vivre* (1991), *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* (1992), *La Malédiction* (1993), *Chroniques de Tanger* (1995). Ses romans ont attiré l'attention de la critique française de l'époque, car son écriture se démarquait par son côté dénonciateur, qui lui a valu l'exil en France, à Paris, où il est mort en 1995.

L'œuvre littéraire de Mimouni a été récompensée par de nombreux prix littéraires ; par exemple, son roman *L'honneur de la tribu* a reçu en 1990 le Prix de l'Amitié Franco-Arabe, le Prix de la critique littéraire : Ruban de la Francophonie et le Prix de littérature-cinéma du Festival International du Film à Cannes. Les romans *Une peine à vivre* et *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* ont valu à leur auteur le Prix Albert Camus, tandis que *La Malédiction* a remporté en 1993 le Prix du Levant et le Prix Liberté Littéraire.

Le recueil de nouvelles *La ceinture de l'Ogresse* qui intègre notre corpus et que nous avons découvert grâce à notre directrice de recherche, Madame Elena-Brândușa Steiciuc, reçoit en 1991 le Prix de l'Académie Française. Le recueil se distingue des autres romans par ses approches politiques, où la présence et les faits de l'ogre, voire de l'ogresse, se tisse en filigrane dans le récit.

Nous avons découvert l'auteur congolais Sony Labou Tansi, de son vrai nom Marcel Ntsoni, grâce à notre directeur de thèse, Monsieur le Professeur Michel Beniamino. Ayant presque défini le corpus, quelque chose manquait : un modèle d'ogre qui nous vienne du continent noir. « Va voir chez Sony Labou Tansi !, lui, il en a des monstres », a dit notre directeur. C'est ainsi que nous avons découvert un écrivain complexe et multidimensionnel, né en 1947, à Kimwaza, au Congo. Professeur d'anglais de profession, il s'adonne au théâtre en tant qu'auteur et metteur en scène, fondant à Brazzaville le groupe théâtral Rocado Zulu Théâtre.

Écrivain prolifique, Sony Labou Tansi a mis également son empreinte dans la poésie, le roman et la nouvelle. Nous nous contenterons de donner ici quelques titres de son œuvre : dans le domaine du théâtre, ses pièces les plus connues sont *La Parenthèse de sang*, suivi de *Je soussigné cardiaque* (1981), *Moi, veuve de l'empire* (1987), *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha* (1989), *Une vie en arbre et chars ... bons* (1992), *Antoine m'a vendu son destin* (1997), *La rue des mouches* (2005) ; de la poésie, nous retenons ici le volume paru en 1995, sous le titre *Poèmes et vents lisses*.

Sony Labou Tansi a publié plusieurs romans. Celui qui l'a rendu mondialement connu, *La Vie et demie* (1979), retient notre attention et intègre notre corpus. Dans un style carnavalesque, ubuesque, voire fantastique, l'auteur peint la république imaginaire de la Katamalanasia qui se trouve sous un régime dictatorial ogresque, où culte de la personnalité, torture et tuerie ont leur place assurée. D'ici tout un éventail de thèmes connexes, facilement rattachables à l'ogre, se développe. Dans le même style, d'autres romans s'ensuivent : *L'État honteux* (1981), *L'Anté-peuple* (1983), *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (1985), *Les Yeux du volcan* (1988), *Le Commencement des douleurs* (1995).

Sony Labou Tansi a été couronné de plusieurs prix pour ses œuvres : Grand Prix Littéraire de l'Afrique Noire pour le roman *L'Anté-peuple* ; la Palme de la Francophonie pour *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* ; le prix Ibsen pour son activité théâtrale. Depuis 2003, un prix Sony Labou Tansi est décerné pour des pièces de théâtre de littérature francophone. Sa vie s'arrête court à l'âge de 47 ans. Atteint du sida, Sony Labou Tansi meurt à Brazzaville en 1995, laissant derrière lui une œuvre complexe qui n'arrête pas de susciter l'intérêt des critiques et des chercheurs.

Ananda Devi, de son vrai nom Ananda Nirsimloo-Anenden, est une des figures littéraires centrales et prolifiques de l'Océan Indien, son œuvre comptant des romans, des poèmes et des nouvelles. Elle est née le 23 mars 1957 à Trois-Boutiques dans l'Île Maurice. Très jeune, elle s'adonne à l'écriture et à l'âge de 19 ans, elle publie son premier recueil de nouvelles. Ethnologue de formation – docteur en anthropologie sociale (University of London), et traductrice de métier, elle offre au public passionné de littérature des œuvres riches, complexes, qui laissent parfois le lecteur sans souffle.

Son premier roman, *Rue de la Poudrière* (1988), aborde la prostitution, ses écrits suivants changeant de voie et abordant des thèmes encore plus forts, qui mettent en avant la condition de la femme dans la société hindoue, son étouffement par les traditions et les préjugés sociaux : *Le Voile de Draupadi* (1993), *L'Arbre-fouet* (1997), *Moi, l'interdite* (2000), *Pagli* (2001), *Soupir* (2002), *La Vie de Joséphin le fou* (2003), *Ève de ses décombres* (2006), *Indian Tango* (2007), *Le Sari vert* (2009), *Les jours vivants* (2013), mais aussi son récit de 2011, *Les hommes qui me parlent*, sont marqués par la violence parentale, la monstruosité sociale, l'insoumission à l'époux et le choix de l'autodestruction, la déviance, l'altérité. Brièvement, c'est la condition de la femme dans une société qui lui dévore le droit à la parole, voire à l'existence en liberté.

Nous avons découvert le roman *Le Sari vert* grâce à Madame le professeur Beïda Chikhi de l'Université de Paris 4 qui a guidé nos lectures lors du Master 2. Le roman d'Ananda Devi nous a séduite par la forte manifestation du binôme oppresseur/oppresé au sein de la famille, voire de la société. Nous voyons dans le personnage qui incarne à la fois l'époux, le père et le docteur, une manifestation réelle et nouvelle de l'ogre contemporain, cette fois dans l'espace mauricien, dont la méchanceté mène sa femme à la mort. De loin, le roman est une révision de la figure mythique de l'ogre qui nous intéresse.

Sans aucune prétention d'exhaustivité, nous avons contextualisé les auteurs francophones et leurs œuvres, pour mieux expliquer le choix de notre corpus, déterminé par la variété des territoires francophones. Pourquoi le choix de ces œuvres non pas d'autres qui auraient pu être encore plus révélateurs de l'existence de l'ogre sous la forme des métaphores de la violence politique, familiale, sexuelle ?

Parce que nous croyons avoir décelé dans chaque œuvre des traits communs qui se prêtent à l'analyse que nous envisageons, des traits capables de s'expliquer l'un l'autre par rapport aux caractéristiques monstrueuses de l'ogre. Par le regard de certains personnages sur les autres ou bien sur leurs actions, l'ogre devient l'expression d'une altérité étrange, différente, l'autre finissant par être la proie de ce dernier.

Pour ce qui touche à la méthode d'analyse, nous avons choisi de ne pas nous limiter à une seule technique d'approche, mais plutôt de suivre plusieurs chemins ouverts par la critique contemporaine ; de la sorte, nous avons choisi d'intégrer au fil de nos lectures, sans exclusivité méthodologique, des éléments d'anthropologie, ethnologie, psychosociologie et psychanalyse.

Le sujet que nous traitons, - développement du mythe de l'ogre dans quelques œuvres de la littérature francophone contemporaine - s'est appâté à une structuration en cinq chapitres, évolutifs de notre point de vue, par un enchaînement des axes qui nous a semblé logique. Avec cette structuration, nous nous donnons pour tâche de faire un bref passage en revue des possibles origines de l'ogre, qu'elles soient mythiques, historiques ou étymologiques. Les types ou les espèces d'ogres qui peuvent exister dans différentes cultures demandent leur part d'attention, ainsi que les personnages qui sont considérés comme des doubles monstrueux de l'ogre. Ce chapitre introductif était nécessaire pour annoncer les axes principaux sur lesquels nous allons construire notre analyse : les manifestations de l'ogre dans le domaine politique, dans la société et dans la famille, mais également sur le plan sexuel. Chacune de ces thématiques représente un chapitre à part entière ; chaque analyse est fondée sur différents romans de notre corpus, comme il suit : pour l'approche politique du deuxième chapitre, nous nous sommes arrêtée au roman *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, au recueil de nouvelles *La Ceinture de l'Ogresse* de Rachid Mimouni, mais également au roman du Suisse Chessex, *L'Ogre*, dans lequel l'ogre en tant que mythe politique se tisse en filigrane, et le roman *Le Dévoreur*, où le fil conducteur est représenté par la hantise de la collaboration nazie pendant l'Occupation en Belgique.

Dans le troisième chapitre nous montrerons comment des pères patriarcaux empêchent le développement de leurs enfants par une constante domination dévorante. Ce n'est pas dans

une perspective comparatiste que nous rendons possible cette analyse, mais plutôt individuelle, car chaque cas requiert un regard à part. *L'Ogre* de Chessex, *Le Dévoreur* de Sempoux et *Le Sari vert* de Devi mettent en scène des ogres familiaux et sociaux contemporains, dont l'appétit de chair fraîche prend plusieurs formes.

Avec le risque de créer des dissemblances au niveau du traitement des romans, dans le quatrième chapitre nous envisageons de traiter l'aspect sexuel des nouvelles manifestations de l'ogre, passant par les visions de Freud et de Lacan, dans une démarche plutôt comparatiste. La domination sexuelle des pères sur leurs fils engendre dans le roman de Chessex et de Sempoux des changements comportementaux considérables au niveau des protagonistes qui, en vraies victimes de l'ogre, préfèrent la mort à la vie. Dans la deuxième partie de ce chapitre qui porte sur l'inceste, nous nous proposons de montrer comment, au-delà de la domination et de la hantise qu'ils déploient sur leur progéniture, les pères dépassent les limites du comportement humain normal. L'objectif envisagé est de montrer que l'inceste, relation sexuelle déviante, devient une nouvelle expression de l'ogre contemporain dans la littérature francophone. Pour cette analyse, nous nous arrêterons aux romans *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert, *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi et *Le Sari vert* d'Ananda Devi. Un aspect qui réclamait sa place dans ce chapitre est représenté par le tableau de la démesure sexuelle que Sony Labou Tansi peint des bourreaux politiques de la Katamalanésie dans son roman déjà cité.

Cet enchaînement des chapitres, commençant par le côté politique et terminant par la dimension sexuelle de l'ogre dans la prose francophone contemporaine, se veut comme un jeu de poupées-gigognes, dans le sens où, dans le cas du mythe de l'ogre contemporain, une dimension, quelle qu'elle soit, en contient d'autres. Les expressions ogresques d'un personnage, surtout s'il est un bourreau politique, se répercutent sur l'ensemble des autres personnages qui, la plupart du temps, deviennent ogres par contagion.

L'ogre n'est pas un ogre s'il n'a pas de double féminin. Au-delà des contes célèbres de la tradition orale maghrébine qui pullulent de figures d'ogresses, dans les romans retenus pour notre corpus, l'ogresse définit certains protagonistes féminins, dont l'association à la figure monstrueuse se montre facile grâce aux attributs qu'elles développent. Nous envisageons de montrer dans ce chapitre, dans une démarche encore individuelle pour chaque protagoniste, comment et par quels attributs, ces personnages peuvent être associés au mythe de l'ogre.

Toutes ces démarches font partie de notre objectif général : montrer comment le mythe de l'ogre reste vivant dans les œuvres des auteurs francophones contemporains et quelles sont ses caractéristiques d'un roman à l'autre. L'ogre que nous essayons de mettre en relief dans

les romans proposés s'éloignent considérablement du prototype mythologique que nous allons présenter par la suite ; comme nous allons le voir, l'ogre n'est plus seulement un personnage, mais il sert à définir un fait ou une situation.

L'ogre en tant que mythe et figure de l'imaginaire humain constitue un des thèmes sur lesquels la réflexion contemporaine revient afin de mieux saisir la diversité des aspects identitaires, définis par rapport à l'Autre.

Pour illustrer certaines facettes du mythe de l'ogre dans les romans proposés, nous ferons constamment appel à la mythologie et à l'histoire, mais aussi aux ouvrages et recherches que nous avons mentionnés en début de cette introduction.

Nous chercherons dans notre travail à définir des spécificités de l'ogre dans la prose francophone contemporaine, dans toutes les acceptions et les représentations que les auteurs en donnent, même à leur insu.

Si pour le premier chapitre nous allons faire référence à plusieurs ouvrages et dictionnaires variés, pour le deuxième chapitre nous appuierons notre analyse sur l'ouvrage d'Alain Vuillemin, *Le Dictateur ou le dieu truqué*²³, ouvrage dans lequel l'auteur définit les caractéristiques des dictateurs politiques et de leurs faits dans des romans français et anglais du siècle dernier.

À l'ouvrage *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*²⁴ de Gilbert Durand, qui nous sert d'appui principal au long de l'analyse, se rajoutent d'autres recherches selon l'axe traité ; les œuvres de Freud et les reprises de Lacan, l'étude *L'Ogre intérieur* de Christian Olivier et bien d'autres ouvrages que nous présenterons pendant notre travail.

Comment les personnages deviennent-ils des ogres ? Quel est le rapport entre les personnages-ogres et ceux qui les voient ainsi ? Les ogres contemporains, maintiennent-ils les mêmes caractéristiques monstrueuses que dans la mythologie, où et dans les contes ? Quels sont les changements significatifs que les nouvelles visions des auteurs francophones contemporains entraînent au niveau de ce mythe ? Est-ce pertinent de voir dans l'ogre l'incarnation de tous les maux présentés dans les œuvres de notre corpus ?

Voilà autant de questions auxquelles nous tenterons de donner des réponses dans la présente thèse.

²³ Alain Vuillemin, *Le Dictateur ou le dieu truqué dans les romans français et anglais de 1918 à 1984*, Paris, Librairie Méridiens Klincksieck et Cie, 1989.

²⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éditions Dunod, 11^{ème} édition, 1992, (1969 pour la première édition),

CHAPITRE I. DE L'OGRE SUR LES TERRITOIRES FRANCOPHONES

I.1. Racines et origines de l'ogre

Captivant, inquiétant et ambigu, l'ogre attire l'attention par la complexité et la multiplicité de sa naissance incertaine en tant que terme et personnage. Si une simple description suffit pour découvrir le personnage de l'ogre dans n'importe quelle situation et le situer en tout lieu, il n'en est pas de même pour sa provenance linguistique et culturelle.

L'ogre apparaît sur tous les territoires du monde, sous différentes formes et expressions. Souvent l'ogre est un être, un personnage aux particularités physiques singulières et aux pouvoirs surhumains qui le différencient de la lignée monstrueuse dont il fait partie.

Comme nous l'avons déjà précisé, les littératures francophones sont le produit d'un « rayonnement culturel », rayonnement auquel l'ogre, en tant que mythe qui serait – peut-être – parti du territoire français vers les autres territoires, s'englobe. Mais nous sommes loin de considérer les origines et les racines de l'ogre comme étant purement françaises, car la richesse des cultures européennes, africaines, nord-américaines fait preuve du développement de ce mythe, qui s'est déroulé parallèlement au mythe français.

Comment le mythe de l'ogre ou plutôt l'ogre en tant que personnage emblématique de la culture et de la tradition orale est-il né ? Serait-il le fruit de l'imaginaire mythologique ou de la réalité historique ?

L'ogre a été longtemps considéré comme le produit par excellence de la littérature, mais des recherches menées dans tous les domaines nous font part de la polygénèse de l'ogre, qui s'inscrit aussi bien dans la mythologie que dans l'histoire. Suivant une approche comparatiste, nous confronterons deux des plus importantes théories sur la naissance controversée de l'ogre : une qui tient son souffle de la mythologie, l'autre qui prend ses racines dans l'histoire.

L'ambiguïté de sa naissance ne fait que renfoncer l'ambiguïté de son existence et de ses manifestations. Le panorama comparatiste sur son apparition se fonde sur deux explications. La première fait venir l'ogre de la fameuse divinité latine, l'*Orcus*, qui se serait décliné en une divinité gauloise représentant l'enfer. La deuxième théorie se rattache à l'histoire, à l'époque du peuple migrateur à redouter, pendant le premier millénaire, les *Hongrois*.

Les articles des dictionnaires, les études mythologiques et les traités d'histoire ne font que renfoncer l'ambiguïté de son apparition par la multitude des théories et des classifications

proposées. Toujours dans une perspective comparatiste, nous procéderons ensuite à un panorama des apparitions du mythe de l'ogre dans les cultures du monde. Cette démarche s'impose afin de montrer les différentes origines, mais également la pluralité culturelle au sein de la francophonie. Passeur de culture pour les peuples et les territoires conquis et occupés, devenus aujourd'hui francophones, l'ogre connaît des variations et détournements qui rappellent néanmoins les caractéristiques des ogres appartenant au vieux continent.

Bien que né à une époque lointaine, pendant longtemps le mot a été considéré comme une invention des deux célèbres conteurs français, Charles Perrault (1628-1703) et la comtesse d'Aulnoy (1650-1705), qui publient des contes influencés par les récits des traditions orales locales, traditions où prolifèrent des marques culturelles venues des plus anciens temps. Avec *Le Chat Botté* et *le Petit Poucet*, Perrault est le premier qui ramène l'ogre sur les planchers de la littérature – bien que Rabelais eût déjà frôlé le mythe de l'ogre par son personnage Gargantua²⁵. Mais le conteur ne spécifie à aucun moment l'origine de son personnage ni les sources d'inspiration qui ont été à la base de son récit.

I.1.1. Les racines mythologiques de l'ogre

Les mythologies européennes sont peuplées d'êtres mi-humains mi-animaux, dont les traits particuliers les rattachent nettement aux monstres : le Minotaure, le Centaure, le Sphinx, les cyclopes, les sirènes; c'est leur taille anormale qui les exclut du monde humain pour les rapprocher de celui des animaux, taille complétée par des déviations comportementales et culinaires qui se trouvent sous les auspices de la « méchanceté ». La méchanceté représente, pour reprendre une des idées de Gilbert Durand, une des caractéristiques de l'animalité qui « après avoir été le symbole de l'agitation et du changement, endosse plus simplement le symbolisme de l'agressivité, de la cruauté »²⁶.

Ainsi, par transfert, l'animalité caractérise-t-elle les cannibales, les dévoreurs, les tueurs du monde mythologique qui sont fréquemment des géants, des orques, des titans. Ceux-là transgressent la plupart du temps le tabou suprême de manger la chair de son semblable et pour cela nous donnons à ces divinités mythologiques le nom général d'« ogre ». Une certaine cyclicité est à voir dans le transfert de quelques traits définitoires de l'ogre - car, si des êtres mythologiques peuvent être classés comme ogres, ces derniers, à leur tour, par leur

²⁵ François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, Tome II, Texte transcrit et annoté par Henri Clouzout, Paris, Bibliothèque Larousse, 1963.

²⁶ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 90.

rapprochement au monde mythologique, prennent les allures des créatures divines. Dans une des publications du laboratoire de Recherches sur l'imaginaire de l'Université d'Angers, Sandie Pichet affirmait que « l'ogre, par sa taille surhumaine, sa puissance, le halo de lumière rougeoyante qui l'entoure et enfin par sa capacité à se manifester sans se matérialiser est une créature divine »²⁷ qui peut facilement s'intégrer dans l'imaginaire mythologique universel. Le côté divin de cette créature nous vient de loin, car l'héritage sémantique et étymologique « ogresque » de la mythologie se matérialise dans les divinités *Cronos* et *Orcus*, deux déités émergeant de territoires différents, mais avec une finalité commune : transmettre les « prémisses » du personnage de l'ogre tel que nous le connaissons aujourd'hui.

I.1.1.1. Cronos

Dans la vision d'un grand nombre d'érudits, dont le plus remarquable reste Gilbert Durand, la figure mythologique grecque Cronos (son équivalent dans la mythologie latine étant Saturne) devient « prototype de tous les ogres du folklore européen »²⁸, car il est le seul personnage de tout le Panthéon gréco-latin qui se fait remarquer par des faits atroces commis contre les plus proches des siens, ses enfants.

Cronos représente la préfiguration de l'ogre primaire, étant le principal type d'ogre au cœur de la mythologie grecque, par ses penchants cannibales envers ses enfants. Cronos (en grec ancien Κρόνος/*Krónos*) est le cadet des fils d'Ouranos le ciel et Gaïa la Terre. Il fait partie des six Titans, les seuls enfants à l'apparence humaine. Son père Ouranos avait emprisonné tous ses enfants dans le sein de Gaïa. Cette dernière demande aux enfants de punir leur père de les avoir enfermés. Cronos est le seul des six qui répond à l'appel de sa mère et il réussit à se venger de son père en l'émasculant avec une faucille en acier. Une fois son père détrôné, Cronos prend sa place au ciel et comme première mesure, il jette ses frères difformes (les Hécatonchires et les Cyclopes, des géants à traits difformes et monstrueux qui peuvent être, eux aussi, facilement rapprochés de la figure de l'ogre) dans le Tartare, d'où il les avait libérés auparavant. Il épouse sa sœur Rhéa, mais craint la prédiction de ses parents, selon laquelle il sera détrôné par un de ses enfants (ayant le même sort que son père). Pour cela, il les dévore tous à leur naissance, l'un après l'autre. Le dernier né, Zeus, est remplacé grâce à une ruse de sa mère par une pierre enveloppée de langes que Cronos avale. Zeus est celui qui

²⁷ Sandie Pichet, « Le mythe de l'ogre dans *L'Ogre* de Jacques Chessex » dans *Recherches sur l'imaginaire. Les mythes de l'ogre et de l'androgynie*, UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines, Centre de Recherches en Littérature et linguistique d'Anjou et des Bocages, Cahiers XXVI, 1996, p. 176.

²⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 94.

détrône son père à l'aide d'une drogue qui le force à restituer vivants tous les enfants qu'il avait dévorés.²⁹

Cronos hante l'esprit des artistes par son côté noir et monstrueux. Les deux représentations du dieu ci-dessous appartiennent à des époques différentes et nous intéressent dans la mesure où les deux peintres donnent des images différentes de cet ogre primordial. Si le peintre flamand Rubens (1577-1640) garde son personnage dans un décor mythique (ou plutôt mythologique), avec son attribut - la faux -, Francisco de Goya (1746-1828) nous livre une image atroce de cet ogre prototypique, digne de la représentation d'un sauvage affamé. Sans prétention d'analyse de ces tableaux, nous nous proposons de montrer par leur biais que ce dieu mythologique réunit tous les paradigmes associés au mythe de l'ogre que nous retrouvons dans les littératures du monde.



Saturne dévorant un de ses fils

Francisco de Goya³⁰

Peter Paul Rubens

²⁹ Cf. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 15^{ème} édition, 2002 (1951), p. 104.

Les ogres des contes de Perrault ou de Mme d'Aulnoy aiment la « chair fraîche », celle des enfants. Rubens (tout comme Goya) nous livre des ogres aux traits humains, barbus et nus, qui s'acharnent sur des corps. La différence consiste dans le fait que la représentation flamande montre un Cronos en train de dévorer un corps d'enfant dodu et appétissant, aux yeux écarquillés par la peur, tandis que dans la représentation espagnole la victime est un corps adulte en miniature, comparé à celui du dieu. Le corps ensanglanté dévoré sans tête et sans un bras, fait miroir au visage déformé du dieu, à sa bouche grandement ouverte, qui rappelle les bouches dévoreuses de tous les avatars des ogres folkloriques ; – son regard est terrifié et terrifiant à la fois. Dans la représentation de Goya, Saturne paraît effrayé par son propre geste et la terreur que son visage exprime n'empêche pas le personnage de mener à terme son dessein, pour échapper à la prophétie de ses parents, d'être avalé à son tour par sa progéniture.

Par ces représentations « humaines » des dieux, les deux artistes mettent en valeur les dichotomies existantes à l'intérieur de l'homme. Les pulsions destructrices semblent prendre le relais pour montrer que, à toute époque, l'homme est capable de faits peu imaginables pour se protéger, mais surtout par volonté de puissance tyrannique.

Cronos est le principal prototype gréco-latin de l'ogre et il incarne le mal absolu tout en parlant des rapports à soi-même et aux autres, mais également de la relation amour-pouvoir. Comme nous allons le voir, ce mythe antique gagne du terrain dans la littérature francophone contemporaine, dans les relations père-fils, père-fille mais aussi mère-fils, mère-fille, où une dévoration nouvelle, métaphorique se développe.

La dévoration de vie se décline aussi dans le passage du temps. Cronos ou Kronos est couramment confondu avec Chronos³¹ (en ancien grec *Χρόνος* / *Khrónos*), un dieu primordial de la tradition orphique représentant le temps, mais aussi la destinée. Selon Gilbert Durand, l'apparition de ce mythe se retrouve dans plusieurs croyances du monde, où Kronos est le « parent proche » de plusieurs apparitions sous la forme de divers animaux qui dévorent le soleil, dévoration qui symbolise « le grand changement, le temps »³². Dans la même lignée, Durand fait du Cronos grec le « symbole de l'instabilité du temps destructeurs », du temps qui dévore les vies et qui ne pardonne pas.

³⁰ Francisco Goya, *Saturne dévorant un de ses fils* (entre 1820-1823 ?) fait partie de l'ensemble des quatorze fresques connues sous le nom de « Peintures noires » qu'il a peint au rez-de-chaussée de sa maison, Quinta del Sordo. À la mort de Goya, le nouveau propriétaire de la maison a ordonné le transfert sur toile des fresques et les a données au Musée du Prado de Madrid, Espagne. Dans la peinture française, on retrouve Rodin qui a représenté Ugolin mangeant ses enfants, d'après *La Divine Comédie* de Dante.

³¹ Barbara Cassin, « Kronos ou Cronos », dans *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/kronos-cronos/>, page consultée le 7 décembre 2012.

³² Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 94.

Dans la continuité des idées de Gilbert Durand, Arlette Bouloumié reprend l'idée que le dieu Cronos est « le prototype divin de l'ogre »³³, l'archétype mythologique par excellence. En analysant la représentation picturale de Goya, Arlette Bouloumié analyse l'image d'un ogre cannibale qui rappelle les figures des Titans, les Hécatonchires et les Cyclopes ; ce sont des êtres géants et monstrueux, ayant cent têtes et cent bras pour les premiers, tandis que les cyclopes se distinguent par leur seul œil au milieu du front. Arlette Bouloumié n'est pas la seule à appuyer cette idée de la monstruosité que les ogres ont héritée de ces géants.

Franck Lestringant consacre une large partie de ses recherches aux êtres cannibales et il considère Cronos comme « l'héritier de ces géants insolents, contempteurs des esprits célestes qui régnaient avant le déluge »³⁴. Les Cyclopes sont délivrés par leur cadet Zeus avec lequel ils s'allient pour remporter la victoire de la guerre contre Cronos leur père. Une des raisons pour laquelle leur père les avait enfermés est constituée par leur apparence animale, car ils passent pour des êtres sauvages et gigantesques, doués d'un œil unique, constitution qui contraste avec les six premiers frères à l'apparence humaine. On leur attribue également le goût pour l'anthropophagie, le goût pour la chair humaine les apparentant de la sorte à l'ogre. L'exemple le plus connu est celui de Polyphème, « un géant horrible, le plus sauvages de tous les Cyclopes. (...) Bien qu'il connaisse l'usage du feu, il dévore de la chair crue »³⁵. Polyphème le Cyclope réduisit le groupe de compagnons d'Ulysse en les dévorant tels quels à ses repas, ce qui est précisé dans le chapitre IX de l'Odyssée :

Mais, sur mes compagnons s'élançant, mains ouvertes, il en prend deux ensemble et, comme petits chiens, il les rompt contre terre : leurs cervelles, coulant sur le sol, l'arrosaient ; puis, membre à membre, ayant déchiqueté leurs corps, il en fait un souper ; à le voir dévorer, on eût dit un lion, nourrisson des montagnes ; entrailles, viandes, moelle, os, il ne laisse rien. Nous autres, en pleurant, tendions les mains vers Zeus !... voir cette œuvre d'horreur !... se sentir désarmé !...³⁶

Le rapprochement entre le cyclope et l'ogre, par leurs penchants anthropophages, ne vient pas seulement de la mythologie grecque ou latine. Par exemple, Camille Lacoste³⁷, ethnologue et anthropologue qui étudie différents domaines de la culture kabyle en Algérie, observe que, dans les récits maghrébins, les ogres sont fréquemment des cyclopes, malvoyants

³³ Arlette Bouloumié, « L'Ogre » dans Pierre Brunel, *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 2003, p. 1099.

³⁴ Franck Lestringant, « Rage, fureur, folie cannibales : le Scythe et le Brésilien » dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1099.

³⁵ Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 386.

³⁶ L'Odyssée, « Poésie Homérique », Tomme II : Chants VIII-XV, Texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1963, Chant IX, v. 189-296, p. 40.

³⁷ Camille Lacoste, *Les Hommes sauvages à travers quelques récits maghrébins*, p. 124, (Communication au 1^{er} Congrès d'Études des cultures méditerranéennes d'influence arabo-berbère), Malte, 1972.

et dévoreurs, des géants effrayants, ce qui nous permet d'inclure le cyclope dans la panoplie des ogres.

I.1.1.2. L'*Orcus* latin

Cronos n'est pas l'unique source de l'ogre, car il existe une autre figure – emblématique dans l'apparition de ce mythe –, qui serait elle aussi à la base de la naissance de l'ogre contemporain : celle d'*Orcus*. Dans leurs études de mythologie française, Henri Dontenville et Pierre Grimal le présentent comme une déité reprise par les Gaulois, polythéistes, à la mythologie gréco-latine, signifiant le dieu des Enfers et des ténèbres.

Henri Dontenville a penché son attention sur l'apparition de l'ogre sur le territoire de la France actuelle, en partant de la relation étroite qui aurait pu exister entre l'*Orcus* gréco-latin et le *Dis-Pater*, dieu de richesses, dont les Gaulois³⁸ se croyaient issus. Il paraît que le mot *Orcus*, propre aux Latins, avait été adopté sur l'ancien territoire, d'où plusieurs appellations de villes, de villages et de rivières des territoires de la France et de la Corse qui dérivent du nom *Orcus*.

Ce dernier est une déité souterraine, le dieu des Enfers, un représentant du mal, tout comme l'ogre qui, selon Dontenville, « est à assimiler à l'*Orcus* souterrain, à l'Occident avaleur de soleil »³⁹. Il observe également la pluralité originelle de l'ogre et prend en compte la définition que Perrault donne de celui-ci, « homme sauvage qui mangeoit les petits enfants », comme un mélange de plusieurs conceptions qui circulaient à l'époque et dont les origines sont difficiles à analyser.

Comparé à Dontenville qui s'adonne à un survol de la multiplicité de la naissance de l'ogre sur le territoire actuellement français, Pierre Grimal se concentre sur une analyse de l'apparition d'*Orcus* « sur les peintures funéraires des tombes étrusques, sous la forme d'un géant barbu et hirsute »⁴⁰, traits repris dans la plupart des représentations contemporaines de l'ogre. La théorie de Grimal se complète avec le rapprochement qu'il fait entre ce démon et les dieux hellénisés ; selon lui, *Orcus* n'a été qu'un autre nom de Pluton ou de *Dis-Pater*, théorie que Dontenville accepte également comme authentique. Grimal considère que les deux noms donnés à la divinité appartenaient plutôt à un langage soigné, difficilement compréhensible pour tout le monde, et pour cela « *Orcus* est resté vivant dans la langue

³⁸ Henri Dontenville, *Histoire et géographie mythiques de la France*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1973, p. 51-53.

³⁹ Arlette Bouloumié, « L'Ogre » dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1097.

⁴⁰ Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 329.

familière, tandis que les deux autres divinités appartenait à la mythologie savante »⁴¹. Le peuple a préféré garder vivant dans sa vie le nom qu'il rapprochait le plus de l'inconnu, de l'obscur, mais surtout du sauvage.

Si les deux chercheurs présentent le *Dis-Pater* gaulois comme un dieu souterrain, attaché à l'obscurité et à la méchanceté, Jules César, dans son livre *Guerre des Gaules*⁴², présente un *Dis-Pater* - « Père des richesses » présenté comme un dieu dirigeant le temps. Selon lui, ce dieu règne bien sous la terre (comme Pluton) et les Gaulois le perçoivent comme un opposé de Jupiter, dieu des cieux. Les richesses qui lui sont attribuées ne sont pas nommées, mais l'importance vitale de ce dieu ressort du fait que c'est lui qui tisse la vie et le temps, en le comptant par les nuits. À des époques éloignées et dans des contextes complètement différents, Orcus garde les mêmes spécificités. La description que César en donne se retrouve dans les assertions de Dontenville, qui dit que l'*Orcus* est un avaleur de soleil (à remarquer l'attribut ogresque d'*avalér*) ; c'est la nuit qui « tisse en silence la vie du lendemain »⁴³, donc ce « Père des richesses » pourrait faire valoir son appellation grâce à cette continuité : il donne la vie, le soleil qui « aspire et vaporise les eaux, (...) féconde le sol, (...) vivifie et accable l'homme tour à tour »⁴⁴. Si le côté dévorateur disparaît dans les propos de ces deux auteurs historiquement espacés, la dimension temporelle de cette déité n'est pas à négliger :

*Galli se omnes ab Dite patre prognatos praedicant, idque ab druidibus proditum dicunt. Ob causam spatia omnis temporis non numero dierum, sed noctium finiunt ; dies natales, et mensium et annorum initia sic observant, ut noctem dies subsequatur(...).*⁴⁵

Les Gaulois se vantent d'être issus de **Dis Pater**, tradition qu'ils disent tenir des druides. C'est pour cette raison qu'ils mesurent le temps, non par le nombre des jours ; mais par celui des nuits. Ils calculent les jours de naissance, le commencement des mois et celui des années, de manière que le jour suive la nuit dans leur calcul (...).⁴⁶

Ce *Dis-Pater* est le successeur du Cronos gréco-latin (en réalité Chronos), dont le bagage héréditaire fait que les nouveaux successeurs soient atteints d'un certain mal obscur, parfois indéchiffrable. Selon la tradition décrite par César, le *Dis-Pater* gaulois s'éloigne des traits d'un ogre, mais si celui-ci est l'équivalent d'*Orcus*, alors c'est une évolution strictement

⁴¹ *Idem.*

⁴² C. J. Caesaris, *Commentarii De Bello Gallico*, Édition Classique avec sommaires et notes, par J. Genouille, professeur au Collège Henri IV, Imprimerie et Librairie Classiques de Jules Delalain, Paris, 1897.

⁴³ Henri Dontenville, *Mythologie française*, éd. cit., p. 130.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ C. J. Caesaris, *Commentarii De Bello Gallico*, Chapitre 18, Livre 6, éd. cit., p. 148.

⁴⁶ *Idem.*

étymologique qui s'est imposée, car la discordance entre leurs symboliques est évidente : la richesse et l'Enfer. Néanmoins, le temps s'impose des deux côtés.

Mythologie et histoire s'invitent donc aux origines ambiguës et controversées de l'ogre. Si César, à la fois personnage historique incontestablement important et auteur, décrit ce possible *géniteur* de l'ogre en rapport avec la religion (les religions) existante sur le territoire de la Gaule, parallèlement une autre théorie controversée portant sur la naissance du mythe de l'ogre se développe.

I.1.2. Les Hongrois

Aux confins de la fantaisie et de la réalité, les origines du mythe de l'ogre enregistrent celle d'un peuple considéré comme atroce par la mentalité collective européenne de l'époque : les Hongrois.

Cette possible racine ogresque est disputée entre plusieurs théories qui apportent à la naissance de l'ogre une note d'ambiguïté encore plus forte. Les historiens affirment que – à partir du VIII^{ème} siècle, ce peuple païen se déplaçait en hordes ; il était originaire des extrémités de l'Asie et il est arrivé jusque sur les territoires de l'Italie, de l'Allemagne et de la France d'aujourd'hui, où il a provoqué des dégâts, dévasté des villages et goûté à la chair « européenne ».

Colin de Plancy est un des adeptes de cette théorie historique que nous retrouvons dans son *Dictionnaire infernal*⁴⁷. Il y affirme que les ogres «...sont les féroces Huns ou Hongrois du Moyen Âge, qu'on appelait *Hunnigours*, *Oïghours*, *Oïgours*, et ensuite par corruption, Ogres »⁴⁸. La pertinence de cette théorie est fondée sur les diverses appellations que ce peuple nomade a reçu dans les territoires envahis et dont le comportement rappelle de nombreux attributs de l'ogre.

La racine historique est différente des racines mythologiques, car si dans la mythologie les ogres sont des personnages individuellement forts, une sorte de « chefs » de leur race, le géniteur originel de l'ogre, dans la vision de Colin de Plancy, est représenté par un peuple aux habitudes et aux caractéristiques spéciales.

Leurs coutumes rappellent les pratiques inhabituelles dignes de monstres dévoreurs de chair humaine : ils auraient bu le sang des ennemis morts ou vaincus et les auraient mangés sous différentes formes. Cela n'est pas sans rappeler les tribus anthropophages des

⁴⁷ J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal ou Répertoire universel des êtres, des personnages, des faits et des choses [...]*, Paris, Éditeur Paul Mellier, 1844.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 385.

Tupinambas, des Tupi-guaranis du Brésil⁴⁹, décrites par les récits de voyage de Jean de Léry (1558), où la pulsion cannibalique était motivée par des raisons sociologiques, bien plus que par les besoins biologiques.

Selon Mondher Kilani, la dévoration de chair humaine a comme principale explication le désir d'englober les qualités physiques et morales de la victime et, par conséquent, « le cannibalisme est une façon de penser autant qu'une façon de manger »⁵⁰.

Pour ce qui est des Hongrois, nous n'avons pas de détails dans l'histoire sur le raisonnement de leur logique anthropophagique, mais de Plancy, reprenant les idées qui circulaient dans les mentalités du XIX^{ème} siècle, affirme, dans l'ouvrage cité, que les Hongrois auraient enlevé le cœur des ennemis, le coupant en morceaux et le dévorant en guise de traitement contre toute maladie. En se régaland de la chair humaine, et surtout de l'organe principal, le cœur, ils se rapprochent des ogres terribles et semeurs de terreur.

Quant aux mères hongroises, elles sont vues comme des précurseurs d'ogresses surtout par une habitude barbare : à la naissance de leurs enfants, elles leur mordaient le visage pour leur donner l'habitude de la douleur. D'après de Plancy, cette coutume atroce aurait rendu possible l'évolution du nom *Hongrois* en ogre, fait dû à toutes ces habitudes dévoratrices de chair humaine.

Selon les théories développées par René Girard dans *La Violence et le Sacré*⁵¹, cette attitude des Hongrois envers leurs ennemis est une manière de subjugation et de ruse par l'effet de peur et de terreur qu'ils inspirent. Le spectacle de la « totalité de la violence »⁵² se retrouve dans de plusieurs éléments que de Plancy développe dans son étude :

Ils incendiaient les villes et les villages, égorgeaient les habitants ou les emmenaient prisonniers. La pitié leur était inconnue, car ils croyaient que les guerriers étaient servis dans l'autre monde par les ennemis qu'ils avaient tués dans celui-ci. Une défaite signalée que leur fit subir Othon, empereur d'Allemagne, délivra pour jamais de leurs ravages l'Europe occidentale. La terreur profonde qu'ils avaient inspirée se propagea longtemps encore après leur disparition, et les mères se servirent du nom des Hongrois, ogres, pour épouvanter leurs petits-enfants⁵³.

Dévoration du cœur des ennemis pour en faire des serviteurs dans l'au-delà, attitudes sociales et comportementales terrifiantes pour les autres, mères européennes qui se servent de l'appellation de ce peuple pour épouvanter leurs enfants, tout cela sert à ancrer les Hongrois

⁴⁹ Cf Jean de Léry, *Voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, Payot, 1927 (1558) apud Mondher Kilani, « Le cannibalisme, une catégorie bonne à penser », *Études sur la mort*, 2006/1 no 129, p. 33-46.

⁵⁰ Mondher Kilani, « Le cannibalisme, une catégorie bonne à penser » dans *op. cit.*, p. 35.

⁵¹ René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972, p. 13.

⁵² *Ibid.*, p. 413.

⁵³ Collin de Plancy, *op. cit.* p. 501.

dans l'imaginaire des populations qui ont eu contact avec ces hordes et qui l'ont rattaché au terrifiant mythe de l'ogre, dévoreur de chair humaine.

Le nom des *Ouïghours* existe aujourd'hui pour désigner un peuple turcophone et musulman sunnite habitant en Chine et en Asie centrale. Le nom savant a eu apparemment très peu de chances de se répandre sur le vieux continent, même si, dans l'évolution linguistique de la dénomination du peuple hongrois, le nom d'*Ouïghours* a eu un poids important. Parlant des Huns et des Hongrois, l'anthropologue Zaborowski⁵⁴ présente les derniers comme les descendants des Huns, citant le portrait physique fait par l'historien Jornandès, et qui contient des éléments qui peuvent les rapprocher de la redoutée figure de l'ogre :

(...) eo quod erat species pavenda nigredine, sed velut quædam (si dici fas est) deformis offa, non facies, habensque magis puncta quam lumina. Quorum animi fiduciam torvus prodit aspectus, qui etiam in pignora sua primo die nata descæviunt. Nam maribus ferro genas secant, ut antequam lactis nutrimenta percipiant, vulneris cogantur subire tolerantiam. Hinc imberbes senescunt, et sine venustate ephēbi sunt ; quia facies ferro sulcata, tempestivam pilorum gratiam per cicatrices absumit. Exigui forma, sed arguti, motibus expediti, et ad equitandum promptissimi : scapuli latis et ad arcus sagittasque parati : firmis cervicibus, et in superbia semper erecti. Hi vero sub hominum figura vivunt belluina sævitia.

En effet, leur face était horriblement noire; ce n'était pas une figure humaine, mais, s'il est permis de le dire, une masse informe, offrant des points lumineux plutôt que des yeux. Leur air farouche trahit leur confiance en leur courage; ils se montrent cruels, même envers leurs enfants dès le moment de leur naissance ; car ils taillaient avec le fer la face de leurs enfants mâles. Aussi vieillissent-ils sans jamais avoir de barbe, et ils traversent la jeunesse sans avoir rien de gracieux dans les traits ; en effet, leur visage sillonné par le fer n'offre que des cicatrices qui les privent du charme de la barbe au temps où elle doit venir. Ils sont petits de taille, mais adroits, lestes dans leurs mouvements, et très habiles cavaliers; larges des épaules, très propres à manier l'arc et la flèche ; leur tête est fortement assise, et ils la portent toujours droite avec l'expression de l'orgueil. Sous leur figure humaine, ils ont toute la cruauté des bêtes féroces.⁵⁵

Cette masse informe qui constitue le corps des Hongrois décrits et repris par Zaborowski à Jornandès se distingue par le manque de barbe. Le même être glabre existe dans les contes des pays de l'Europe Orientale⁵⁶, comme le *zmeu* de l'espace roumain. Le *Dictionnaire explicatif de la langue roumaine* définit ce terme d'origine slave comme « Personaj fantastic din basme, imaginat ca un uriaş cu puteri supranaturale, întruchipând răutatea și fiind

⁵⁴ S.I. Zaborowski, « Huns, Ougres, Ouïgours. II. Inscription de l'Énisséi et de l'Orkhon, origine de l'alphabet vieux turc » dans *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, IV^o Série, tome 9, 1898. pp. 171-180, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bmsap_0301-8644_1898_num_9_1_5762, page consultée le 11 décembre 2012.

⁵⁵ Jornandès, *De la succession des royaumes et des temps et de l'origine et des actes des Goths*, Paris, C.L.F. Panckoucke Éditeur, 1842, traduction par A. Savagner, p. 291.

⁵⁶ À voir dans ce sens Mircea Cărtărescu, *Enciclopedia zmeilor*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2010 (2002). Ce romancier contemporain roumain reprend d'une manière ludique le mythe du *zmeu* pour en donner une vision contemporaine par le biais des dessins.

întotdeauna învins de forțele binelui »⁵⁷. C'est un être dont la méchanceté et la ruse s'opposent à la naïveté des protagonistes et qui déclenche à chaque fois un processus de mûrissement du héros.

Zaborowski a peut-être puisé également ses sources dans un ouvrage qui avait suivi celui de Colin de Plancy un demi-siècle après et qui porte la signature de Maurice de la Châtre : le *Dictionnaire universel*. Les deux semblent se mettre d'accord sur l'importance de cette prémisse historique qui pourrait être à l'origine de la naissance de l'ogre et qu'il n'hésite pas à rattacher aussi à la terrible horde que représentaient les Huns, ou Oïgours :

Ce nom d'ogre s'est répandu au Ve siècle, à l'époque des Huns ou Oïgours et Hongrois, Hongres, Hungari, etc., à la suite d'Attila, de Tamerlan et autres conquérants tatars, dans l'Europe orientale. Les récits de leurs cruautés, défigurés par la peur, arrangés par l'imagination, ont été transmis ainsi de siècle en siècle jusqu'à nous... De là les légendes, les contes, les chroniques du moyen-âge sur les ogres.⁵⁸

De Plancy, tout comme de la Châtre, semble convaincu par les indices historiques pluriels de la naissance de l'ogre, récits qui datent du Moyen-Âge et qui ont été transmis par la tradition orale, se solidifiant et résistant au long des siècles.

Et si ce n'était qu'une déformation de l'histoire basée sur des clichés ? La tradition populaire orale se donne involontairement la tâche d'expliquer la naissance des mythes, des légendes et des personnages et l'imaginaire apeuré des peuples qui ont dû subir les invasions des Huns, des Oïghours ou des Hongrois a pleinement participé à la consécration de cette théorie historique.

Néanmoins, Henri Dontenville est l'un des théoriciens qui rejette tout à fait cette genèse historique du mythe de l'ogre, s'appuyant sur les arguments de sa genèse mythologique que nous avons développé plus haut :

Quelques-uns ont voulu voir dans les « ogres » des « Hongrois ». Tout au plus les très redoutées incursions hongroises en Gaule au X^e siècle auraient rafraîchi le vieux vocable et provoqué le pluriel du mot ; mais en soi, toute la toponymie proteste contre l'identification.⁵⁹

Dontenville prend à l'appui de sa thèse l'existence, sur le territoire français, de toponymes qui y servent à dénommer des vallées, des montagnes, des rivières bien avant les

⁵⁷ *Dicționar explicativ al limbii române/Dictionnaire explicatif de la langue roumaine*, <http://dexonline.ro/definitie/zmeu>, page consultée le 12 décembre 2012. (« Personnage fantastique des contes, imaginé comme un géant aux pouvoirs surnaturels, incarnant la méchanceté et étant toujours vaincu par les forces du bien », notre traduction).

⁵⁸ Maurice de la Châtre, *Dictionnaire universel*, Paris, Docks de la Librairie, 1870, s.v. « Ogres », p. 891.

⁵⁹ Henri Dontenville, *Mythologie française*, Paris, Payot et Rivages, 1998 (1973), coll. « Petite bibliothèque Payot », p. 135.

incursions nomades et qui ont résisté au passage ogresque du temps, bien que, selon l'auteur, les réponses qui pourraient éclaircir les dénominations d'Orcons, Orgon, Logron, Laugrin, Laugrière manquent totalement.

La mythologie et l'histoire s'accordent pour donner au mythe de l'ogre ce qu'Arlette Bouloumié nomme « une nature ambiguë », dont l'origine exacte et l'évolution sémantique ne se laissent pas aisément dévoiler. Si la multiplicité acquise par ce mythe dans son développement mythologique et historique tisse des pistes plurielles qui font perdre son chemin au chercheur, la linguistique, quant à elle, vient éclaircir non pas l'évolution du mythe, mais celle de l'« ogre » en tant que mot et terme utilisé différentes expressions.

I.1.3. La famille linguistique de l'ogre

Vu la richesse des possibles racines du mythe de l'ogre, il serait nécessaire et utile à notre analyse de suivre les possibles évolutions du terme sur différents territoires. L'ogre en tant que vocable porte dans sa forme actuelle deux possibles origines linguistiques qui se calquent sur celles que nous avons déjà vues : le latin *Orcus* et la forme *Hongrois*, toutes les deux susceptibles de plusieurs variations et développements.

Dans un ordre relativement chronologique, le latin *Orcus* a donné plusieurs formes, parmi lesquelles la déformation « orc » à partir de laquelle la forme « ogre » serait apparue vers 1300. Sur cette théorie plusieurs références s'accordent.

Par exemple, le *Dictionnaire étymologique de la langue française* de Bloch et Wartburg⁶⁰ note en premier lieu que le mot « ogre » est né vers 1300. Il faut savoir que le dictionnaire s'adressait à un public non spécialiste et il « s'en était tenu au vocabulaire usuel du français contemporain, y compris les mots populaires »⁶¹, ce qui place le terme qui nous intéresse dans l'usage fréquent et commun. Selon ce dictionnaire, la forme « ogre » est utilisée depuis 1527 et, à la base, elle n'était que l'altération probable d'« orc » qui vient à son tour de « Orcus », désignant le dieu redouté de la mort, le dieu des Enfers. Pourtant, mettant de côté ce sens divin, les auteurs reconnaissent que la forme évoque également un géant des contes de fées, à l'aspect monstrueux, se nourrissant de chair humaine.

⁶⁰ O. Bloch et W. Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 1960, p. 436.

⁶¹ Henry Albert. Bloch (Oscar) et von Wartburg (Walther), *Dictionnaire étymologique de la langue française, préface d'A. Meillet, 2ème édition refondue par W. Wartburg, Revue belge de philologie et d'histoire*, 1952, vol. 30, n° 1, p. 208-211. url http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1952_num_30_1_2135_t1_0208_0000_2, page consultée le 14 décembre 2012.

Ils appuient leur étymologie sur le mot italien « orco »⁶² (qui donne en français une sorte de croque-mitaine) et sur l'espagnol archaïque « huerco », (signifiant « enfer » et/ou « diable »⁶³). Les auteurs prennent en considération des passages de *La vie de Saint-Éloi*, (ouvrage de Saint-Ouen) qui a vécu au VII^{ème} siècle et dont nous reprenons la citation sur l'ogre, objet de superstitions à l'époque: « [on] fait allusion à un sermon où celui-ci, blâmant ceux qui gardaient de vieilles superstitions païennes, citait à la fois Orcus, Neptunus (cf. lutin) et Diana (sorte de fée malfaisante) »⁶⁴.

Si nous suivons le chemin ouvert par ce dictionnaire étymologique tout en faisant un inventaire de la famille du mot dans d'autres langues européennes, nous découvrons que l'onomastique de cet *Orcus/Dis-Pater* a laissé des traces sur tous les territoires du continent. L'ancien espagnol connaît, comme nous l'avons vu plus haut, *uenco* et *huengo*, mots qui sont traduits par « Enfer, Diable » ; l'italien désigne par *orco*, toujours du latin *orcus*, un « ogre » ou un « croquemitaine » (le napolitain a *huerca*, de même sens, et le sarde *orcu* qui désigne un « démon »). En Corse, l'« Orco » est un terrible géant qui hante les rochers. Le monde anglo-saxon connaît *orc* qui est un « démon infernal »⁶⁵. On voit que l'influence sémantique latine reste fortement présente dans toutes les langues, mais le sens des mots se rattache plutôt à la divinité, à l'entité diabolique, qu'aux traits définitoires de cet être.

La multiplicité et la diversité des racines du mot, dans les langues où il est employé, renforce l'ambiguïté, tout en donnant en même temps aux évolutions du terme dans des pays différents une certaine cohésion linguistique. L'ogre n'est pas seulement un gros mangeur de chair humaine comme dans les contes de Perrault ou de Mme d'Aulnoy, mais sa genèse montre qu'il peut bien être une figure de la fatalité, car le « pays de l'ogre ou des ogres » est l'Enfer d'où le retour est impossible. Malgré les contes où l'ogre finit par être anéanti, dans les œuvres contemporaines il se transforme dans une représentation de la mort – réelle ou

⁶² « *Orco*. 1. Nella mitologia greco-romana, Ade, inferno; nelle legende popolari, essere mostruoso fiasbesco. 2. fig. Persona molto brutta. » (Dans la mythologie greco-romaine, Hades, enfer; dans les légendes populaires, être monstrueux fabuleux. 2. Personne très bête). Cf. M. G. Bacci, *Dizionario della lingua italiana*, Roma, Libraitalia, 2002, p. 235.

⁶³ « Del latin *Orcus* ; cf. orco) m. 2. Según los romanos, lugar donde iban los muertos. (...) 5. Desus. **Diablo** (II príncipe de los ángeles rebelados) || 5. Ant. Infierno de los condenados. 6. ant. La muerte de los hombres. » p. 1235. (Selon les Romains, endroit où allaient les morts. 5. Diable (le prince des anges rebellés). 5. L'enfer des condamnés. 6. La mort des hommes. Notre traduction) « Orco. (Del lat. *orcus*, ultratumba, y, por ext. Plutón, dios de la muerte y aun la muerte misma). Según la Roma clásica, lugar, contrapuesto a la Tierra, adonde iban a parar los muertos. || 2. Poét. **Infierno** (|| lugar que habitan los espíritus de los muertos). || 3. **Huerco**. p. 1627. » (Du latin outre-tombe et par extension, dieu de la mort et la mort même. Enfer (endroit habité par l'esprit des morts). (Notre traduction).

Cf. *Diccionario de la Lengua Española*, 21^{ème} edición, Madrid, Real Academia Española, 2001.

⁶⁴ O. Bloch et W. Von Wartburg, *op. cit.*, p. 436.

⁶⁵ Cf. Henri Dontenville, *Mythologie française, éd. cit.*, p. 134.

spirituelle – née de son prototype : le dieu grec Cronos/Kronos, dévoreur de ses enfants, symbole de la destruction.

L'imaginaire européen nous donne d'autres pistes d'évolution linguistique et sémantique du mot « ogre ». La querelle entre l'histoire et la mythologie trouve une trêve par le biais de l'identification « hongrois »/ogre qui acquiert une certaine légitimité dans la mesure où l'on atteste l'existence du mot « hongre », forme apparue au XV^e siècle par l'intermédiaire du latin d'Allemagne *ungarus*. Le mot désigne un cheval châtré ; son actualisation littéraire est faite dans le roman de Michel Tournier, *Le Roi des aulnes*, où le protagoniste-ogre Abel Tiffauges se déplace pour voler les petits enfants pour la *napola* sur un « hongre noir » que son maître nomme Barbe-bleue. Ici la relation hongre/ogre est interchangeable et symbiotique entre le cheval et son nouveau maître, car chacun se sert de l'autre pour augmenter le nombre d'enfants de l'école militaire nazie.⁶⁶ L'ogre moderne a perdu ses bottes magiques, mais il garde le cheval qui lui est assimilé le plus souvent, comme un dernier avatar d'ordre animal, étant lié au sémantisme du cheval chthonien, un mélange d'angoisse et de peur associées à la mort, aux enfers et aux cauchemars.

Mais du point de vue sémantique, l'hypothèse décrite plus haut n'est guère valable malgré la possible évolution hongrois>hongre>ogre, car l'apparition du mot « ogre » date de la fin du XII^e siècle pour désigner un « païen féroce » et n'est pas un nom commun pour désigner le cheval. Comme nous l'avons déjà précisé, selon presque toutes les sources consultées, c'est vers l'année 1300 que le terme « ogre » acquiert son sens actuel.⁶⁷

D'un autre point de vue, bien que l'hypothèse de la genèse du mot « ogre » calqué sur le mot « Hongrois » ne soit pas entièrement acceptée, métaphoriquement les ogres sont le souvenir mythique d'un peuple bien réel, dont la prétendue sauvagerie a suffi durant des siècles à répandre la rumeur de monstres mangeurs de viande humaine.

Comme nous l'avons déjà vu, Dontenville nie l'hypothèse de l'évolution du terme « ogre » à partir de la racine « Hongrois », ce dernier ne faisant que « rafraîchi[r] le vieux vocable et provoque[r] le pluriel du mot »⁶⁸. Il soutient également l'hypothèse que l'« ogre » est une dérivation du mot « Gorgone » d'où viendrait aussi le nom du personnage « Gargantua », un autre type d'ogre, du côté des bons cette fois. « Gorgone » et « Gargantua »

⁶⁶ Cf. Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de Questions à Michel Tournier*, Paris, José Corti, 1988, p. 58.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ Henri Dontenville, *Mythologie française, éd. cit.*, p. 135.

sont deux noms associés à la racine « garg » qui signifierait « gosier »⁶⁹. À sa naissance, Gargantua ne pleure pas comme les autres enfants, mais il demande à boire :

Soudain qu'il fut né, ne cria comme les autres enfants : « Mies ! mies ! », mais à haute voix, s'écriait : « À boire, à boire, à boire ! » comme invitant tout le monde à boire, si bien qu'il fut ouï de tout le pays de Beusse et de Bibarois. (...)

Ce que oyants, les assistants dirent que vraiment il devait avoir par ce le nom de Gargantua, puisque telle avait été la parole de son père à sa naissance (...).⁷⁰

Le mot espagnol *garganta* signifie « gorge » ce qui entraîne à affirmer que tous ces mots latins ont une racine commune. Le sémantisme de ces termes, expliquant l'évolution du mot « ogre », définit en quelque sorte sa pulsion nourricière démesurée. L'appétit de Gargantua est bien celui d'un ogre, ses tendances scatologiques et ses habitudes gastronomiques renforcent son côté ogresque. Tout cela le place à la tête d'une race d'ogres « doux » et protecteurs, dont la douceur provient du fait que la chair humaine ne fait pas partie de ses plats préférés.

Le terme latin *Orcus* intègre des expressions qui ramènent à l'idée du fauve dévorateur, telle que la formule *fauces Orci* - « gueule d'Orcus » - qui désignait ordinairement le gouffre de l'enfer. Ceci s'actualise de nos jours avec le court roman de la Belge Vera Feyder, *La Bouche de l'ogre*⁷¹. Le titre contient une double référence, mais ce qui nous intéresse ici est celle que le roman fait à la montagne autrichienne, « cette montagne aux dents acérées », qui prend régulièrement son dû de chair fraîche par des victimes qui tombent dans une sorte de « gueule d'enfer », un trou d'où personne n'est jamais sorti.

Les personnages des mythologies gréco-latines ne sont pas les seuls à avoir engendré des ambiguïtés étymologiques et linguistiques en ce qui concerne le mythe de l'ogre. Par exemple, certaines mythologies européennes, comme celle de Scandinavie, est entièrement fondée sur la lignée des ogres géants. Le premier d'entre eux s'appelait Ymer, qui, pareil à Cronos, fut tué par ses descendants ; ils habitaient « dans une contrée du septentrion, vaste étendue de montagnes et de plateaux désolés appelée Utgard, et parfois Jötunheim, dérivé du mot *jötun*, „dévoreur”, terme qui désigne les géants et rappelle leurs mœurs cannibales »⁷². Les différences d'appellation entre les ogres scandinaves et ceux des territoires latins perdent

⁶⁹ Le père de Gargantua s'appelle « Grandgousier » en référence à ses capacités démesurées de boire et manger. D'ailleurs, Rabelais écrit : « Grandgousier était bon raillard en son temps, aimant à boire autant qu'homme fût au monde, en mangeait volontiers salé. À cette fin, on avait ordinairement bonne munition de jambons de Mayence et de Bayonne, force langues de bœuf fumées, abondance d'andouilles en la saison et bœuf salé à la moutarde (...) ». Cf. François Rabelais, *op. cit.*, p. 32 ; le roi Grandgousier, gros mangeur, est la représentation du bon roi en opposition avec Pichocrole, roi colérique, qui lui fait la guerre.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 42-43.

⁷¹ Vera Feyder, *La Bouche de l'ogre*, Bruxelles, Éditions Le Grand Miroir, 2002.

⁷² Les Rédacteurs, *Les mondes enchantés. Ogres et géants*, Amsterdam, Éditions Time-Life, 1986, p. 32.

leur importance quand les traits monstrueux des personnages sont les mêmes. La « dévoration » semble être la principale caractéristique de ces créatures et elle est, selon le cas, complétée par d'autres qui peuvent relever de la réalité et même de la magie.

Que ce soit Cronos, l'*Orcus/Dis-Pater*, les Hongrois ou les personnages des contes, tous ont contribué au long de l'histoire à ce que nous connaissons aujourd'hui comme le mythe de l'ogre. Un consensus s'est imposé : l'ogre est cet être monstrueux, dévoreur de chair humaine, par plaisir ou par contrainte. Son appétit inhabituel, le rattachement à la mort et à certains animaux, accompagnés des traits physiques difformes constituent les ingrédients complets pour créer un jeu des altérités : nous et les ogres ou la dichotomie nous/les autres.

I.2. Espèces d'ogres sur les territoires francophones

Dans la première partie de ce chapitre nous avons montré les sources, dans de différents champs, qui portent sur les possibles origines de l'ogre. Nous avons découvert un personnage multiple, ambigu et surtout très répandu sur les territoires de la planète. Malgré les différences et les traits originaux de chacune des « manifestations ogresques », nous nous proposons de montrer, comme Pierre Brunel et Yves Chevrel l'affirment dans leur *Avant-propos* au *Précis de Littérature Comparée*⁷³, que « l'unité est (...) dans le multiple »⁷⁴. La multiplicité de l'ogre que les romans de notre corpus mettent en valeur, nous oblige à faire le tour des territoires d'où ils sont surgis pour les confronter et les remettre en cause. Cette démarche a été en partie réalisée par Édouard Brasey⁷⁵ qui nous offre un mini-traité de onze chapitres, passant en revue des types d'ogres du monde entier, sans pourtant offrir à son lecteur l'idée d'une unité au niveau des traits caractéristiques des différentes apparitions.

Le mythe de l'ogre est principalement représenté dans toutes les cultures par un monstre aux pouvoirs surnaturels, qui parcourt le temps et les espaces, dont on ne peut pas distinguer la nature humaine, monstrueuse ou divine. Essayant de donner au mythe de l'ogre une définition globale, Arlette Bouloumié montre que son pouvoir de métamorphose réserve sans cesse des surprises aux lecteurs :

il apparaît le plus souvent sous les traits d'un géant, vivant au fond des forêts, grand chasseur, jouissant de grandes richesses et possédant des objets comme ces bottes de sept lieues (...) et qui lui permettent de se déplacer à une vitesse extraordinaire. Le mythe de l'ogre est un mythe de rapt. Si l'ogre n'as pas de bottes, il a une monture, ou il est lui-même cheval qui se déplace rapidement. Enfin, il a souvent un grand sac ou une hotte dans laquelle il jette ses proies.⁷⁶

Géant, aux traits monstrueux, riche et doué des objets qui l'aident à se démarquer, l'ogre ne connaît qu'un seul but : se nourrir de chair humaine. Que ce soit les contrées les plus éloignées d'Europe, les territoires africains, les territoires américains ou des îles sous des tutelles les plus variées, tous les folklores, les traditions et les histoires sont riches en histoires d'ogres géants aux mêmes traits que leurs homologues de l'antiquité latine.

⁷³ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁵ Édouard Brasey, *Le Petit livre des ogres*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2008.

⁷⁶ Arlette Bouloumié, « L'Ogre » dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1102.

Chaque territoire connaît des espèces locales d’ogres – qui se déploient sous toutes les formes et les dénominations les plus inventives –, et dont le but principal est de faire peur aux enfants désobéissants, ce qui donne un air d’unité à tous les composants de cette figure mythique.

L’unité de cette galerie des créatures ogresques (appelées *Babau*, *Baubau*, *Ghoûl* et *Ghoûla*, croque-mitaines, *cãpcãuni*) est donnée par l’appétit immense et les traits hideux qui les éloignent de toute humanité. Ni humains, ni animaux, mi-humains, mi-monstres, les espèces d’ogres se créent à partir d’une image fondamentale, celle venue de la mythologie qui, mariée aux folklores locaux, fait naître des coïncidences dans le temps et dans l’espace.

I.2.1. Émergence, flexibilité et irradiation des espèces d’ogres

Plus proches de la France, les territoires de la Belgique et de la Suisse actuelle ont développé des légendes de croque-mitaines. Pourtant, la même espèce ogresque se développe dans des contrées plus éloignées, se démarquant par des traits originaux, sans perdre les caractéristiques monstrueuses, dont la principale est constituée par l’acte anthropophage.

Une catégorisation comparative des espèces d’ogres dans le monde francophone requiert une base théorique. Nous sommes amenée à constater que les trois lois sur lesquelles le fait comparatiste repose selon Brunel, peuvent être appliquées aux apparitions de l’ogre (qu’elles soient dans la tradition orale aussi bien dans la littérature écrite).

I.2.1.1. L’Émergence des ogres

Dans un premier temps s’impose la « loi d’émergence »⁷⁷, une sorte d’« herméneutique [qui] nous conduirait dans les profondeurs du texte »⁷⁸. Nous remplaçons le texte par la multitude des apparitions descriptives des espèces d’ogres dans les dictionnaires et les écrits qui portent sur les personnages de la tradition et nous essayons d’en tirer la surcharge imagée. Paul Valéry dans son essai *L’Homme et la coquille*⁷⁹, utilise le terme « émanation » comme synonyme d’émergence : « *Émaner* me semble le seul terme assez près du vrai, puisqu’il signifie *laisser suinter*. Une grotte émane ses stalactites; un mollusque émane sa coquille. »⁸⁰ Et nous ajoutons qu’un imaginaire émane ses archétypes, c’est-à-dire des « structures

⁷⁷ Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *op. cit.*, p. 29.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Paul Valéry, *L’Homme et la coquille, Variété V*, Paris, Édition Folio, p. 557.

⁸⁰ *Idem.*

ouvertes, qui évoluent, se combinent entre elles, et dont le contenu s'adapte sans cesse au milieu social changeant. »⁸¹

Si dans les sciences exactes l'émergence intervient lors de l'interaction de différents systèmes, dans le cas du mythe de l'ogre, la diversité des espèces devient possible grâce aux diverses perceptions qu'on en donne dans des milieux sociaux favorisant l'apparition des figures monstrueuses.

Cette émergence a lieu tant dans des pays voisins, tout comme dans les pays éloignés géographiquement. Selon l'analyse que nous avons faite dans la première partie de cette étude, les principales espèces d'ogres seraient surgies du territoire français, mais d'autres seraient apparues et ont connu un développement rapide et parallèle sur tous les territoires du monde.

Cette loi se base sur l'émergence du vocable « étranger », c'est-à-dire sur quelque chose qui « fait inévitablement référence à un „ailleurs” ou à un „autre” »⁸². L'ogre en tant que vocable est très répandu sur le territoire français actuel, sous différentes formes et expressions et sa reprise dans d'autres pays s'est faite grâce à de multiples facteurs historiques et sociaux dont l'analyse nous éloignerait de notre but.

Le mythe de l'ogre surgit dans les pays considérés aujourd'hui francophones soit par l'exportation dans la langue française des éléments culturels de la métropole dans les territoires occupés ou ayant un fort lien historique ou culturel avec celle-ci, soit par l'existence de ces figures dans les imaginaires locaux, figures auxquelles d'autres traits se sont rajoutés par la suite.

L'exemple de l'ogre dans ce contexte s'adapte par son ambiguïté sémantique et par son fréquente apparition en tant que présence littéraire et artistique à partir du XVII^{ème} siècle sur l'ensemble des territoires européens.

Un autre argument qui rend crédible cette adoption de la loi d'émergence pour notre démarche comparatiste des différentes espèces d'ogres se base sur « les éléments venus de la Grèce ou de la Rome de l'Antiquité [qui] sont eux aussi des éléments „étrangers” »⁸³. Si Cronos est, de façon générale, l'origine mythologique de l'ogre actuel, dans les traditions orales et écrites des différents pays représentés dans notre corpus, il y a d'autres éléments mythologiques qui élargissent notre galerie d'ogres, tels que le Minotaure, les Cyclopes ou les Titans, toutes sortes de monstres et de géants, et, par exemple, la forte présence des Cyclopes

⁸¹ Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, éd. cit., p. 18.

⁸² Pierre Brunel et Yves Chevrel, *op.cit.*, p. 29.

⁸³ *Ibid.*, p. 32.

est attestée dans les contes populaires maghrébins⁸⁴. Si l'ogre comme vocable a pour racine principale l'évolution du personnage de la mythologie grecque, *Cronos*, à laquelle s'ajoute celle des croyances latines nées autour d'*Orcus*, il est amené à être considéré comme élément « étranger » avant que Perrault ne l'introduise dans le monde de la littérature écrite.

I.2.1.2. Flexibilité

Une deuxième loi sur laquelle le fait comparatiste repose est celle de la flexibilité, selon laquelle « le mot fait image »⁸⁵ et est considéré comme « une approximation pour une réalité difficile à saisir »⁸⁶. Selon cette loi, l'ogre est amené à définir des personnages, des situations, des actes, ressentis comme monstrueux par l'espèce humaine.

Quelle est la réalité des « croque-mitaines », une espèce d'ogre très répandue ? Quelles sont les images qu'en donnent ceux qui y croient et qui en ont peur ? La souplesse de la représentation des croque-mitaines entraîne des variantes sur tous les territoires.

Dans la lignée des ogres, le croque-mitaine se distingue par de nombreux traits monstrueux. Selon Colin de Plancy, le mot serait né en région parisienne et sera repris par la suite sous différentes formes dans les territoires de la Belgique et de la Suisse. Entre homme, femme et animal, le croque-mitaine constitue une espèce d'ogre particulière, qui ne mange pas toujours les enfants, mais qui a le rôle de les épouvanter. Le mot en lui-même apparaît vers 1820 et il se forge sur le verbe « croquer » et le terme « mitaine »⁸⁷, qui dérive de l'ancien français *mite* lequel veut dire « chat » : un mange-chat, par extension un ogre-mange-tout.

Bien que de Plancy place l'apparition des croque-mitaines en région parisienne, la mythologie grecque indique l'ancêtre de cet être ogresque : *Mormô*, personnage auquel Platon fait référence dans le II^{ème} livre de sa *République* :

Que de leur côté les mères n'aillent pas, sur la foi des poètes, effrayer leurs jeunes enfants en leur contant mal à propos que des dieux circulent pendant la nuit, déguisés en étrangers sous mille formes diverses, et qu'ainsi elles évitent à la fois de blasphémer contre les dieux et de rendre leurs enfants plus peureux.⁸⁸ (381 e)

Ce démon faisait partie de l'entourage de la déesse Hécate, mais la pluralité des contours qu'il peut prendre témoigne de l'ambiguïté de l'apparition de l'ogre en général. Le même nom

⁸⁴ Voir *Chapitre I.1.1.1*, note de bas de page n°11.

⁸⁵ Pierre Brunel et Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ Cf. Édouard Brasey, *op. cit.*

⁸⁸ Platon, *La République, Livres I à X*, Texte établi et traduit par Émile Chambry, Paris, Gallimard, 1992, p. 80.

désignait également une femme-vampire qui avait pour fonction d’effrayer les enfants, comme l’affirme Maria Patera :

Elle aurait eu une patte d’âne et aurait aussi été dotée du pouvoir de métamorphose. Son apparence est peu documentée : selon Erinna c’est un quadrupède à grandes oreilles qui erre en apportant l’épouvante. Selon une scholie à Théocrite, il s’agirait d’un cheval. D’autre part, le composé *lukos* du nom de Mormolukê, renverrait au loup. Enfin, chez Philostrate, une créature qualifiée entre autres de *mormolukia*, ayant pris l’apparence d’une belle femme, projette de dévorer un jeune homme, heureusement sauvé (...).⁸⁹

Les déformations que nous observons dans le cas de Mormo mythologique chez les auteurs susmentionnés renforcent encore une fois la pluralité des formes, tout en gardant la particularité principale : celle de la dévoration de chair humaine.

Ambigu et polysémique, comme l’ogre mythique, le croque-mitaine est très répandu sur le territoire européen. Il se décline en « Babau » en France, dont Collin de Plancy parle aussi, affirmant qu’il fouettait les enfants méchants et les mangeait en salade ; en Flandres belge il y a *Pier Jan Claes* et en Wallonie l’homme au crochet ; au Québec *le Bonhomme sept-heures*, au Maroc *Bouloulou* ou *Bourou* et en Roumanie le *Baubau*, espèce de monstre à tête de chien qui effraie les enfants pour les rendre plus sages et qui mange les désobéissants.

Pier Jan Claes est un personnage de la tradition orale des Pays-Bas associé au croque-mitaine, donc à l’ogre, né au Moyen-Âge. Son équivalent wallon sur le territoire belge actuel est représenté surtout par les « hommes aux crochets », qui attrapent les enfants. Ces crochets sont souvent des ongles démesurés qui leur servent d’arme⁹⁰. L’imaginaire wallon déploie d’autres appellations des croque-mitaines. Un synonyme presque parfait du terme « croque-mitaine » en Wallonie est *Crodjambot*, un ogre qui attrape ses victimes par les jambes.⁹¹

La déformation de l’ogre sur le territoire du Canada et du Québec francophone s’installe dans la figure du Bonhomme Sept-Heures⁹², une créature mi humaine mi monstre qui enlèverait à jamais les enfants restés dans les rues après 19 heures. Après avoir été enlevés, les enfants sont ramenés dans un grand sac, pour être dévorés.

⁸⁹ Maria Patera, « Comment effrayer les enfants : le cas de Mormô/Mormolukê et du *mormolukeion* », *Kernos* [En ligne], 18/2005, mis en ligne le 14 septembre 2011, consulté le 18 décembre 2012. URL : <http://kernos.revues.org/1910>.

⁹⁰ Le crochet nous renvoie au personnage Capitaine Crochet (Captain Hook en anglais) du roman *Peter Pan* de J.M. Barrie. Nous connaissons le personnage surtout d’après les nombreuses adaptations au cinéma et en bande dessinée animée. Le Capitaine Crochet, appellation due au crochet qui remplace une de ses mains, est chef des pirates. Il représente une véritable incarnation du Mal, voire de la mort, car il n’hésite pas à tuer ses sujets pour la moindre des défaillances. Cf. Jacqueline Rose, *The case of Peter Pan or the impossibility of children’s fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.

⁹¹ Cf. Edouard Brasey, *op. cit.*, p. 18-21.

⁹² Office Québécois de la Langue Française, *Le Grand Dictionnaire terminologique*, 2007, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8972202, page consultée le 18 décembre 2012.

Les déformations que chaque espèce d'ogre reçoit sur les territoires s'emprennent des cultures, des traditions et des imaginaires locaux. En France, le croque-mitaine *Babau* est un ogre par définition. Par contre, le même personnage subit des altérations considérables au niveau de l'appellation dans l'espace maghrébin ; nous apprenons que *Bouloulou* et *Bouchkara* sont des monstres croque-mitaines dont les légendes sont utilisées pour effrayer les enfants désobéissants, qui ne veulent pas aller dormir ou manger.

L'Afrique du Nord et notamment la tradition kabyle connaît un large éventail de contes dont le protagoniste est un *ghoûl* ou une *ghoûla*. Tout comme l'ogre, le *Ghoûl* est un être sorti de l'imagination humaine et qui n'a pas de correspondant réel, mais qui peuple des territoires vastes. Voilà comment Edgar Weber présente le *Ghoûl* et la *Ghoûla* dans son *Petit dictionnaire de mythologie arabe et des croyances musulmanes* :

[des] êtres fabuleux, souvent rapprochés de l'ogre d'Occident et dont les Arabes, avant l'islam, peuplent le désert. Ils aiment les espaces vides dans lesquels ils égarent les voyageurs. Ils se déplacent à dos de lièvre, d'autruche ou de chien. Pour les tuer, on ne doit leur asséner qu'un seul coup. Un second leur redonnerait vie.⁹³

Il nous semble nécessaire de mentionner également le *Baubau* roumain, un ogre digne de son espèce, car sur le territoire roumain, le mythe de l'ogre connaît un développement à part. Pendant le Moyen Âge, dans l'imaginaire collectif européen, le personnage de l'ogre, dont l'évocation sert à effrayer les enfants, vient personnaliser la terreur enfantine d'être dévoré ou emporté; mais, dans le folklore roumain et balkanique en général l'ogre n'est pas seulement un élément servant à faire peur aux enfants : son existence est liée à la naissance du monde. L'anthropologue roumain Romulus Vulcănescu considère que le *Căpcăun*⁹⁴, l'ogre en roumain, est né dans le premier cycle anthropogonique⁹⁵ et qu'il est le résultat d'une première tentative des divinités gémellaires de créer une espèce semblable à elles. Mais elles ont failli, car leur création avait un visage monstrueux : c'était une caricature des traits physiques et moraux des divinités gémellaires. Son anthropophagie lui a valu l'écartement de toute l'humanité, mais aussi sa tête en forme de chien.

⁹³ Edgar Weber, *Petit dictionnaire de mythologie arabe et des croyances musulmanes*, Éditions Entente, Paris, 1996, p.138

⁹⁴ Le dictionnaire de la langue roumaine donne plusieurs acceptions et étymologies pour ce terme ; il est un monstre auquel l'imaginaire populaire attribue une tête de chien, parfois à quatre yeux, les yeux dans la nuque, ou à quatre pattes et dont la principale caractéristique est l'anthropophagie ; le terme était également un sobriquet pour les peuples païens, notamment les Turcs ; on l'associe au cannibale et à l'homme cruel. Sa racine étymologique est également ambiguë, car grecque et latine : il serait la traduction du mot néo-grec *κννοκέφαλος*, « tête de chien » ou du latin médiéval, *capcanus*. *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 2008, p. 53.

⁹⁵ Romulus Vulcănescu, *Mitologia Română*, București, Éditions Univers, 1987, p. 254.

Le mythe de l'ogre est présent dans les histoires et les contes populaires des Ruthènes, des Bulgares et des Grecs modernes. Selon les légendes de ces peuples, les ogres aboient au lieu de parler, ils n'ont qu'un seul œil – caractéristique qui rappelle les Cyclopes - mais ils voient mieux que cent hommes ensemble et ils se mangent entre eux. Des contes populaires locaux racontent que les géants seraient les descendants directs des Cyclopes et qu'ils ont hérité de toutes les habitudes des ogres :

Pe tătarii canibali tradițiunea românească îi invecinează cu căpcăunii sau cătcăunii, (...) monștri antropofagi cu cap de câine, care se întâlnesc deopotrivă în poveștile rutenilor (pesigoloci), bulgarilor (pesoglavci) și grecilor moderni (Σκυλοκέφαλοι). Aceste ființe fantastice au intrat în popor prin deasa citire a Alexandriei, și aci avem un exemplu interesant despre introducerea elementelor literare în plăsmuirile poporului. Eroul macedonean, cutreierând pustiurile necunoscute, dă peste fel de fel de monștri⁹⁶ : oameni cu obraze ca de om și cu trupuri de șarpe.⁹⁷

Nous retrouvons les traces des influences que les monstres folkloriques balkaniques ont subi suite à des événements historiques, faits supposés être à l'origine historique de l'ogre. Le mélange de la mythologie avec l'histoire et l'imaginaire local enrichit la « dynastie » des ogres par de nouveaux exemplaires originaux qui émanent discrètement dans les imaginaires voisins.

I.2.1.3. Irradiation ogresque des géants

La troisième loi qui nous permet de catégoriser une nouvelle espèce d'ogres par le biais de l'approche comparatiste est celle de l'irradiation, que Brunel décline en trois temps : « le soleil éclatant », « le soleil noir » et « l'irradiation destructrice »⁹⁸. Selon cette loi, l'élément étranger peut irradier dans un texte sous deux formes : soit par une irradiation intense, qui influence tout le texte, soit par une autre qui reste secrète, souterraine. Les deux types d'irradiation ne sont pas sans écho dans les deux parties de l'ouvrage anthropologique de Gilbert Durand, où chaque régime de l'imaginaire possède ses propres lois d'assemblage des

⁹⁶ Lazăr Șăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Éditions Minerva, Bucuresti, 1978, p. 32.

⁹⁷ La tradition roumaine rapproche les Tatars cannibales aux *căpcăuni* ou *cătcăuni*, des monstres anthropophages ayant une tête de chien, qui se trouvent également dans les contes des Ruthènes (pessigologes), des Bulgares, (pessoglavci) et des Grecs modernes (Σκυλοκέφαλοι). Ces êtres fantastiques se sont fait connus parmi les peuples grâce à la lecture d'*Alexandria*, et ici on a un exemple intéressant sur l'introduction des éléments littéraires dans les inventions du peuple. Le héros macédonien, traversant des terres désertes inconnues, rencontre toutes sortes de monstres : « des êtres aux visages d'homme et aux corps de serpents ». Nous donnons ici la continuation de la citation que nous traduisons : « (...) des oiseaux aux visages de femme », « des nains grands d'une coudée » « des sauvages qui se mangeaient entre eux », « un homme grand et long de mille coudées », « des hommes avec un pied et une main et un œil », et finalement « des hommes otgres, ayant devant un visage d'homme et derrière une tête de chien, qui aboie comme un chien ». (Notre traduction)

⁹⁸ Pierre Brunel et Yves Chevrel, *op. cit.* p. 48-52.

images. De la sorte, dans le régime diurne c'est le principe des identités qui fait regrouper les images, tandis que dans le régime nocturne, les images sont gérées par le principe de l'analogie.

Les théories des deux chercheurs nous invitent à établir une catégorisation des ogres qui se sont développés sur les territoires francophones par l'irradiation des légendes nordiques : les géants. Il existe dans plusieurs imaginaires une catégorie de géants civilisateurs. Dans la mythologie scandinave, celle qui a le plus influencé les apparitions des géants, ceux-ci gardent dans l'imaginaire du peuple l'image d'une

race arrogante et belliqueuse ; dans leurs veines glacées coulait un sang magique, ils étaient experts dans l'art des métamorphoses et de l'illusion, et dépositaires de la sagesse des origines. Ils étaient donc de redoutables adversaires si on s'opposait à eux.⁹⁹

Cette race supposée fondatrice du monde irradie en direction des autres mythologies, car les géants sont restés vivants dans le folklore et les histoires locales de plusieurs territoires. Ils s'encadrent dans le sous classement de la loi d'irradiation dont Brunel parle, par l'antinomie de l'image que les peuples gardent d'eux : côté éclatant, l'image de créature civilisatrice et côté noir, l'image de destructeur et d'anthropophage.

S'appuyant sur des études et des légendes parues en 1911 dans la *Revue de traditions populaires*¹⁰⁰ de Flandres, Édouard Brasey cite le cas des géants montagnards qui ont acquis un statut de monstres positifs par les attributs de travailleurs qui leur sont octroyés :

Il y a peu de villages qui n'aient gardé le souvenir des géants et presque pas de fêtes où nous ne voyons par leur emblème. Demandez à n'importe quel campagnard quel est l'auteur de quelque construction gigantesque qu'il a vue à la ville, et soixante-neuf fois sur cent, il vous répondra : « C'est fait par les géants. »

Si le côté civilisateur est très prégnant, l'image obscure que les géants dégagent l'emporte, ce qui les attache davantage aux ogres. Déjà au début du Moyen Âge, au XII^{ème}, l'historien danois Saxo Grammaticus, « décrivait les géants comme des monstres hirsutes, capables de changer de forme et de taille à volonté. Certains avaient de nombreux bras et d'autres plusieurs têtes »¹⁰¹. Cette description semble avoir irradié sur l'ensemble des mythologies européennes, avec des variations selon les peuples et selon leurs besoins d'expliquer l'état actuel des choses ou des croyances.

⁹⁹ Les Rédacteurs, *op. cit.*, 17.

¹⁰⁰ *Revue de traditions populaires*, 11 / 1911, en ligne sur le site de la Bibliothèque Nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5834232n/f9.image.r=géants%20civilisateurs.langFR>, page consultée le 20 décembre 2012.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 25.

Les géants sont des êtres féroces souffrant des « difformités hideuses, possédés par la rage de tuer et haïssant les humains »¹⁰². La haine envers les humains proviendrait du fait qu'ils ont contribué à leur disparition, car effrayés par leurs traits gigantesques, les hommes se sont unis et grâce à leur ruse, ils ont détruit cette race.

Nous retrouvons les géants-ogres surtout dans les légendes de Laponie et de Scandinavie, mais également dans les légendes bretonnes, britanniques, suédoises, irlandaises. Dans les mythologies nordiques, le géant est connu également sous le nom de *troll*, un être vivant dans les montagnes, aussi méchant et féroce que son précurseur ogresque:

Des enclaves comme celle de Trollebotn étaient les derniers bastions des anciens royaumes des géants et des trolls, qui s'étaient démantelés au fil des âges, à mesure que déclinaient les races primordiales. (...) Mais leur cruauté revêtait maints aspects. Ils enlevaient des mortels pour les réduire en esclavage, ainsi que l'avait fait le troll de Laponie. Et ils se nourrissaient de chair humaine.¹⁰³

Supposés bâtisseurs du monde, responsables de la création des montagnes, des ponts, des cours d'eaux, ces êtres disparaissaient à cause de la peur qu'ils produisaient chez les humains. Malchanceux parce qu'incompris, destinés à la disparition parce que trop dangereux, les géants, les trolls, les êtres monstrueux sont restés dans l'imaginaire populaire par les légendes de la cour du roi Arthur, puisque les chevaliers ont dû se battre plus d'une fois avec des géants appartenant à des temps immémoriaux et dans des forêts profondes pour montrer leur prouesse.

Dans la Suisse romande les légendes de monstres et géants abondent. Le canton de Vaud connaît un type de géants appelés *hucheur*, dont le nom dérive de l'ancien français *hucher* qui signifiait « crier » ou « sonner de la trompe ». Édouard Brasey le décrit comme

[une sorte d'] escogriffe tout vêtu de vert qui se cache dans les bois où il pousse ses cris. (...) Si vous passez dans les grands bois silencieux, soyez prudents ; chantez, sifflez, huchez, mais ne le faites pas plus de deux fois, sinon à votre troisième cri d'appel, il accourrait sur vous et vous ferait un mauvais parti.¹⁰⁴

Les légendes ont souvent développé des procédés de prévention et de protection contre les créatures monstrueuses. Si le *Ghoûl* maghrébin doit être assommé d'un seul coup pour être tué, le géant suisse est éloigné par le cri avec mesure. Ces géants qui s'amuse à arracher les

¹⁰² Les Rédacteurs, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁴ Édouard Brasey, *op. cit.*, p. 41-42.

jambes et les bras des humains, qui vivent dans la forêt et se confondent avec le paysage, demeurent par définition des ogres.

Nous rajoutons deux derniers exemplaires dans les espèces de l'ogre qui gagnent leurs places grâce à l'irradiation secrète, souterraine, qu'ils entraînent dans certains imaginaires des époques lointaines où des légendes circulent. Pierre Brunel les inclut également dans son *Dictionnaire des mythes* : Saint-Nicolas avec son Père Fouettard et Père Noël, à mi-chemin entre légende et religion ; ces ogres se font craindre et aimer à la fois :

Saint Nicolas est l'ancêtre du Père Noël, personnage populaire lié aux enfants mais ambigu lui aussi, si l'on y regarde de près. N'est-il pas accompagné traditionnellement de personnages bien inquiétants, pères Fouettards et croque-mitaines qui punissent les enfants qui ne sont pas sages, qui les menacent de les voler et les emporter au loin ?¹⁰⁵

Les rôles antagoniques de ces deux personnages, l'un qui récompense, l'autre qui punit, relèvent de la nature ambiguë de l'ogre et des deux principales caractéristiques de cette loi de l'irradiation. Les conditions historiques et religieuses ont fait que Saint-Nicolas, né au III^{ème} siècle, soit entouré de légendes plus croyables que ses faits hagiographiques. Devenu le protecteur des enfants, il leur offre des cadeaux le 6 décembre, date qui, pour des raisons païennes, a été repoussée au 25 décembre quand le Père Noël arrive. Ce dernier est une image plutôt commerciale qui s'est enrichie de légendes suite à sa promotion. Les Québécois francophones ont adopté ce mythe au milieu du XX^{ème} siècle, tout comme les Français catholiques.¹⁰⁶

Dans cette nouvelle mythologie des cadeaux et des pères gratificateurs envers les enfants, seul Père Nicolas est accompagné par une aide méchante dans l'image de ce Père Fouettard qui prend plusieurs allures sur les territoires français et francophones. Ancien boucher, il reçoit le rôle d'accompagner Saint Nicolas lors de la distribution des cadeaux aux enfants et de punir ceux qui ont été désobéissants. Son arme de punition est le fouet, d'où son surnom.¹⁰⁷

Tournier a le mérite d'oser rapprocher concrètement l'ogre du Père-Noël, dans la nouvelle *La Fugue du Petit Poucet* du recueil *Le Coq de bruyère*¹⁰⁸. Père Noël est selon

¹⁰⁵ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1103.

¹⁰⁶ Cf. Jean Claude Dupont, Jacques Matthieu, *Héritage de la francophonie canadienne : traditions orales*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 1988, p. 18.

¹⁰⁷ Saint Nicholas Center, *Discovering the truth about Santa Claus*, <http://www.stnicholascenter.org/pages/who-is-st-nicholas/>, page consultée le 20 décembre 2012.

¹⁰⁸ C'est l'histoire d'un enfant malheureux parce qu'il doit quitter sa maison de campagne pour aller vivre avec sa famille dans un immeuble en ville. En s'évadant dans la forêt, il rencontre les sept filles de Logre qui l'amènent chez elles où il passe la nuit avec le père, un géant gentil, amoureux de la forêt et des arbres (tout comme les géants ci-haut présentés), qui, à la fin de la nuit offre au petit Pierre sa paire de bottes en souvenir. En ville,

l'auteur un ogre rien que par sa dénomination et grâce au rôle que celui-ci s'attribue, Père Noël est « irradié » positivement. Logre¹⁰⁹/Père Noël offre au petit enfant, le nouveau Poucet dans la vision de Tournier, ses bottes, les bottes de sept lieues du conte de Perrault, objet définitoire de l'arsenal de l'ogre. Père Noël, c'est-à-dire Logre, demeure un personnage qui fascine et repousse en même temps, pareil à son modèle mythique.

Toutes les espèces possibles d'ogres nées de différents imaginaires et sur différents territoires sont englobées sous un seul nom, « l'ogre ». Une racine commune doit exister, quelle que soit sa forme, qui remonte au-delà des temps humains, quand la terre était la résidence des êtres gigantesques, monstrueux et féeriques à la fois.

Émergence, flexibilité et irradiation semblent être les caractéristiques principales de tous les ogres d'origine historique, mythique, divine et terrestre, quelle que soit l'étymologie du mot et son/ses origine(s). Leurs espèces connaissent encore toute une lignée de nouveaux ogres, actualisés et adaptés aux besoins des imaginaires et des littératures contemporaines¹¹⁰. Figure controversée qui habite dans l'inconscient des peuples, elle se fonde sur la dynamique d'attraction/répulsion, dans un univers de la violence et du secret, où l'homme se retrouve aux confins de pulsions antinomiques et devient une sorte de Petit Poucet lui-même.

Pierre retrouve le bonheur en chaussant les bottes magiques de temps en temps et rêvant qu'il est un arbre. Par cette nouvelle, Tournier met discrètement sur papier la difficile relation fils/père. Le père du Petit Poucet est un grand bûcheron de la ville de Paris, un père destructeur et imposant, en opposition avec son fils qui rêve parfois d'être un arbre. Le bûcheron coupe/tue l'arbre.

¹⁰⁹ Nom de famille du personnage.

¹¹⁰ L'imaginaire contemporain crée des monstres. Qu'ils soient bons ou méchants, tout dépend du regard que l'on pose sur eux. En 2001, deux Américains, Andrew Adamson et Vicky Jenson, adaptent un conte de Jeremy Steig, *Shrek*. Le protagoniste Shrek est un ogre insolite, de couleur verte, qui habite dans un marais loin de toute civilisation. Ce qui nous intéresse surtout dans le cas de Shrek est l'étymologie de son nom, qui viendrait, possiblement, de l'allemand « schreck » qui signifie « effroi » ; le dérivé du mot, « schrecklichkeit » est la signification de l'horreur et de l'atrocité ». Cf. *Grand Dictionnaire Allemand-Français, Français-Allemand*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1971 (1962), p. 386.

I.3. Les doubles de l'ogre

La panoplie des êtres monstrueux que nous avons rassemblés sous différentes catégories d'ogres grâce à plusieurs traits et apparitions qui les réunissent, se voit complétée par une nouvelle catégorie que nous appellerons « les doubles » de l'ogre.

Ce qui peut être à une première vue un amalgame illogique de personnages de l'imaginaire, de l'histoire, du folklore n'est que la polyvalence d'un personnage qui éparpille ses traits caractéristiques sur toute une série de protagonistes. La force et la peur qu'il répand semblent être les caractéristiques basiques de l'ogre, car les puissants peuvent être violents, l'ogre devenant de la sorte la métaphore de la violence.

Notre recherche continue à prendre appui sur les théories développées sur l'ogre par Arlette Bouloumié dans le *Dictionnaire des Mythes littéraires*, mais également sur les recherches sur l'ogre de Jonathan F. Krell. Dans *The Ogre's Progress*¹¹¹ le chercheur américain montre de quelle manière divers auteurs se sont approprié la figure de l'ogre pour évoquer les aspects voraces de la violence contemporaine. Ces deux chercheurs, tout comme d'autres, se mettent d'accord sur le fait que le mythe de Cronos produit de multiples avatars monstrueux et terrifiants. En essayant de relever les origines de l'ogre, nous avons esquissé quelques traits qui sont communs à tous les personnages qui feront partie de notre analyse portant sur un corpus littéraire : la taille gigantesque qui donne à l'ogre un pouvoir physique inimaginable et la mauvaise vue qui attache directement l'ogre à son origine cyclopéenne. Selon Nicole Guichard il y a un autre trait caractéristique de ce personnage en étroite liaison avec la sexualité :

(...) ce qui symbolise surtout l'ogre dans l'imagerie populaire, c'est son appétit qui justifie son poids caractéristique.¹¹² Cet appétit dévorant est ambigu car c'est lui qui pousse l'ogre à des excès qui peuvent se traduire par la mort d'êtres humains, ce qui explique le mélange de terreur et de sympathie qu'il inspire, selon qu'on s'attarde à sa glotonnerie, forme puérile de la sexualité qui le rendrait plutôt inoffensif ou à l'aspect ténébreux de ce désir de manger qui le pousse à la mise à mort.¹¹³

La différence qui s'impose entre les différentes espèces d'ogres et les doublets repose sur la définition même des termes qui les qualifient. Nous avons donc rassemblé dans cette

¹¹¹ Jonathan F. Krell, *The Ogre's Progress. Images of the ogre in modern and contemporary French fiction*, University of Delaware Press, Delaware, 2009.

¹¹² Cette affirmation nous fait penser à l'expression « avoir un appétit d'ogre », c'est-à-dire, comme le Nouveau Petit Robert l'explique à la page 119, être glouton et vorace. Aussi l'expression « manger comme un ogre », (p. 1735) revoie-t-elle à « manger beaucoup et goulûment ».

¹¹³ Nicole Guichard, *Michel Tournier et Atrui ou la quête du double*, Paris, Didier Érudition, p. 136.

catégorie des espèces les monstres ogresques qui se définissent par un ensemble de caractères communs, comme l'aspect physique hideux, hors normes, et par l'anthropophagie.

A part les espèces d'ogres que nous avons passées en revue, il y a d'autres figures mythiques qui constituent des pendants de l'ogre par leurs traits et par leurs comportements. Ces figures sont des personnages à part entière, indépendants de l'existence de l'ogre, mais qui, comme celui-ci, sont des facteurs producteurs de peur et de méfiance.

Nous avons vu que l'ogre peut être rapproché d'une multitude de figures qui peuplent les imaginaires, les folklores et les histoires et qu'il existe une certaine dépendance entre elles et l'ogre. Arlette Bouloumié appelle ces figures présumées semblables à l'ogre des « doublets » ou des « avatars »¹¹⁴. Ce dernier terme est utilisé dans son acception figurative ; il est utilisé pour désigner des métamorphoses et des transformations de toutes sortes, ce qui permet son association à un éventail encore plus large de personnages.

Une de ces figures mythiques est le Diable car, comme nous l'avons développé dans la partie sur l'évolution linguistique et sémantique du mot « ogre », le personnage peut être rattaché au Diable même. Le Diable, tout comme l'ogre, semble être très présent dans le conscient humain empreint par la francophonie. Par exemple, parlant de la cosmogonie dans l'œuvre et la pensée d'Emil Cioran, Simona Modreanu affirme que :

Le Diable déambule allègrement dans le subconscient collectif roumain qui, loin de s'en effrayer, lui accorde une place de choix et un visage familier, mi-terrible, mi-ridicule. Il a un côté (...) séduisant (...).¹¹⁵

L'ambivalence caractéristique du Diable sur l'ensemble des territoires du vieux continent nous permet d'attacher, encore une fois, sa figure à la figure mythique de l'ogre, défini par une permanente ambiguïté.

Dans la lignée du Diable, la sorcière et le loup sont associés aux puissances de l'ogre. L'ogre et le cortège de figures qui l'accompagnent, à part le goût pour la chair humaine et l'excès, sont guidés dans leurs actions par la violence. Dans son ouvrage *La Violence et le Sacré*, René Girard touche à la question du double en parlant du phénomène de la violence au sein d'une communauté. La violence peut mettre sur le même piédestal deux êtres complètement différents, en les transformant en des doubles l'un de l'autre :

¹¹⁴ Arlette Bouloumié, « L'Ogre » dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1098.

¹¹⁵ Simona Modreanu, *Cioran*, Paris, Éditions Oxus, coll. « Les étrangers de Paris », « Les Roumains à Paris », 2003, p. 75.

Si la violence uniformise réellement les hommes, si chacun devient le double ou le « jumeau » de son antagoniste, si tous les doubles sont les mêmes, n'importe lequel d'entre eux peut devenir, à n'importe quel moment, le double de tous les autres, c'est-à-dire l'objet d'une fascination et d'une haine universelles.¹¹⁶

Et ogres, loups et sorcières sont des doubles l'un de l'autre par la peur qu'ils engendrent chez les humains, la peur d'être dévorés, une peur qui existe depuis la nuit des temps. Leurs images sont liées à la dévoration, à la faim, à l'obscurité, mais également à la terreur qu'ils inspirent par leur férocité. Ces traits qu'ils partagent les uniformisent encore plus et ils deviennent interchangeables dans l'imaginaire des humains.

L'interchangeabilité de l'ogre avec le loup et le diable se retrouve également dans la morale judéo-chrétienne, où « (...) le loup est l'ennemi, symbole du diable, qui, en dévorant les corps, s'approprie les âmes ».¹¹⁷ L'appropriation des âmes fait que la figure du loup-ogre dépasse celle de la dévoration physique pour s'accorder dans la lignée de la sorcellerie. La sorcière, tout comme le diable, peut s'emparer des âmes humaines pour les hanter et envoûter.

I.3.1. Le loup, une histoire de dévoration ogresque

Le loup, comme double de l'ogre, est assez rusé pour s'approprier facilement les victimes naïves et cette ruse fait que la figure de l'ogre prolonge sa carrière jusqu'au XX^{ème} siècle. Présent dans les mythologies du monde, le loup est un être ambivalent, vénéré par les uns et craint par d'autres. Il attire incessamment l'attention des chercheurs et nous le retrouvons analysé sous des aspects ethnologiques, anthropologiques ou simplement culturels. Jean-Marc Landry et Geneviève Carbone sont des chercheurs qui ont étudié le loup dans tous ses états : ils le considèrent comme un « terrible carnassier aux crocs saillants »¹¹⁸, dont la peur qu'il inspire est « inscrite au plus profond de l'inconscient collectif »¹¹⁹.

Dans l'ouvrage de Geneviève Carbone, le premier chapitre est dédié à la peur du loup engendrée par les attaques féroces de cette espèce dans presque toutes les contrées du monde à travers les siècles. Que ce soient les territoires de l'Angleterre actuelle, de la France, de la Russie, de l'Inde ou des pays du nord, tous ont connu le loup comme une « race pervertie préférant le berger au troupeau et la chair tendre d'enfant à tout autre »¹²⁰. La question s'impose : pourquoi ces penchants ogresques chez un animal - dont, à juste titre, le côté

¹¹⁶ René Girard, *Le Sacré et la Violence*, éd. cit., p. 121.

¹¹⁷ Geneviève Carbone, *La peur du loup*, Paris, Découvertes Gallimard, coll. « Histoires naturelles », 1998, p. 23.

¹¹⁸ Jean-Marc Landry, *Pourquoi craindre le loup ?*, Grolley, Les Éditions de l'Hèbe, 2001, p. 11.

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ Geneviève Carbone, *op. cit.*, p. 17.

prédateur domine par la loi de la nature -, qui devrait se nourrir de ses semblables, c'est-à-dire d'autres espèces animales ? Ayant recherché dans les témoignages historiques, cette auteure trouve plusieurs réponses possibles à cette question. Déjà, à l'époque des Vikings, ceux-ci se vantaient d'avoir nourri les loups par des festins formés par les cadavres chauds des champs de guerre¹²¹. Une deuxième explication pour le goût de la chair humaine chez les loups naît avec les famines et les épidémies, pendant lesquelles les loups ont commencé à confondre cadavre avec corps vivant, ce qui a laissé des traces dans l'imaginaire humain.

Diabole, dévoreur de chair humaine - et surtout tendre et féminine - élément infestant et ennemi redoutable, le loup possède toute sa force dans sa gueule et ses crocs. Il n'est que gueule, et cette appropriation devient sujet d'interprétation par le biais de la religion, mais aussi par le biais de l'analyse des contes folkloriques nés incontestablement de faits réels. Le loup se prête facilement à un rapprochement avec l'ogre car les deux possèdent des gueules qui rappellent les ogres mythologiques carnassiers, impitoyablement dévoreurs de leurs enfants, thématiques qui sont gardées dans les contes.

La peur du loup a nourri bien des traditions locales le long du temps, de manière que ces traditions se retrouvent à la base des contes de Perrault ou des frères Grimm. Le plus connu loup de la littérature reste cependant celui du conte *Le Petit Chaperon Rouge* de Perrault, personnage qui se cache dans les bois, prêt à attaquer et dévorer avec cruauté ses victimes. À l'époque où Perrault publie ses contes, les loups continuent à faire des victimes dans toutes les contrées françaises et va même jusqu'à attaquer dans les villes et les villages. Suite aux actes répétitifs de dévoration (plus de quatre-vingt-dix en une année), la société chrétienne lui a attribué des symboliques des plus noires, mettant sur le dos de cet animal les symboliques ancestrales de l'Orcus latin. Dans une même perspective, dans l'étude déjà citée, Geneviève Carbone constate que :

jamais l'Occident chrétien, qui vit sous la patte du loup la griffe du diable et, dans sa gueule, la face noire des démons, n'a pu accorder ni place, ni grâce aux loups. Ils n'habitent pas les forêts, ils les infestent, détruisant le gibier et, de leurs gîtes inaccessibles, attaquant troupeaux, bergers, bûcherons, ménétriers et voyageurs.¹²²

Bruno Bettelheim s'est penché sur le personnage du loup dans ce conte dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées* et considère que cet animal possède deux représentations importantes : il incarne aussi bien le séducteur mâle que les « tendances

¹²¹ Cf. Geneviève Carbone, *op. cit.*, p. 16.

¹²² Geneviève Carbone, *op. cit.*, p. 17.

asociales, animales qui agissent en nous »¹²³. Le « compère loup » personnifie « la méchanceté de l'enfant quand il va à l'encontre des exhortations de ses parents et s'autorise à tenter ou à être tenté sexuellement »¹²⁴, mais la curiosité de la fille, malgré sa peur, permettra la dévoration. Le loup devient de la sorte un prédateur sexuel tout comme beaucoup d'ogres modernes et la sexualité est tout d'abord représentée par le bonnet que la fillette porte.

Le rouge est la couleur caractéristique de l'ogre, par le sang qu'il fait couler lors de la dévoration. Le rouge est représenté assez fortement dans les deux tableaux que nous avons analysés dans la première partie de notre chapitre, c'est le sang qui coule des victimes dévorés. Quand le loup attaque, le sang jaillit. Bettelheim ne rapproche pas tout à fait le sang à la dévoration du loup, mais plutôt à la « sexualité naissante »¹²⁵ de la petite fille, représentée par son bonnet, « symbole du transfert prématuré du pouvoir de séduction sexuelle »¹²⁶. La sexualité féminine s'accomplit par la perte du sang, par la « dévoration » d'une certaine partie du corps, dévoration qui nous renvoie à des actes ogresques. La dévoration va de pair avec la peur (ici la peur d'être mangée ou de représenter une possible victime bonne à manger), sentiment ressenti en cas de danger ou d'incertitude.

Cette peur d'être avalés par le loup rappelle le stade oral décrit par Freud dans les *Trois essais de la théorie sexuelle*, stade de la sexualité infantile dont les idées tournent autour du manger. Le loup s'avère un double extrêmement complexe de l'ogre, car il est symbole de l'« avidité orale »¹²⁷, signe d'une primitivité qui remonte au stade cannibalique.

Cela représente une évolution si nous nous arrêtons au conte *Le Petit Poucet* où le loup engendre des peurs enfantines pires que celles engendrées par l'ogre. Dans la variante de Perrault, le Petit Poucet et ses frères, abandonnés par leurs parents dans la forêt, aperçoivent une maison, habitée par nul autre qu'un ogre et sa famille. Ils frappent à la porte, la femme de l'ogre vient leur ouvrir et le Petit Poucet lui demande un abri pour la nuit :

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.¹²⁸

¹²³ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 262. On peut penser également au loup libidineux des dessins animés de Tex Avery et en particulier à sa version du *Red Hot Riding Hood* de 1943, qui est une réécriture du conte *Le Petit Chaperon Rouge*.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 268.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 263.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 275.

¹²⁸ Charles Perrault, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981, p. 195.

Bien que la dévoration de la chair humaine les unisse, l'ogre et le loup - tous les deux initiateurs de peur – se voient dans cette citation différenciés. Ils vivent tous les deux au beau milieu de la forêt, dans l'obscurité, mais la peur du loup est plus grande que celle de l'ogre, d'où la préférence d'un danger « plus petit » que l'autre. Dans la réponse du Petit Poucet nous apercevons la présomption d'un sentiment d'humanité que celui-ci attribue à l'ogre, tandis que le loup est représenté comme un carnassier redoutable dont les crocs ne pardonnent à personne.

Historique et légendaire à la fois, cette bête farouche devient un double de l'ogre à part entière, par ce goût du corps humain et surtout de la chair tendre des enfants ou des jeunes filles. Les historiens n'ont pas réussi à établir à ce jour pourquoi ces préférences gourmandes caractérisent les loups de certaines époques. Les loups ne sont pas les seuls doublets de l'ogre capables de flairer la chair humaine et surtout celle des enfants ; les loups garous, les vampires et les sorcières, bien que personnages aux traits caractéristiques extrêmement définis et forts, se rapprochent de la figure de l'ogre justement par leurs penchants cannibaliques et le goût du sang.

Bien que la présence du vampire puisse sortir des limites de notre étude, il peut être considéré comme une mutation du mythe de l'ogre dans la mesure où c'est l'être humain et son sang qui constitue sa denrée vitale. L'apparition du vampire - être appartenant au régime nocturne, dans la nuit, au son des hurlements des loups - continue le fléau de destruction, de dévoration qui se rattache au symbolisme de la mort caractérisant l'ogre.

Le loup-garou représente un être qui peut être vu comme le passage du loup au vampire, c'est-à-dire de l'animal vers l'humain. Selon Jean-Marc Landry, cet être intermédiaire est une :

sorte de mi-homme mi-humain accusé de se nourrir de sang humain lors des crises au cours desquelles il prend l'apparence du loup. Nombre de légendes sont ainsi nées au Moyen Âge dans toute l'Europe, rapportant des drames attribués à ces animaux lointains – aussi appelés loup-voirou, garoul ou lycanthrope.¹²⁹

Le loup-garou a la constitution d'un humain et les habitudes du loup. Il se constitue en doublet de l'ogre car, pareil à celui-ci, il est associé aux puissances funèbres. En ce qui concerne le loup-garou, comme dans le cas du vampire, le désir de sucer rappelle le stade oral décrit par Freud, mais également une répression liée au développement des pulsions morbides. L'action de sucer le sang peut être assimilée à un acte cannibalique, acte réalisé dans le

¹²⁹ Jean-Marc Landry, *op. cit.*, p. 21.

folklore de plusieurs pays par le personnage de l'incube¹³⁰, proche de celui du vampire. Bien qu'ayant des traits humanoïdes, les vampires sont souvent rattachés au monde animal, car ils peuvent prendre la forme d'un animal, le plus souvent d'un loup. L'interchangeabilité évoquée plus haut se manifeste par la métamorphose de ces doublets, animaux associés à l'ogre par leurs côtés « lié[s] à la forêt, à la solitude, à la faim »¹³¹.

L'ambiguïté des doubles de l'ogre se révèle par le glissement entre les deux règnes auxquels ces êtres appartiennent, car on ne distingue plus l'espèce humaine et les animaux.

I.3.2. La sorcière, la parent proche à l'ogre

La parenté qui existe entre l'ogre et tous ses avatars est souvent soulignée par les traits communs, par les habitudes alimentaires, mais également par les nouvelles images qu'ils donnent d'eux à l'époque contemporaine. L'ogre, le géant, le loup, le monstre, le genre masculin semble prédominer, alors que l'imaginaire collectif est plein de personnages « ogresques » féminins qui ont influencé les écrits contemporains par les nouvelles métaphores qu'ils engendrent pour décrire des phénomènes incontrôlables dans une « dérive inquiétante »¹³² de la vie et de l'existence. Le matriarcat des sorcières et des ogresses s'impose comme un phénomène analogique à la dévoration sexuelle, à la sorcellerie et aux faits abominables pour la description desquels on emprunte le nom « ogre/ogresse ».

Si l'ogresse est étudiée dans notre travail dans tout le V^{ème} chapitre, nous anticipons déjà en présentant les raisons pour lesquelles elle peut se constituer en double de l'ogre, sous la forme de la sorcière, aussi bien que les personnages présentés ci-dessus.

L'image de ce doublet de l'ogre varie d'une culture et d'une pensée à l'autre, mais elle reste néanmoins une figure figée dans les imaginaires du monde, passant avec facilité de la sorcière médiévale à la méchante fée des contes.

La toute-puissance maléfique s'incarne dans le sorcier et la sorcière, « gens qui, avec le recours des puissances infernales, peuvent opérer des choses surnaturelles en conséquence

¹³⁰ Un incube (du latin « *incubus* » signifiant « couché sur » ; pluriel *incubi*, ou *incubo*; pluriel *incubones*) est un démon mâle qui est censé prendre corps pour abuser sexuellement d'une femme endormie. Velu, hirsute et souvent représenté comme possédant des pieds de bouc, l'incube peut toutefois s'en prendre également aux hommes. Le démon incube pèse sur la poitrine de sa victime endormie et peut même l'étouffer. Son équivalent féminin est le succube. Cf. Colin de Plancy, *op. cit.*, p. 275, et Maurice de la Châtre, *op. cit.*, p. 30.

¹³¹ Arlette Bouloumié in Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1098.

¹³² Maud Assila, « Fonctions de pétrification et de dévoration à l'époque moderne », in Muguras Constantinescu et Claudia Costin (dir.), *Ogres et Sorcières, mythologies et réécritures*, Editura Universitatii Suceava, Suceava, 2008, p. 210.

d'un pacte avec le diable »¹³³. Le rattachement au diable que de Plancy remarque est gardé tout au long des siècles, car cette parenté rappelle le lien qui existe entre la symbolique de l'ogre et ce dieu infernal auquel les Gaulois le rattachaient. Le roman canadien, *Les Enfants du sabbat*, incorporé dans notre corpus ne manquera pas de mettre fortement en évidence cette liaison diable/sorcière, car, le plus souvent, les sorcières se dissimulent sous des dehors inattendus et rassurants : ce sont des personnages au physique humain normal qui s'avèrent difficilement identifiables au premier regard, mais qui agissent comme des êtres magiques, des monstres anthropophages et de grandes faiseuses de mal.

Si l'ogre et l'ogresse sont très souvent rapprochés de la figure réelle du sorcier et de la sorcière, c'est parce que les faits de ces derniers se fondent sur la relation que Bruno Bettelheim décrit comme le binôme attraction/répulsion, dans un univers reposant sur la violence :

La sorcière (plus que tout autre personnage que notre imagination a investi de pouvoirs magiques, la fée et l'ogre, par exemple), dans son aspect opposé, est la réincarnation de la mère tutélaire de l'enfance et de la mère néfaste de la crise œdipienne. Mais elle n'est plus présentée sous ses deux aspects réalistes, comme la mère bonne ou, à l'opposé, comme une marâtre qui repousse par ses exigences, mais d'une façon tout à fait irréaliste, comme un être surhumainement tutélaire ou inhumainement destructif.¹³⁴

Cette dualité ressort très peu dans les contes populaires, car l'imaginaire des peuples a préféré garder vivants les pouvoirs magiques de la gente sorcière du côté maléfique, pour pouvoir expliquer les peurs et les inquiétudes. L'histoire de la sorcellerie débute à des époques lointaines, antiques, mais elle se forge telle que nous la connaissons - dès le début du Moyen-Âge, quand une chasse aux sorciers et aux sorcières a lieu dans toute l'Europe. Sur leurs dos est mis un grand nombre de méfaits : de la voyance à la maîtrise du feu et de l'eau et du don de modifier la nature des choses et du corps humain jusqu'à tuer¹³⁵. À l'époque où le loup s'instaure dans l'imaginaire populaire comme une représentation du diable dévoreur de chair humaine, la sorcière acquiert presque les mêmes attributs et devient, tout comme le loup, personnage des contes populaires. Tout comme les ogres et les loups, les sorciers et les sorcières vivent dans le plus profond des forêts, dans des endroits obscurs, impénétrables.

L'histoire de la sorcellerie nous révèle également des rituels sabbatiques qui comportaient souvent des actes anthropophages, les sorciers et les sorcières s'adonnant à des crimes atroces pour assouvir leurs penchants monstrueux :

¹³³ Colin de Plancy, *op. cit.*, p. 463.

¹³⁴ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 148.

¹³⁵ Cf. Dominique Camus, *La sorcellerie en France, du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Éditions Dervy, 2008.

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 (...) est un véritable crime rituel.¹³⁶

Ces tueries anthropophages se distinguent de celles de l'ogre par leur côté rituel, par l'organisation de la dévoration et l'incorporation de certaines parties du corps humain. L'ogre est plus sauvage et son seul but est de remplir sa panse sans aucune organisation préalable, excepté le fait de prendre le temps d'engraisser ses proies.

Pareilles aux ogres, les sorcières des contes de Grimm s'incarnent dans les personnages les plus inattendus. Par exemple, le célèbre conte *Hänsel et Gretel* créé par les frères Grimm en 1812, comprend un personnage féminin terrifiant, à rapprocher de la figure de l'ogre, une sorcière qui compte bien dévorer un petit garçon et sa sœur, mais qui décide de les engraisser préalablement. Cette sorcière, pareille à l'ogre et au loup, flaire la chair humaine, rappelant les attributs animalesques de ces êtres monstrueux.

L'appétit insensé des sorcières n'est pas le seul trait qui les apparente aux ogres. Si l'ogre des contes possède les bottes des sept lieues à l'aide desquelles il se déplace très rapidement, les sorcières peuvent se vanter d'objets magiques qui attirent plus facilement leurs proies enfantines : la maison en pain d'épices ou la baguette magique, chez Perrault. Selon Bettelheim, les significations de la sorcière dans les contes sont plus profondes que moralisatrices comme la dévoration métaphorique des victimes par l'ogre, aspects que nous allons développer par la suite dans notre travail.

Par leur apparence physique hideuse qui les transforme en des êtres abominables, repoussants et effrayants, par les penchants cannibaliques et les objets magiques qui renforcent leurs pouvoirs et agrandissent l'attraction et la peur des victimes, les sorcières côtoient les symboliques de l'ogre dans une interchangeabilité qui s'exprime aux niveaux politique, social et sexuel.

Le matriarcat des sorcières-ogresses s'impose dans un certain nombre des œuvres de notre corpus comme un phénomène analogique à la dévoration sexuelle, à la sorcellerie aux fins politiques et aux faits sociaux atroces pour la dénomination desquels on emprunte le nom « ogre/ogresse ».

¹³⁶ Roland Villeneuve, *Le cannibalisme. Mesures et démesures de l'anthropophagie*, Verviers, Éditions Gérard et Cie, 1973, coll. « Bibliothèque Marabout », p. 101.

I.4. Conclusion partielle

Le rayonnement mythologique de l'ogre sur tous les territoires du monde a donné une multitude de traits et a engendré un large éventail d'articulations. Que ce soit le Cronos dévoreur de ses propres enfants ou Chronos, le Temps qui ronge la vie et la jeunesse, en rendant les humains faibles, que ce soit les Hongrois, les Huns, les Oïghours, nous pouvons constater que les ogres qui hantent les esprits et les écrits sont le produit de leur existence.

L'extension du mythe de l'ogre à tous les niveaux de la vie - social, politique, religieux, sexuel, etc. - que nous remarquons sur tous les plans de l'histoire du monde est dû à son constant rapprochement à l'enfer, aux gouffres, aux différents animaux, à tous les éléments faisant allusion à un trait permanent de l'ogre, que ce soit réel ou métaphorique : « la gueule béante et dentée »¹³⁷. La métaphore de la gueule dentée est le résultat d'un amalgame des peurs humaines nées du jeu de plusieurs circonstances. L'ogre, serait-il le résultat d'une existence réelle ou le produit de l'imagination ou de la peur des peuples ? Lucian Boia affirme, en parlant de la relation à l'*Autre*, qu'il « est le plus souvent un personnage ou une communauté réels, observés pourtant par le filtre déformant de l'imaginaire »¹³⁸. L'*Autre*, qui engendre la peur, peut être considéré comme l'effet, le produit d'un dérèglement des réactions au niveau de ceux sur lesquels il agit.

L'ogre n'est pas né exclusivement de la peur des autres ; il puise également ses origines dans la méchanceté, la haine et la destruction de l'autre. La double articulation (négative/positive) du mythe s'opère rarement dans les romans francophones contemporains. Si avec *Le Roi des aulnes* de Michel Tournier¹³⁹ nous recevions une valorisation positive de l'ogre, les romans francophones contemporains réactualisent un ogre fortement attaché à ses prototypes mythologiques, à leur instinct de survie en omnipotence (n'oublions pas que le dieu Cronos dévore ses enfants par peur d'être détrôné par l'un d'entre eux). Son développement à de multiples sens dans les folklores fait naître une riche galerie d'espèces ogresques. Des caractéristiques constantes unissant ces figures d'un territoire à l'autre et des traits leur donnant une touche d'originalité, tout converge pour créer un large réseau monstrueux qui peut être interprété sous les lois que Pierre Brunel attribue au fait comparatiste. L'adoption de ces lois dans notre démarche nous a permis une catégorisation théorique des différentes formes de l'ogre sur des territoires éloignés géographiquement et

¹³⁷ Arlette Bouloumié, « L'Ogre » in Pierre Brunel, *éd. cit.*, p. 1098.

¹³⁸ Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 113.

¹³⁹ Michel Tournier, *Le Roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 1980.

culturellement. Cette question que Brunel a développée pour donner un sens à des éléments communs à des textes appartenant à des littératures et styles hétérogènes, renforce notre étude par la résolution des problèmes de catégorisation qui, à un premier regard, paraissait impossible. L'ogre émerge dans différentes cultures, il a plusieurs racines qui en font un être monstrueux, gigantesque parfois et surtout ambigu ; par ses reprises dans le folklore, il irradie dans tous les domaines de la vie, attirant et rejetant à la fois l'intérêt de ceux qui savent le regarder. La dernière loi, celle de l'irradiation, nous intéresse surtout par sa dénomination, car l'expansion plurielle du mythe de l'ogre nous oblige à le rechercher dans des situations, des faits et des personnages appartenant à différents espaces. La forte irradiation de ce mythe, par les nouvelles reprises et réécritures littéraires, fait ressurgir plusieurs questions. Comment le mythe de l'ogre irradie-t-il dans les écritures contemporaines ? Pourquoi son privilège continue-t-il à être si présent dans l'imaginaire des écrivains de tous ces territoires ?

L'appellation « ogre » attribuée aux personnages littéraires par les auteurs francophones qui constituent notre corpus, apparaît rarement telle quelle dans leurs œuvres, mais l'amalgame de faits et situations est clair : il existe un constant renvoi à des personnages considérés comme des « doublets » de l'ogre. Le loup avec ses déclinaisons (loup-garou et vampire) et le sorcier/la sorcière s'ajoutent à la proximité de l'ogre avec différents animaux et créatures magiques, qui nous ramènent à des tensions sociales qui ont existé durant des siècles.

Nous avons relevé une certaine cyclicité et une interchangeabilité au niveau de ces doublets ogresques. Si la cyclicité s'exprime par les reprises constantes des doubles de l'ogre par différents auteurs, l'interchangeabilité s'opère entre ses doublets/doublons en produisant des images nouvelles et en maintenant l'ambiguïté au niveau des personnages. « Les noms changent, les structures mythiques restent »¹⁴⁰ affirme Lucian Boia en parlant des mythes politiques qui se fondent sur la relation conspiration/bouc émissaire.

Entre l'ogre et ses doubles il existe des variations, mais la structure et l'essence mythiques restent les mêmes. L'ogre avec le diable, le loup, le sorcier et leurs déclinaisons féminines sont le substitut d'une variété de situations, de faits et de personnages. Cette variété littéraire est née avec les contes de Perrault, Mme d'Aulnoy et plus tard les Frères Grimm, contes qui font de l'ogre et ses doublets des personnifications de la séduction, de la dévoration (propre et métaphorique) charnelle et sexuelle, de la destruction en général. Perrault donne à la fin du conte *Le Petit Chaperon Rouge* une morale adressée aux jeunes filles, proies faciles des

¹⁴⁰ Lucian Boia, *op. cit.*, p. 193.

séducteurs : « [L]es loups doucereux/De tous les loups sont les plus dangereux »¹⁴¹. L'interchangeabilité ne s'opère pas seulement au niveau des doubles monstrueux, mais elle peut être étendue sémantiquement aux humains qui nous entourent. Pour cela, les images de l'ogre et de l'ogresse ont été utilisées par de nombreux auteurs pour relever le côté vicieux, dévorateur, n'oubliant pas néanmoins les aspects voraces de sa violence abusive, politique, sociale, sexuelle. L'appétit, qu'il soit oral ou sexuel, peut caractériser non seulement un ogre « de souche », mais également l'être humain qui acquiert des traits ogresques suite à ses actes cruels. L'apparition de l'ogre peut être assimilée aux événements dramatiques et mouvementés ayant marqué l'histoire.¹⁴²

Les multiples naissances de l'ogre, ses doubles et avatars permettent la propagation de ce mythe dans des domaines différents. La littérature développe ce mythe de l'ogre grâce aux multiples facettes et par les nouvelles interprétations et approches qu'elle en donne. Mythologie, histoire, fiction de l'ogre, tout converge vers un point commun : la réunion de plusieurs aspects – historique, anthropologique, psychanalytique – dans des écrits complexes, aux multiples possibilités d'exploitation. Le choix de cette figure et mythe, qui nous vient de la nuit des temps, va plus loin de ce que nous l'imaginons.

Personnage de la démesure et géant anthropophage, l'ogre occupe une place majeure dans de nombreuses cultures. L'incertitude de son origine met déjà en question l'ambiguïté du personnage. Son double féminin, l'ogresse, s'inscrit, elle aussi, dans le même imaginaire de la frayeur et de l'appétit pour la chair fraîche, relevant la question : faut-il se méfier plus de l'ogresse que de l'ogre ? Y-a-t-il des différences ? Si oui, à quels niveaux opèrent-elles ?

L'ogre et l'ogresse évoluent vers un statut de figures mythologiques modernes dans les littératures francophones contemporaines, car des faits appartenant aux différents domaines empruntent ces figures : dans le domaine de l'histoire et de la politique il est employé pour désigner le dictateur, le tyran et la guerre et les conséquences de leurs faits sur les peuples qui sont soumis pendant des dizaines d'années à des régimes répressifs ; la psychanalyse et l'anthropologie l'utilisent pour nommer des dérivations de pulsions, de répulsion et refoulement, les aspects des conflits œdipiens entre enfants et parents, mais également les cas de pédophilie et d'inceste, le tout convergeant sous les auspices d'une violence dévoratrice.

¹⁴¹ Charles Perrault, « Le Petit Chaperon Rouge », dans *Contes, éd. cit.*, p. 145.

¹⁴² On peut penser à Hitler, par exemple.

CHAPITRE II. DES OGRES ET DES TYRANS POLITIQUES

II.1. Quand les tyrans historiques se transforment en ogres

L'Ogre en tant que mythe a traversé des territoires et des époques, se réincarnant en formes distinctes dans les moments les plus inattendus de l'Histoire et dans les contrées les plus diverses. Des personnages historiques fameux par leurs faits d'arme hors du commun gagnent leur place aujourd'hui dans la grande galerie des ogres littéraires.

Ce vaste défilé des personnages historiques les plus ténébreux et à craindre se complète avec un personnage de la Bible. Présumé réel et atroce, Hérode est le tueur d'enfants par excellence. Il craint de perdre sa place en faveur d'un autre plus puissant. Dans la Bible, Hérode, roi de Judée, est connu pour sa folie et sa peur des complots. Hérode devient ogre par le meurtre d'une partie de ses enfants et par la mort de sa femme Mariamne, qu'il finit par tuer. Tuant sa progéniture, il réincarne un nouveau dieu Saturne dévorant ses fils par peur de ne pas perdre le pouvoir en faveur de l'un d'entre eux. *L'Évangile selon Matthieu* raconte qu'Hérode, agité par le message des Sages qui avaient annoncé la naissance à Bethléem du Roi des Juifs, ordonne la mort de tous les enfants de moins de deux ans, devenant de la sorte un des plus grands « mangeurs » de chair fraîche de l'Histoire. Hérode devient le tyran de l'enfance par excellence, il est ogre par ses méfaits nés de la peur de perdre son pouvoir. Cette peur d'usurpation du pouvoir rappelle celle du Chronos mythologique. Hérode est le plus ancien tyran-ogre de la civilisation occidentale judéo-chrétienne.

Si Hérode ouvre notre galerie d'ogres de l'histoire et de la politique, durant les siècles cette galerie s'enrichit avec des personnages tyranniques, des dictateurs qui sont devenus matière d'écriture littéraire. Il n'est pas question d'en faire ici un recensement exhaustif et nous sélectionnerons quelques exemples en fonction de leur renommée. En prononçant le vocable « ogre », on pense par exemple à la figure médiévale de Gilles de Rais, terrifiant pédophile et cannibale, devenu personnage littéraire sous la plume de Michel Tournier, *Gilles et Jeanne* (1983) et avec Isabel Sorrente, *Le cœur de l'Ogre*¹⁴³ ; à Napoléon, qui dans la vision de Michel de Grèce devient *L'Ogre : Quand Napoléon faisait trembler l'Europe*¹⁴⁴ ; mais surtout aux grands dictateurs du XX^e siècle qui ont troublé tous les territoires du monde :

¹⁴³ Isabel Sorrente, *op. cit.*

¹⁴⁴ Michel de Grèce, *L'Ogre. Quand Napoléon faisait trembler l'Europe*, Paris, Éditions Olivier Orban, 1986.

Hitler en Allemagne et dans toute l'Europe, Franco en Espagne, Mussolini en Italie, Staline dans l'ancienne U.R.S.S., Mao Tsé Toung en Chine, Ceausescu en Roumanie, Idi Amin Dada et Sékou Touré en Afrique et tous les autocrates que l'Algérie a connu depuis son indépendance.

Tous ont régné en tyrans et en dictateurs, les deux mots n'étant pas des synonymes selon les arguments d'Alain Vuillemin, dans son ouvrage *Le dictateur ou le dieu truqué*, qui considère que « le tyran n'était qu'un usurpateur, totalement illégitime, alors qu'un dictateur, en comparaison ne serait qu'un usurpateur légal, mais provisoire, d'un pouvoir absolu légitime, temporairement constitué. »¹⁴⁵ Dans la même sous-partie de son ouvrage dédiée aux contaminations sémantiques que les termes « dictateur » et « tyran » ont subi d'une époque à l'autre, l'auteur remarque la synonymie tissée de nos jours entre les deux concepts : « Dictateurs, tyrans, despotes, héros tendent à se confondre et le terrain se trouve préparé pour de nouvelles entreprises de surhumanisation. »¹⁴⁶

Dans le domaine politique, l'ogre a partie liée aux régimes totalitaires, perspective qui donne une unité à tous les régimes retrouvés dans les romans de notre corpus. Si l'ogre est le nom pour tout dirigeant tyrannique et dictateur, il est représenté dans les textes par une multitude de dénominations et de visages. Les visages appartiennent aux personnages qui sont mis en lumière par opposition avec les peuples qui supportent leurs régimes. Les régimes tyranniques, sont-ils tous semblables ? En parlant de l'existence d'un archétype du dictateur, Alain Vuillemin se demande : « Existe-t-il un archétype du dictateur » ?¹⁴⁷ Ce qui nous ramène à nous questionner à notre tour sur l'existence d'un archétype de l'ogre politique dans le domaine de la littérature, car chaque représentation se différencie par des nouveaux éléments (réels ou fictionnels) que chaque auteur met en évidence.

Ce premier axe de notre travail consacré aux manifestations des nouveaux ogres dans le domaine politique dans les littératures francophones se déploie dans les œuvres contemporaines sous différentes formes, expressions, tout comme à des degrés variables d'intensité.

Nous avons choisi d'accorder, dans l'organisation de notre travail, la première place aux ogres qui pourraient se manifester sur le plan institutionnel parce que notre corpus englobe des œuvres où les figures nationales dirigeantes influencent la société décrite en général au

¹⁴⁵ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 211.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 212.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

niveau des situations familiales, des rapports entre les parents et les enfants et même au niveau sexuel de leurs relations.

Dans notre corpus, les prédateurs politiques sont en général les éléments déclencheurs et la base d'un système pyramidal qui s'exprime sur plusieurs niveaux par la vie quotidienne du peuple. Cette pyramide qu'un système oppresseur peut engendrer est remplacée - comme dans le recueil de Rachid Mimouni *La Ceinture de l'Ogresse* -, par le jeu des poupées gigognes, dans lequel le régime dictatorial se transforme en un monstre - à plusieurs bouches, à plusieurs envies, avec un dosage énorme de violence et de terreur - qui fait que la vie politique malmenée engendre d'autres ogres.

Dans les œuvres de notre corpus, le mythe de l'ogre s'installe dans le domaine politique pour donner une autre vision des institutions tyranniques de certains pays, pour « réviser les valeurs »¹⁴⁸ politiques des gouvernements présentés par exemples dans le roman *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, dans les nouvelles de Rachid Mimouni, *La Ceinture de l'Ogresse*. Nous allons étendre cette thématique politique dans les autres romans de notre corpus, où les dictateurs ne sont pas aussi prégnants que dans les œuvres de Sony Labou Tansi ou de Rachid Mimouni, mais où l'ogre politique met son sceau sur les comportements des protagonistes et sur les situations qu'ils vivent car l'ogre se manifeste dans le quotidien. Plusieurs personnages se comportent comme des dictateurs. L'autoritarisme qui les caractérise se manifeste à différents niveaux et d'une puissance qui varie selon le milieu et les situations.

Dans son ouvrage *Le dictateur ou le dieu truqué*, Alain Vuillemin ramène sur le devant de la scène des personnages – qu'ils soient historiques ou qu'ils totalement fictionnels – qui se rapprochent du mythe de l'ogre par des traits que nous avons énoncés dans le chapitre antérieur : aspect gigantesque et monstrueux qui le place à la frontière de l'humain, l'amour pour la chair fraîche, le rattachement à l'obscurité, voire à l'enfer et au diable. Si nous suivons la trajectoire de ces doubles de l'ogre, nous pouvons affirmer que l'ogre devient l'équivalent du dictateur, une conception abstraite du pouvoir qui se marque par le désir d'absorption des autres. Un tyran, un dictateur engloutit son entourage par son fol appétit pour le pouvoir, l'argent, le luxe, l'amour charnel, par tout ce qu'il rattache à ce qu'il croit être la liberté. Cet appétit fait du dictateur, du tyran politique un équivalent métaphorique du personnage de l'ogre.

¹⁴⁸ Allain Vuillemin, *op. cit.*, p. 9.

Comme précisé dans le premier chapitre, Cronos représente l'incarnation du temps et a le pouvoir de décider sur le temps de vie de ses sujets. Avec Cronos, l'ogre devient un mythe du temps. Il l'influence. Par syllogisme, nous arrivons à la conclusion que le tyran, le dictateur influence le temps. Alain Vuillemin note dans son travail l'étroite relation qui peut exister entre le personnage politique et le temps : « la figure du dictateur paraît défier le temps »¹⁴⁹. Cela représente un premier élément de rapprochement de la figure du tyran historique ou strictement littéraire à celle de l'ogre mythologique.

Dans les contes, tout comme dans les nouvelles représentations littéraires, l'ogre présente une structure stable, fixe, qui se compose des désirs énumérés plus hauts. Ce qui distingue le nouvel ogre est le fait qu'il n'est plus une créature qui touche au fantastique, il n'est ni sorcier, ni diable ; et pourtant des rapprochements de l'ogre avec l'enfer sont constamment mis en évidence, notamment dans le roman *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. Les nouveaux ogres politiques sont des hommes transformés (ou auto transformés dans un premier temps) en dieux, souverains et autoritaires. Ils s'imposent à leurs peuples par la force et la violence. Cela débouche toujours, dans les cas des représentations littéraires ogresques dans les territoires de l'Afrique, sur l'absurde grotesque qu'Alfred Jarry avait déjà mis en scène dans *L'Ubu roi*.¹⁵⁰ Ubu roi est un ogre par excellence, comme Mélissa Comtois le nomme, « un terrible bouffon » et « un ogre festif »¹⁵¹. Incarnant le bourgeois parvenu et réduit intellectuellement qui, dans son désir de mythification, gouverne, comme Mélissa Comtois l'affirme, en :

terrible tyran prêt à commettre toutes les atrocités pour s'enrichir. (...) Une fois qu'il a le pouvoir en main, il s'abandonne à une inhumanité hors du commun. Pour usurper sa gloire, il usurpe les richesses de ceux qu'il tue.¹⁵²

Ce désir d'Ubu de s'enrichir coûte que coûte, même aux prix des vies humaines, le transforme dans un ogre glouton. Sa dictature se caractérise par l'absurde des choses, la cruauté des faits, le grotesque et le cynisme dont Ubu fait preuve. Nous découvrirons les mêmes caractéristiques chez les dictateurs que Sony Labou Tansi met en scène.

L'ogre mythologique se protège des éventuels usurpateurs par la dévoration de ses enfants, entreprise qui dépasse l'humanité par son grotesque. Le dictateur élimine ses possibles concurrents ou ceux qu'il considère ne pas être dignes de vivre, en les faisant

¹⁴⁹ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 146.

¹⁵⁰ Alfred Jarry, *Ubu roi*, Paris, Éditions Larousse, 2007 (1896).

¹⁵¹ Mélissa Comtois, « Un terrible bouffon : Ubu roi », *Jeu : revue de théâtre*, n° 111, (2) 2004, p. 66-70, <http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1111886/25503ac.pdf>, page consultée le 13 juin 2013.

¹⁵² *Ibid.*, p. 66.

disparaître, en les « mangeant », l'action de « manger » variant selon chaque tyran et chaque dictature, mais convergent vers la même finalité : la mort.

Dans les romans de notre corpus, l'ogre tyrannique ou plutôt le tyran-ogre n'apparaît pas toujours comme un personnage central ou mis en évidence. Si le roman de Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, présente un dictateur en avant-scène, qui est un outil principal démarrant l'intrigue, dans les autres œuvres le tyran se déploie différemment. Se considérant « un homme fantastique doté de qualités hors du commun »¹⁵³, le dictateur-ogre ou l'ogre-tyran croit être venu au monde pour être, tels les êtres mythologiques, une idole digne d'être vénérée ; comme Alain Vuillemin le montre, le dictateur a l'impression qu'il est un « autre dieu souverain surgi du néant pour combattre un mal, accomplir les desseins secrets d'une providence obscure et sauver des peuples »¹⁵⁴.

La providence que chaque dictateur croit pouvoir incarner se manifeste dans la plupart des cas par des crimes inimaginables sur tous les plans. L'inconscient de ces « dieux truqués » est régi par la soif de pouvoir et par une image archétypale de la divinité à laquelle ils s'identifient. Tout est dans la tête des futurs dictateurs depuis très longtemps et les idées viennent de loin.

Si l'ogre archétypal, mythologique avait (ou pensait avoir) un pouvoir absolu car il se croyait maître de l'anéantissement, l'ogre politique des représentations littéraires contemporaines est un mégalomane aspirant à la surhumanité et à l'auto-mythification. Pourtant un régime dictatorial ne peut rien avoir de surhumain car, comme Vuillemin le démontre dans son ouvrage : « Les dictatures ne sont que des entreprises humaines, inscrites dans des durées éphémères dont la mort et l'anéantissement restent le terme ultime »¹⁵⁵.

Regardant rétrospectivement, le mythe de l'ogre peut donner son nom à cette histoire politique devenue matière littéraire ; il peut nommer le mal vécu par les peuples, par la manipulation des masses et surtout par la mort.

Le mythe de l'ogre est un mythe de mort.

¹⁵³ Mamadou Kalidou Bâ, *Le roman africain francophone post-colonial, Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 17.

¹⁵⁴ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 152.

II.2. La « tyrannie d'une hernie » : *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi

Riche en figures de la tradition orale, l'Afrique subsaharienne possède de nombreuses histoires portant sur les ogres, nés d'une multitude de croyances et de faits locaux. Quand Sony Labou Tansi publie en 1979 *La Vie et demie*¹⁵⁶, il est connu dans le monde littéraire francophone par ses activités théâtrales. À cette époque, plusieurs pays de l'Afrique avaient subi des pouvoirs politiques oligarchiques, dont le plus connu reste Jean-Bedel Bokassa.¹⁵⁷ Quelques-unes des « prouesses » de cet empereur ubuesque nous sont transmises par le journaliste Bernard Loubat, dans *L'Ogre de Berengo, Bokassa m'a dit*¹⁵⁸, un témoignage pour lequel il a risqué sa vie. Il est d'ailleurs le premier à donner le nom d' « ogre » à un tyran africain. Nous sommes amenée à considérer cette dénomination que Loubat donne à Bokassa, comme la conséquence du massacre des enfants centrafricains, en avril 1979, événement qui est à l'origine de l'interview du journaliste avec le « grand empereur ». Cette même année a lieu la publication du premier roman de Sony Labou Tansi, inspiré peut-être de ces événements réels et inédits.

L'auteur congolais ramène sur la scène romanesque un monde fantastique, d'une violence sanglante et meurtrière ; le roman s'achève sur un délire pacifiste et gourmand entre Jean Calcium, dernier survivant de la lignée de Guides – qui s'était battu contre les Guides pour la liberté – et le président de la République de Bampotsoata, ancienne Katamalanasia, scène qui se passe à table. Ce dernier repas qui conclut le roman donne à la narration une certaine cyclicité, rappelant la scène de repas du début du roman, où nourriture et chair humaine se confondent et sur laquelle nous allons revenir. Ce roman ouvre la série des écrits du genre, qui sont annoncées déjà par le dernier mot du livre, l' « hernie » ; ce terme sera repris dans le roman *L'État honteux* (1981), dans lequel le tyran Martillimi Lopez devient réductible à une « hernie », figure de la dérive, de la cruauté et de la dictature sous le signe de la dépravation et de l'excès de pouvoir. L'isotopie de la hernie est une trouvaille originale

¹⁵⁶ Le roman *La Vie et demie* raconte l'histoire sanglante de la Katamalanasia, pays imaginaire africain, à travers les règnes successifs de ses dictateurs. Chaïdana, seule survivante de la famille du rebelle révolutionnaire Martial, est contrainte de manger sa famille – père, mère, sœur et frères - sous l'œil menaçant du Guide providentiel, ancien voleur de bétail devenu président, et surtout dictateur. Elle cherche durant sa vie à venger cet horrible crime et se plaint toujours de porter en elle « une vie et demie ». Sa fille prendra la relève pour mener le pays à la ruine totale : trente-huit de ses petits-fils s'engagent dans une guerre de sécession à partir de la république indépendante du Darmelia, où la plupart des citoyens sont des pygmées ayant vécu dans la forêt tropicale. Après des dizaines de guerres et la mort des trente-sept des trente-huit petits-fils révoltés, le pays de Katamalanasia disparaît pour devenir le Bampotsoata, pays formé de Kawangotara et du Darmelia.

¹⁵⁷ Jean-Bedel Bokassa avait gagné le pouvoir par un coup d'état contre David Dacko, président de la République de Centrafrique, avant de s'autoproclamer empereur en 1977.

¹⁵⁸ Bernard Loubat, *L'Ogre de Berengo, Bokassa m'a dit*, Paris, Éditions Alain Lefevre, coll. « Témoignages », 1981. Néanmoins, la véracité de ce « témoignage » est aujourd'hui mise en doute.

pour montrer l'absurdité et l'inutilité des dictatures politiques dans ce pays imaginaire. La Katamalanasia est la transposition fictionnelle de la réalité africaine de l'époque. Il s'agit de l'incapacité fonctionnelle du système politique, tout comme la hernie est une « tuméfaction formée par un organe totalement ou partiellement sorti (par un orifice naturel ou accidentel) de la cavité qui le contient à l'état normal »¹⁵⁹. De plus, le terme de « hernie » ne semble pas être choisi au hasard par l'auteur, car il a connu un sens lourd dans certaines cultures africaines. Par exemple, selon les recherches de Georges Ngal, la hernie est un mot :

relevant de l'arrière fond culturel vilis, ethnies du Congo chez qui les anciens chefs du village se distinguaient souvent par le « port » de la hernie qu'ils cultivaient jalousement. Considérée comme le résultat d'un sortilège ou même de l'acquisition du pouvoir, cette tare recevait le sens de refuge, d'un rempart contre les attaques occultes, les mauvais sorts.¹⁶⁰

La hernie devient donc symbole sexuel masculin, pour incarner ensuite, par extension, le régime politique tyrannique. Si l'on étend l'existence de cette incapacité fonctionnelle au cas du mythe de l'ogre, nous nous rendons compte que la hernie représente une autre forme de dévoration, de destruction, trait définitoire de l'ogre mythologique. La hernie dévore comme l'ogre dévore, détruisant ses sujets par l'anéantissement.

L'auteur Sony Labou Tansi est conscient de la pluralité de significations que le mot porte en lui, d'où l'indissoluble lien entre le pouvoir étatique et la malformation physiologique. Le goût du pouvoir, le désir de toute puissance est une maladie. Son premier roman ne comporte pas d'autre référence à la hernie que celle de la fin. Son développement se retrouve dans le roman *L'État honteux*, sur lequel nous ne nous concentrons pas dans cette étude.

Le roman *La Vie et demie* est une énonciation et une dénonciation de la tyrannie et de sa cruauté, dans un pays où les tyrans sont représentés l'un plus atroce que l'autre, plus démesuré, carnassier et meurtrier.

II.2.1. Les Guides de la démesure et de la mort

Le premier roman de Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, se concentre sur la démesure et la violence politiques : celles des dirigeants et de leurs acolytes, par les tortures et les meurtres qu'ils infligent à leur peuple. Un roman de la démesure du monde africain, au nom

¹⁵⁹ *Le Nouveau Petit Robert*, p. 1230.

¹⁶⁰ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 40.

du bien-être des dirigeants et de leurs idéologies fantastiques. Un roman de la démesure du manichéisme, où même le plus fort est englouti par un autre encore plus fort, qui aspire au même pouvoir politique et dont l'atrocité des faits dépasse celle de ses prédécesseurs.

En parlant de la destruction de la figure du dictateur, Alain Vuillemin, dans son ouvrage déjà cité, penche son attention sur l'archétype du dictateur politique qui survit dans le roman tansien au long des siècles, malgré l'enchaînement destructif des successeurs ; la mort d'un tyran ne fait que susciter l'apparition d'un autre, encore plus sanglant. D'ailleurs, Vuillemin résume remarquablement la dynastie des dictateurs du roman *La Vie et demie* :

La Vie et demie de Sony Labou Tansi en [sur la fin des dictateurs] propose une description affolante, sur le mode d'une satire ubuesque, révélatrice des nouvelles mœurs politiques africaines. Si Ogramoussando Mbi, alias Loanga, alias Yambo, le Président fondateur de la République de la Katamalanésie et son premier Guide Providentiel sous le nom de règne de Marc-François Matéla-Péné, puis sous le titre de sa Majesté Cézama 1^{er}, vit jusque l'âge de cent trente-trois ans et neuf mois, son successeur, le colonel Mouhahantso, dit Henri-au-Cœur-Tendre, est assassiné par son quart de frère Katarana-Mouchatana, dit Jean-Cœur-de-Père, dit aussi Jean-Oscar-Cœur-de-Père, qui se tue, par le feu, sous le nom de Jean-Brise-Cœur, en abandonnant le pouvoir à son fils Patatra, dit Jean-Cœur-de-Pierre, assassiné à son tour par son propre fils, Jean-sans-Cœur, lui-même empoisonné par sa propre mère Ranomayivana, dite Victoriana-au-Cœur-Sacré, laquelle est immédiatement pendue par un vieux maréchal Kenka Moussa, dit Félix-le-Tropical, remplacé dans des circonstances obscures par un inconnu, un certain Souprouta, dit Mallot-l'Enfant-du-Tigre, qui se suicide pour être remplacé par un général Mariane-de-la Croix, le dernier des Guides providentiels sous le règne duquel la République de Katalamalanésie est totalement anéantie.¹⁶¹

Avant que cette république meure, il y a le règne des Guides au détriment de la dignité et même de la vie des hommes. La démesure de la mort est présentée sur la scène romanesque par des épisodes dignes d'une boucherie. Cette succession délirante des dictateurs, l'un plus « carnassier » que l'autre, peut être regardée par le truchement du mythe de l'ogre, qui pourrait, selon nous, servir de grille de déchiffrement à cette abondance de tyrans dans un pays où le quotidien est représenté par la mort du peuple, d'un côté, et le profit du dirigeant. Sachant que le mythe de l'ogre est un mythe de la démesure, de la mort, de la dévoration, car l'appétit de l'ogre est excessif, nous nous proposons de chercher le rapport de ce mythe avec le monde, les personnages et les situations que Sony Labou Tansi décrit dans son premier roman. Comment ce mythe s'exprime-t-il au niveau politique ? Quels sont les éléments qui rapprochent les dictateurs du roman de l'archétype mythologique de l'ogre ?

L'auteur ne part pas de l'archétype mythologique de l'ogre, mais il a comme modèle un ogre historique, bien réel, un dictateur omnipotent qui tue de ses propres mains les personnes

¹⁶¹ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 169.

qui lui paraissent suspects. De la sorte, Bokassa, tel que Jean Loubat le raconte, aurait enlevé la vie à son propre ami, Alexandre Banza, qui l'avait aidé lors du putsch contre le président Dacko : « Le chef de l'État fit battre son "ami" à coups de cannes, puis il ordonna de l'allonger sur la table du conseil. S'emparant d'un rasoir, il commença à le dépecer vivant avant de laisser deux de ses hommes à terminer le travail ».¹⁶²

Cette scène réelle est une nouvelle confirmation de la méchanceté et de la sauvagerie des ogres gloutons et avides de mort connus dans l'histoire. Sony Labou Tansi crée des ogres politiques fictionnels à partir d'exemples concrets, ce qui confirme l'affirmation d'Arlette Bouloumié : « le mythe de l'ogre semble parfois jaillir directement de l'histoire, le fantastique de la réalité »¹⁶³. Les tyrans meurtriers atteignent des dimensions légendaires au niveau de leurs années de vie, de la capacité d'engloutir de la nourriture, de leur « boulimie sexuelle »¹⁶⁴ (que nous analyserons dans un chapitre suivant), des dimensions ogresques qui font de leurs règnes une machine d'absorption de la vitalité, une machine de pouvoir et de mort.

Les dictateurs sont des ogres par leur désir de tuer de leurs propres mains, par le désir de goûter à la viande fraîche. Ils sont nés pour cela. Chaque Guide providentiel du roman de Sony Labou Tansi, chaque figure tyrannique représente une sorte de père de la nation, « le Père », « un véritable rédempteur du peuple, père de la paix et du progrès, fondateur de la liberté » (*VD*, p. 151). « Paix », « progrès » et « liberté » sont, dans le contexte politique donné, les trois grands mensonges sur lesquels la dictature de Katamalanasia se fonde, car si les noms des Guides de cette dynastie « providentielle » (Henri-au-Cœur-Tendre, Jean-Brise-Cœur, Victoriana-au-Cœur-Sacré) devraient les rapprocher à l'idée de tendresse, leurs traits physiques et moraux, ainsi que leurs attitudes et leurs actions envers leurs sujets et envers l'État engendrent les pires effets. Ces « pères de la nation », ces « rédempteurs » ne sont que des « bouffons sanguinaires sans foi ni loi »¹⁶⁵, dont la mégalomanie et le culte du soi-même atteignent le paroxysme.

Le titre de « Guide Providentiel » met les dirigeants qui le portent au-dessus de tout le monde. Ce sont eux qui gouvernent la Création et qui la protègent à la fois. Un tel exemple nous est donné dès la page quarante du roman, quand le Guide s'adresse pour la première fois à son peuple. Il rêve de réinventer le monde, le reconstruire et le parfaire. L'idée et la volonté

¹⁶² Bernard Loubat, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶³ Arlette Bouloumié, « La dimension politique du mythe de l'ogre chez Tournier, Chessex et Pennac » dans Sylvie Pajazet (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « Littérature et poétique comparée », 2009, p. 344.

¹⁶⁴ Elo Dacy, « La Tradition burlesque dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi » dans Kadima Nzuji Mukala, Abel Kouvouama, Paul Kibangou (dir.), *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens* : actes du colloque international tenu à Brazaville les 13,14 et 15 juin 1996, Paris, L'Harmattan, p. 81.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 80.

utopique de reprendre « L’homme à zéro/L’Histoire à zéro/Le monde à zéro ! » (*VD*, p. 40) donne au Guide un nouveau statut, de dieu « truqué », ce qui nous fait penser aux géants mythologiques nord-européens qui avaient civilisé l’humanité et construit des monuments colossaux. Mais ce n’est pas le cas, car leur mégalomanie l’emporte sur toute entreprise de construction. Le « Guide multidimensionnel » (*VD*, p. 52) est un fou de la grandeur. *Le Petit Robert* définit la mégalomanie comme un « comportement pathologique caractérisé par le désir excessif de gloire, de puissance ou par l’illusion qu’on les possède »¹⁶⁶. Et c’est le cas dans toute la lignée des Guides tansiens. La gloire des Guides est chantée par le poète officiel du régime, Zano-Okandelu, qui présente le dirigeant providentiel comme un érudit au grand cœur, qui est venu sur terre pour purifier « la ténébreuse masse katamalanasienne » (*VD*, p. 53). L’opposition lumière/ombre qui caractérise la relation Guide/peuple évoque la relation divine Dieu/sujets, dont ces derniers paraissent « mendiants de salut, d’attentes messianique et millénaristes »¹⁶⁷. Le Guide est un nouveau Messie, le Sur-Homme et comme Alain Vuillemin le remarque, le dictateur est une « représentation anthropomorphe de la souveraineté »¹⁶⁸, c’est-à-dire la réincarnation du pouvoir absolu, du droit de vie et de mort :

Ö Guide éclair
 Éclairé
 Éclairant
 La ténébreuse masse katamalanasienne
 Vienne
 Sur chaque cœur-pierre
 Qui bat nos frontières
 l’ombre de ton nom et ... (*VD*, p. 53)

Ce pouvoir tient du mythe de l’ogre le surnaturel de son existence, de ses faits, mais surtout de sa grandeur, soit-elle physique, ou dans le cas des tyrans du roman, messianique.

La grandeur physique des dirigeants est rarement mise en avant par l’auteur, car elle devrait se sous-entendre dans les orgies sauvages aux dimensions pantagruéliques. C’est un être démesuré qu’il met en scène, un corps d’animal dont la principale l’attraction est « sa machine de procréation » (*VD*, p. 54) avec laquelle le Guide veut troubler sa jeune et trop belle épouse, Chaïdana. L’image paraît détachée d’un tableau où le peintre a voulu donner la perfection animalesque à son personnage ; de la sorte, le Guide a un

¹⁶⁶ *Le Petit Robert*, 2007, p. 1564.

¹⁶⁷ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 97.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

corps broussailleux comme celui d'un vieux gorille et par son énorme machine de procréation taillée à la manière de celle des gens de son clan et boutonnant sous de vastes cicatrices artistiquement disposées en grappes géométriques » (*VD*, p. 54).

L'animalisation des corps des Guides est le plus souvent rendue visible par les constantes comparaisons que l'auteur fait avec les animaux les plus sauvages et sanguinaires : « Le Guide rugissait comme deux lions » (*VD*, p. 45) ou Patatra, l'enfant de Chaïdana et du Guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père, qui est élevé

comme un tigre, comme un lion. On lui faisait parfois manger de la viande crue (...), Patatra mangeait de la vraie viande sauvage, qui sortait des Parcs du Guide, de la viande nature, où l'on mangeait un peu de forêt, qui sentait la boue, les couleuvres, les lianes. (*VD*, p. 130)

La description du corps et de ses penchants voraces éloignent le personnage de son présumé rôle messianique dont il se sentait le porteur. « Le corps est un autel » (*VD*, p. 24), affirme le Guide Providentiel. Dans beaucoup de civilisations, l'autel est le lieu du sacrifice par définition. Jean-Oscar-Cœur-de-Père est un des Guides sur lequel nous ne recevons pas de détails physiques, mais avec son sacrifice, le sentiment des Guides d'être de nouveaux messies reprend valeur. Le geste du dictateur Jean-Brise-Cœur (ou Jean-Oscar-Cœur-de-Père) - qui pose en martyr volontaire de son peuple - le met en position de bourreau et victime à la fois, situation unique dans la dynastie des Guides. Le sacrifice semble être la volonté d'une puissance divine que le Guide incarne. C'est parce qu'il est hanté aussi par le haut du corps de Martial qu'il croit en son sacrifice comme dans la solution de protection et de sauvegarde de la Katamalanasia :

- Chers frères, chères sœur ! Je meurs pour vous sauver de moi. Là-dedans, je constate que ça n'est plus complètement humain. Là-aussi (il montrait sa tête), oui, là aussi, ce n'est plus humain. Alors, j'ai décidé de mourir pour vous sauver de moi. Il faut m'aimer. Il faut me fêter, gardez mon nom comme un trésor. (*VD*, p. 142)

Le peuple ne croit pas à son discours ni à sa volonté de mourir. Sa mégalomanie s'exprime par sa croyance qu'il « n'est plus complètement humain », c'est-à-dire qu'il a atteint un certain degré de divinité. Selon Vuillemin, le sacrifice expiatoire du Guide « n'aurait servi à rien »¹⁶⁹, car bien que Jean-Brise-Cœur ait posé en bouc-émissaire, porteur et sauveur de son peuple, la dynastie ogresque des Guides s'ensuit avec le règne de son fils, Kamacheu Patatra qui règnera aussi en guide démesuré et destructeur. La machine politique continue à marcher et le peuple à subir. « Le mécanisme des substitutions s'affole et les

¹⁶⁹ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 186.

créatures que le sacrifice devait protéger deviennent ses victimes »¹⁷⁰ affirme René Girard en parlant du sacrifice héroïque qui devrait polariser la violence rien que sur lui et sauver les autres. Pourtant, dans la continuité du culte de la personnalité de ce martyr, le fabuleux nombre de « douze mille sept cent onze livres sur le courage et la magnanimité de pauvre Jean-Brise-Cœur (...) » (*VD*, p. 143) fut écrit en honneur de ce Guide expiatoire. La mégalomanie des Guides n'est autre chose qu'une machine de mort, que ce soit la leur ou celle de leurs sujets.

La folie des grandeurs n'est pas le seul trait ogresque des Guides. Ces « pères de la nation », ces hommes de cœur (une grande partie des dictateurs prennent dans leurs surnoms le terme « cœur ») sont atteints d'appétits inassouvis, comme si leur rôle politique était de « bouffer ». Et ils bouffent ; à part le fait qu'ils sont des ogres gloutons démesurément affamés, dont les repas habituels durent environ quatre heures, ils organisent des concours de bouffe. Par exemple, le guide Cézama 1^{er} organise des concours de bouffe auxquels il se montre imbattable. Un autre, Jean-sans-Cœur, un des enfants de la série C des Guides, a la capacité extraordinaire de « boire comme dix tonneaux et de rire et de manger comme cinquante personnes » (*VD*, p. 154). La glotonnerie de l'ogre politique est associée à la folie meurtrière. Ils sont des criminels hystériques, qui accomplissent leurs actes à l'aide des couteaux, des mitraillettes et parfois des sabres. L'arme par excellence reste le couteau (de boucher) : le Guide Cézama 1^{er} plante une première fois son couteau dans la gorge de Martial ; Henri-au-Cœur-Tendre égorge sans pitié, à l'aide de son couteau de table, un vicaire suspect d'être son opposant, c'est-à-dire un homme de Martial.

À l'instar du tyran Bokassa qui dépèce son « ami », possible aspirant au pouvoir qu'il détient, le Guide providentiel Marc-François Matéla-Péné, fondateur de la Katalamanasie, ouvre le roman avec un meurtre qu'il commet sur son opposant Martial devant la famille de ce dernier.

La scène est d'une barbarie inimaginable, car le Guide mélange les quatre heures de repas habituelles à la tuerie et au dépiècement de sa victime. Cette orgie cannibale, qui mélange la viande animalière à la chair humaine, dépasse les limites monstrueuses de notre mythe.

(...) le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir enfoncer le couteau de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de viande (...). Le Guide Providentiel retira le couteau et s'en retourna à sa viande des Quatre Saisons qu'il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté. (*VD*, p. 11-12)

¹⁷⁰ René Girard, *Le Sacré et la Violence*, éd. cit., p. 65.

Mélanger le sang humain au sang de la viande animale est un acte cannibale, car le couteau réunit ces deux types de victimes sous le signe de la mort. Ce geste ramène Martial à l'état de « loque », d'animal sans aucune possibilité de se protéger et sans importance. Il devient la victime de cet être pantagruélique pour lequel le repas (constitué de viande crue !) prime avant toute chose. Le Guide déclare : « Je suis carnassier » (*VD*, p. 18), c'est-à-dire carnivore, cannibale, anthropophage, ogre, mais surtout puissant. Cette animalité qui caractérise le Guide fait de lui un tortionnaire sans pitié, car il torture son opposant politique avec voracité. Les supplices démesurés qu'il inflige à Martial varient : il lui ouvre la poitrine avec l'aide du même couteau, il lui crève les yeux, il lui met des balles dans les oreilles, dans le cœur.

Le Guide Providentiel a le même comportement de boucher que l'empereur centrafricain Bokassa, car il ne tue pas vraiment Martial, mais il l'abat : « Le Guide Providentiel se fâcha pour de bon, avec son sabre aux reflets d'or il se mit à tailler à coups aveugles le haut du corps de la loque-père, il démantela le thorax, puis les épaules, le cou, la tête. » (*VD*, p. 16). Cette première victime du Guide devient le repas de sa famille, car le tyran donne l'ordre de faire cuisiner en pâté et en daube la chair et le lendemain il invite à manger la femme et les enfants de Martial. Ceux qui résistent devant les plats anthropophages sont à leur tour transformés en victuailles et Chaïdana, la fille de la victime, est la seule qui reste en vie, à force d'avoir englouti toute sa famille pendant une semaine. L'ogre oblige ses victimes à devenir des monstres à leur tour. L'assimilation de sa famille par l'acte alimentaire déshumanise Chaïdana, la transforme en ogresse et faisant naître en elle le désir immortel de vengeance¹⁷¹.

Bien que plongé dans l'inhumanité, dans l'au-delà, Martial n'arrêtera pas de hanter le Guide et de lui rappeler son crime monstrueux. Martial n'est pas la seule victime que le Guide tue de ses propres mains. L'autorité démesurée lui donne le droit de vie et de mort sur tous ses sujets et sur tous ceux qu'il considère des ennemis. La série des crimes du Guide se poursuit avec la mise à mort du docteur Tchi, responsable de la disparition de Chaïdana de la chambre impériale. La torture à laquelle le Guide soumet le docteur - toujours pendant son repas de quatre heures habituelles -, fait de lui une machine criminelle, un outil de la mort. Le plaisir qu'il prend en déchiquetant le corps de sa victime est un exercice de cruauté spécifique aux ogres les plus atroces, qui se font les symboles des régimes totalitaires.

¹⁷¹ Le personnage de Chaïdana est analysé dans le V^{ème} chapitre de notre travail qui porte sur « L'Ogresse » dans le corpus d'œuvres choisies.

Ce qui différencie la torture des Guides tansiens des gestes violents commis par d'autres dictateurs de la littérature est le fait qu'ils prennent eux-mêmes le plaisir et le temps de réaliser l'acte. Devant leurs repas carnassiers, ces ogres politiques accomplissent un rite barbare d'autosatisfaction par le mal fait à autrui. L'extermination du docteur Tchi, qui avait aidé Chaïdana à partir de la chambre du Guide, se fait graduellement : d'abord on l'humilie en lui enlevant la partie du corps la plus significative pour un homme : « On l'avait emmené à poil devant le Guide Providentiel qui n'eut aucun mal à lui sélectionner le "Monsieur" pour le mettre en tenue d'accusé, (...) » (VD, p. 36). L'enlèvement de cet organe est la pire des humiliations dans un monde politique où les représentants du gouvernement se donnent à « la chose-là » comme des bêtes en rut. Cela distingue les hommes aptes des « loques », qui sont réduites à rien dans un monde où le sexe à fin « politique » prime. Le déchiquetement du corps du docteur subit le même rituel que celui de Martial :

Beaucoup de ses orteils étaient restés dans la chambre de torture, il avait d'audacieux lambeaux à la place des lèvres et, à celle des oreilles deux vastes parenthèses de sang mort, les yeux avaient disparus dans le boursoufflement excessif du visage, laissant deux rayons de lumière noire dans deux grands trous d'ombre. (...) (VD, p. 36)

À la différence de Martial, le corps rapiécé du docteur n'est ingurgité par personne, mais le Guide, - en voyant l'entêtement de sa victime de garder sa vie et ne pas avouer ce que le dictateur voulait entendre -, menace de le manger, comme un être digne de son espèce ogresque:

On se demandait comment une vie pouvait s'entêter à rester au fond d'une épave que même la forme humaine avait fui. Mais la vie des autres est dure. La vie des autres est têtue.
- Où est-elle ? tu vas le dire ou bien je te mangerais cru. (VD, p. 37)

La mort règne en maîtresse dans la chambre à manger du Guide, une « Chambre Verte », où « le soldat s'immobilisa comme une poteau de viande kaki » (VD, p. 11). Nous n'avons pas d'autres détails sur cette chambre, « une sorte de poche de la spacieuse salle des repas » (VD, p. 11). Pourquoi ces ogres tyranniques choisissent-ils de torturer à mort leurs victimes dans un tel espace ? Le vert est le symbole de la forêt, de la vie et de l'espoir, mais aussi de l'immensité et de la démesure. Pourtant dans la dialectique de la dictature, le vert se connote négativement. Le dictateur marque de la sorte son appartenance à un état d'animalité, de retour à un état primordial. Il se « met au vert » pendant ses repas, c'est-à-dire qu'il enlève toute norme de conduite et ne fait qu'à sa façon. Selon le *Dictionnaire des symboles* de

Chevalier et Gheerbrant¹⁷², le vert est la couleur du Diable, du Satan, (car complémentaire du rouge, couleur du sang et du feu), mais également de la folie. Le vert est aussi la couleur de la nature, de la forêt, espace dans lequel l'ogre se sent à son aise. Une telle chambre est indispensable aux actes meurtriers de ces tyrans, elle devient la chambre de la mort par excellence.

La forêt tropicale est très présente dans le roman tansien et la comparaison de la vie de l'homme avec l'existence de la forêt est souvent mise en évidence. La scène de l'assassinat de Martial par le Guide Providentiel rappelle l'abattage de la forêt par ses ancêtres :

Le Guide Providentiel (...) se fit apporter son grand sabre aux reflets d'or et se mit à abattre la loque-père en jurant furieusement sur ses trois cents soixante-deux ancêtres, rappelant (...) les jours lointains où ces mêmes ancêtres qui abattaient la forêt (...). (VD, p. 14)

Le vert de la chambre se décline également dans la couleur kaki, qui finit par incarner la mort même et qui s'amplifie à toute l'étendue du pays : le soldat se fige comme « un poteau de viande kaki » (VD, p. 11), le Guide souffre d'une « furie kaki » (VD, p. 117), Chaïdana passe son temps « à regarder l'eau kaki » (VD, p. 71) du fleuve de la ville, la couleur des uniformes des soldats des Guides est le kaki. Le vert et le kaki deviennent les couleurs de la violence et de la mort par excellence.

Dans la continuité de la Chambre Verte, il y a l'État, comme espace de la mort et de l'aviilissement du peuple. Si dans la Chambre Verte, l'ogre punit lui-même par une mort atroce ceux considérés les pires ennemis du peuple, au niveau du pays, il y a tout un système ogresque dévoreur de liberté et de vie. Le peuple se sépare entre « les gens de Martial » qui succèdent au long des dynasties des Guides et de leurs gens, regroupés dans l'institution de la Milice et la Police, dans les Ministères et dans l'armée.

II.2.1.1. L'appareil dévoreur des Guides

Dans la lignée de Jean-Michel Devésa qui considère Sony Labou Tansi comme un défenseur des victimes « d'une société mangeuse d'hommes et d'un État cannibale »¹⁷³, nous construisons la critique de l'appareil gouvernemental présenté dans le roman *La Vie et demie*,

¹⁷² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/Jupiter, 2005, p. 1003.

¹⁷³ Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi : Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 44.

par le filtre du mythe de l'ogre, le mythe du gros « mangeur » par excellence et métaphore du régime dictatorial.

Le premier ogre qui s'adonne au cannibalisme dans la mythologie pour garder intact son pouvoir est Cronos. Il dévore ses enfants pour ne pas avoir à céder le trône. L'atrocité de ses faits et la démesure de son entreprise ne reste pas sans vengeance. Mais avant que cette dernière arrive, les consommations des nouveau-nés s'ensuivent. Comme nous l'avons vu plus haut, les Guides Providentiels s'adonnent au cannibalisme afin d'apaiser leurs pulsions criminelles. Ils choisissent leurs victimes parmi celles considérées comme les plus dangereuses et s'affectent à leur prendre la vie par tous les moyens et dans des conditions de torture irréelles. Quand ils n'arrivent pas à donner eux-mêmes la mort, car le nombre de possibles victimes dépasse leurs forces individuelles, tout un système « carnassier » se déploie à leur ordre.

La démesure de l'acte carnassier s'exprime par les crimes contre ceux qui sont considérés les ennemis du régime et du dirigeant : les partisans de Martial (« entre quatre et cinq cents par jours les deux premiers mois qui suivirent l'arrestation de Martial », *VD*, p. 29), les presque cinq mille étudiants lors d'une manifestation (« la prison de Yourma s'appelait l'université (...); [les étudiants] devaient être quatre ou cinq mille à la Maison du Combattant », *VD*, p. 31-32), le carnage du quartier des Kha, de Chaïdana (« (...) les chars n'eurent aucun mal à marcher sur le pisé humain de Moando (...). (...) les chars étaient passés au petit matin et avaient fait une boue inhumaine de tous les habitants. » *VD*, p. 45). De cette série de carnages collectifs la plus inhabituelle reste celle du meeting de Yourma, quand le peuple venu écouter le Guide semble voir Martial et son encre noir et commence à crier « Vive Martial ! » (*VD*, p. 41). Alors, l'ordre de massacrer la foule est donné. Cette scène choque le lecteur par la démesure du crime, car toute la ville devient une sorte de boucherie, une entité aux confins de l'humain avec l'inhumain, un chaudron où bouillent des vivants et des morts :

(...) tout le monde fuyait, les vivants, les morts, les près-de-mourir, les va-pas-s'en-tirer, les entiers, les moitiés, les membres, les morceaux, que la rafale continuait à poursuivre. Des régions humaines fuyantes criaient « Vive Martial » et leur marée était inhumaine. Ces régions tombaient, se relevaient, couraient, tournaient, laissant des lambeaux de viande exsangue. (...) Et bientôt des chars marchèrent à la poursuite de cette vase de viande fuyante. Pendant trois jours et trois nuits, la ville avait été cette chose qui bouge, inhumaine. » (*VD*, p. 40-41)

La chosification de la vie humaine, l'identification des corps avec les ruines de la ville, la réduction du peuple au stade de « vase de viande fuyante » marque la démesure de la

répression du régime, mais aussi la dimension mortelle du quotidien du peuple. L'association du peuple à la vase exprime également l'impossibilité de bouger, de s'exprimer, et même de s'identifier avec le régime qu'il subit. La vase est la terre presque liquide, en décomposition ; cet état d'altération du peuple, de décomposition sans aucune chance de changement renvoie en miroir la situation de l'État et de son installation. Nous retrouvons représenté dans le roman un peuple plutôt inerte aux excès du pouvoir, paralysé dans une peur et une lassitude qui le transforment en victime. Peut-être a-t-il la conscience que chaque tentative de rébellion a comme fin, impitoyablement, sa mise à mort par le gouvernement et ses acolytes par le biais des armes, des chars, mais également par les impôts et les taxes.

- Le parti unique

C'est au peuple que s'oppose la machine dévoreuse de l'État. Son seul but est de protéger le dirigeant politique et ses intérêts : un parti unique (avec beaucoup de ministères et ministres) qui n'est pourtant dans l'avant de la scène que très rarement, une police aux ordres des Guides, l'armée et les gardes des dictateurs. Comme tout homme important de l'État, chaque petit ogre se charge d'abord de son bien-être : tout ministre engloutit l'argent national, les belles femmes et les bons vins, pour pouvoir ensuite assujettir le peuple par la peur et par la mort.

Les indépendances des pays africains avaient entraîné l'installation des partis uniques dans plusieurs d'entre eux. Comme dans une spirale, ils sont devenus des moyens d'oppression des peuples et les auteurs africains représentent dans leurs œuvres ces partis ayant « une absence de réflexion et un néant idéologique »¹⁷⁴, car ils mènent une politique basée sur le pouvoir obtenu par des moyens illégitimes.

À la différence des autres régimes totalitaires décrits dans les œuvres de notre corpus, - où ils sont plus évidents et prennent ampleur au niveau de l'importance et du déroulement des faits du pays -, dans le roman de Sony Labou Tansi, comme Devésa le constate, le pouvoir politique « n'est pas nécessairement l'apanage des régimes à parti unique ».¹⁷⁵ Pourtant en Katamalanasia, nous sommes d'avis que l'étincelle qui a mis en route la machine ogresque est justement ce parti unique, nommé d'abord « Parti pour l'égalité et la paix ou le PPEP » (*VD*, p. 59), dont le premier secrétaire avait été le Guide, mais sous différentes identités.

Ce parti connaît une évolution au niveau de l'appellation car « le PPEP devint le PPUD (Parti pour l'unité et la démocratie), puis le PPDUT (Parti pour l'unité, la démocratie et le

¹⁷⁴ Mamadou Kalidou Bâ, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷⁵ Jean-Michel Devésa, *op. cit.*, p. 44.

travail) » (*VD*, p. 59). À remarquer les éléments composants - unité, démocratie, travail -, qui devaient mettre au premier plan le peuple et son bien-être. Comme dans le cas des régimes totalitaires, ce ne sont que des « croyances fausses, illusions vraies et authentiques mensonges »¹⁷⁶ qui sont vendus au peuple et le Guide, paradoxalement devenu une sorte de roi à vie dans une République (!), cherche à réaliser son ascension mythique, en se donnant à chaque étape de son progrès une nouvelle identité. Cela lui permet de construire une nébuleuse indéchiffrable autour de ses origines et de créer un système légataire héréditaire du pouvoir :

[Yambo devint] son président fondateur donc, suivant le fin piège constitutionnel, président à vie de la république communautariste de Katamalanasia. Yambo devint alors le Guide Providentiel Marc-François Matéla-Péné, ce nom-phrase que les journalistes disaient, selon les cas, cuit ou cru – un cuit ou un cru qui obligeaient les gens du peuple à arrêter leurs postes de radio aux moments des émissions politiques, qui les obligeaient à traduire le PPDUT par sa réelle signification, c'est-à-dire le Parti payondi [tribu du guide] pour l'unité des dettes et des tueries.

L'activité du parti unique et la révélation de la vraie motivation de son existence le transforment dans une institution gloutonne à part entière. Le terme « tuerie » désignait vers l'an 1350 un « abattoir particulier »¹⁷⁷ ; de plus, de nos jours, le mot a le sens d' « action de tuer en masse, sauvagement »¹⁷⁸. En conséquence, nous sommes amenée à voir dans l'interprétation ironique de l'appellation du parti le rôle criminel de son activité et les penchants sauvages de l'ogre : le carnage afin de mieux se nourrir.

Si la Katamalanasia est une république, elle doit posséder une constitution selon laquelle régir les lois. Comment se manifeste l'ogre quand la constitution est son invention, évocation d'un désir de pouvoir inassouvi ?

La seule constitution évoquée dans le roman mène, une nouvelle fois, au carnage. Par exemple, à la naissance de Patatra, fils de Chaïdana I et le Guide Providentiel Jean-Oscar-Cœur-de-Père, ce dernier établit une constitution, une nouvelle arme contre le peuple, composée de deux articles, l'un plus absurde que l'autre. Si le premier est saisi par tout le monde, « (...) le pouvoir appartient au Guide, le Guide appartient au peuple. » (*VD*, p. 128), le deuxième est indéchiffrable pour le peuple, « on disait que c'était la langue des fous » (*VD*, p. 128). Le parti unique impose LA « Constitution du peuple » au pays entier. L'appétit de violence de cet ogre se manifeste par des demandes absurdes, comme « de peindre les articles

¹⁷⁶ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷⁷ *Le Nouveau Petit Robert*, éd. cit., p. 2642.

¹⁷⁸ *Idem.*

de la Constitution du peuple dans toutes les chambres, à la cuisine partout » (*VD*, p. 129). S'il désobéit à cet ordre, le peuple devient à nouveau la proie de tout l'appareil répressif et des pires tortures : démolition des habitations à la dynamite, ingestion des boîtes de peinture avant de mourir.

Le parti se manifeste également par la carte de membre, qui, dans le roman, porte le nom de « carte de fidélité », une astuce dictatoriale de surveillance et manipulation du peuple qui survit au long des siècles, pendant les règnes de tous les guides. Cette carte doit être présentée à chaque assemblée et vérifiée par les troupes de sécurité du gouvernement, qui doivent « mettre une présence », comme si chaque participation était au bénéfice du participant. Pourtant, cette carte d'attachement au Guide (carte également imposée par le tyran) n'assure pas la survie du peuple en cas d'urgence, car dès qu'un conflit éclate, les forces spéciales de sécurité reçoivent l'ordre de tirer, en devenant de la sorte une arme du grand ogre.

Si le parti unique n'est pas fortement mis en évidence, c'est parce que l'appareil ogresque de la république de la Katamalanasia est trop touffu et trop complexe en individus et institutions qui accomplissent le rôle de bourreau anthropophage. Les actes cannibales persécuteurs se motivent par l'avidité de pouvoir des dirigeants, par le plaisir de la bonne et belle vie au déficit du peuple, transformant la république de la Katamalanasia dans un état anthropophage.

- L'appareil ministériel

La république de la Katamalanasia compte au total cinquante ministres et secrétaires, dont nous citons quelques-uns : le Ministre de l'Intérieur chargé de la Sécurité de Yourma, le Ministre de la Radio nationale, le Ministre des Affaires militaires, le Ministre du peuple, le Ministre des Affaires forestières, etc.

Si le Guide Providentiel représente le dieu, la Loi par excellence, les Ministres se présentent comme des apôtres du régime, car ils en bénéficient autant que leur Guide suprême. La vie ministérielle, tel que l'un des personnages la décrit, paraît le paradis sur terre pour eux, qui ne se soucient guère des gens du peuple. Chaque ministre et toute entreprise ministérielle sont à la base du rouage dictatorial qui se maintient par « l'exercice de la cruauté et par la pratique de leurs rites barbares »¹⁷⁹, mais également par une liste d'occupations et préoccupations qui atteignent la démesure de l'absurde.

¹⁷⁹ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 141.

Le docteur Tchi, devenu Ministre de la Santé, est initié dans la nouvelle vie de représentant du gouvernement sur la voie à prendre par un autre ministre de l'appareil politique. Selon ce dernier, la voie à prendre en tant que ministre se compose de trois directions : les femmes, le vin, l'argent, cette vie des *VVVF*¹⁸⁰. C'est une loi non-écrite, car faire autrement veut dire faire contre, ce qui n'est pas admis par le Guide. Être Ministre signifie vouloir gagner de l'argent issu du budget national, c'est-à-dire l'argent supposé être au bénéfice du peuple et des institutions primordiales. Avoir de l'argent entraîne le respect et la crainte de la part de tout l'entourage :

Ne pas faire comme tout le monde c'est la preuve qu'on est crétin. ... Tu verras : les trucs ne sont pas nombreux de faire de toi un homme riche, respecté, craint. Car, en fait, dans le système où nous sommes, si on n'est pas craint, on est rien. Le pognon vient de là-haut. Tu n'as qu'à bien ouvrir les mains. (*VD*, p. 34)

Le docteur Tchi, avant de mourir tué par le Guide à l'aide du couteau et de la fourchette, se rappelle son ascension politique en tant que Ministre de la Santé et comment son ami Chavouala, le ministre de l'Éducation nationale, lui avait appris à « tirer les trente-huit ficelles d'un ministère ». (*VD*, p. 34) Tout devient prétexte au bénéfice personnel, ils pratiquent l'art d' « être forts dans l'acte de fermer les yeux » car la seule loi qui les dirige dans leurs actions est : « On ne pense rien du Guide Providentiel : c'est la loi. La première loi » (*VD*, p. 51). Tout leur est permis, car ils permettent tout à leur dictateur.

Les ministères représentent la grande bouche avaleuse de la machine ogresque. Par eux, elle avale l'argent du budget public. La seule occupation des ministres sur laquelle l'auteur insiste est la poursuite des femmes, car ils se montrent, métaphoriquement, de redoutables cannibales sexuels¹⁸¹ :

(...) faire la chose-là qu'on fait avec les femmes dans l'arrière-bureau où les structures d'accueil étaient parfaitement adaptées. On faisait la chose-là, qui déjà fait partie des occupations et des récréations de Leurs Excellences, puis le travail reprenait son train. (*VD*, p. 65)

- La Police/La Milice

Il n'y a pas de parti unique dans un pays sous régime dictatorial sans qu'il y ait la police spéciale, chargée de la sécurité du Grand Dirigeant et dans le roman tansien, ce rôle est joué

¹⁸⁰ « Villas, voitures, vins, femmes » (*VD*, p. 36).

¹⁸¹ Nous développons le côté sexuel ogresque des ministres dans la partie de notre travail dédiée à ce sujet.

par la Milice. Le premier sens du mot « milice » est celui d'« art de la guerre »¹⁸², c'est-à-dire le savoir de combattre un ennemi. Dans le roman, le mot (et l'institution qu'il désigne) se confond avec la police, devenant une seule et même entité, c'est-à-dire une « formation illégale chargée par une collectivité (parti politique, groupe de pression, entreprise, etc.) de la défendre ou de défendre ses intérêts, en recourant à la force »¹⁸³.

Le peuple de la Katamalanasia semble habitué à cette institution qui devient l'horreur du quotidien. Pour un oui ou pour un non, toute personne peut devenir la victime des tortionnaires miliciens. Les carnages des étudiants qui protestaient dans la rue et qui ont été par la suite emprisonnés, la destruction du quartier de Chaïdana ou la chasse aux Pygmées de la forêt montrent un peuple impuissant devant ce déploiement d'attaques.

Dans la Milice il existe le bras des Forces spéciales, destinées à protéger uniquement la personne du Guide. L'ogre que Perrault peint dans ses contes est toujours aidé par des objets magiques, comme « les bottes de sept lieues », qui les aident à se déplacer avec une rapidité enviable. L'objet magique des Guides tansiens est le contingent des Forces spéciales, formées des « plus courageux et plus charnus gorilles de l'armée », (*VD*, p. 20). Cette arme imbattable, supposée avoir quelque chose d'humain dans sa composition, car formée d'hommes, subit également une sorte de chosification, d'animalisation; si des fois l'auteur nomme ce « bras armé »¹⁸⁴ « les policiers » (*VD*, p. 39), « les gars » (*VD*, p. 119), quand c'est le peuple qui parle de cette « institution », les gens de la police deviennent « *les éléments* de la milice » (*VD*, p. 38), comme si c'étaient les composants d'une machine. Dans d'autres moments de terreur infligée par la milice aux citoyens dont le comportement n'est pas conforme aux attentes du Guide, les policiers sont nommés les « FS » (*VD*, p. 131) et par la trouvaille des Gens de Martial, ils deviennent des « fesses » (*VD*, p. 135). Ce sont les « fesses » qui créent une permanente situation de conflit entre les forces armées, fanatiques du guide, et le peuple, par toutes les sales besognes qu'elles doivent imposer à la masse au nom de la sécurité du Guide. Par exemple, lors de la préparation de la visite du guide Henri-au-Cœur-Tendre dans la province de Darmellia « pour inaugurer la villa de la Récupération des peuples des forêts » (*VD*, p. 118), tout un arsenal se déploie avant son arrivée pour assurer sa sécurité :

À Darmellia, comme partout dans le pays, le dicton disait 'Le chef est fait pour qu'on lui fasse plaisir. Les premiers contingents des forces spéciales étaient arrivés et déploient leurs talents à installer la sécurité du guide dans cette partie du pays. C'étaient des gars d'une compétence irréprochable. Ils avaient déjà pendu publiquement cinq suspects, instauré le port

¹⁸² *Le Nouveau Petit Robert*, éd. cit., p. 1598.

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ Mamadou Kalidou Bâ, *op. cit.*, p. 51.

sur la poitrine de la carte de fidélité du côté droit, et du côté gauche, la carte d'appartenance. (VD, p. 119)

L'acharnement contre le peuple révèle la peur constante éprouvée par le Guide de tout ce qui l'entoure. Si sa république est également en possession d'une armée qui s'adonne facilement à massacrer le peuple, les forces spéciales constituent un organe obligatoire et fatal de cette machine ogresque qui est l'état. L'absence de réflexion de la Milice est exprimée dans les punitions quotidiennes infligées au peuple qui vit sous la terreur d'être « mangé » à tout moment :

Le temps passait sur Yourma, toujours de la même façon, toujours un temps de plomb, un temps de cris, un temps de peur. Pour un oui ou pour un non, les gens des Forces spéciales, les FS comme on les appelait, te faisaient bouffer tes papiers, ta chemise, tes sandales tes enseignes périmés. Tu crevais par la faute de ton estomac. (VD, p. 131)

Le mythe de l'ogre est un mythe de la terreur, et les Guides du roman *La Vie et demie* l'expriment par leur comportement dément, par la « terreur barbare » (VD, p. 138) des tâches absurdes qu'ils imposent aux institutions subordonnées. La Milice, ainsi que la Police, sous le règne de Henri-au-Cœur-tendre, interdit aux parents de donner le nom de Martial à leurs enfants et donne l'ordre de changer de nom à ceux qui le portaient déjà.

La police forme, sur les ordres du Guide providentiel, un contingent de trois mille soldats qui ont l'étrange tâche de vérifier les racines des cuisses des femmes dans des « isoloirs » devant les marchés et les magasins, ou bien devant les places publiques, car le Guide est à la recherche de sa bien-aimée Chaïdana qui avait disparu sans trace. Avant de la perdre, le Guide avait marqué la racine de sa cuisse d'une petite croix. L'absurdité de cette tâche est soulignée par le « boum de natalité » que le pays connaît à cette époque.

Une autre tâche ogresque et ridicule dont nous avons parlé est celle de l'inscription des articles de la constitution dans et sur toutes les maisons. Une nouvelle fois, ce sont les Forces Spéciales qui se chargent de détruire les maisons dont les propriétaires n'ont pas accompli l'ordre : « Ceux qui laissèrent passer les neuf jours de délais établis par le guide virent leurs cases ravagées par les coups de crosses ou soufflés à la dynamité par des éléments des Forces Spéciales » (VD, p. 129).

Cet appareil ogresque du Guide se tisse comme une toile d'araignée sur l'ensemble de la république de la Katamalanasia. Le peuple pris dans ce piège mène une existence incertaine où les illégitimités et les tueries sont ordres de jour. La mobilisation de cette machine est à la base même de la continuité du régime totalitaire, car l'oppression prend de formes tellement

variées et nombreuses, que l'auteur ne s'empêche pas de railler l'inutilité de cette dévoration politique. L'arbitraire du système, l'inutilité de son existence s'exprime à la page 122 du roman par une énumération des impôts ramassés par le régime :

Ils venaient ceux de Yourma, pour ramasser les impôts deux fois par an, ils demandaient l'impôt du corps, l'impôt de la terre, l'impôt des enfants, l'impôt de la fidélité au Guide, l'impôt pour l'effort de la relance économique, l'impôts des voyages, l'impôt de patriotisme, la taxe de militant, la taxe pour la lutte contre l'ignorance, la taxe de conservation des sols, la taxe de la chasse... » (VD, p. 122)

Cet assemblage tortionnaire et caricatural est la méthode, mais aussi le résultat d'une pensée sans logique et d'une violence aveugle et tyrannique. L'appétit de pouvoir, de brutalité et de bestialité de cette dynastie politique renforce la nouvelle représentation que le mythe de l'ogre acquiert dans le roman de Sony Labou Tansi.

II.2.1.2. La Katamalanasia, l'Enfer de l'Ogre

Dans le chapitre introductif de notre thèse, nous avons développé une des théories qui soutient que le mot « ogre » serait l'évolution linguistique de la divinité souterraine Orcus, qui désignait vers 1300 le dieu de la mort et de l'enfer. Dans son *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Pierre Grimal remarque que « dans les croyances populaires romaines, Orcus est le démon de la mort, assez mal distingué des Enfers eux-mêmes, comme séjour des Morts »¹⁸⁵. Le rattachement du mythe de l'ogre à l'enfer et à la figure du diable est constamment adoptée. Par exemple, cette étymologie est maintenue par Arlette Bouloumié qui soutient qu'il existe un fort « lien entre l'idée de dévoration, d'engloutissement et les ténèbres mortelles »¹⁸⁶.

Nous avons également vu plus haut que l'ogre peut se manifester par le truchement d'autres personnages considérés ses doubles. Le Diable représente l'un des premiers avatars du mythe de l'ogre par son rattachement à la mort (conséquence de la dévoration), mais surtout à la violence et à la destruction.

Avec le roman *La Vie et demie*, Sony Labou Tansi met en scène l'enfer qui porte le nom de république de Katamalanasia, avec la capitale à Yourma et dont le Diable dirigeant est incarné par toute une dynastie de tyrans carnassiers. De la sorte, la Katamalanasia devient une nouvelle « fauces Orci », la « gueule d'Orcus », le gouffre de l'enfer par excellence : les

¹⁸⁵ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, préface de Ch. Picard, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 329.

¹⁸⁶ Arlette Bouloumié, « L'Ogre dans la littérature », dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1097.

dirigeants sont sanguinaires, la machine dévoreuse de l'état ne pardonne personne et les personnages se retrouvent dans des situations infernales.

En parlant du triomphe de la figure du dictateur dans la littérature et du culte de pouvoir qu'il réussit à imposer à travers le langage et par la transgression de toutes les lois, Alain Vuillemin rapproche la figure du dictateur à tout ce qui est opposé à la légalité et insiste sur le syncrétisme mythologico-religieux que les auteurs utilisent dans leurs démarches de description et de représentation des dictatures :

Le dictateur est le diable, il est très exactement, au sens propre, le Satan, l'adversaire, celui qui ose rivaliser avec Dieu et qui se pare sans aucun scrupule des apparences de la Loi, de la Parole et de la Puissance divines pour mieux renforcer sa puissance.¹⁸⁷

La religion est finement touchée dans le roman, dès son incipit, quand le lieutenant rend la victime à son bourreau par la phrase : « Voici l'homme » ; il ne porte pas encore de nom et par son symbolisme, cela nous envoie aux faits bibliques. La dichotomie victime/Diable rend visible l'idée de l'existence de l'enfer sans que le lecteur perçoive d'autres détails. La victime est la « loque-père », accompagné de la « loque-mère », des « loques-fils » et des « loques-filles », c'est-à-dire des êtres dépersonnalisés, des épaves humaines. À part le fait d'être un mythe de la mort – car il y a toujours des victimes qui perdent leurs vies suite à des situations monstrueuses -, l'ogre peut représenter l'enfer : les Guides sont des ogres anthropophages, tandis que la Katalamanasie est un état dévoreur, une machine à plusieurs bras ogresques.

Pour le peuple de Katamalanasie et surtout pour les gens de Martial, opposants déclarés de la tyrannie, la dictature devient l'équivalent de l'inhumanité, de la mort. À quoi cette dernière se rattache-t-elle ? À l'animalité monstrueuse ? Au feu dévorant comme culte des souffrances imposées ? La Katamalanasie, devient-elle un nouveau Tartare ?

Dans la mythologie grecque, le Tartare représentait une partie de l'enfer et la prison des Titans à la fois, lieu de punition pour ceux qui commettaient des crimes. Les dictateurs de la Katamalanasie instaurent dans la capitale et partout dans le pays un pouvoir basé la folie et le meurtre. Ils sont les maîtres d'ouvrage de la « construction » de l'enfer sur la terre.

Nombreux sont les auteurs qui ont essayé de donner une représentation de ce qu'ils pensaient être l'enfer et Sony Labou Tansi place cette république aux allures vraisemblables dans la littérature, comme s'il décrivait un monde qui n'est ni vrai ni faux. La république peinte garde la présomption de porter dans sa reproduction des références au monde réel.

¹⁸⁷ Alain Vuillemin, *op.cit.*, p. 138.

Les champs lexicaux et sémantiques de l'enfer se déploient par toute une isotopie de la mort par abattage, du massacre et de la destruction sur plusieurs niveaux : au niveau des situations vécues par certains protagonistes, au niveau de la ville de Yourma et après Darmellia, pour s'élargir ensuite au niveau de tout le pays.

La représentation du monde dans le roman peut se résumer à l'affirmation : la dictature est l'enfer, et l'enfer est le feu qui brûle, impitoyable. Le premier Guide Providentiel, Cézama I^{er}, le Diable par excellence, (car c'est lui qui a instauré l'enfer dans la république), incarne très bien son rôle de mangeur d'âmes et surtout de corps. Ayant donné et ordonné la mort d'un immense nombre de compatriotes durant son règne, il a un moment indéfini de lucidité car il refuse de tuer Layisho le père, celui qui avait aidé et abrité Chaïdana I, jusqu'à sa mort :

Le Guide promena encore le couteau de table autour du cou de Layisho. Il voulut enfoncer, mais il s'arrêta net.

- Non, je ne veux pas te tuer. Je ne veux pas te donner l'« existence de Martial ». (...) Je suis fatigué de tuer. J'ai déjà des millions de corps en mon corps. Il faut me comprendre : fatigué. (*VD*, p. 80-81)

Cette appropriation des millions des victimes dans le corps du dictateur montre la conscience de son statut d'ogre, de dévoreur ; il ne dit à aucun moment « j'ai des vies (ou des âmes) dans mon corps », mais des corps. Il se nourrit, littéralement et métaphoriquement à la fois, des corps des autres. Le lecteur reste avec le doute : cet ogre a-t-il un bref moment de lucidité et peut-être de vague culpabilisation ? Ou c'est seulement une manière de montrer sa « magnanimité » envers Layisho ne le tuant pas et le laissant pendant quatre-vingts huit ans enfermé dans une cage, à « végét[er] dans son enfer de viande » (*VD*, p. 82)? Mais c'est déjà l'enfer pour Layisho. Le mot « *enfermer* » porte en lui l'enfer, sans liberté et sans échappatoire.

Sony Labou Tansi donne dans son roman un vaste panneau de représentations de ce que pourrait signifier l'enfer et comment les personnages le vivent. Nous décrivons ces représentations de l'enfer au fur et à mesure de leurs apparitions dans la narration. Le spectacle mortel de la tuerie des gens du peuple venus écouter le discours du Guide est contemplé par Chaïdana I depuis la fenêtre de sa chambre de l'hôtel Une vie et demie (nom qui fait référence au titre du roman, *La Vie et demie*). C'est une image infernale, où l'homme devient un bout de viande fuyante mélangé à la boue. On apprend que « L'indépendance, ça n'est pas costaud, costaud » (*VD*, p. 41), c'est-à-dire que le désir de liberté se heurte à des pièges meurtriers que le dictateur tend et devant lesquels les victimes restent impuissantes.

Une nouvelle représentation de l'enfer nous est donnée avec les dix-neuf ans que Chaïdana et Martial Layisho, les enfants de Chaïdana I, passent dans la forêt tropicale et où ce dernier perd sa vie. Avec la période de leur vie loin de toute trace de civilisation, les deux adolescents réalisent que l'enfer vécu en solitude devient plus difficile à supporter que toute autre punition : « (...) ils avaient besoin de l'enfer des autres pour compléter leur enfer. Les quarts ou les tiers d'enfer, c'est plus méchant que le néant. » (VD, p. 89)¹⁸⁸

L'enfer semble plus facile à affronter quand il est partagé. L'ogre met sa griffe sur cette situation par la dévoration de tout lien externe des deux frères avec le monde extérieur. L'ogre devient un « avaleur de soleil » aussi, car les deux fuyards n'avaient pas vu le soleil depuis deux ans. À la mort de Layisho Martial, Chaïdana reste avec le pygmée Kapahacheu. Ayant vécu toute sa vie dans la forêt, celui-ci croit que l'enfer est le monde extérieur au bois. Et il ne se trompe pas. Il essaie de trouver une définition du mot, il essaie de s'en donner une représentation. La réponse vient beaucoup plus tard, quand torturé par les gens du Guide, il croit avoir vécu l'Enfer.

« L'enfer ne tue pas : il bouffe » (VD, p. 94), affirme Chaïdana en essayant d'expliquer à Kapahacheu ce que le mot veut dire. Le pygmée essayait de l'associer à un animal féroce : le léopard, le lion, le crocodile, le tigre, mais sans trouver d'équivalent. On ne peut pas avoir de référence pour quelque chose que l'on n'a pas vécu. C'est en terre de Katamalanasia que la réalité de l'enfer se propage et où le diable-ogre règne en maître absolu sur les vies, les désirs et les volontés de son peuple.

Si l'ogre est très souvent associé à des animaux carnassiers, à l'instinct féroce et meurtrier, ces doublets témoignent d'une férocité encore plus prégnante et impitoyable : « Les parents de Kapahacheu, (...) jamais de leur vie ils n'avaient pas rencontré une bête du nom de l'Enfer, qui vous mange vivant, et mort vous laisse tomber » (VD, p. 95). La particularité de l'Enfer tansien réside dans cet intérêt qu'il a pour les gens vivants, qui le transforme en un gouffre de vie. Une fois mortes, les victimes n'ont plus aucune importance.

À la page 113 de *La Vie et demie*, nous découvrons une autre image de l'enfer par le biais de la représentation des hôpitaux dans la région où l'on essayait d'intégrer les Pygmées

¹⁸⁸ L'expression « avoir besoin de l'enfer des autres » rappelle la célèbre phrase de la pièce de théâtre *Huis clos* de Sartre, présentée pour la première fois au Théâtre du Vieux-Colombier, en mai 1944. À la fin de la pièce, le personnage Garcin déclare : « Le bronze... (Il le caresse.) Eh bien, voici le moment. Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer. Je vous dis que tout était prévu. Ils avaient prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, pressant ma main sur ce bronze, avec tous ces regards sur moi. Tous ces regards qui me mangent... (Il se retourne brusquement.) Ha ! vous n'êtes que deux ? Je vous croyais beaucoup plus nombreux. (Il rit.) Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru ... Vous vous rappelez : le souffre, le bûcher, le gril... Ah ! quelle plaisanterie. Pas besoin de gril : l'enfer c'est les autres ». Jean-Paul Sartre, *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, 1997, p. 93.

à la vie « civilisée ». Ces derniers n’y restent jamais, car les traitements relèvent des actions des bouchers infernaux :

(...) l’hôpital, les Bantous et les semi-Bantous y seraient venus si les médicaments ne manquaient pas, si le bruit ne courait pas que le Quinoforme¹⁸⁹ qu’on y donnait toujours affaiblissait le sexe chez l’homme et rendait les femmes frigides ou simplement stériles, si le garçon de salle (...) qu’on y avait envoyé avec la mention de docteur, ne plaçait pas le fémur au cou et l’omoplate au ventre (...). (VD, p. 113)

L’intégration des Pygmées à la vie de la Katamalanasia n’est qu’une répression raciste de ce peuple. Kapahacheu, ayant vécu dans la forêt où l’enfer n’avait pas sa place, est le témoin de l’anthropomorphisation de l’enfer par les Forces Spéciales qui oppriment le peuple :

Puis c’était Kapahacheu lui-même qui dut manger la vieille soutane kaki que Monsieur l’Abbé lui avait donné (...).

- On m’a donné des vêtements pour que je les mange. C’est cela, n’est-ce pas, l’enfer ? Ils m’ont demandé de manger le collier – je leur ai dit non : nous, on ne mange pas nos morts¹⁹⁰. Ils m’ont frappé. Fort. Trop fort. Alors j’ai avalé le collier. C’est amer l’enfer.

- Ils nous apportent Yourma.

- L’enfer ?

- Une portion. (VD, p.120)

« Apporter Yourma », c’est instaurer l’insupportable au niveau de tout le pays. La ville de Yourma est souvent évoquée comme une image infernale. Les Pygmées construisent leurs images de l’enfer à partir de l’opposition qu’ils font entre le « cimetière de fête qu’était devenue Yourma, la ville du Guide » (VD, p. 61) et leur forêt occupée par les enfants Chaïdanisés, enfants du Guide de Patatra, qui ont décidé de le moderniser. Ces enfants mènent la guerre contre leur père, le Guide aux puissances animalières, et les Forces Spéciales. Ces dernières, sous les ordres du Guide, imposent une vie d’enfer au peuple. Pourtant, les gens de Martial ne se résignent pas à vivre incessamment dans l’enfer, ce qui fait que la guerre soit encore plus atroce.

Les habitants de Yourma et les gens du peuple en général ne réussissent à décrire la capitale et son état que par le mot « enfer », alors que le dictateur est une sorte d’incarnation infernale que Dieu a permise :

¹⁸⁹ Médicament contre le paludisme, <http://www.doctissimo.fr/medicament-QUINOFORME.htm>, page consultée le 10 février 2012.

¹⁹⁰ Le collier de Kapahacheu était composé des dents de Martial Layisho. Dans sa tribu, les gens exceptionnels n’étaient pas enterrés, mais gardés auprès des vivants, par le biais des leurs os transformés en différents objets.

Dieu, selon certains, avait décidé de ne pas tuer son temps à juger des cons, il avait donc permis à l'enfer de descendre par l'incarnation, de la même manière que le Christ était venu. La radio nationale continue à parler de la Katamalanasie, tandis que les rues avaient opté pour l'enfer. (*VD*, p. 133)

La dictature fait des victimes dans le clergé de l'église chrétienne, car un grand nombre de figures ecclésiastiques qui avaient prononcé le mot « enfer » pendant les messes et lors de leurs sermons (au total quatre cents soixante-douze prêtres et pasteurs) trouvent la mort. La question de la religion dans un monde infernal est à double tranchant, car si les figures religieuses sont supposées faire un travail d'évangélisation et d'intégration des Pygmées à la société, elles ne s'adonnent qu'à des monstruosité. Ce sont des êtres tombées dans la déchéance, c'est-à-dire l'enfer : ils sont cupides (il y a un proverbe qui circule sur le Révérend Père Wang : « si le R.P. vous donne une aubergine, c'est qu'il va vous prendre tout le jardin » (*VD*, p. 112) ; le même Révérend Wang éprouve du dégoût envers les Pygmées et un plaisir énorme pour les femmes, car il est accusé de « trander les bonnes sœurs de la mission Sainte-Barbe » (*VD*, p. 116). Les déboires des dirigeants politiques semblent contagieux sur le monde ecclésiastique et rapprochent les figures religieuses du gouffre meurtrier.

L'enfer devient mot tabou dans le quotidien du pays et ceux qui osent le prononcer tombent en proie aux flammes sauvages et inhumaines du régime. Le Guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père trouve ce mot gravé sur son front. Il se soumet à des supplices nombreux, il se fait scalper le front, mais il retrouve le mot inscrit à l'encre noire de Martial sur son os. Avant de se donner la mort par le feu sur la place publique, il y a toute une guerre contre les livres qui se déclenche. À force de ne plus supporter le mot « enfer », - l'équivalent du régime dictatorial selon le peuple katamalanasien -, le Guide donne l'ordre que tous les documents où le mot en question est retrouvé soient brûlés. Les gens de Martial avaient contribué à l'enrager encore plus, car ils avaient jeté dans le lit impérial « quatorze kilos de tracts où était inscrit un seul mot : ENFER. » (*VD*, p. 133)

Le régime dictatorial est engendreur de censure et Sony Labou Tansi présente dans une vision hyperbolisante la destruction des livres par le feu, afin d'éviter un terme que les Guide veulent éliminer de la pensée du peuple. Cette guerre des livres fait créer un nouveau ministère dans l'appareil ogresque des Guides, le ministère de la Censure.

On brûla monuments et œuvres d'art. Au fond, les censeurs n'ayant pas le temps de tout lire (certains fonctionnaires du ministère de la Censure ne savaient pas lire), ils brûlaient tout ce qui leur tombait sous les yeux. C'était la première grande guerre de la Katamalanasie (...). La guerre contre le livre dura neuf ans, neuf mois et onze jours. On brûla tous les œuvres musicales qui portaient – ou y faisaient allusion – le mot « enfer ». (...) La liste des interdits s'allongea

rapidement et on arriva à une forêt d'interdits, où les gens crevaient mangés par le lion de la cruauté. (VD, p. 134-135)

Ce nouveau ministère de la Censure au but répressif ne fait que renforcer l'ogresque de la métaphore infernale de la dictature. La démesure inhumaine des faits, la mort de l'homme par la destruction de l'art, une ambiance sauvage où livres et monuments artistiques sont brûlés, tout montre l'évolution de la machine politique vers l'enfer de la destruction de la culture.

Les représentations de l'enfer apparaissent graduellement et évoluent. Si, au début, l'enfer est vécu par une partie des protagonistes dans des situations bien définies, au fur et à mesure que les Guides s'ensuivent, le mythe de l'ogre se déploie par de nouveaux sens donnés à la dictature et à ses actions infernales. La lettre que les gens de Martial envoient au Guide est magistrale. Elle porte le titre : « On ne brûle pas l'enfer » (VD, p. 136) et elle représente une démarche complètement opposée au régime : si le Guide use de la force pour assujettir son peuple, les gens de lettres préfèrent l'amadouer par l'écrit :

(...) la dictature n'est pas une arme révolutionnaire, mais un moyen d'oppression au même titre que la torture morale ou physique ; parce que, si la dictature était comme vous le dites souvent, révolutionnaire, si, comme vous le prétendez, la discipline peut remplacer l'éducation, si l'obéissance est la plus grande vertu des hommes, vous seriez amené à établir que l'humanité est aussi progressiste. On ne brûle pas la dictature, c'est elle qui brûle. On n'éteint pas le feu avec du feu (...). – non, on n'a pas brûlé l'enfer. (VD, p. 137)

La lettre montre les principes idéologiques et politiques qui guident les gens de Martial dans leurs actions. La mise en opposition des principes démocratiques (car la Katamalananie porte le titre de *république* !) aux brigandages de la dictature, les gens de Martial soulignent le fait que la dictature devient équivalent du feu, un feu destructeur, vorace et anéantissant.

Chaque Guide ramène une nouveauté dans l'enfer de sa dictature. Avec le Guide Jean-Cœur-de-Pierre une nouvelle forme de l'enfer sur terre prend naissance :

C'était un grand trou de quelque quinze mètres de profondeur, la première réalisation de Jean-Cœur-de-Pierre, au fond duquel les morts brûlaient, et qui fumait, qui fumait. Les mouches formaient des termitières bleues sur les crânes qui n'étaient pas descendus dans le trou. (...). L'enfer des mouches. L'enfer de fumée sans feu. L'enfer des puanteurs. L'enfer des graisses. L'enfer des crânes où les conceptions du guide n'étaient pas rentrées. (...) L'enfer c'est les FS. Ils cherchaient naïvement car l'enfer c'était eux ». (VD, p. 145-146)

La tradition mythique veut que l'ogre enferme ses victimes dans un château ou une citadelle, loin de la civilisation. L'ogre de la dictature katamalanasienne les ramène directement au four de l'enfer. Ce qu'il ne peut pas contrôler, il le détruit. Cet homme, « que

la radio nationale avait changé en un véritable Dieu, rédempteur du peuple, père de la paix et du progrès, fondateur de la liberté » (*VD*, p. 151), n'est qu'une figure altérée de l'ogre qui mène son existence sur la terre, une existence « faussement prophétique ». ¹⁹¹ L'inspiration apocalyptique des Guides ne tarde pas à les toucher, eux aussi. De la sorte, Patatra ou le Guide Jean-Cœur-de-Pierre voit plus des mille trois cents de ses enfants tués par un de ses fils qui veut garder le pouvoir à tout prix. L'enfer de la ville et du pays touche tout le monde, sans exception, tellement fort que l'état de Darmellia arrive à instaurer une « véritable contrebande de têtes qui voulaient sortir de Katamalanasia, de l'Enfer » (*VD*, p. 173).

L'enfer devient dans le roman une entreprise humaine voulue par le tyran. La guerre en est une aussi, car Mallot-l'Enfant-du-Tigre, un nouveau Guide, prend comme première mesure une guerre contre le peuple sécessionniste de la ville de Darmellia, dirigée par les petits-fils de Chaïdana II. Les guerres ne mènent à rien, « la guerre est un animal » (*VD*, p. 175) prédateur et impitoyable. Comme dans un jeu de cyclicité, le roman finit avec l'avènement d'une nouvelle « tyrannie de la hernie », malgré tous les efforts des Jeans chaïdanisés.

Cette approche infernale de l'ogre montre une fois de plus la souplesse que ce mythe montre pour se décliner dans plusieurs domaines. Le Guide règne en Diable tout-puissant, il assujettit indépendance et rébellion, il a le droit de vie et de mort sur tout ce qui l'entoure. L'interdiction instaurée en Katamalanasia de prononcer le mot « enfer » représente l'étouffement de la parole qui pourrait raconter le vécu. Sans avoir le droit à l'expression, à la rébellion, toujours en danger de mort, le peuple que Sony Labou Tansi met en scène reste impuissant et souffrant. Les affrontements épouvantables décrits vers la fin du roman lors des guerres civiles, donnent la preuve que « la Katamalanasia se veut (...) le symbole ou mieux la matérialité virtuelle de l'enfer à double titre » ¹⁹², comme Papa Samba Diop et Xavier Garnier l'affirment dans leur ouvrage.

L'ogre devient une variation particulière de la représentation du pouvoir totalitaire dans une œuvre qui se veut l'image, l'allégorie du quotidien dévoreur et anthropophage d'un peuple auquel on a enlevé la parole, le droit à la liberté et finalement à la vie.

¹⁹¹ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 258.

¹⁹² Papa Samba Diop, Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, L'Harmattan, 2007, p. 250.

II.2.2. Une « vie et demie », crue ou cuite ?

Le mythe de l'ogre garde, par définition, un fort rattachement à l'action de manger, d'avaler, d'engloutir. Déjà dans les premiers contes où l'ogre fait son apparition, il manifeste une préférence pour certaines formes de préparation des victimes avant de les dévorer. Par exemple, l'ogre du *Petit Poucet* demande à sa femme de préparer les petits pour ses hôtes du lendemain, ou bien, la belle-mère – de race ogresse - du conte *La belle au bois dormant* demande qu'on lui cuisine ses petits-enfants à la « sauce Robert ».¹⁹³ Nous pouvons déduire que l'ogre mythologique connaît une évolution au niveau de ses préférences et de ses goûts, qui varient selon sa position au sein d'une communauté.

Dans l'imaginaire collectif, manger cru est le trait des hommes « sauvages » ou des barbares qui ne connaissaient pas le feu. La découverte du feu représente l'avancée vers la « modernité », vers la civilisation, car dès que le feu est maîtrisé, les hommes se mettent à inventer des plats (cuits ou bouillis) et des pots pour s'en servir. Cependant, manger cru ne veut pas dire « non-civilisation », mais une manière de s'approcher de l'Autre par une appropriation plus naturelle, voire sauvage et directe.

La nature sauvage, animale, de l'ogre est due surtout à son appétit bestial, au fait qu'il dévore crues ses proies. En vertu de l'opposition cru/cuit, nature/culture établie par Lévi-Strauss dans *Le cru et le cuit*¹⁹⁴, celui-ci remarque la similitude entre le vocabulaire gastronomique et celui de la chair, vocabulaire qui, dans le roman de Sony Labou Tansi, domine l'entier récit pour le situer sous les auspices d'une « cuisine sauvage ».

Les Guides Providentiels représentent une variation politique contemporaine de l'ogre, dans laquelle ils ne renoncent pas à leur nature de dévorants. Les actions de manger des aliments crus, cuits, frais ou pourris, leur donnent un statut intermédiaire entre l'humanité et l'animalité, par les rapprochements continus que l'auteur fait entre les dictateurs et certains animaux voraces. Les Guides symbolisent eux-mêmes, sans déployer tout l'appareil politique qui les entoure, des ogres carnassiers à part entière.

La thématique du cru et du cuit s'inscrit dans le roman dans la lignée d'un cannibalisme réel et métaphorique à la fois, qui conduit l'homme à franchir les limites de sa condition et le fait pénétrer dans un espace animal dont il risque de ne jamais revenir.

Le Guide Providentiel Cézama Ier, le plus carnassier des ogres, mange durant ses quatre heures de table habituelles, « son plat de viande » (*VD*, p.81) dont on connaît seulement la

¹⁹³ Charles Perrault, *Contes*, éd. cit., p. 137-138.

¹⁹⁴ Claude-Lévi Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

provenance, le magasin réservé exclusivement au gouvernement appelé Quatre Saisons. À aucun moment le lecteur ne reçoit de détails sur la préparation des plats présidentiels, ce qui nous laisse penser qu'il dévore crue sa viande. Le cru représente l'état primordial, sauvage de la nourriture, mais également une manière de penser le monde. En parlant du triangle culinaire, Claude-Lévi-Strauss marque des oppositions :

Il est clair que, par rapport à la cuisine, le cru constitue le pôle non marqué, et que les deux autres le sont fortement, mais dans des directions opposées ; en effet, le cuit est une transformation culturelle du cru, tandis que le pourri est une transformation naturelle. Sous-jacente au triangle primordial, il y a donc une double opposition entre élaboré/non-élaboré, d'une part, et entre culture/nature, d'autre part.¹⁹⁵

Le cru est par excellence la marque des Guides. Néanmoins, celle-ci ne s'exprime pas seulement dans leurs cas comme nous allons voir plus loin. Le cru et le cuit, que le corps humain requiert, s'insèrent dans le domaine politique tyrannique du pays de la Katamalanésie, où l'humanité des « Guides providentiels » dépasse ses limites pour tomber dans l'animalité, dans le grotesque. Le cannibalisme qui caractérise les ogres politiques de ce roman est un cannibalisme lié à la vengeance, mais né de la peur, car il est la conséquence des guerres et des conflits avec le peuple katamalanésien.

Si les Guides préfèrent les plats de viande crus, leurs victimes devenues ogres par obligation et sous peine de mort, auront des plats cuisinés. Chaïdana, obligée par le Guide, finira par manger toute sa famille cuisinée en daube et en pâté, pendant une semaine. La daube et le pâté permettent « la conservation intégrale de la viande et de ses sucs »¹⁹⁶, bien qu'humaine ; pour cela, la consommation par Chaïdana de sa famille en plats lui donne la nature bestiale d'une sur-vie (une vie et demie) car aucun attribut de la viande ne ingurgitée ne se perd. Suite à cette scène de cannibalisme, le désir de vengeance « affirme une continuité entre la vie et la mort et entre les générations »¹⁹⁷, comme Kilani l'affirme en étudiant le cannibalisme et la mort. L'ingestion de sa famille cuisinée assure à Chaïdana la perpétuation dans la vie de ses morts, bien que cette assimilation soit imposée par le Guide et sa haine meurtrière.

Les rapports que ces dictateurs haineux ont avec la nourriture reflètent leurs manières de « guider » le peuple. Ils suivent leurs pulsions de haine et d'amour. La cruauté permanente des dirigeants est la preuve que leurs rapports avec le monde sont restés inachevés, dans le

¹⁹⁵ Claude Lévi-Strauss, « Le triangle culinaire », dans le *Nouvel Observateur*, hors-série, 4 mars 1965, p. 14.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁷ Mondher Kilani, « Le cannibalisme. Une catégorie bonne à penser », dans *L'Esprit du temps*, No. 1, 2006, p. 38.

sens où le sentiment de peur des autres domine leurs vies. La thématique du cru et du cuit décrit leurs pulsions cannibaliques toujours en rapport avec leurs sujets et les place hors de l'humanité et de la civilisation.

Le langage que Sony Labou Tansi utilise pour placer ses Guides dans « un état de sauvagerie générique »¹⁹⁸ montre la nature bestiale qui gît dans les humains. Lors de la scène du meurtre de Martial, le Guide se sert pour manger du même couteau qu'il avait enfoncé dans la gorge du rebelle ; par conséquent, les deux sangs, animal et humain, deviennent un seul dans la bouche du tyran. La torture appliquée au Docteur Tchi, celui qui avait aidé Chaïdana à s'enfuir, avec la fourchette - objet culinaire qui symbolise la « modernité » et l'éducation - est un jeu ogresque dont le but est d'anéantir la victime par l'humiliation.

Généralement, le Guide a du mal à se rapporter au peuple qu'il dirige et à méditer à ses faits. Sa double appartenance - à la sauvagerie et à la modernité, à la nature et à la culture - rappelle l'ambiguïté de l'ogre mythologique. Il menace incessamment ses victimes de les manger crues, c'est-à-dire les dévorer sur le champ : « - Où est-elle ? tu vas le dire ou bien je te mangerai cru. » (*VD*, p. 37) Le peuple entier est conscient des penchants « cannibaliques » de ses dirigeants politiques.

Seul le nom de « Guide » rappelle ses penchants cannibaliques qui font peur au peuple. L'évolution des noms du premier guide montre un amalgame de prénoms européens associés aux africains, noms qui expriment la dichotomie cru-cuit, culture/nature : « Yambo devint alors le Guide Providentiel Marc-François Matéla-Péné, ce nom-phrase que les journalistes disaient, selon le cas, cuit ou cru – un cuit et un cru qui obligeaient les gens du peuple à arrêter leurs postes de radio ». (*VD*, p. 60)

Le Guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père qui reçoit la lettre intitulé « On ne brûle pas l'enfer » (*VD*, p. 136) de la part des gens de Martial, rappelle sans cesse à son entourage son côté cannibalique, comme marque de distinction mais aussi de pouvoir, car il est conscient de la peur des autres d'être mangés : « Ils n'ont pas encore appris que moi, je suis né mangeur de viande. Ils ne savent pas que je suis carnassier. Je suis sorti tout cru des entrailles de ma mère ». (*VD*, p. 137) La cruauté fait référence à la nature sauvage et aux pulsions ogresques du guide, qui doit en permanence flairer de la « chair fraîche » ; la cruauté est aussi signe de la tyrannie avec laquelle il règne et les supplices qu'il impose à son peuple.

Si le roman s'ouvre sur une scène où le Guide dévore sa viande crue, pareil à un ogre, à l'aide d'un couteau, la fin boucle un cycle d'évolution : sous un même régime tyrannique, le

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

bouilli et le rôti font leur apparition, et même des produits très fins, d'importation : « Mangez votre caviar au citron. Ou peut-être préférez-vous le kapotchinka¹⁹⁹. Il y a aussi le bouillon mousseux et... le caprice coco... » (*VD*, p. 192).

L'auteur ne donne pas d'autres détails sur ce nouveau régime dictatorial, une nouvelle « tyrannie de la hernie » ; le cru du début du roman évolue au fil des années pour se transformer dans un repas aux mets exquis, élaborés, voire gastronomique. Pourrait-elle cette nouvelle tyrannie de la hernie être moins atroce que celle où les Guides préféraient la chair crue ? Les hypothèses d'une telle analyse ne font pas l'objet de cette thèse, mais les recherches peuvent être menées dans cette direction.

Si le régime tyrannique relève des impulsions cannibales des dirigeants, la thématique du cru et du cuit se manifeste à d'autres niveaux chez les autres personnages, ce qui les rapproche assez souvent de la figure mythique de l'ogre.

Obligés par les circonstances de se réfugier dans la forêt pendant presque vingt ans, Chaïdana et Martial Layisho régressent « culturellement » de quelques milliers d'années et se retrouvent dans impossibilité de changer la situation: « La première privation à laquelle ils devaient se soumettre était le feu, le premier apprentissage lié à cette nouvelle existence était le cru à la place du cuit. » (*VD*, p. 88).

Nous sommes amenée à voir la continuité qui existe entre le régime dictatorial et la vie des deux personnages, car, finalement, c'est le régime dictatorial qui impose le cru à la place du cuit, en les éloignant de toute forme de civilisation. Ils se rapprochent de l'ogre mythique, celui qui vivait dans le bois et qui se nourrissait de la chair fraîche. Le manque de feu représente l'exil, l'impossibilité de réalisation de tout rapport social. Dans le sillage du manque du feu, symbole de la chaleur, mais surtout de la lumière, les deux personnages sont privés de soleil pendant deux ans. Ce mode de vie rend sauvage, cruel et peut tuer. Martial Layisho trouve la mort parce qu'il a dépassé cet exil du cru et de la cruauté. Ils s'intègrent à un groupe de Pygmées qui « apporta le feu dans la clairière » (*VD*, p. 91) et qui empoisonnent leurs repas. Seule Chaïdana échappe à la mort, car dans ses entrailles vivent encore les viandes des autres, les viandes dont sa mère a été obligée de se nourrir.

Le cru et le cuit de « la tyrannie de la hernie » influencent l'évolution des régimes politiques peints par Sony Labou Tansi. Si les personnages qui luttent contre la dictature ne réussissent pas à détrôner les tyrans, c'est parce que le cannibalisme qui a guidé leurs vies leur donne une certaine continuité. La sauvagerie est en permanente évolution, tout comme

¹⁹⁹ « Plat national fait d'œufs de grenouilles, d'alcool, de lait et de légumes » (*VD*, p. 192).

l'ogre change de cadre pour mieux représenter cette évolution. Le cannibalisme prend des sens métaphoriques dans la suite de notre travail, tout en décrivant des régimes dictatoriaux où le mythe de l'ogre est employé pour mieux les définir et les étudier.

II.3. Le « Terrible Forgeron de l'Histoire » ou l'Ogre façonneur dans les nouvelles²⁰⁰ de Rachid Mimouni

Dans la partie précédente nous avons vu que des ogres politiques règnent en nouveaux maîtres des peuples sous le signe d'un cannibalisme hors normes et d'une brutalité particulière. Si nous avons accordé la première place dans notre travail aux représentations subsahariennes de l'ogre, c'est parce que ces images sont les plus proches de l'ogre mythique en traits et actions. Le roman de Sony Labou Tansi présente une dynastie de dictateurs dont les appellations les rattachent à la religion, aux sentiments, à la providence. Nous avons vu que ce n'était pas seulement imposture et mensonge politique, mais aussi anéantissement du peuple katamalanasien, que les seuls buts de ces ogres dictateurs étaient de satisfaire leurs besoins immondes. Dans un registre complètement différent, mais dans la même perspective dénonciatrice, Rachid Mimouni diffuse avec son recueil de nouvelles *La Ceinture de l'Ogresse* l'image de son pays, l'Algérie, en proie à un système totalitaire dont la dimension socio-politique peut être considérée constitutive du mythe de l'ogre.

Les traits ogresques des personnages, situations et faits ne sont pas si bien définis comme dans le cas du roman *La Vie et demie*, la figure de l'ogre n'apparaissant que dans le titre, comme si Rachid Mimouni voulait en donner une définition par le prisme de sa perception. Avec ce recueil, l'auteur trace une autre dimension du mythe de l'ogre, si empreint dans la culture maghrébine. L'auteur semble adopter la même perspective de l'ogre que Melissa Rioux présente dans son travail :

L'ogre (...) 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. (...) 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.²⁰¹

Cette variante maghrébine contemporaine du mythe de l'ogre est fortement influencée par la réalité que l'auteur a vécue en Algérie. D'ailleurs, le recueil mimounien, écrit sous les auspices d'une réalité socio-historique poignante, la représente dans la fiction avec une fidélité absolue. Comme Najib Redouane, l'un des principaux exégètes de l'auteur, le remarque, son discours est « articulé autour de trois valeurs essentielles : la réalité, la vérité,

²⁰⁰ Nous travaillons sur le recueil de nouvelles *La Ceinture de l'Ogresse* dont nous allons utiliser l'abréviation *CO* au cours de notre travail.

²⁰¹ Mélissa Rioux, *Figures de la faim et de la fin : Une lecture de L'Ogre de Jacques Chessex*, Mémoire de Maîtrise, Université du Québec à Montréal, Décembre 2008, p. 17.

l'engagement »²⁰², valeurs qui ressortent dans ses écrits à travers le choix des thèmes, des situations, des faits, des personnages.

Sony Labou Tansi présente des ogres boulimiques, soucieux de remplir leur panse et accomplir leurs désirs ; quand le peuple s'oppose, les Guides l'anéantissent. Avec Mimouni ce n'est plus l'anéantissement de l'homme par l'homme au sens littéral, mais à un niveau métaphorique. D'ici découlent d'autres thèmes tout au long des nouvelles : la société bureaucratique-dévorante, la soumission politique née de l'obligation d'obéissance et docilité, le thème de l'inassouvissement sexuel, le tout décrit sous une cascade de métaphores inédites. La subjugation politique dont le crédo est que le peuple doit se sacrifier pour le bien du pays et du Parti unique, ramènera le peuple algérien au statut de victime d'une espèce de « massacre » bureaucratique, idéologique, psychologique.

Croyant « à la littérature qui met le doigt sur la plaie »²⁰³, Mimouni transforme l'Histoire de son pays en fiction romanesque, car tous les événements lui servent de support créatif : la guerre d'indépendance de l'Algérie et le coup d'état du colonel Boumediene du 19 juin 1965, la nouvelle politique d'arabisation et les processus d'industrialisation calqués sur le modèle soviétique, la montée du prix du pétrole après 1970, la ascension au pouvoir du Front Islamique du Salut (FIS)²⁰⁴, les événements du mois d'octobre 1988 et la tentative de démocratisation du pays professée par le président Chadli Ben Jdid.

Tout comme dans le roman de Sony Labou Tansi, les dirigeants du pays s'ensuivent, sans que les protagonistes sentent une amélioration dans la trame de leurs vies. Comme les Guides Providentiels, ce régime politique impose au peuple une terreur au quotidien, qui se manifeste par le manque provisions, de logements, de liberté d'expression et par la volonté constante d'annihilation. Les intellectuels qui ont le courage de dénoncer la situation du peuple sont peu nombreux et ceux qui arrivent à le faire deviennent une menace et une cible du pouvoir. Dans le recueil, le pouvoir ogresque est retrouvé dans presque toutes les œuvres de Mimouni, sous différentes formes et aux diverses représentations.

Par exemple, un roman comme *L'honneur de la tribu*, que Mimouni publie en 1989 - au-delà de son statut de roman-mémoire d'une société en voie de disparition -, peut être interprété sous les auspices de la relation bourreau/victime, ogre(sse)/victime, car il traite de la confrontation entre le pouvoir étatique et une société qui vit hors-temps, dont les seules lois sont les valeurs morales ancestrales. La tribu sera anéantie par l'avènement du pouvoir de

²⁰² Najib Redouane, *Rachid Mimouni, entre littérature et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 18.

²⁰³ Jacques Berton, « Mimouni tel qu'en lui-même », *Jeune Afrique*, n° 1781, du 23 février au 1er mars 1995, p. 60, dans Najib Redouane, *op. cit.*, p. 17.

²⁰⁴ Dissous en 1992.

l'État, qui lui imposera un modernisme contre lequel elle n'a pas les moyens de se protéger et auquel elle finira par succomber. Les forces destructives de ce modernisme, - le modernisme étant une antinomie des règles de la vie ancienne -, produisent un véritable massacre de la peuplade qui vivait depuis des siècles selon le même code de valeurs. Cette dévoration métaphorique est rendue possible par le nouvel ogre incarné dans la personne d'Omar El Mabrouk, ancien enfant du village. Il est le représentant de l'État imposant un modèle de société qui n'est pas adapté aux traditions de la petite tribu. Il déclenche la perte du patrimoine et des valeurs de vie de cette communauté.

Si dans le cas de Sony Labou Tansi, les personnages sont des ogres carnassiers, impitoyables, et cela, ce sont eux-mêmes qui n'arrêtent pas de le répéter, Mimouni opte dans son recueil de nouvelles pour une astuce, laissant la figure mythique rien que dans le titre et accordant la liberté aux interprétations. L'ogre devient ogresse, ce qui nous oblige à anticiper une nouvelle fois quelques propos prévus pour la dernière partie de notre travail et qui porte exclusivement sur le pendant féminin de cette figure mythique.

Pourquoi l'expression sociale dans l'œuvre de Mimouni prend-elle la forme de l'Ogre(sse) ? Veut-il anticiper par son titre le caractère clairement allégorique des contenus de son recueil ? Quelle est la place de l'ogre dans le quotidien du peuple algérien représenté dans les nouvelles, dans « un présent constamment métamorphosé par des pratiques imposées par le pouvoir »²⁰⁵ politique et social ? Quelles sont les relations entre le mythe de l'ogre(sse) en tant que métaphore du mal contemporain dans la littérature francophone d'aujourd'hui et la démarche contestataire et révoltée de Mimouni contre les régimes politiques de son temps ?

II.3.1. *La Ceinture de l'Ogresse* : une dévoration multiple

Ce n'est pas par hasard si le recueil de Rachid Mimouni porte le titre *La Ceinture de l'Ogresse*, car le contexte dans lequel il a été rédigé est truffé de « violence d'origine politique dont souffrent la population en général, et les intellectuels progressistes ou démocrates en particulier »²⁰⁶. À l'époque où Mimouni écrit, l'Algérie se cherche encore en tant qu'état après l'indépendance, en essayant de construire un socialisme calqué sur celui de l'U.R.S.S., mais elle tombe dans les pièges de l'intégrisme gagnant et dans un absurde administratif sans limites. Ce sont deux nouvelles réalités que nous allons désigner plus loin par le terme

²⁰⁵ Najib Redouane, *op. cit.*, p. 44.

²⁰⁶ Abdallah Mdarhri-Alaoui, « Roman algérien actuel et violence socio-politique : Tendances thématiques et narratologiques », dans (dir.) Najib Redouane et Yamina Mokkaïem, *1989 en Algérie*, Toronto, Canada, Les éditions de La Source, 1999 p. 129 – 145.

métaphorique d'*ogre(sse)* et qui occuperont le centre d'intérêt de notre analyse. Le développement de ces réalités connaît des répartitions sur différentes couches sociales et à différents niveaux politiques, réalités enrobées d'une ironie mordante de la part de l'auteur.

Ces éléments se trouvent mis en évidence et en question dès le titre, porteur de sens profonds, qui réclame à lui seul une attention exclusive.

II.3.1.1. Significations du titre

- La ceinture

Disséquant le titre mot par mot, le terme « ceinture » mérite une analyse symbolique à part entière, car ses origines remontent à l'Antiquité où son sens est multiplié. Dans son dictionnaire sur les croyances de l'Antiquité, Jean-Claude Belfiore caractérise la ceinture comme « symbole du pouvoir ; c'est à la ceinture que sont accrochées les armes. Dénouer sa ceinture et la jeter aux pieds de l'adversaire, c'est reconnaître sa propre défaite. »²⁰⁷ Ce premier sens rallie les différentes actions de l'État sous le signe d'un pouvoir totalitaire, dont le seul but est la subjugation du peuple.

La symbolique de la ceinture est riche et elle s'exprime dans différents domaines au long des siècles. Marianne Oesterreicher-Mollwo reprend le terme de ceinture dans son ouvrage, donnant indirectement le sens allégorique du terme pour les trois axes principaux de notre recherche (le politique, le social, le sexuel). Ce qui retient notre attention dans cette partie de notre thèse est la symbolique que la ceinture acquiert dans le domaine politique : « en raison de sa forme circulaire et de sa fonction d'attache, symbole de la force, du pouvoir, (...) - à une personne, un groupe ou une idée - (...) »²⁰⁸.

Pour ce qui est de la ceinture de l'ogresse mimounienne, elle n'apparaîtra à aucun moment dans le recueil explicitement rendue. Métaphoriquement, l'Ogresse du recueil – dont les nouveaux symboles seront découverts par la suite – ne détachera à aucun moment sa boucle où elle tient attachés la bureaucratie problématique qui fait tourner en rond le peuple, l'intégrisme qui sème la terreur parmi les gens, tout cela dans un absurde qui :

²⁰⁷ Jean-Claude Belfiore, *Croyances et symboliques de l'Antiquité*, Paris, Larousse in extenso, 2010, p. 209.

²⁰⁸ Marianne Oesterreicher-Mollwo, *Petit dictionnaire des symboles*, (traduit et mis à jour par Michèle Broze et Philippe Tallon), Bruxelles, Éditions Brepols, 1992, p. 52.

relie l'un au tout, en même temps qu'elle lie l'individu. Reliant, elle [la ceinture] rassure, conforte, donne force et pouvoir ; liant elle entraîne en échange soumission, dépendance, et donc restriction, choisie ou imposée de la liberté.²⁰⁹

Avec Mimouni, le terme « ceinture » gagne de nouvelles significations pour caractériser le fonctionnement administratif du pays et son régime politique. Cet objet garde son trait caractéristique, celui d'être un composant qui serre et qui laisse sans souffle la population. Par glissement, la ceinture peut incarner même la mort, car « séparant le corps humain en deux, la ceinture marque une limite, une frontière (...) ».²¹⁰

- L'ogresse

L'usage de la déclinaison féminine de l'ogre que Mimouni propose dès le titre de son recueil représente une très astucieuse manière d'échapper à la censure, car l'image de l'ogresse passe inaperçue par son étroit rattachement au conte et à la littérature pour enfants. Dans sa recherche sur la littérature orale berbère, l'anthropologue et écrivain Nabil Farès essaie de donner la signification de l'Ogresse dans la communication interhumaine, affirmant que, le mot « *ogresse* a valeur pour autant qu'il est inclus dans un processus réel de communication. Ce processus réel de communication est une pratique sociale ».²¹¹ En effet, dans l'analyse de plusieurs contes traditionnels, Farès découvre les caractéristiques de cette figure mythique qui revient à travers les époques dans diverses couches de cette société. Mimouni fait appel à cette figure omniprésente dans sa culture pour mieux relever la perspective destructrice du régime politique totalitaire sur son peuple.

Néanmoins, dans la tradition nord-africaine, l'ogresse représente, selon Farès, « un des thèmes fondamentaux, un des plus vieux, des plus connus de l'expression orale maghrébine »²¹², né du quotidien du peuple et qui revoie en égale mesure aux mondes fantastique et/ou merveilleux qui

(...) apparaissent au moment où un certain nombre de possibilités de vie se trouvent réduites ou confrontées à l'imminence d'une destruction, celle de la mort ou bien celle de la rupture avec l'organisation sociale, rupture qui destine le sujet qui en porte trace à une condition d'abandon et d'éloignement propice au surgissement de l'être fantastique ou merveilleux.²¹³

²⁰⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1999, p. 185.

²¹⁰ Jean-Claude Belfiore, *op. cit.*, p. 211.

²¹¹ Nabil Farès, *L'Ogresse dans la littérature orale berbère*, Paris, Éditions Karthala, 1994, p. 22.

²¹² *Ibid.*, p. 115.

²¹³ *Ibid.*, p. 37.

Cette perspective socio-anthropologique exprimée par Nabil Farès oriente notre recherche par la double appartenance (à la fois à la réalité et à la fiction), des textes sur lesquels porte notre analyse. Nabil Farès prend appui dans sa recherche sur les théories avancées par Henri Basset au début du XX^{ème} siècle. Ce dernier constate que l'Ogresse des contes maghrébins n'est pas très différente par ses caractéristiques de son analogue européen, ce qui montre l'universalité de cette figure et mythe dans l'imaginaire mondial :

C'est un personnage que l'on rencontre très fréquemment. Elle est représentée sous les traits d'une vieille femme d'une laideur repoussante, avec de longs cheveux, de grandes dents, elle est souvent aveugle ou borgne, porte parfois d'étranges ornements.²¹⁴

Dans son *Dictionnaire des symboles musulmans*, Malek Chebel accorde une place importante à cette importante figure de l'imaginaire maghrébin. Ayant comme équivalent le mot *ghoûla* dans la langue arabe et *tsériel* dans la langue berbère, selon l'auteur cette ogresse maghrébine :

symbolise l'effroi, la peur du démon, l'anthropophagie. Partie noire, mauvaise, féminité négative, tout en elle est porté à l'extrême. Dans les contes kabyles, elle est dévoreuse, sanguinaire, nocturne, maléfique. Pourtant, tout en étant crainte, l'ogresse a son talon d'Achille. Aussi, une victime qui arrive à se saisir de ses mamelles ne craint plus rien d'elle.²¹⁵

Bien qu'appartenant à un imaginaire riche, qui tient d'une autre dimension que celle toute à fait humaine, l'ogresse naît, selon Farès, de la réalité sociale des hommes, de leur communication et des relations qu'ils entretiennent.

Par analogie avec l'élément qui la précède dans le titre du recueil mimounien, l'*Ogresse* - la dévoreuse de vies humaines, personnage à craindre dans le milieu culturel traditionnel et dans la littérature maghrébine - représente le pouvoir politique et administratif, dont la ceinture sert d'outil et d'arme contre la population entière.

Les multiples interprétations symboliques de la ceinture que nous avons développées plus haut sont en concordance avec la figure de l'ogresse qui « renvoie à un certain type de réalité »²¹⁶, celle d'une démocratie promise et jamais atteinte, une réalité des décisions incompréhensibles et absolument absurdes prises par le pouvoir et dont les conséquences se manifestent dans « les risques de régression qui menaçaient l'Algérie »²¹⁷.

²¹⁴ Henri Basset, *Essai sur la littérature orale des Berbères*, thèse de doctorat, 1920, Alger, Carbonel in Nabil Farès, *op. cit.*, p. 9-10.

²¹⁵ Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans, Rites, mystique et civilisation*, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1995, p. 306.

²¹⁶ Nabil Farès, *op. cit.*, p. 21.

²¹⁷ Rachid Mimouni, *La Ceinture de l'Ogresse*, Paris, Stock, 1999, quatrième de couverture.

Mis à part ce côté métaphorique que la figure mythique reçoit avec le titre de Mimouni, l'Ogresse ou *la Ghoûla* de la tradition maghrébine est un personnage de la démesure, ayant « un immense corps, une grande bouche et de gros seins »²¹⁸. Elle a « une force physique et des pouvoirs surnaturels »²¹⁹ et sa symbolique se rattache à la morale sociale aussi bien, (car elle peut symboliser « les traditions, les codes sociaux et les érigés moraux »²²⁰), tout comme à la vie conjugale (« la mère, l'épouse, la belle-mère ou la morale sociale, très dure et très rigide »²²¹), selon les conclusions de l'étude de Najima Thay Thay Rhozaly sur cette figure.

L'Ogresse de Mimouni peut être lue également comme une dévoratrice de dignité : l'Algérie, représentée par son parti unique, enlève les dernières miettes de respect de soi à son peuple qui, pour se nourrir, doit faire d'interminables files devant les magasins à rayons vides, doit payer pour le moindre service médical censé être gratuit et qui vit dans « une société livrée à tous les démons : hypocrisie, mesquinerie, jalousie, vice, envie, perversions »²²² ; par le rattachement à la figure de l'ogresse, ces « démons » constituent dans l'ensemble un organe complet de dévoration et *infligeur* de terreur.

L'Algérie incarne cette ogresse connue des contes, dominante et tyrannique dans la littérature orale locale, ou plutôt l'inverse, l'ogresse s'incarne dans le recueil de Mimouni dans l'Algérie postcoloniale, dont la maîtrise principale est constituée par le FLN, qui a instauré « un pouvoir musclé, qui frappait à la moindre révolte et qui mettait de la distance avec les gens du peuple ».²²³

La situation politique et sociale contemporaine de l'Algérie se déploie dans le recueil de Mimouni au long de sept nouvelles qui traitent des moments incontestables et malheureux. Les récits font ressortir des situations ogresques, dignes des fictions absurdes, qui puisent leur légitimité dans la pluralité et la complexité des situations décrites, mais surtout dans l'évidence réelle²²⁴.

²¹⁸ Najima Thay Thay Rhozali, *L'ogre entre le réel et l'imaginaire dans conte populaire du Maroc*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, p. 85.

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 258.

²²¹ *Idem.*

²²² Najib Redouane, *op. cit.*, p. 101.

²²³ *Ibid.*, p. 72.

²²⁴ Si le recueil est censé dénoncer les réalités illogiques vécues par le peuple algérien, il ne manque pas néanmoins de situations dignes d'un monde parallèle : un manifestant solitaire (la nouvelle *Le Manifestant*) en faveur du président de la république démocratique pour le 1^{er} Mai, est condamné à la mort pour des faits inexistant, par une police politique qui devrait ne pas exister dans un régime égalitaire et qui représente le principal moyen d'oppression.

Un chef de gare, dans le récit *Histoire de temps (Une histoire de train peut en cacher une autre)*, Belkacem (personnage digne de la pièce de Beckett *En attendant Godot*), attend un train qui ne va plus jamais passer, car son trajet a été dévié sur une autre route, sans que les habitants du village Sidi Larbi soient informés de la déviation.

- Le chiffre 7

La Vie et demie de Sony Labou Tansi présente une sorte de cyclicité narrative qui donne à la représentation du mythe de l'ogre dans le roman, un statut d'omnipotence. Le roman s'ouvre avec un repas d'ogre sauvage, pendant lequel faim et cannibalisme se confondent sous un régime politique totalitaire et se clôturait par un repas d'ogres plus modernes, évolués, modernisme représenté dans le côté gastronomique des plats. Cette cyclicité n'est pas le produit du hasard, tout comme ce n'est pas un hasard si Mimouni a choisi de structurer son recueil en sept nouvelles. Le *Dictionnaire des symboles* nous apprend que « sept est le nombre (...) de l'achèvement cyclique et de son renouvellement »²²⁵. Cette définition nous donne le soupçon que tout ce que l'auteur raconte dans un de ses récits peut apparaître dans d'autres et que les situations qu'il décrit paraissent sans fin, comme si les protagonistes vivaient piégés dans des situations sans issue.

Les diverses trames que Mimouni met en place forment un tout parfait, cyclique et circulaire, car « le nombre 7 est bien universellement le symbole d'une totalité, mais d'une totalité en mouvement ou d'un dynamisme total »²²⁶, dynamique qui s'observe dans le recueil mimounien par la reprise du thème du prisonnier politique.

C'est le dynamisme des situations qui est à l'origine de la diversité des ogres ou des situations ogresques, car chaque récit traite des situations spéciales, ou bien des cas à différentes échelles qui vont du personnel au local et du local au national, multipliant avec chaque récit les perspectives.

Le protagoniste du récit *Le gardien* lutte contre toute la population d'une ville pour pouvoir préserver le Parc de la Liberté, qu'il soigne et qu'il essaie d'empêcher de devenir un lieu de passage et de profanation de la statue de l'Aphrodite noire.

La nouvelle *Les vers à soie* traite de l'ambition absurde et merveilleuse d'un ingénieur en sériciculture de développer art industriel dans un milieu et dans un pays où le travail est inférieur à la paresse et au délaissement, où l'on travaille seulement pour la destruction et la capitulation industrielle.

Le récit *Le poilu* tient du monde merveilleux le pouvoir de garder la vie de quelqu'un à travers l'amour ; il traite également des différences acerbes entre les couches sociales, avec une forte touche de réalisme et une ironie poignante.

Quant aux *Ordinateurs et moi*, le monde réel de la vie de campagne et celui de la nouvelle technologie s'agencent pour mieux montrer l'état de lassitude auquel le pays est en proie, mais surtout la condition de l'intellectuel déconsidéré par la société.

Et dernièrement, *L'évadé* surprend l'arbitraire de la situation vécue, illogique et absurde, car le mieux surveillé des prisonniers politiques s'évade un jour de fête, pendant que le peuple se trouve dans un état de léthargie heureuse qui ne durera que quelques heures. L'arsenal déployé pour la recherche de l'évadé est digne d'un récit de science-fiction. L'absurde de la situation vient du fait qu'il est tué devant une foule qui ne le regarde pas même mourir.

Les faits et les situations du recueil représentent des réalités véritablement vécues par tout un peuple, mais les mêmes faits et réalités se placent aux confins du monde imaginaire, merveilleux et d'un manque absurde de logique.

²²⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 860.

²²⁶ *Ibid.*, p. 861.

Comme nous l'avons déjà affirmé, Mimouni intègre dans ce recueil sept nouvelles différentes, aux titres simples (*Le manifestant*, *Histoire de temps*, *Le gardien*, *Les vers à soie*, *Le poilu*, *Les ordinateurs et moi*, *L'évadé*) dont l'imaginaire est calqué sur la réalité. Comme Muguraș Constantinescu le remarquait dans le cas des contes de Perrault, l'auteur fait « sentir au niveau de la morale de l'histoire »²²⁷ ses intentions critiques. La même intention nous la remarquons dans le cas des nouvelles de Mimouni.

La diversité des ogres politiques mimouniens provient des nombreuses facettes de la relation tortionnaire/victime qui en Algérie est le résultat d'une violence à plusieurs niveaux ; comme Abdallah Mdarhri-Alaoui l'exprime, cette violence est le résultat d'un « pouvoir politique [qui] n'arrive pas à faire régner l'ordre et la paix dans une société livrée à la terreur et la violence »²²⁸.

Avec chaque titre du recueil, le lecteur découvre une dénonciation ironique, mais surtout maligne qui englobe les maux dont souffre toute la population. Selon la hypothèse que Saïd Laqabi avance dans sa thèse de doctorat, les titres du recueil représentent les « sept péchés capitaux » dont l'Algérie a commencé à souffrir après que « l'Ogresse/la Révolution »²²⁹ a été étouffée. Dans la vision de Laqabi, la première nouvelle, *Le manifestant*, traite en somme de la « majorité des disfonctionnements »²³⁰ du pays, *l'Histoire de temps* « relate la grande polémique autour du modernisme vs authenticité »²³¹, *Le gardien* est une autre manière de présenter la montée de l'intégrisme religieux. Quant au récit *Les vers à soie*, il communique aux lecteurs la vérité sur les « errements de l'industrialisation », alors que la nouvelle *Le poilu* ne fait référence à aucun être mi monstre mi humain, mais aux « rapports humains et classes sociales »²³², rapports renforcés dans la nouvelle *Les ordinateurs et moi* qui traite « des nouvelles technologies inadaptées »²³³. La boucle est fermée par le dernier récit, *L'évadé*, qui fait « un retour aux problèmes politiques » du pays par une dénonciation dissimulée de l'existence de la police politique.

La méchanceté diffuse avec laquelle certains régimes politiques se sont rapporté à leurs peuples représente un comportement inhérent au seul mythe de l'ogre, mythe de la destruction

²²⁷ Muguraș Constantinescu, *Imaginaire du conte*, Suceava, Editura Universitatii Suceava, 1998, p. 97.

²²⁸ Abdallah Mdarhri-Alaoui, « Roman algérien actuel et violence socio-politique : Tendances thématiques et narratologiques », in (dir.) Najib Redouane et Yamina Mokkadem, *op. cit.*, p. 132.

²²⁹ Saïd Laqabi, *Aspects de l'ironie dans la littérature maghrébine d'expression française des années quatre-vingts*, Thèse de doctorat sous la direction de Charles Bonn, Paris XIII, 1996, p. 100. Dans la continuité de sa thèse, Laqabi affirme que l'Ogresse/Révolution (rattachant le mot « Ogresse » à celle du titre *La ceinture de l'Ogresse*) « a enfanté sept vices (péchés capitaux) et a dévoré l'espoir de toute la société », p. 84.

²³⁰ *Idem.*

²³¹ *Idem.*

²³² *Idem.*

²³³ *Idem.*

et de la mort. L'ogre mangeur d'hommes à l'instinct primitif représente la sauvagerie, par opposition à la culture et à l'ordre social. À l'époque contemporaine, l'ogre symbolise un amalgame de forces politiques antagonistes qui régissent sur l'être et dont les conséquences s'aperçoivent dans le mode de vie des peuples.

II.3.2. Quand le pays prend les habitudes d'un ogre

La violence et la brutalité démesurées que Sony Labou Tansi peint dans le roman *La Vie et demie* ont été les caractéristiques des expressions ogresques d'une dynastie politique totalitaire. Avec les récits des Mimouni ces deux traits changent de représentations, le mythe de l'ogre gagnant de nouvelles facettes au long de sept nouvelles. L'appareil dévoreur du régime politique du roman tansien se construisait graduellement, avec un dirigeant à la tête de la machine destructrice représentée par l'État. Elle se composait de plusieurs structures manœuvrées par le Guide. Le système politique dévoreur présenté par Mimouni est le résultat d'un engrenage politique réel peu représenté dans le recueil -, mais dont les conséquences apparaissent à tout moment dans le quotidien du peuple, conséquences ressenties par toutes les couches sociales : paysans, citadins, prolétaires, gardiens de parc, intellectuels, ingénieurs.

D'un point de vue organisationnel, l'engrenage du système politique mimounien, n'est pas très différent de celui tansien, car à la tête du pays il y a un tyran servi par de nombreux valets, qui répandent la terreur à tous les niveaux. Les hommes du dictateur se déclinent à leur tour dans des institutions répressives, comme la police politique, illégale en Algérie selon la Constitution du pays. La corruption et l'analphabétisme, le manque de culture et d'éducation des classes politiques dirigeantes les rapprochent à un stade de sauvagerie primaire.

Le comportement humain qui relève d'un régime politique tyrannique nous intéresse dans un premier temps, dans la mesure où celui-ci engendre des mutations au niveau de la perception de la réalité et de la représentation de celle-ci. L'ogre est représenté aisément sur le plan politique évoqué dans les nouvelles par une multitude de situations, mais également par des personnages incarnant la tête « ogresque » du pays et son corps politique divisé en plusieurs institutions dévoratrices. Le tout se fait dans la même cyclicité que nous avons retrouvée chez Sony Labou Tansi et sur laquelle nous reviendrons plus loin dans notre travail.

II.3.2.1 Le Président ou l'ogre - tabou. Le terrible « Forgeron de l'Histoire »

Au-delà de l'esprit contestataire du recueil (et de l'œuvre en général) de Rachid Mimouni, de nouvelles perspectives mythologiques se tissent en filigrane dans ses récits. L'ogre fait son apparition partout. Ce n'est pas un être à la frontière de l'humain avec l'animal, mais une représentation voilée de l'oppression. Il apparaît à des moments inattendus et ses attaques sont redoutables.

Les Guides Providentiels que nous avons vus dans le roman tansien se trouvaient en permanence au centre de l'attention de la narration. Dans le recueil de nouvelles de Mimouni, la place du dirigeant principal du pays se présente sous une aura mystérieuse, « un organe occulte, chtonien »²³⁴. Il est intouchable, c'est-à-dire sacré. Président et religion se confondent dans le recueil de Mimouni : la politique est menée en étroite liaison avec la religion. Cela est mis en évidence dès la première nouvelle, où l'un des policiers qui interroge le manifestant solitaire met en évidence les piliers sur lesquels le pays est construit :

Dans ce pays il n'y a que deux tabous : le Prophète et le Président. L'un et l'autre sont, par définition, intouchables. Critiquer l'un c'est vouloir mettre bas l'Islam, critiquer l'autre, c'est vouloir mettre en l'air la Révolution. » (CO, p. 32)

Cette affirmation confirme les hypothèses qu'Alain Vuillemin développe dans son ouvrage déjà cité, selon lesquelles les régimes politiques totalitaires ne sont que des religions politiques qui soumettent les peuples par la force voilée. La religion se mêle à la politique et à la vie de la société comme un ogre aux crocs forts, qui, en mordant dans une victime, y laisse des traces.

L'analogie entre le président et la religion dans un pays où l'intégrisme connaît une montée sans précédent, transforme le dirigeant dans une autorité sacrée, voire providentielle, tout comme dans le cas des Guides du roman de Tansi. La différence est que les Guides tansiens demandaient leur vénération de la part du peuple de manière ouverte, à haute voix et en public. La figure du Président algérien « bien aimé du peuple » ne se prête pas facilement à l'interprétation. Le culte voué à celui-ci reste sous le signe de l'ambiguïté jusqu'à la dernière nouvelle, où sa présence se manifeste plus que dans les autres et où les mêmes traits ogresques, que nous avons pu identifier dans le cas de la dynastie d'ogres tansiens, ressurgissent pour montrer un dirigeant tout-puissant, ayant le droit de vie et de mort sur son peuple.

²³⁴ Rachid Mimouni, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Mesnil-sur-L'Estrée, Éditions Le Pré aux Clercs, 1992, p. 16.

En parlant des dieux, du sacré et de la substitution sacrificielle, René Girard trouve une synonymie parfaite entre le sacré et la violence dans la religion, synonymie basée sur les rites de sacrifice. L'ogre est un mythe de la violence et, associé au régime totalitaire du recueil, il gagne en ambivalence et en valeurs énigmatiques, religion et monstruosité se confondant dans sa représentation mimounienne :

Le jeu du sacré et celui de la violence ne font qu'un. (...) il y a aussi, dans le sacré, autre chose et même le contraire de la violence. Il y a l'ordre aussi bien que le désordre, la paix aussi bien que la guerre, la création aussi bien que la destruction. (...) Le religieux dit vraiment aux hommes ce qu'il *faut faire et ne pas faire* pour éviter le retour de la violence destructrice.²³⁵

Pour éviter la violence destructrice, le peuple algérien représenté au long des nouvelles dans un état de lassitude et d'indifférence, se complaît impuissant devant autant de répression. Il considère le statut de victime comme un état normal, naturel de son existence. À aucun moment dans le recueil le dirigeant n'est nommé « dictateur ». Comme Vuillemin l'affirme à la page 28 de son étude, le mot « dictateur » n'apparaît que rarement dans les œuvres littéraires contemporaines. Il est remplacé par des euphémismes, des synonymes et dans la plupart des cas par des métaphores. L'appellation que le Président d'Algérie reçoit dans ce recueil rappelle les noms métaphoriques que Sony Labou Tansi avait donnés à ses dictateurs ogres : « Dirigeant Suprême, bien aimé du peuple et Terrible Forgeron de l'Histoire » (*CO*, p. 220). Cette longue représentation métaphorique décrivant l'apparition de l'ogre politique, le transforme en l'autorité suprême du pays, protecteur du peuple et créateur d'une nouvelle histoire. La suprématie du dirigeant rappelle la suprématie de l'ogre mythologique sur ses victimes, dépourvues de forces de protection contre le péril de la mort par dévoration. La nomination des dictateurs représente une modalité de montrer la diversité des existences des ogres politiques, car, comme Lucian Boia l'affirme dans son étude sur l'imaginaire, « les noms changent, les structures mythiques restent. »²³⁶ La structure du dictateur, du tyran totalitaire est la même dans toutes les visions littéraires, tout comme le mythe de l'ogre garde certains traits qu'il perpétue aux niveaux des représentations.

L'omnipotence ogresque avec laquelle les dictateurs tansiens règnent caractérise également le Président du recueil de Mimouni, avec la seule différence qu'il n'est pas directement représenté, le Président préférant de poser en « bien aimé du peuple ». Ses actions destructrices apparaissent le plus prononcées dans la dernière des nouvelles, comme si

²³⁵ René Girard, *Le Sacré et la Violence*, éd. cit., p. 385-387.

²³⁶ Lucian Boia, *op. cit.*, p. 193.

l'auteur voulait laisser au lecteur le plaisir de découvrir d'abord l'appareil dévoreur ogresque incarné par l'État et sa manifestation dans plusieurs domaines.

Nous commençons l'analyse de l'existence de l'ogre politique dans le recueil *La Ceinture de l'Ogresse* par la dernière des nouvelles, *L'Évadé*, où le Dirigeant Suprême apparaît à plusieurs reprises comparé aux autres récits. Le fait qu'il soit plus présent dans la dernière nouvelle représente l'effacement de la dimension tabou du Président tout au long du recueil, car, rappelons-nous, dans le premier récit, le sujet du Président ne devait être touché par aucune personne du peuple.

La dictature du « Terrible Forgeron de l'Histoire » possède en préambule la suprématie, c'est-à-dire la primauté et l'hégémonie sur toute la machine qui tient les freins du peuple. Le côté ogresque du dirigeant est mis en valeur par l'adjectif « Terrible », en majuscule. Le Dirigeant Suprême inspire la terreur, car il connote le redoutable, mais surtout l'inférieur, le cauchemardesque. Bien que le quotidien infernal du peuple algérien ne soit pas mis en évidence par la thématique du feu destructeur comme chez Sony Labou Tansi, Mimouni réussit à donner dans son recueil l'image d'une Algérie en proie à la dévoration de diverses « bouches », les différentes institutions politiques qui retiendront notre attention par la suite.

En se voulant « Forgeron de l'Histoire », le Président mimounien renonce à son côté humain, pour « affirmer un idéal autre, différent, sans lien aucun avec la nature humaine ordinaire »²³⁷ et pour réinventer l'histoire en laissant de côté le passé ; cette idée relève de l'influence stalinienne qui caractérise le régime totalitaire de l'Algérie. Dans sa prétention de demiurge, le leader soviétique Staline affirmait sa volonté de pétrir « la matière première de l'histoire elle-même »²³⁸. Ces traits rappellent aussi l'automythification des dictateurs katamalanasiens qui aspiraient aussi à une déification pendant leur vie.

Par le terme de « forgeron », le Président-ogre vise à fabriquer l'histoire d'une manière pénible et égoïste, au détriment du peuple algérien. Imaginer à sa fantaisie l'histoire millénaire du peuple c'est vouloir influencer, dominer l'évolution des gens et transmettre un faux souvenir des événements. Le Président-ogre est le fruit de la « révolution accomplie »²³⁹ survenue après l'indépendance, c'est-à-dire de la volonté de changement de la part du peuple. Croyant choisir la liberté, le peuple se retrouve sous le joug d'un régime ogresque qui s'instaure graduellement et imperceptiblement dans son quotidien : « La dictature naît (...) aux origines mêmes de la vie sociale, dans l'expérience banale, quotidienne mais multiforme

²³⁷ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 65.

²³⁸ *Ibid.*, p. 152.

²³⁹ *Ibid.*, p. 146.

de la puissance, de l'impuissance et de la dépendance »²⁴⁰. Puissance totale du dirigeant et de son appareil ogresque, impuissance et dépendance totale du peuple d'un tyran et de son attirail, qui imposent un quotidien plein de carences, de manques et également d'obligations.

Cette tête politique ogresque n'est pas la seule dans l'œuvre de Mimouni. Par exemple, dans deux de ses romans, *Une peine à vivre* (1983), que nous pourrions cataloguer de vrai manuel à suivre par ceux qui veulent devenir des dictateurs, et *L'honneur de la tribu* (1989), dont nous avons déjà mentionné quelques traits, l'auteur algérien se penche sur des figures politiques ogresques absolus, des incarnations modernes de l'ogre mythologique.

Si le recueil *La Ceinture de l'ogresse* n'insiste pas sur le dirigeant en ogre du pays, mais sur son appareil politique, les romans que nous évoquons présentent les chefs en tête de ces mécanismes de domination. Le roman *Une peine à vivre* présente, comme le roman de Sony Labou Tansi, une dynastie de « Maréchalissimes », titre pris par les dirigeants du pays suite à des coups d'États et qui dominent le pays depuis leur Palais ogresque. Ce que Mimouni met en évidence avec ce type de personnages est la nature dévoratrice d'une autorité basée sur la corruption et la prédation et qui sème la mort et la terreur. Les représentants de cette dynastie dictatoriale basée sur le pouvoir militaire qui se perpétue par les coups d'État (organisés à chaque fois par un nouvel aspirant au pouvoir totalitaire) ne portent pas d'autres noms que celui mentionné plus haut, « Maréchalissime », comme si l'auteur voulait montrer l'absurdité de l'existence de ce régime. Le récit est celui d'un des Maréchalissimes devant le peloton d'exécution. Le temps d'un instant, il se remémore toute sa vie, toutes les démarches accomplies pour conquérir le pouvoir, habiter et régner depuis le Palais en despote ogresque.

Le roman *L'honneur de la tribu* ne manque pas d'ogres politiques non plus. Très différent du Dirigeant Suprême, bien aimé du peuple, Omar el Mabrouk, le personnage central de ce roman, est un despote enrichi par la Révolution qui revient dans son village natal, Zitouna, en qualité de préfet. Voulant venger la mort de son père et guidé par la haine envers tous les villageois, il détruit le mode de vie à l'ancienne, imposant de nouveaux rythmes, auxquels personne n'est habitué. Cela dévore les anciennes traditions et les principes de vie, car cette modernisation imposée de Zitouna détruit les reliques d'une société dirigée par la morale et les lois non-écrites. Les actions d'Omar el Mabrouk ne sont qu'une forme de régime totalitaire, mais à un niveau plus réduit. Il est l'un des composants de la machine destructrice incarnée par l'État. C'est un être monstrueux, tant physiquement, car il a une « immense stature »²⁴¹, qu'éthiquement : « Je vais pouvoir me comporter en satrape, édicter des lois

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 153-154.

²⁴¹ Rachid Mimouni, *L'honneur de la tribu*, éd. cit., p. 40.

conçues à mon exacte pointure pour me donner le plaisir de les transgresser le lendemain »²⁴². Cette jubilation cruelle et agressive rappelle les caractères des Guides Providentiels de Sony Labou Tansi, qui représentaient la loi eux-seuls. Le même désir d'auto-mythification, de sacralisation se révèle dans le cas d'El Mabrouk, car il se déifie devant les villageois : « Je serai désormais l'unique saint que vous révèrerez ».²⁴³

Les figures politiques évoquées s'accordent dans un culte du pouvoir ramené à l'extrême, ils représentent la loi, « l'énonciation du tort et du droit, du licite et de l'interdit »²⁴⁴, ils ont le droit de décider sur les chemins à prendre dans la vie et sur les vies mêmes de leurs citoyens.

Nous avons remarqué que dans *La Ceinture de l'Ogresse*, le Dirigeant Suprême apparaît avec prépondérance dans la dernière nouvelle. D'autres allusions au chef du pays sont faites dans la nouvelle *Les ordinateurs et moi*. En voulant classer les citoyens, le protagoniste, professeur des écoles, distingue une catégorie de partisans du centralisme démocratique et du « Petit Père des peuples » (*Les ordinateurs et moi*, p. 198). Cette dernière appellation montre le côté paternaliste du chef de l'état, le côté accueillant, mais aussi l'influence stalinienne sur ce régime.

Ce qui frappe davantage dans la figure ogresque du dictateur dans ces quelques exemples mimouniens, c'est la prétention de changer l'Histoire, de la récréer, de nier tout ce qu'il y a eu auparavant pour réinventer la vie du peuple. Aucun des ogres qui ont fait l'objet de notre attention n'a représenté la démesure totale. Par cela, l'ogre politique mimounien gagne en cruauté, car une telle démarche ne fait que couper les liens du peuple avec son passé et toute la culture qui le définissait, en le laissant en proie aux seuls choix : de soumission et d'impuissance.

II.3.2.2. Les instruments du Parti unique

Dans *La Ceinture de l'Ogresse*, le pouvoir politique devient un nouveau poulpe qui, avec ses tentacules, réussit à étouffer toute liberté de vivre et de s'exprimer. Le Parti unique assure la prétendue sécurité du peuple par le biais de deux instances différentes: la police générale, légale et les Services Spéciaux, une police politique interdite, qui deviennent la véritable arme de l'ogre, la bouche dévoreuse et terrifiante. La grande Muette (nom imagé pour parler généralement de l'armée) représente une appellation sinistre, faisant allusion à la

²⁴² *Ibid.*, p. 196.

²⁴³ *Ibid.*, p. 183.

²⁴⁴ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 132.

mort, et elle est utilisée pour désigner les mêmes Services Spéciaux. Ces mêmes Services ont un équivalent dans le roman *La Vie et demie*, les FS (« les fesses »), les Forces Spéciales, l'arme infallible des Guides, une arme meurtrière et impitoyable. La ressemblance avec les corps politiques meurtriers de la Deuxième Guerre mondiale est frappante : les SS de Mimouni font écho aux SS, l'arme destructrice et impitoyable du Troisième Reich, coupable de la mort des dizaines de milliers de personnes.

La police politique algérienne joue un rôle spécial dans l'appareil sécuritaire du pays, d'autant plus qu'elle est cachée sous l'appareil légal. Ses griffes sont constituées par des agents qui jouent sur deux scènes, tel que le commissaire Boutama qui questionne l'officier ayant interpellé le manifestant du premier récit : « J'espère que tu ne lui as pas posé des questions compromettantes » (*CO*, p. 38). Cette réplique pointe l'existence d'un organe secret et aucun détail ne doit laisser surprendre son existence.

Malgré l'inexistence d'une loi qui permette le fonctionnement d'une police politique en Algérie, le manifestant – citoyen et travailleur modèle qui a osé brandir en solitaire une pancarte lors du 1^{er} mai où il y avait marqué « Vive le président ! » –, reçoit le statut de prisonnier politique, victime que ses bourreaux s'appêtent à anéantir. Il reçoit la peine capitale, la mort, après que l'instance ogresse – un tribunal militaire - lui a enlevé la liberté sans preuves préalables. Il est accusé d'« intelligence avec des agents étrangers, (...) atteinte à la sûreté intérieure et extérieure de l'État, de détournements des deniers du Front, d'offense au Chef de l'État, de troubles à l'ordre public. » (*CO*, p. 66). Toute prise individuelle d'initiative est punie par les supérieurs, la punition allant jusqu'à la mort.

Le ridicule des accusations ne fait que mettre en lumière, d'un côté, l'innocence et les bonnes mœurs de la victime et de l'autre côté, la stupidité et la cupidité de la police politique. Tout cela fait d'elle un organisme omnipotent, pareil à un monstre dont on ignore l'existence, qui se cache dans sa cave, d'où il ne sort rien que pour tuer et se nourrir de tous ceux qui daignent déranger le régime.

Le personnage du manifestant a provoqué l'apparition de l'ogre en ce jour de 1^{er} mai, par son attitude, qui du point de vue constitutionnel, n'a rien d'illégal. Les pratiques imposées par le pouvoir perdent leur logique. Dans les systèmes politiques totalitaires constitués d'après le modèle stalinien ou bien nazi, les défilés de la population au nom « petit père » ou du Führer sont choses habituelles, voire obligatoires. L'auteur touche finement au but caché de ces manifestations populistes : « On ne manquait jamais de prévenir la presse, pour rameuter le peuple, et la police, pour le surveiller. » (*CO*, p. 24) La presse joue le rôle qui

montre la therniferaire grandeur du Chef et voir au monde combien il est adulé par son peuple, tandis que la police a le rôle de le contrôler, et si besoin, de le punir.

La dérision du système politique ressort à chaque réplique des conversations du manifestant avec les agents de police. Ces derniers savent seulement que la manifestation solitaire n'est pas une chose qui convienne au Président-tabou et comme ils n'arrivent pas à gérer le cas, ils le passent entre les mains des bourreaux illégaux, qui ne vont pas lui pardonner et qui trouveront facilement une raison pour anéantir le prisonnier politique. On le condamne à mort, on lui nie tout droit à l'expression, comme dans un jeu de conspiration où il faut absolument un bouc émissaire qui paye pour les dérèglements du système. Ce jeu est décrit par Lucian Boia qui traite de la dichotomie bourreau/victime comme trait principal des mythes politiques : « Si les choses ne vont pas bien (et apparemment elles ne vont jamais bien), il doit y avoir une *cause* et un *agent* bien défini qui provoque le dérèglement ». ²⁴⁵ Le manifestant devient, ce que René Girard nomme, « victime émissaire » ²⁴⁶, il est la cible et le prétexte du déploiement d'une violence qui ne peut pas être appliquée ouvertement. Par sa manifestation solitaire, le protagoniste de la nouvelle liminaire montre que rentrer dans la bouche meurtrière de l'ogre politique est chose facile. Il faut seulement ne pas faire comme les autres.

D'ailleurs, tous les protagonistes de toutes ces nouvelles ne se conforment pas à règle de la soumission, soit par le comportement, soit par les idées qui régissent leur existence. Cela les met encore plus dans la posture de victime des incuries du régime, qui semble se donner pour tâche la destruction de la société par des divers empêchements bureaucratiques ou d'ordre organisationnel. L'exercice de pouvoir de l'État s'exprime dans le quotidien du peuple : manque d'eau, de logement, de nourriture dans les rayons des magasins.

L'État pratique une destruction lente du citoyen, par des mesures indirectes ; sa hideuse puissance se partage entre plusieurs plans. Si la police légale et celle secrète s'occupent des problèmes qui peuvent nuire directement au Président-ogre, l'État pullule d'une multitude d'autres petites institutions et personnes, dont le seul but est de détruire tout ce qui peut être entrepris en la défaveur du régime.

Parlant de la défaillance de la liberté après une révolution censée instaurer la paix dans un pays, Alain Vuillemin identifie dans son étude les méthodes cachées de la répression dans un régime totalitaire. Bien que victimes, les catégories de la société présentée ne prennent à aucun moment l'initiative de se rebeller :

²⁴⁵ Lucian Boia, *op. cit.* p. 192.

²⁴⁶ René Girard, *op. cit.*, p. 140.

Les manières de meurtrir ou d'être meurtri sont indirectes, l'exercice de la puissance pour les uns, l'expérience de l'impuissance pour les autres, l'épreuve de la souffrance pour presque tous prennent des détours feutrés mais les affrontements décrits sont quelques fois épouvantables.²⁴⁷

Comment l'appareil destructeur de l'ogre étatique manifeste-t-il sa répression sur le peuple dans les autres nouvelles ? Par quels moyens ? La destruction de la société menée par les dirigeants politiques est présentée au long du recueil mimounien, sous les formes les plus diverses : descriptions ; plaintes et lamentations des personnages ; rêves utopiques et noyade dans la bureaucratie.

Les actions de l'ogre étatique sont évoquées dès la première nouvelle, avec une tirade du policier responsable de l'arrestation du manifestant solitaire. Le fragment témoigne de la précarité des conditions de vie du peuple. C'est le résultat global des dysfonctionnements et des orchestrations politiques :

- Il y a beaucoup de gens qui (...) trouvent que notre production agricole n'a fait que baisser, que nos usines ne fonctionnent pas, que les travailleurs sont moins souvent à leur poste que dans les queues qui s'allongent devant les supermarchés, qui manquent des produits les plus indispensables, que le chômage augmente, comme la délinquance et les prix, que le niveau de l'enseignement est catastrophique, que les établissements de santé sont devenus des mouiroirs... (CO, p. 44).

La bureaucratie devient un des moyens principaux d'anéantissement de la population. C'est une nouvelle représentation de l'ogre qui se manifeste dans l'administration et qui étouffe le peuple par les démarches interminables, parfois sans résultat. Le meilleur exemple d'excès de bureaucratie est révélé dans la nouvelle *Histoire de temps*. La vie de Belkacem - célibataire diplômé et chef de gare du village Sidi Larbi -, s'arrête quand l'horloge de sa gare cesse de fonctionner et le train ne passe plus, parce que les autorités ont décidé de le dévier, sans le faire apprendre à leurs employés. Le chef de gare a beau faire des démarches auprès de ses supérieurs, personne ne lui fera savoir que le train a été dévié.

Cela rompt le lien du village avec le monde extérieur, car le seul moyen de communication avec la civilisation était représenté par le train. Par conséquent, la région se trouve en proie à la régression culturelle et sociale ; comme dans un jeu de poupées gigognes, ce retour obligé et imposé aux modes de vie ancestraux s'intègre à la régression, dans un fort contexte idéologique, de tout le pays. L'élément temporel du titre fait référence à Chronos, dieu du temps dans la mythologie, qui incarne le passage rapide de la vie et qui est rattaché à

²⁴⁷ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 154.

la figure de l'ogre²⁴⁸. Ce dernier est l'expression de cet arrêt du temps, car par ses griffes, il immobilise tout mouvement de développement de la société.

Dans les nouvelles du recueil *La Ceinture de l'Ogresse*, les responsables du pouvoir politique sont les cibles de la fine ironie que l'auteur exprime par le biais de ses protagonistes. On apprend que « les dirigeants de ce pays [sont] borné[s] » (CO, p. 67), que « les édiles locaux (...) [sont] [d]es charmants analphabètes » (CO, p. 205) ou ils sont traités, avec raison selon les protagonistes, d' « intolérants bigots » (CO, p. 126). La dénomination n'est pas sans allusion à l'ascension de l'intégrisme à toutes les échelles politiques. D'ailleurs, dans la nouvelle éponyme, le gardien protagoniste voit son parc en danger de reprise par les autorités, pour le transformer en endroit dédié à la religion : « (...) Pour se rallier les suffrages des prosélytes, il [le maire] est capable de transformer ce lieu de détente en un lieu de culte. » (CO, p. 126) Tout comme Belkacem, le chef de gare, le gardien entame plusieurs démarches auprès de ses supérieurs pour sauver le jardin public, ironiquement appelé Parc de la Liberté - de la main destructrice des « intolérants bigots » qui s'acharnent à vandaliser les statues de Cupidon et d'Aphrodite décorant le jardin. D'ailleurs, Rachid Mimouni dénonce les actions de ces ogres politico-religieux dans plusieurs de ses ouvrages. Leur barbarie détruit toute forme d'intelligence. Les ogres intégristes imposent au peuple leur fanatisme et leurs coutumes. Ce qui ne leur ressemble pas, doit être détruit, comme par exemple :

Les intégristes professent qu'il faut refuser l'art au profit de la foi. Toute activité intellectuelle doit se consacrer à l'approfondissement de la connaissance du message divin. La religion a ainsi fini par investir tous les lieux de l'espace social, du culturel au scientifique.²⁴⁹

Sous la tutelle du parti unique, les incuries municipales se multiplient. L'autorité incarnée par ces institutions est souvent prise en dérision par les protagonistes, car l'absurde de leur organisation débouche sur des situations inexplicables.

Nous avons remarqué au long du recueil qu'à chaque fois que les choses censées fonctionner (appareils, installations) tombent en panne, il n'y a jamais de coupable, tout est le produit des « mystères insondables » (CO, p. 140). Les mêmes mystères sont invoqués lors de la mort des vers à soie de la même nouvelle, à cause d'une coupure de courant : « C'est un mystère qui dépasse les compétences de notre électricien en chef. Il affirme que le courant a

²⁴⁸ Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre de ce travail, Cronos est une divinité grecque qui a régné un temps sur le monde. Saturne, dans la mythologie romaine, est connu pour avoir dévoré ses enfants par peur d'être détrôné par l'un d'entre eux. Cronos a parfois été confondu avec Chronos, qui en grec signifie « le Temps » (étymologiquement sans rapport), d'où le rattachement de cette divinité au passage du temps, de la vie. La figure est rendue célèbre par le tableau de Goya, *Saturne*, qui est représenté en train de s'acharner sur le corps d'un de ses fils, dans toute sa violente et impitoyable puissance.

²⁴⁹ Rachid Mimouni, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, éd. cit., p. 57.

parfois des comportements incompréhensibles. » (*CO*, p. 154) Par conséquent, les vers à soie meurent malgré les efforts d'un ingénieur sériciculteur avisé. À notre avis, la représentation allégorique du peuple algérien, qui meurt petit à petit sous les griffes d'un régime étouffant ; les vers sont la représentation du peuple algérien. Ayant vaillamment lutté pour conquérir son indépendance, il se retrouve sous le joug des ogres. Les vers deviennent le synonyme du peuple sous un régime où toute entreprise se voit vouée à l'échec.

Dans toutes ces nouvelles, la relation dévoreur/dévoré prend des formes diverses qui couvrent la société entière. À chaque fois qu'un responsable, quel que soit le domaine, devrait prendre des mesures pour résoudre des problèmes de son secteur, il reçoit sa mutation dans une autre région ou institution ; ces situations perpétuent les échecs des protagonistes dans leurs entreprises, ils ne trouvent aucun appui pour leurs projets.

Les interdictions sont les armes du Parti unique : l'édile qui s'occupe de la Plage El Karma n'aime pas la mer. Il provoque indirectement, en véritable ogre, la mort de Saliha, atteinte de cancer. Pied-noir vivant en France, Saliha tombe amoureuse l'été avant sa mort de Farid. Quittant l'Algérie après les vacances, elle promet à ce dernier de se revoir l'été suivant, mais malade de cancer, elle ne revient plus. Farid est convaincu, qu'en passant jour et nuit perché sur le rocher regardant la mer en direction de la France, de garder sa bien-aimée en vie. En donnant l'ordre aux gendarmes²⁵⁰ d'enlever Farid du rocher, il tue la fille hospitalisée. Le narrateur souligne dans la même discrétion habituelle l'impossibilité de l'amour sous un régime destructeur.

L'État dans toutes ses incarnations ogresques a pour seul but la destruction, l'anéantissement du peuple. Par « [s]a pingrerie » (*CO*, p. 201) et l'avarice sans mesure, l'État « refuse de payer l'allocation de la retraite » (*CO*, p. 164) aux vieillards qui y ont le droit ; par les chefs locaux du Parti, l'État prend soin d'« alourdir les charges du dossier » qu'on entretient sur les gens qui ne respectent pas les normes imposées (*CO*, p. 85).

L'ogre se manifeste dans les détails. Comme les Guides Providentiels qui avaient fait de la radio nationale un moyen de propagande de leur personne à tel point que les gens l'écoutaient « pour le bruit que ça faisait » (*VD*, p. 52), Belkacem, le protagoniste de la nouvelle *Histoire de temps*, est conscient que « la radio ment toujours, chez nous. » (*CO*, p. 81) Il ne faut pas s'y fier, même pour apprendre l'heure exacte.

²⁵⁰ « Les gendarmes sont de braves gens en dépit de leurs armes, mais ils doivent obéir aux ordres. » (*CO*, p. 187)

Ne sachant pas en qui et à quoi se confier pour ne pas tomber en proie à cet appareil dévorateur que représente l'État, avec son Parti unique et ses représentants, la seule manière de se protéger « est de ne pas provoquer de remous politiques ». (*CO*, p. 110)

Le recueil de Mimouni se clôt par la nouvelle *L'Évadé* qui traite du même organisme-ogre, mais aussi de l'Ogre en chef de l'instance, « le Chef de la Sûreté de l'État » (*CO*, p. 220), qui à son tour travaille pour le « Dirigeant Suprême, bien aimé du peuple et terrible Forgeron de l'Histoire » (*CO*, p. 220). Ce chef garde sous la haute surveillance le pire ennemi de l'État, qui ne sera jamais nommé, mais qui, pour le désespoir des Grands Dirigeants, s'évade. S'il n'est pas nommé, c'est parce qu'il incarne tout citoyen tombé en proie au système destructeur.

La trame décrit la fugue de cet évadé qui s'est échappé au pire système de surveillance, un jour de fête. L'ogre politique, dans la multitude des avatars, entame tout un appareil complexe pour le rattraper et le tuer :

(...) les casernes entourant la capitale se sont mises à vomir leurs soldats, leurs policiers, leurs parachutistes, leurs unités d'élite, leurs groupes d'intervention rapide, leurs brigades anti-émeutes, leurs sections anti-terroristes, leurs spécialistes de la chasse à l'homme, tous armés de pistolets, de fusils, de grenades, de mitrailleuses, et de toutes sortes d'appareils de détection, de repérage, d'écoute, de brouillage, de pistage, de déminage. (*CO*, p. 221-222)

Mimouni n'hésite pas à employer des termes relevant du champ sémantique de la dévoration boulimique, exaucée négativement, ramenée à l'extrême (« vomir », « nausée »). Si les griffes de la police légale ne sont pas apercevables, dans le cas de la police politique, ses dents meurtrières sont remplacées par l'arsenal d'armes mis en place pour la recherche de l'évadé. C'est une opération organisée, comme si l'armée entière allait partir à la guerre contre le pire des ennemis. « Les spécialistes de la chasse à l'homme » sont des monstres et l'homme devient un bête qu'ils doivent traquer, tuer pour après la « manger ».

L'évadé de la nouvelle éponyme est un personnage inquiétant, surtout pour le Chef de la Sûreté d'État car le récit manque de détails portant sur son arrestation comme nous l'apprenons : « Il ne restait qu'un homme qu'il [le Dirigeant Suprême] n'était parvenu ni à corrompre, ni à intimider, ni à réduire. Il l'avait donc fait enfermer dans la plus terrible des prisons » (*CO*, p. 221). Ce passage descriptif du prisonnier met en opposition son statut – de prisonnier permanent – avec tous les autres rivaux du régime qui auraient pu « porter ombre au Dirigeant Suprême » (*CO*, p. 220) qui avaient été assassinés, torturés ou compromis dans des affaires scandaleuses. Le protagoniste ne porte pas de nom, le lecteur n'apprend pas

depuis combien de temps son enfermement durait, quelles étaient les accusations. Le pronom nominal « il » est utilisé en permanence par Mimouni. Selon nous, cette généralité a le rôle de symboliser tous les prisonniers politiques, dont la conscience professionnelle et le regard négatif sur les autres leur ont valu l'emprisonnement perpétuel, voire la mort. C'est le prisonnier politique généralement parlant, qui peut être placé dans n'importe quel pays et sous n'importe quel régime :

Il était depuis si longtemps enfermé qu'il avait oublié le visage de sa mère, perdu ses souvenirs d'enfance, ne savait plus la couleur du ciel. (...) depuis des siècles, il ne vivait que des heures nocturnes dont l'obscurité renforçait l'angoisse (...). Il appréhendait surtout l'intrusion de ces émissaires occultes et glacés qui ne s'emportaient ni se décourageaient jamais. (...)

Son passé avait été plus minutieusement épluché que la vie du prophète, et le moindre de ses faits et gestes donnait lieu à de longues exégèses. (...)

Contre un seul mot on lui avait tout promis.

Il leur a dit merde. (*CO*, p. 223-234)

Il n'y a pas d'autres détails sur la vie de cet évadé hautement symbolique, ni sur les raisons pour lesquelles il a été emprisonné et d'ailleurs même pas de détails sur la manière dont il s'est échappé de cette atroce prison. Il n'y a qu'une permanente description entre ce qui était la ville et les gens avant son emprisonnement et ce qu'ils sont devenus après son évadement. Une ville mal accueillante, un peuple indifférent et impassible aux autres, préoccupé seulement de remplir sa panse et satisfaire ses besoins. Pourtant, lorsque l'évadé arrive sur la place publique, les gens commencent à se réunir autour de lui, pour entendre ses propos contre le régime. Ils l'approuvent dans ses initiatives verbales de demander aux dirigeants des explications : « pourquoi ils trafiquent l'information, l'Histoire, les urnes, l'heure GMT, la météorologie, les chiffres de la comptabilité nationale » (*CO*, p. 233). Ses propos devant la foule relèvent d'une démocratie que son pays aurait dû atteindre et qui ne s'est jamais produite. Ils dénoncent également l'ascension des intégristes au pouvoir et leurs directives absurdes. L'état de lassitude et d'incrédulité dans lesquels le peuple se retrouve depuis ce système politique totalitaire ressort de l'hésitation à suivre et à croire à l'évadé et de son indifférence devant le crime commis sur ce dernier. Le peuple se plaît dans le récit dans un constant manque d'action lorsque

L'homme à la barbe mystérieuse perce le demi-cercle et s'avance lentement sur la place rutilante de lumière, un pistolet à la main. L'orateur, qui vient de le reconnaître, recule et va s'adosser contre le mur. L'homme pointe son arme vers la tempe de l'évadé et appuie une fois sur la détente. Puis il se retourne et s'en va tranquillement.

Personne n'a bougé. (*CO*, p. 234)

Le protagoniste mimounien, à la chasse duquel tout un appareil politique et policier s'était engagé, meurt. La mort de l'évadé est le symbole de l'impossibilité d'atteindre cette démocratie. Elle renforce en même temps le pouvoir extrémiste, nouvel ogre destructeur d'idéaux.

La cyclicité présente dans *La Ceinture de l'Ogresse* – dont nous avons relevé les significations auparavant –, est retrouvée dans plusieurs détails qui relient le dernier récit du volume à ceux qui le précèdent, notamment aux nouvelles *Le gardien* et *Le manifestant* :

Élargis, les jeunes voyous qui avaient saccagé les fleurs rares des rares jardins publics, en signe de protestation contre la mort lente qu'on leur avait planifiée. Élargi, le manifestant solitaire dont la presse avait annoncé un mois auparavant la mort par crise cardiaque. » (CO, p. 219)

Les détails viennent confirmer « la loi de l'imposture »²⁵¹ que le régime dictatorial prône en cachette, car si la nouvelle *Le Manifestant* finit par la condamnation à mort du protagoniste, à aucun moment le narrateur n'affirme que la punition a été mise en place ; le Dictateur l'a gardé comme une proie de luxe, comme un prisonnier précieux dans la plus profonde cellule de la plus gardée prison de son pays. Le Dirigeant enrichit le mythe de l'ogre par son côté monstrueux, rajoutant encore un exemple à la palette de « cannibalisme imaginaire »²⁵² qui contient une vaste galerie de dévoreurs.

La présence de l'Ogre empreigne la société et l'organisation politique présentées dans le recueil, le Dirigeant Suprême et la police politique n'étant pas les seuls instruments de cette machine dévoratrice. Les prédateurs politiques, éléments d'un système pyramidal, se retrouvent à tous les niveaux communaux, ce qui fait du système un monstre à plusieurs bouches, à plusieurs envies, avec un dosage énorme de violence et de terreur. La vie politique malmenée engendre d'autres ogres : sur le plan social, des ogres nés des situations, des faits et parfois des personnages absurdes, inimaginables et des fois grotesques comme dans un jeu de poupées gigognes.

²⁵¹ Elena-Brândusa Steiciuc, « Images de la dictature et du dictateur dans l'œuvre de Rachid Mimouni » dans (dir.) Guy Dugas, Naaman Kessous, Christine Margerrison, Andy Stafford, *Algérie : vers le cinquantième de l'Indépendance – Regards critiques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, p. 116.

²⁵² Arlette Bouloumié, « La dimension politique du mythe de l'ogre chez Tournier, Chessex et Pennac » dans *Lectures politiques des mythes littéraires au XXème siècle*, (dir.) Sylvie Pajazet, coll. « Littérature et poésie comparée », Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009.

II.4. Quand les ogres sont nazis

L'auteur de *The Ogre's Progress (Le Progrès de l'Ogre)*, Jonathan F. Krell, affirme en parlant des régimes politiques totalitaires : « *War is un ogre, and its devastation persists long after the cessation of hostilities* »²⁵³. Il s'intéresse aux conséquences néfastes que peut avoir le pouvoir ogresque d'un régime politique même après sa disparition sur un individu ou sur l'ensemble d'une société. Les conséquences se multiplient en fonction du regard que protagonistes portent sur l'existence des régimes politiques totalitaires, mais aussi par l'influence dans l'existence de ceux-ci.

Le nazisme reste, à nos yeux, le régime politique le plus désastreux que l'humanité ait connu les derniers siècles. Loin de la prétention de faire une analyse de sa doctrine, nous nous donnons pour tâche de montrer comment le nazisme se perpétue dans deux des romans francophones de notre corpus. Il ne s'agit plus de montrer les faits destructeurs des dictateurs et leurs machines à engloutir, mais d'analyser les nouveaux moyens par lesquels ils réussissent à influencer la société présentée dans les romans et la vie des protagonistes.

Le régime tyrannique ubuesque que nous avons relevé dans le roman de Sony Labou Tansi et le stalinisme dont s'empregne le système politique présenté dans le recueil de Mimouni, constituent des facettes métaphoriques sous laquelle le mythe de l'ogre se développe. Les auteurs de la littérature francophone multiplient les représentations mythiques de la figure de l'ogre dans le domaine de la politique d'une manière à part.

Chaque auteur présente la vie de son protagoniste par le biais de la relation que chacun mène avec le père (présent par son absence) et avec une galerie d'ogres politiques qui se dessine sur le fond de la toile. Comment la révision du mythe de l'ogre se fait perceptible, évidente dans l'histoire racontée ? En quoi et par quoi les personnages catalogués de « nazis » peuvent-ils être des ogres ? En quoi leur abjection se reflète-t-elle ?

Jacques Chessex et André Sempoux, dans deux romans où le mythe de l'ogre s'empregne jusqu'à décider du sort des protagonistes - tous les deux morts par suicide -, montrent la force d'influence d'un dictateur politique même après sa mort et de tous ses acolytes. Bien que présents par l'existence d'autres personnages qui réitèrent la mémoire de ces tyrans, les ogres historico-politiques se manifestent différemment comparés aux dictateurs et aux tyrans dont nous nous sommes occupés dans les parties antérieures de notre thèse.

²⁵³ Jonathan Krell, *The Ogre's Progress, Images of the ogre in modern and contemporary French fiction*, University of Delaware Press, 2009, p. 21, (« La guerre est un ogre et sa dévastation persiste longtemps après la fin des hostilités. »; notre traduction).

Le plus meurtrier régime politique de tous les temps, par sa doctrine, sa propagande mais surtout par son représentant suprême, Hitler, reste le nazisme. Ce dernier a fait couler trop d'encre dans tous les domaines et notre apport serait loin d'être considérable. Pour cela, nous envisageons de déceler les expressions « posthumes » qui se dégagent dans les deux romans.

Le roman *L'Ogre* (1973) de l'auteur suisse Jacques Chessex comporte dans sa vaste galerie d'ogres des représentants du nazisme et du néonazisme dont les actions et les décisions pseudo-politiques travaillent directement sur la vie du protagoniste Jean Calmet. Le roman de l'auteur belge André Sempoux, *Le Dévoreur* (1995), dont le titre renvoie directement au principal trait du prototype de l'ogre mythologique, donne une nouvelle représentation de ce père dévoreur prêt à tout pour garder sa suprématie : un père journaliste, collaborateur du *Nouveau Journal*, échappé de près à la condamnation à mort, influence à jamais l'existence de son fils.

Le rapport père-fils, dévoreur-dévoré, est la principale thématique des deux récits, mais elle constituera notre point d'intérêt dans le chapitre suivant de notre thèse. Les perspectives politiques tissées en filigrane sur l'histoire des protagonistes attirent notre attention par de nouveaux éléments qui se rattachent à l'existence de l'ogre qui devient une figure de persécution sociale, familiale par le biais de l'engagement politique. Cet engagement s'exprime dans les deux romans par des personnages qui ont soutenu et qui soutiennent encore le régime nazi par la forme de la propagande journalistique ou autre.

Les styles sont très différents de celui de Michel Tournier, qui, dans son roman *Le Roi des aulnes*, réactualise le mythe de l'ogre d'un point de vue politique, en plaçant son histoire pendant la Deuxième Guerre Mondiale, où un prisonnier français, Abel Tiffauges, découvre ses penchants ogresques au cœur du régime nazi sur le territoire de l'Allemagne. Les protagonistes des deux romans proposés se retrouvent devant des situations qui relèvent du régime politique le plus cruel que l'humanité ait connu et dont les activités se rapprochent parfois de celle de l'ogre en devenir de Tournier.

II.4.1. Jean Calmet, dans les fourberies de l'ogre politique

Pendant tout le roman de Chessex, son protagoniste est en proie à un défilé d'ogres qui paraissent décidés de l'anéantir à tout prix. Si dans les premiers trois chapitres, Jean Calmet doit lutter contre un ogre-père, un ogre-directeur et une ogresse redoutable dans la personne de la lycéenne la Fille au Chat, dans le dernier chapitre il fait la rencontre de l'ogre aux

réminiscences politiques. Intitulé *L'Immolation*, le titre du quatrième et dernier chapitre du roman rappelle le sort des victimes de l'ogre : la mort. Ce n'est pas l'influence de l'ogre politique qui va ramener le protagoniste au suicide, mais son apport est considérable.

Un soir quand il était dans un café, Jean Calmet revoit une ancienne connaissance de sa vie d'étudiant, Georges Mollendruz, personnage qui s'était remarqué à l'époque par le fait qu'il était « le chef d'un groupuscule hitlérien qui avait eu des ennuis avec la police » (*O*, p. 195). Mollendruz se distinguait également pendant sa jeunesse par l'édition « à ses frais [d']un petit journal néo-nazi, *L'Europe réelle*, où éruçtaient quelques nostalgiques des fastes de Nuremberg d'avant-guerre et de la solution finale » (*O*, p. 195).

La propagande journalistique n'est pas développée par Chessex comme dans le roman de Sempoux, mais l'existence du journal parle de soi. La dictature se maintient par le biais des mots écrits. Dans le roman de Sempoux la vitalité du mal à travers l'existence du journal est plus évidente et elle influence directement sur la vie des personnages.

Mollendruz insiste auprès Jean Calmet d'aller boire une bière chez lui, chose agaçante pour le protagoniste qui finit, plutôt par contrainte, d'accepter. Une fois rentré chez celui-ci, il devient le spectateur-victime d'un paysage inattendu, il se convertit dans l'otage d'un décor « ultra-rare » (*O*, p. 200) :

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 ... (*O*, p. 199-200)

Le petit musée avec lequel Mollendruz se vante représente ce qu'Alain Vuillemin nomme dans son ouvrage « l'extension indéfinie du dictateur d'époque en époque et de lieux en lieux »²⁵⁴, sa perpétuité à travers les symboles et par son représentant tout-puissant conférant l'éternité à ce régime politique. Hitler a été un ogre par les idées de la supériorité d'une certaine race, ce qui a entraîné l'anéantissement d'une autre, par les « chaudrons » que les camps concentrationnaires représentent même à nos jours. Dans la vision d'Arlette Bouloumié, l'ogre s'incarne dans le nazisme, par l'« exploitation totale de l'homme par l'homme »²⁵⁵, jusqu'à sa disparition. Jean Calmet réalise qu'il est rentré dans l'antre d'un ogre d'où il sera difficile de sortir indemne.

Si Hitler est un ogre politique par définition, le svastika devient la marque de la peur et de la mort pour beaucoup de peuples. À l'origine, ce symbole est retrouvé sur plusieurs

²⁵⁴ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 107.

²⁵⁵ Arlette Bouloumié, « L'Ogre » dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 106.

territoires de l'Europe Méditerranéenne et de l'Asie, et ses connotations ne comportent rien de négatif : il signifié « ce qui appartient à la formule de bénédiction, (...) un porte-bonheur »²⁵⁶. La perversion du symbole est due à son appropriation, par le parti national-socialiste et par l'idéologie hitlérienne, qui transforment cette croix dans l'emblème de la mort, de la destruction, en l'arme de l'ogre politique.

Par la dénaturation de sa symbolique, la croix gammée gagne en puissance. Elle tient place au mot prononcé. Rien qu'à la vue de ce symbole, devenu tabou de nos jours, la panique s'instaure. Le svastika devient, au même titre que le Führer, un symbole éternel. Dans le roman *Le Roi des aulnes*, Herbert Von Kalterborn, dans une conversation avec Abel Tiffauges, parle de la puissance des signes en affirmant : « Les signes sont forts (...), les signes sont irritables »²⁵⁷, c'est-à-dire les signes comportent la violence en eux-mêmes. Cette dénaturation des signes est une manigance des tyrans pour assujettir plus facilement leurs proies. La puissance des dictateurs réside dans les signes. En parlant de l'influence que les images historiques peuvent exercer sur les écritures littéraires, Vuillemin voit dans les signes une dénonciation du danger, une mise en garde :

Dénaturés, altérés, inversés, déviés de leurs significations initiales, ces signes fondent (...) une conception singulière, parfois très surprenante, du monde, de l'histoire et de la puissance.²⁵⁸

Le symbolique de la croix gammée dans l'imaginaire des peuples pendant la Deuxième Guerre Mondiale se construit dans une seule direction : la mort. Jean Calmet est conscient de la puissance du signe et se sent pris dans le tourbillon de cette arme monstrueuse :

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 (*O*, p. 201).

Pendant quelques instants, le protagoniste se retrouve seul devant l'étendard et la photo du Führer. L'araignée aux bras méchants et le regard du Führer pointé sur Jean Calmet rappellent à ce dernier le regard ogresque de son père et son existence fantomatique. Le regard d'un dictateur, qui, selon Vuillemin, est « chargé de toutes les passions »²⁵⁹ se

²⁵⁶ Girard de Rialle, « Sur la signification de la croix dite Svastika et d'autres emblèmes de même nature », dans *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, Année 1880, Vol. 3, Nr. 3, p. 15, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bmsap_0301-8644_1880_num_3_1_3285, page consultée le 26 février 2013.

²⁵⁷ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 488.

²⁵⁸ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 107.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 95.

transforme « en un symbole central de la volonté de puissance »²⁶⁰. La puissance du regard fige le protagoniste dans un état de confusion, de consternation. Le regard devient, à côté de la croix gammée, la première arme du monstre politique.

Immobilisé comme une victime devant un prédateur tout-puissant, il n'arrive pas à se détacher les yeux de la photo. Il est persuadé que cet ogre lui parle à travers le regard. Revenant de la cuisine, Mollendruz ressent les sentiments ambigus éprouvés par Calmet. Dans son monologue, il lui parle de la photo et du signe de la croix gammée. Contrairement à ce que le svastika signifie dans l'imaginaire des peuples du XX^e siècle - étant le symbole de la mort -, dans la vision de Mollendruz

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. (...) c'est bien la preuve que rien ne peut tuer la croix du Reich ! (O, p. 202)

Tel que l'ogre qui perpétue son image et son existence dans une multitude d'images nouvelles qui le rend finalement, d'une certaine façon, immortel, le svastika associé à l'existence du monde et de l'univers, devient à son tour, éternel. La perpétuité est rendue possible par la multitude des adeptes. L'ogre politique se manifeste dans et par le rituel que Mollendruz accomplit avec vivacité et fraîcheur :

(...), il marcha vivement jusqu'au portrait de Hitler. À deux mètres de la photographie il s'arrêta, se figea, claqua les talons avec violence et leva le bras :

- Heil Hitler !

Il avait aboyé dans le silence de la maison endormie. (O, p. 202)

L'idolâtrie sans limites réactualise le mythe de l'ogre par le rituel du salut que Mollendruz effectue. Photo en grand sur son mur, le drapeau au svastika, les revues *Gringoire* et *Je suis partout*, qui présentent la « difformité » des profils israélites, le tout montre que les hostilités de la guerre, comme Krell l'affirmait, continuent et évoluent malgré l'absence de la guerre. Hitler est un dictateur qui domine le temps, une nouvelle incarnation de Chronos, dévoreur de vies humaines. Jean Calmet complète sa galerie d'ogres (familiaux, sexuels) avec l'ogre politique par excellence. Mort, Hitler devient objet de culte et de déification et exerce un pouvoir inimaginable sur grand nombre d'acolytes. Sa politique et son idéologie semblent, comme lui, dépasser le temps et s'imprégner dans le futur avec la même vivacité qu'il avait montrée pendant son existence matérielle. Mollendruz déclare : « - Nous vaincrons, monsieur

²⁶⁰ *Idem.*

Calmet. Nous reprendrons l'Europe, nous reconquerrons le monde entier ! » (*O*, p. 202). La même attitude, le même désir de reprendre le pouvoir se déroule dans le roman de Sempoux, dont les personnages, moyennant la presse pronazie d'après la guerre gagne en territoire.

Mollendruz construit sa vie dans le sillage de l'ogre politique à la résurrection duquel il croit comme à celle d'un dieu. En l'écoutant, Jean perd la notion du temps, il oublie tout ce qui l'entoure, il reste paralysé par les propos de Mollendruz : « Je suis médusé, et cette comédie me soulève le cœur. Il avait perdu la notion du temps. (...) Une nausée lui brûlait l'estomac. Il se leva soudain, furieux, désespéré. » (*O*, p. 203)

Outragé par la scène qu'il vient de vivre, Jean Calmet se retrouve dans une sorte d'univers thanatique où toutes les figures plus fortes que lui deviennent des ogres prêts à le dévorer, à l'anéantir. Pareil à Abel Tiffauges du roman de Tournier, Jean Calmet se révèle être lui-même une émanation de la monstruosité par l'attitude de bourreau qu'il aura un jour à l'égard d'un ami et collègue de collège, le juif Jacques Bloch. L'apologie politique que Mollendruz lui avait tenue se retrouve, inconsciemment, dans l'attitude de Jean envers le pharmacien juif. Sortant une dernière fois de chez Thérèse, la Fille au Chat²⁶¹ où il avait été de nouveau envahi par un sentiment d'impuissance, Jean Calmet croise sur le pont Bessières Bloch, le pharmacien juif :

À quelques mètres, Bloch lui sourit et le salua quand ils se croisèrent.

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

-Sale juif !

Alors il s'approcha de la barrière de pont et il regarda dans l'abîme. Le vertige et toute sa bassesse lui donnaient une puante nausée. (*O*, p. 217)

L'attitude de Jean envers son collègue relève de la contamination d'idéologie que Mollendruz a exercée sur lui. Déchiré de tous les côtés par plusieurs ogres, Jean Calmet devient ogre lui-même et succombe à la persécution antisémite, celle prônée encore quelques jours auparavant par Mollendruz. L'acte de Jean est abject – abjection qui se ressent également dans le récit de Sempoux - la vengeance pour tous ses malheurs tombe sur une victime qui n'a aucun rapport avec ses problèmes. Rongé par la culpabilité, Calmet prend conscience du fait que les actes et les paroles de Mollendruz avaient eu plus de pouvoir sur lui qu'il ne le croyait :

²⁶¹ Ce personnage retiendra notre attention dans le dernier chapitre de notre travail qui porte sur la déclinaison féminine du mythe de l'ogre.

Lui que la photographie de Hitler était revenue hanter dans ses sommeils. Lui qui avait cru se venger de son humiliation à dégrader la première personne qu'il croisait en s'enfuyant de chez Thérèse. Lui, misère, qui commençait à manger du Juif parce qu'il était enragé de sa faiblesse. Four-ogre, pensa Jean Calmet. Mengele-ogre. Mollendruz chauve-souris-ogre. Vampire mou. Jean-Calmet-ogre. Et moi par vengeance. Quelle bassesse. (O, p. 227)

Pareil aux Juifs qui ont été les victimes innocentes des idées hitlériennes sur la suprématie d'une race, Jacques Bloch devient la victime innocente de Calmet et de son ogreté. Il devient ogre politique par contamination, déviant son acte vers une victime innocente : « Ce n'est pas toi que je visais, Jacques Bloch, c'était sur moi que je m'acharnais. » (O, p. 227) La vengeance de l'humiliation supportée toute sa vie et versée sur une victime innocente fabrique dans la tête de Jean une galerie de personnages politico-ogresques. Le four-ogre rappelle les douches à gaz et les crématoires des camps de concentration, terrible arme de l'ogre du Troisième Reich ; l'idée s'enchaîne sur le personnage de l'ogre-docteur²⁶². Joseph Mengele est un médecin allemand qui s'adonnait à de terribles expériences médicales sur les prisonniers juifs. Mollendruz est un nouvel ogre nazi, aux « petits yeux de chauve-souris » (O, p. 198). Le vampire n'est autre que Thérèse, la Fille au Chat, qui terrorise le protagoniste par son « doux vampirisme ».

Ayant supporté la terreur et la peur de plusieurs ogres pendant sa vie, Calmet déclenche le penchant ogresque qui l'habitait à cause des ogres politiques qui ressurgissent du temps pour se réactualiser dans sa personne. Dans la scène avec Bloch, il n'est plus la victime, mais le bourreau. Dans son ouvrage *Le Complexe de Barbe-Bleue. Le complexe de la méchanceté et de la haine*, Jean-Albert Meynard explique l'interpénétration de la position de victime avec celle de bourreau :

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.²⁶³

Le nouveau statut de bourreau que le protagoniste acquiert ne lui convient pas. Habitué à être toute sa vie un souffre-douleur, les remords du geste envers le pharmacien le torturent. Le nouvel ogre politique antisémite participe à sa décision de se suicider, par le sentiment de culpabilité et d'abjection envers Bloch.

²⁶² L'idée de Jean renvoie également à son père-ogre qui était médecin.

²⁶³ Jean-Albert Meynard, *Le complexe de Barbe-Bleue. Psychologie de la méchanceté et de la haine*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2006, p. 223.

L'apparition de l'ogre politique dans ce roman n'est pas fortuite, il couronne la galerie des ogres sexuels et sociaux qui décident du destin du protagoniste. La perpétuité du nazisme par des acolytes comme Mollendruz témoigne de l'existence d'une « société » ogresque cachée, qui attend le meilleur moment pour ressurgir et faire sentir sa présence.

Le cannibalisme nazi déployé dans les fours des camps concentrationnaires se poursuit avec la mort de Jean Calmet, avec la seule différence que c'est lui qui décide de se quitter la vie. Dévoré et contaminé à la fois, tout au long de son existence par un défilé de divers ogres, Jean Calmet rejoint la galerie d'ogres politiques, à côté de Mollendruz et de son idole, par l'attitude antisémite envers son collègue.

II.4.2. Être « fasciste à la retraite »

Le roman *Le Dévoreur* d'André Sempoux se construit sur la même relation destructrice père-fils, relation qui se déroule sous les mystérieux auspices de la collaboration avec les occupants du territoire belge et la propagande nazie par le biais du journalisme. Comme dans le roman de Chessex, le rapport au mythe de l'ogre est évident dès le titre. Dans un entretien paru sur le site de la *Libre Belgique* en 2003, Sempoux déclarait par rapport à la dernière version de son roman :

La montée de l'extrême droite en Europe a suscité en moi ce récit, inspiré par un cas de haute protection de l'après-guerre (un collaborateur condamné à mort, tranquillement exilé en France). J'ai imaginé dans des conditions analogues une relation père-fils mortifère. Le fils est empêché de vivre par le fasciste à la retraite qui maintient en lui, de loin, un rapport de domination. (...) Les remaniements de cette dernière version visent tous à une meilleure lisibilité historique. La référence à la collaboration belge y est explicite.²⁶⁴

Par le titre que l'auteur donne à son roman, la référence au dieu Chronos (Saturne), prototype mythologique (et politique) de l'ogre, est évidente. La dimension politique du roman, exprimée par l'auteur-même dans l'entretien ci-dessus mentionné, se développe sur plusieurs plans. L'idée du père collaborateur avec l'occupation allemande du territoire belge pendant la Deuxième Guerre Mondiale hante tout le récit et accroît la dimension politique fasciste du géniteur dévoreur.

En début du roman, le narrateur, enfermé par son père dans une école de formation gréco-latine, apprend par un de ses professeurs qu'il doit quitter l'école et rejoindre son père en France. Les raisons en étaient graves : « Lui qui ne voulait rien d'autre que le bien du pays

²⁶⁴ Marie-France Renard, *André Sempoux, nouvelliste*, <http://www.lalibre.be/culture/livres/article/139057/andre-sempoux-nouveliste.html>, page publiée le 23 octobre 2003 et consultée le 22 février 2013.

risquait la peine de mort pour avoir été le conseiller politique du *Nouveau Journal*. Ses amis l'ont sauvé. Physiquement, en tout cas (...). » (D, p. 21) Cette annonce bouleverse la vie du protagoniste, qui essaiera de comprendre l'attitude de son père et les raisons de ses choix. La fine ironie qu'il insère à cette phrase ne passe pas inaperçue et révèle le fort désaccord du narrateur pour les actions de son père.

Qu'est-ce que le *Nouveau Journal* et comment devient-il un outil ogresque du nazisme ? Comment œuvre-t-il sur le conscient du peuple belge au long du roman ? Comment le mythe de l'ogre s'exprime-t-il dans cette situation ?

Dans son ouvrage déjà cité, Alain Vuillemin parle du verbe dictatorial comme première influence du tyran sur un peuple. Dans la démarche politique d'engagement à côté de l'occupant, les intellectuels belges utilisent le moyen du journal en vue. Les mots écrits dans la publication sont le produit de leurs pensées. C'est moyennant la parole écrite que l'idéologie du Troisième Reich et de sa grande figure ogresque, Hitler, s'impose dans un pays qui se veut neutre par rapport à la guerre. La Résistance journaliste belge, bien qu'existante à l'époque, n'apparaît pas dans le roman, l'auteur n'évoquant pas la prise de position contre le régime des occupants. Les mots ont du poids, ils participent à la trahison et produisent des dégâts dans la perception populaire du monde politique.

L'extension indéfinie du nazisme se manifeste par l'apparition du premier numéro du *Nouveau Journal*, un formidable outil de propagande politique et que le narrateur relate de la manière suivante:

Le numéro de lancement se trouve dans les kiosques de la Belgique occupée le mardi 1^{er} octobre 1940, en début de matinée. On peut imaginer un employé de banque ordinaire trompant par cet achat modeste (50 centimes) l'ennui de la pause de midi. Il a participé sans héroïsme ni lâcheté à la campagne des dix-huit jours, son unité a été libérée toute de suite après l'armistice (...). (D, p. 35)

L'auteur, avec l'intention de montrer l'abjection de ce journal tout au long de son récit, donne par des reprises originales de différents numéros, un panorama du climat idéologique qui régnait dans son pays à l'époque de l'Occupation. Asservie après la campagne des dix-huit jours en 1940, la Belgique se trouve en proie au grand régime ogresque qui allait dévorer une bonne partie de l'Europe avant de faire passer dans ses fours de nombreuses populations. Le pays restera sous le joug allemand jusqu'en 1944. Robert Poulet, directeur du journal, coopte, selon la recherche de Fabrice Schurmans²⁶⁵ sur l'activité de cette publication,

²⁶⁵ Fabrice Schurmans, *Les débuts du Nouveau Journal sous l'occupation (1940-1941). Analyse critique du témoignage de Robert Poulet*, p. 1.

plusieurs « écrivains jouissant d'une certaine reconnaissance dans les années trente ». Le succès du journal est dû à l'absence de la résistance déclarée contre l'occupant, chose de laquelle le rédacteur en chef est au courant et en profite :

En l'absence d'une presse opposée à la présence allemande, le *Nouveau Journal* avait beau jeu de défendre ses idées. Sans contradicteur officiel, l'équipe rédactionnelle régnait en maître sur le petit monde de la presse belge de langue française.²⁶⁶

Le régime nazi instrumente son implémentation à tous les niveaux de vie du peuple belge, mais le narrateur ne s'attarde pas sur ces questions-là. Le fardeau qu'il doit porter est trop lourd : le père, collaborateur intellectuel de ce journal, a échappé à la punition capitale et continue sa propagande depuis un village oublié de la Normandie, en France, ce qui donne au narrateur le manque de tranquillité durant sa vie.

L'ogre politique représenté par le régime nazi de l'occupant enfonce ses dents dans le quotidien du peuple belge par les nouvelles idées qu'il propage dans le *Nouveau Journal*. Le narrateur reproduit dans son récit des paragraphes entiers de différents numéros du journal qu'il a lu pour essayer de comprendre l'attitude du père :

On lui parle d'une Belgique « qui, depuis de longues années, pliait sous le double joug des politiciens professionnels et des techniciens amateurs », de la « fin d'un régime vermoulu », des « hommes d'État responsables des malheurs de l'Occident » et de la « douloureuse clairvoyance » du roi. (*D*, p. 36)

Les idées de l'engagement et de la collaboration exprimées dans le *Nouveau Journal* montrent l'implémentation progressive du fascisme. Le narrateur-protagoniste est conscient que le premier – et peut-être le plus grand – mal vient des mots. Si dans le roman de Chessex le premier mal venait des signes, dans le roman de Sempoux, tout commence par la parole, prononcée ou écrite :

Le journal de mon père tentera « de montrer aux Belges que leur pays doit réclamer et prendre sa place dans l'économie continentale à l'érection de laquelle le Reich allemand – c'est un fait – consacre aujourd'hui une grande partie de son effort ». Il ruinera, par ailleurs, « les routines intellectuelles et le snobisme qui faisaient, hier encore, de la Belgique de langue française un prolongement de la France » (*D*, p. 37)

Le truquage du langage extermine le peuple d'une manière métaphorique. La conception du monde, de l'histoire et de la puissance que le journal (auquel le père du narrateur collabore) prône est complètement autre que celle de la réalité. Par exemple, Poulet,

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 33-34.

le rédacteur en chef du journal, veut, selon les affirmations de Fabrice Schurmans, « doter le pays d'un fascisme répondant à ses spécificités »²⁶⁷, c'est-à-dire, implémenter le fascisme, tout en gardant les caractéristiques régionales du territoire sous le bâton des Allemands. Ils ont comme prétention de changer l'organisation de la société et de l'État, sous ce nouveau régime, tout en gardant « ce qui est belge » :

Les principes dont parle Poulet étaient au nombre de quatre : 1) indépendance, intégrité, unité de l'État belge ; 2) maintien de la dynastie ; 3) respect de l'esprit chrétien, base de la civilisation occidentale ; 4) constitution ou reconstitution d'une atmosphère sociale qui donne l'impression de justice.²⁶⁸

Le Dévoreur touche à ces questions par de fines allusions. Avec ce roman et sa dimension politique, le mythe de l'ogre devient un mythe de l'abjection. Selon les affirmations de Julia Kristeva dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*, l'abjection est « toujours provoquée par ce qui essaie de faire bon ménage avec la loi piétinée »²⁶⁹, tout comme les principes sur lesquels Poulet voulait fonder le journal viennent en contradiction avec l'opinion du peuple belge sur l'occupation allemande. Le journal est digne du plus grand mépris de la part du protagoniste, car il lui inspire une violente répulsion ressentie dans la relation au père.

Le sentiment de l'abjection politique se construit incessamment par rapport à l'évocation du père. Lui rendant visite la première fois dans sa cachette en France, le narrateur a la surprise de voir son père « détaché » de la politique et de sa vie d'avant : « Je m'attendais à des discours politiques. Mon père ne parla que d'art, d'amour, de religion. » (*D*, p. 25) C'est comme s'il reprenait les rubriques culturelles du journal auquel il avait collaboré et qui leur y consacrait une place très importante.

L'abjection du mythe de l'ogre dans le roman de Sempoux provient également de l'hypocrisie : hypocrisie du père qui fait semblant d'avoir été un simple collaborateur, puni injustement. Nous apprenons cela de la lettre écrite en guise de réponse par l'amoureux du narrateur, vingt-cinq ans après, dans un contexte où ressurgit l'orientation d'extrême-droite et dans un pays où « flambe l'intégrisme vindicatif » (*D*, p. 105):

Toi, il t'a mis à l'abri, mais quand la fin était proche il recrutait encore des jeunes naïfs, « meilleurs des Belges » en puissance, pour la « SS Brigade d'Assaut Wallonie (entièrement motorisée) ». Sa retraite n'a jamais été qu'apparente, - le doute t'en avait déjà traversé l'esprit ; il vient de mourir, heureux, j'imagine, de voir l'idéologie de son journal reflourir et son mépris

²⁶⁷ Fabrice Schurmans, *op. cit.*, p. 40.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel » p. 27.

des « têtes crépues » et de la « peau...euh...basanée » répercuté, sous des formes à peine différentes. (*D*, p. 107)

Cette activité du père découverte par l'amoureux du narrateur rappelle les sorties « ogresques » d'Abel Tiffauges, qui, sur son cheval Barbebleue sortait ravir les enfants de la contrée pour les encadrer dans l'école militaire nazie, *la napola*.

Si Tournier développe un personnage complexe, qui, par cette occupation, devient une nouvelle réincarnation de l'ogre, le père pronazi recrute, comme Tiffauges - nous n'apprenons pas dans le roman par quels moyens - des jeunes pour une des brigades de la Waffen-SS située sur le territoire belge, instituée à par Himmler. Dans le roman de Tournier, nous apprenons que les sélections de nouveaux recrutés pour une telle brigade étaient très strictes et se basaient principalement sur des critères raciaux. Le recrutement du dévoreur se base sur la puissance et la naïveté des jeunes.

L'attitude du père est abjecte et hypocrite : à chaque fois que le fils lui rend la visite annuelle, il ne laisse rien soupçonner. Il se montre épris d'art et d'amour, il ne parle jamais des questions politiques. Fortement influencé par la politique de son journal et par l'idéologie du nazisme en général, le père-dévoreur souffre de la peur du Juif, du « youpin » :

Le Dévoreur avait la peur et la haine du Juif, - opportunisme et convictions faisaient chez lui bon ménage. Mais que savait-il des camps de la mort. Ignorait-il qu'on a utilisé les pires moyens pour que Fraiteur²⁷⁰, « bourgeois dévoyé », serve au renseignement et à la propagande ? Le journal construisit une image de Justice propre et attristée. (...) Il a fallu toutes ces années pour que j'ose dire enfin : il savait. (*D*, p. 72)

Ressentie beaucoup par le narrateur, l'abjection fait que tout le respect pour le père s'écroule. Il aurait préféré croire à l'ignorance du père sur les douches et les fours ogresques, mais il se rend compte que l'ogre était au courant de toutes les atrocités. Il y participait de manière indirecte. Le père est un ogre dont la dimension politique évolue par les mêmes idées des théories raciales, très vite adoptées par le *Nouveau Journal*. Il commence à « manger du juif »²⁷¹, car il n'est pas complètement pronazi celui qui n'est pas antisémite. Si Jean Calmet devient antisémite par contamination le temps d'un instant, le père du narrateur est un de ceux qui détestent et craignent les juifs. Son journal l'exprime ainsi :

²⁷⁰ Arnaud Fraiteur est l'assassin de Paul Colin, événement sur lequel le narrateur s'arrête pendant son récit pour décrire, non pas la torture subi dans le fort de Breendonk et sa mort par pendaison, mais les funérailles fastueux faits pour le journaliste pronazi. Arnaud Fraiteur est celui qui ouvre la longue série des prisonniers tués par la potence, le 10 mai 1943, selon l'actuel site web de l'ancien camp de concentration existant sur le territoire belge à l'époque : <http://www.breendonk.be/FR/index.html>, page consultée le 4 mars 2013.

²⁷¹ Jacques Chessex, *L'Ogre*, éd. cit., p. 227.

Le titre général, en caractère gras, « Le statut des Juifs » (...). Juste en-dessous, à droite, les ordonnances, résumées en quelques phrases (« Les Israélites sont exclus des fonctions publiques, du barreau, de l'enseignement. Ils sont astreints à se faire recenser. Les entreprises et les propriétés juives doivent être déclarées »). À gauche, un article de Poulet intitulé « Ce qui devait arriver ». (...) Le journaliste approuve la politique allemande.²⁷²

La direction que ce journal collaborateur a prise pendant l'occupation a été ressentie fortement contre le peuple par les représentants déclarés de l'opposition. Le jeune Fraiteur évoqué plus haut est à l'origine de l'attentat qui met fin à l'ogre en tête du journal engagé politiquement. Le narrateur compare Paul Colin à son père, car tous les deux intellectuels, ils s'adonnent à l'art en connaisseurs sous un régime qui leur censurait les perspectives. Colin dépasse le père par les côtés ogresques encore plus manifestement prononcés et montrés envers l'occupant :

Le 15 avril 1943, le *Nouveau Journal* annonce que son directeur a été victime d'un attentat. Paul Colin était un ami de mon père, épris d'art comme lui. Il travaillait depuis des années à la victoire du Reich, ce qui lui avait valu de figurer comme "caporal honoraire" au cadre de la Légion Wallonie. (*D*, p. 67)

Si le mal vient tout d'abord des mots, le narrateur poursuit avec sa démarche de rendre des morceaux entiers du *Nouveau Journal* dans son récit. De la sorte, il y évoque le compte rendu publié lors des funérailles du Paul Colin, qui avaient eu lieu dans une église catholique, alors que l'ensemble de l'église était considérée « ennemi » sous l'emprise de l'occupant. Le point de vue particulier en présentant l'Histoire de biais, pour mieux faire ressortir l'implication politique de son père dans la guerre, évolue dans le récit par des alternances entre les écrits du journal et les opinions du narrateur :

Degrelle²⁷³ avait promis une vengeance « en soldats, c'est-à-dire dans le sang des autres. » Le 4 mai, le *Nouveau Journal* (...) annonça l'arrestation d'un jeune résistant, le 7 sa condamnation à mort, le 12 son exécution.

On ne tabasse jamais si bien qu'au nom des valeurs. L'homme qui a torturé Arnaud Fraiteur (je n'ose pas imaginer comment) et celui qui l'a pendu prennent le soleil comme moi ; ils mangent, ils boivent, ils font jouir.

Le « chef spirituel de la Légion », hitlérien fidèle, prospère aujourd'hui chez Franco. (*D*, p. 70)

²⁷² Fabrice Schurmans, *op. cit.*, p. 41.

²⁷³ Léon Joseph Marie Ignace Degrelle (1906 – 1994) était un écrivain et directeur de presse qui a fondé le mouvement Rex, initialement parti nationaliste proche des milieux catholiques qui s'est reconverti en parti fasciste, grand collaborateur avec l'occupant allemand. Avant que la deuxième guerre mondiale finisse, il a demandé asile politique en Espagne, sous le régime de Franco, où il est resté jusqu'à la fin de sa vie. Cf. Lionel Baland, *Léon Degrelle et la presse rexiste*, Paris, Éditions Déterna, 2009.

La mort entraîne la mort. Degrelle veut payer la mort de son compagnon par le sang des innocents, des soldats. Si Fraiteur a voulu tirer un signal d'alarme sur l'attitude collaborationniste de la presse, il a retrouvé la mort par les mains des ogres impitoyables dans un endroit terrible, prolongement des endroits ogresques construits par les nazis sur d'autres territoires d'Europe.

Découvrant toutes les atrocités politiques du père, le narrateur n'a pourtant jamais le courage de se rebeller et de lui avouer qu'il est au courant de tout. Le père est un ogre politique par le biais des mots écrits. Par eux, il a donné la mort à grand nombre de personnes et a « lavé les cerveaux » d'autres. C'est par les mots aussi que ces ogres politiques de la presse se défendent. Les mots ne les sauvent pas pourtant de l'opinion de ceux qui savent voir : « Mais lui, le Dévoreur, quelle parole sauverait-il de l'opacité de son histoire ? » (*D.*, p. 51). Aucune. Le mal a été fait. N'ayant jamais eu une discussion ouverte avec son père sur le passé de celui-ci, sur l'activité pronazie qui lui a valu l'exil, le narrateur imagine les actions entreprises depuis sa maison française. Le doute le ronge :

Il pouvait, comme d'autres qu'on a laissés partir, collaborer à des revues d'extrême droite pas même confidentielles, publier des pamphlets racistes sous pseudonyme, préparer le grand retour par des interviews fracassantes, organiser des attentats, financer les tueurs... Peut-être l'a-t-il fait. (*D.*, p. 98)

Tel que Jean Calmet du roman suisse, le narrateur de ce roman se libère du poids paternel et de tous les ogres qui l'entoure par le suicide. Néanmoins, il a enfin le courage de parler, d'écrire, d'avouer. Il s'en sert du même outil que son père : la parole écrite. Les lettres qu'il envoie à son ex-partenaire amoureux avant de se suicider témoignent d'un certain soulagement. Il ne veut pas voir le père agonisant, car il n'est pas sûr qu'il pourrait s'empêcher des lui reprocher toutes les atrocités dont il était au courant. S'il choisit l'amoureux comme destinataire des lettres, c'est parce que l'implication dans la politique pro-allemande du père leur a affecté la relation jusqu'à la séparation.

Ce que le narrateur ne sait pas, c'est que le père lui a longtemps survécu. D'un quart de siècle. Période assez longue pour que les gens entendent « parler [du] père avec une indulgence apitoyée » (*D.*, p. 106), pour que les actions de celui-ci continuent et évoluent. La toile ogresque pronazie se montre dans le roman très bien organisée, car elle essaye de retrouver les lettres envoyées par le narrateur dans le magasin de son amoureux. Elle ne peut pas tout prévoir, elles sont arrivées quelques jours plus tard. Mais elle sait menacer pour donner constamment un sentiment de peur :

En juin 1969, à mon retour de la morgue normande où j'avais bien dû te reconnaître dans une masse de chair bleue tour boursouflée, j'ai retrouvé le magasin et l'appartement sans dessus-dessous. Rien n'avait été volé, mais quelqu'un avait fouillé les tiroirs et laissé sur la machine à écrire une feuille avec les mots

MAINTENANT SILENCE

Les colis postaux sont arrivés le surlendemain, le premier le matin, le second l'après-midi : plus tard, sans doute, que ne l'avait prévu le visiteur. (*D*, p. 105-106)

Le silence est imposé pour cacher les infamies. La peur est le meilleur moyen pour subjuguier l'être humain. L'abjection politique du père continue au-delà de la mort de son fils.

Si Jean Calmet est influencé par Mollendruz et verse tout son malheur en injuriant le pharmacien juif, pour décider ensuite de se suicider, le narrateur du roman belge garde le secret durant sa vie sur l'activité de son père et décide également de se quitter la vie.

Cette métaphore politique, avec laquelle le mythe de l'ogre s'enrobe, gagne en consistance avec les descriptions régulières que le narrateur fait sur le comportement de son père et sur les recherches qu'il mène en lisant les numéros du *Nouveau Journal*. Le fait que tous les collaborateurs du *Nouveau Journal* étaient des intellectuels épris de l'art et de la culture c'était un moyen de couvrir leur politique d'engagement à côté de l'occupant.

Le narrateur meurt on se posant les mêmes questions que tous les peuples se sont posées au moins une fois : « Qu'y aurait-il eu de vraiment changé dans le décor de la bourgeoisie si les nazis avaient gagné la guerre ? » (*D*, p. 46)

L'abjection du nazisme, l'abjection de l'engagement pronazi du père ajoutent une nouvelle victime à leur liste. En suivant les affirmations de Krell en début de cette partie, nous voyons que la guerre n'est pas finie, que les ogres ne font que se multiplier et prendre de nouveaux visages dans différents domaines. Leur haine, leur appétit dévorateur est insatiable.

Cette catégorie d'ogres nazis rejoint toute notre galerie de personnages décrits dans les parties ci-hauts, par les représentations anthropomorphiques du pouvoir qu'ils incarnent.

II.5. Conclusion partielle

Les romans que nous avons vus déclinent de multiples facettes de mythe de l'ogre dans le champ politique. Chaque perspective est différente des autres par les particularités individuelles des tyrans mis en scènes. Les questions que nous posions en début de ce chapitre trouvent des réponses dans la multitude de représentations que le mythe de l'ogre gagne dans la littérature francophone.

La dimension politique du mythe de Chronos se reflète, à des intensités différentes, dans le désir de pouvoir et de suprématie que les dictateurs montrent dans chaque roman. Il n'existe pas un prototype qui englobe toutes les figures dictatoriales, mais plutôt chaque roman développe son archétype ogresque politique.

L'élément unificateur des œuvres que nous avons vues est constitué par l'influence que la figure dictatoriale a sur les gens de sa proximité. Les protagonistes évoluent dans les récits par rapport à la figure tyrannique qui les gouverne. Dans tous les récits, le dictateur devient un être monstrueux, s'éloignant de l'humain par la violence physique et psychologique qu'il déploie sur ses sujets.

Avec le roman *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi nous voyons monter sur la scène un défilé de dictateurs démesurés, pour lesquels le culte de soi, l'auto-mythification devient le seul but de leur existence. Les éléments qui les rapprochent de Chronos résident dans le grotesque de leurs faits : cannibalisme au sens littéral du terme - aucun des dictateurs n'hésitant à dévorer les éventuels aspirants à leur place -, avilissement du peuple par la torture et la tuerie. Tout l'appareil déployé pour la maintenance de la tyrannie se développe sous le signe de l'absurdité, ce qui place cette représentation de l'ogre politique dans une nouvelle lumière. L'ogre politique devient dans le roman de Sony Labou Tansi un bouffon, un nouveau Ubu Roi. La cruauté, les rites barbares et les carnages subis par le peuple katamalanaisien de la part des régimes dictatoriaux se font sous le signe d'un cannibalisme primordial croissant. Avec le roman de Sony Labou Tansi, le mythe de l'ogre garde les critères primordiaux de la figure de Cronos, le dévoreur de sa progéniture.

Des variations particulières du même mythe naissent avec le recueil de nouvelles *La Ceinture de l'ogresse* de Rachid Mimouni. Comme nous l'avons vu, l'oppression politique que l'auteur met en scène par le biais du pendant féminin de l'ogre, l'ogresse, s'exprime principalement par le biais de la vie sociale, du quotidien du peuple algérien. L'ogre(sse) politique est constitué(e) par tout un appareil dévoreur, étendu sur plusieurs étages. Ce que nous avons nommé le jeu de poupées russes pour définir le système dictatorial de l'Algérie

présenté dans le recueil de Mimouni, donne une nouvelle définition du mythe de l'ogre : c'est un ogre le régime dictatorial qui, à partir des décisions politiques énigmatiques, affecte tous les secteurs de la vie d'une société, soumettant le peuple par une oppression voilée et un appareil politique illégal. Le mythe gagne en valeurs énigmatiques avec un dictateur qui opère dans l'ombre, un président-tabou, fortement influencé par la politique stalinienne. Ce qui le distingue des autres représentants ogresques est sa volonté, son désir de changer l'histoire, de nier le passé et d'intervenir dans l'évolution de la société. Or, si l'ogre dévore le passé du peuple, l'avenir n'existe plus.

L'ogre politique, quel que soit le régime, le pays (réel ou inventé) n'opère jamais seul. Au cours des romans analysés dans cette perspective politique dévoratrice, nous nous sommes aperçue que les dictateurs-ogres sont dotés de divers appareils qui leur servent de bouche et de crocs, qui perpétuent les idéologies et rêvent du même idéal que leurs dirigeants. Le régime nazi qui se tisse dans les deux derniers romans analysés, *L'Ogre* et *Le Dévoreur*, multiplie ses partisans au long du XX^e siècle, dans plusieurs sociétés, dans différents pays et à des niveaux diverses. Le dictateur prolonge son idéologie et développe sa volonté de surhumanité et auto-mythification par le biais des mots prononcés et écrits. Si, comme nous l'avons dit en début de ce chapitre reprenant une citation de Vuillemin, la dictature ne peut avoir rien de surhumain car étant une entreprise humaine, inscrite dans un temps limité, le nazisme dépasse les délimitations spatiales et temporelles d'une vie. Le dictateur nazi agit par l'écriture, il propage ses idéaux dans les sillages des nostalgiques pronazis. Abjection, contamination et victoire sur de nouvelles victimes, le mythe de l'ogre gagne en métaphores inédites avec chaque représentation littéraire que nous avons vue. Les mots s'écrivent avec la main, le salut rituel du nazi se réalise également en utilisant les bras. Les mains viennent compléter l'arsenal ogresque déployé dans les autres récits.

Étant un mythe de la mort, l'ogre réitère l'image primordiale du Cronos dévorant sa progéniture dans des réinterprétations actualisées et modernes. La lecture étagée structurée sur le jeu des poupées gigognes, dont les romans donnent la possibilité, commence par la grille de déchiffrement qu'offre le tissage en filigrane du politique derrière des situations sociales, familiales et sexuelles plus développées.

CHAPITRE III. DES PÈRES ET DES OGRES

III.1. Des pères patriarcaux et des ogres

Dans le chapitre précédent nous avons évoqué à plusieurs reprises l'idée que l'ogre politique apparaît en filigrane sur le fond des histoires et des relations de famille, de société. Les auteurs de plusieurs romans de notre corpus mettent en scène des pères patriarcaux, monstrueux et dévorateurs qui placent la vie de leurs compagnes et de leurs enfants sous le signe de la violence, de la destruction et de la mort. Les trois derniers traits sont ceux par lesquels nous définissons le mythe de l'ogre dans son acception politique et qui se perpétuent dans l'approche socio-familiale, par le biais de laquelle nous essayons de déchiffrer de nouvelles métaphores que ce mythe engendre au niveau de la famille et des relations inter-humaines.

La figure du père représente depuis toujours le centre d'intérêt de recherches dans de nombreux domaines, qui la rattachent à différents symboles et la rendent porteuse de nombreuses significations.

Si les dictateurs-ogres que nous avons découverts au long des romans analysés représentaient la loi et dans certains systèmes politiques se considéraient comme des « pères » pour les peuples qu'ils soumettaient, dans le cas des relations socio-familiales, nous nous proposons de voir comment cette loi que le père incarne le rapproche de la figure mythique de l'ogre et par quels moyens la dévoration se réalise.

Les nouveaux avatars de l'ogre dans la contemporanéité littéraire sont les pères : les pères destructeurs, avilisseurs, pratiquants d'un cannibalisme métaphorique. La démesure de ces ogres métaphorico-anthropomorphes réside dans la violence avec laquelle ils gouvernent leurs familles. Nous retrouvons dans la littérature française et francophone contemporaine une abondance de récits qui problématisent les relations père-fils, père-fille²⁷⁴ sous des angles différents : *Les Enfants du sabbat* qui fait partie de notre corpus d'analyse, *Le Roi des aulnes*²⁷⁵, *Au bonheur des ogres*²⁷⁶, *L'Ogre* de Jacques Chessex que nous avons déjà analysé, *L'Ogre de Grand Remous*²⁷⁷, le roman *Le Dévoreur* déjà analysé, *La Bouche de l'ogre*²⁷⁸, *Le rire de l'ogre*²⁷⁹, etc. L'apparition de l'ogre dès le titre dans ces œuvres littéraires marque une

²⁷⁴ Nous n'évoquons pas encore à la question de la relation mère-fille, mère-fils (le cas échéant), car elle sera développée dans le dernier chapitre de notre travail.

²⁷⁵ Michel Tournier, *Le Roi des aulnes*, éd. cit.

²⁷⁶ Daniel Pennac, *op. cit.*

²⁷⁷ Robert Lalonde, *L'Ogre de Grand Remous*, Paris, Éditions France Loisirs, 1998 (1992).

²⁷⁸ Vera Feyder, *op. cit.*

²⁷⁹ Pierre Péju, *op. cit.*

certaine réactualisation qui se retrouve également dans la littérature de jeunesse. Dans les sociétés et les familles décrites dans les récits littéraires, le mythe de l'ogre donne un nom aux situations qui ne peuvent pas être dénommées autrement. L'ogre intervient pour définir l'innommable, une violence primordiale qui continue à s'exercer de nos jours et qui marque les protagonistes à jamais.

Si l'ogre est un monstre, par contamination, le père le devient aussi. Les pères-monstres sont des variations du prototype mythologique de l'ogre, des incarnations contemporaines de déviations comportementales motivées par l'existence du patriarcat tout-puissant.

L'ogre est par excellence, comme Arlette Bouloumié le définit, « la métaphore du père criminel qui tue ses enfants pour garder la toute-puissance »²⁸⁰. Dans le sillage des affirmations de Bouloumié, Mélissa Rioux affirme, dans son travail de mémoire, à propos des significations que le mythe de l'ogre peut recevoir au sein d'une famille : « (...) l'ogre représente ces adultes qui, en situation d'autorité et de supériorité, profitent, abusent ou terrorisent des enfants »²⁸¹. Mais ce ne sont pas que les enfants qui sont concernés.

Le père-ogre se définit donc, par rapport à la relation qu'il a avec différents membres de sa famille, rapport qui s'instaure - comme dans le cas de l'ogre mythologique -, sur le binôme bourreau/victime, dévoreur/dévoré, sous les auspices d'une violence atroce.

Une société, une famille patriarcale s'identifie à un système social où le père tient lieu de loi. Analysant le rapport père-fille dans la littérature québécoise, Lori Saint-Martin voit le père comme « un être tout-puissant, un esprit sans corps, une pure incarnation de la Loi »²⁸². Le père patriarcal s'avère être un nouveau dictateur, car tel que Vuillemin l'explique dans le chapitre *Le culte du pouvoir*, « La "Loi", l'énonciation du tort et du droit, du licite et de l'interdit, est la première révélation de la figure du dictateur ou son expression la plus absolue »²⁸³. Mais dans le droit fil des découvertes que nous avons faites en décryptant l'apparition des ogres politiques dans le chapitre antérieur, le dictateur impose la loi sous le signe de la violence.

Le père, dans la plupart des cas sur lesquels nous allons nous pencher, exerce une violence physique, mais surtout psychologique sur ses victimes. Dans la relation père/victime, l'ogre dévore et paralyse sans laisser la possibilité aux proies de s'échapper, de trouver un chemin dans leur vie. Ils vivent avec l'œil du père et l'angoisse de la mort dans le dos.

²⁸⁰ Arlette Bouloumié, *L'Ogre* dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1106.

²⁸¹ Mélissa Rioux, *Figure de la faim et de la fin*, *op. cit.*, p. 32.

²⁸² Lori Saint-Martin, « Des pères absents aux filles meurtrières et au-delà : le rapport père-fille en littérature québécoise » dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Relations familiales dans la littérature française et francophone des XXe et XXIe siècles – La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 17.

²⁸³ Alain Vuillemin, *op. cit.*, p. 132.

Les romans que nous proposons pour cette étude recouvrent plusieurs espaces du monde francophone, ce qui prouve que dans la société de chaque territoire se développent des relations transgressives, où le père règne en autorité suprême sur la famille. À plusieurs reprises, ces relations étouffantes pour les victimes ramènent sur le devant de la scène le rapport masculin/féminin dans les sociétés patriarcales contemporaines.

Comme déjà précisé, le roman du Suisse Chessex, *L'Ogre*, se déploie sur la relation qu'entretient Jean Calmet, professeur de langue latine âgé de trente-huit ans, avec son père même après la mort de celui-ci. Son souvenir se rajoute à toute une galerie d'ogres qui le hantent jusqu'à ce qu'il mette fin à sa vie.

Le court récit de Sempoux, *Le Dévoreur*, se construit également sur la relation qu'un fils entretient avec son père, journaliste de profession, et dont les choix politiques à l'époque de l'occupation de la Belgique par les nazis, hantent le garçon devenu adulte, jusqu'au suicide.

C'est avec le roman de la mauricienne d'Ananda Devi, *Le Sari vert* que l'analyse de la relation père/enfant bascule vers le rapport masculin/féminin, oppresseur/victime dans une société traditionnelle patriarcale. *Le Sari vert* est narré à travers les yeux du « Dokter-dieu », médecin à Port-Louis ; vieux et malade du cancer, il vient passer ses derniers jours à Curepipe, dans la maison de sa fille. Le récit est le délire agonisant du vieillard qui, veillé par sa fille Kitty et sa petite-fille Malika, entame avec elles un dialogue extrêmement violent, faisant apparaître des faits et des secrets du passé, qu'il a tenus cachés tout au long de sa vie.

La fille et la petite-fille du « dokter » veulent savoir les circonstances de la mort de la mère de Kitty, mystérieusement morte en couches lors de sa deuxième grossesse. Les souvenirs qui reviennent montrent que derrière l'apparence du médecin respecté et apprécié par tout le monde, se cache un époux, un père et un grand-père violent, dont le seul but est de subjuguier les femmes, les humilier, les réduire au silence et dévorer leur vie. Le coup de foudre que le *Dokter* a eu avec sa femme, les petites maladresses de la jeune épouse, les lentilles brûlées et le riz gluant servis aux repas, les dures journées de travail en tant que médecin sur une île où les possibilités de s'épanouir étaient réduites, toutes les années de mépris, d'insultes gratuites se révèlent dans son discours misogyne, haineux et extrêmement violent qui, dans une sorte de philosophie invraisemblable, fait l'apologie de la violence.

Ces tyrans familiaux sont des monstres. Mais qu'est-ce qu'un monstre ? La question revient à plusieurs reprises dans les romans. Michel Tournier en avait déjà donné une définition dans son roman *Le Roi des aulnes* :

Et d'abord qu'est-ce qu'un monstre ? L'étymologie réserve déjà une surprise un peu effrayante : monstre vient de montrer. Le monstre est ce que l'on montre du doigt, dans les fêtes foraines, etc. Et donc plus un être est monstrueux, plus il doit être exhibé. Voilà qui me fait dresser le poil, à moi qui ne peux vivre que dans l'obscurité et qui suis convaincu que la foule de mes semblables ne me laisse vivre qu'en vertu d'un malentendu, parce qu'elle m'ignore.

Pour n'être pas un monstre, il faut être semblable à ses semblables, être conforme à l'espèce, ou encore être à l'image de ses parents. Ou alors avoir une progéniture qui fait de vous dès lors le premier chaînon d'une espèce nouvelle. Car les monstres ne se reproduisent pas. Les veaux à six pattes ne sont pas viables. Le mulet et le bardot naissent stériles, comme si la nature voulait couper court à une expérience qu'elle juge déraisonnable.²⁸⁴

Les monstres ne peuvent pas se multiplier, ne peuvent pas laisser d'héritier... Cela explique peut-être la dévoration métaphorique dont la plupart des protagonistes sont les victimes : les fils dans le roman de Chessex et Sempoux sont dévorés par la hantise permanente de leurs pères jusqu'à ce qu'ils choisissent le suicide, le fils du *Dokter-dieu* du roman devien meurt âgé de quelques mois pour ne pas hériter de son père et les femmes choisissent d'autres échappatoires à la place de la vie proposée par leur bourreau.

Comment ces pères expriment-ils leurs côtés dévoreurs, en quoi et par quoi deviennent-ils ogres aux yeux des autres personnages et aux yeux de la société décrite dans chaque roman ? Ont-ils les mêmes traits caractéristiques que les tyrans politiques ? Comment se manifestent-ils et comment les personnages visés par leur destruction s'échappent-ils ? Le réussissent-ils vraiment ?

Ce sont autant de questions qui nous permettront de sonder les relations familiales et sociales qui se développent sous le signe de la dévoration ogresque et de la destruction patriarcale.

²⁸⁴ Michel Tournier, *op. cit.*, p. 14.

III.2. Quand le père dévore sa progéniture

La thématique de la dévoration familiale naît en même temps que les rapports impossibles entre les parents et leurs enfants ; les relations sont exprimées dans les œuvres littéraires choisies par le biais de différentes figures mythologiques, dont celle de l'ogre prend le relais pour mettre en évidence des parents étouffants, des fils déviés et déviants, des filles soumises ou non-conformes aux lois non écrites.

Le roman *L'Ogre* (1973) de Jacques Chessex relève de ces œuvres qui mettent au premier plan la difficile relation à construire entre un père et son fils, père qui influence la vie de sa progéniture même après sa mort. C'est l'histoire de l'un des enfants du docteur Paul Calmet, Jean Benjamin Calmet qui, comme nous l'avons déjà vu dans un chapitre antérieur, enseigne le latin au Gymnase, dans la ville de Lausanne.

Si la dimension politique tissée à l'arrière-plan du récit nous a intéressée dans un premier temps, nous nous pencherons dans cette partie sur la dimension mythologique, divine même, que le personnage du père acquiert, malgré sa mort, par rapport à l'existence de son fils cadet.

Si l'auteur belge Sempoux préfère contourner le terme d'ogre pour dénommer son personnage le « Dévoreur », Jacques Chessex donne à son roman le titre *L'Ogre* pour mettre encore plus en évidence les caractéristiques de perpétuation du mythe, sa toute-puissance mais surtout le cannibalisme métaphorique par lequel il se manifeste à l'époque contemporaine.

Dans les romans d'Ananda Devi et d'André Sempoux, le récit s'articule autour de la mort imminente du père, quand ceux qu'il a avilis prennent un certain courage et obligent le père à leur dévoiler des secrets jusqu'alors bien gardés et de les dénoncer. Le récit de Chessex, quant à lui, naît de et par la mort liminaire du père qui déclenche l'avilissement du protagoniste Jean Calmet. Sa destruction se construit dans la contradiction de l'amour et de la terreur ressenties envers le géniteur, car c'est un père présent par son absence, dont la reconstruction de la vie est faite par le biais des souvenirs du fils.

Avec Paul Calmet les « pulsions cannibaliques »²⁸⁵ parentales qui, selon Arlette Bouloumié, caractérisent le mythe de l'ogre dans son acception familiale et parentale, prennent forme au-delà de sa mort. Chessex fait référence à des réalités proches et atroces, à travers lesquelles l'emprise patriarcale apparaît comme un pouvoir absolu au sein de la famille. Cette situation nous rappelle la célèbre *Lettre au Père*²⁸⁶ de Kafka, dans laquelle

²⁸⁵ Arlette Bouloumié, « L'Ogre » dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1100.

²⁸⁶ Franz Kafka, *Lettre au Père*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard Folio, (1953), 2002.

l'auteur accuse sa famille, et surtout son père, de constituer un organisme unique dans lequel les enfants sont les victimes d'une tyrannie incompréhensible, qui va jusqu'à la dévoration métaphorique.

Nous envisageons cette analyse dans deux perspectives. D'abord la nouvelle représentation du mythe de l'ogre se réalise à travers la figure du Cronos incarnée par le père destructif. Le rapport impossible entre le père et son cadet se caractérise par le gigantisme physique, l'appétit démesuré, la puissance divine du père en opposition avec la peur et l'angoisse du fils de vivre et évoluer, malgré son âge. La relation père-fils relève du mythe freudien du Père qui bloque toute possibilité de développement à ses enfants. La dévoration métaphorique engendrée par le père sur son fils est complétée par toute une galerie de nouveaux ogres qui s'ajoutent à la figure paternelle destructrice et qui, ensemble, poussent le protagoniste Jean Calmet au suicide. Quelle est la nature de ces ogres « complémentaires » et comment participent-ils à la décision de Jean Calmet ?

III.2.1. Paul Calmet, le nouveau Cronos dévoreur

Rubens et Goya ont donné les plus belles et à la fois les plus terrifiantes représentations picturales de la dévoration paternelle. Avec le roman de Chessex, *L'Ogre*, s'ouvre la voie à une nouvelle représentation d'un mythe considéré comme propre seulement aux contes. L'ogre est réapparu sur la scène littéraire française contemporaine avec le roman de Tournier, *Le Roi des aulnes* (1970) que nous avons déjà évoqué, mais dans lequel la relation père-fils est très peu traitée. Sur le devant de la scène littéraire francophone *L'Ogre*, couronnée du Prix Goncourt (1973), ramène l'image du tyran familial par excellence : un époux qui a dominé sa femme à tel point qu'elle vit dans son ombre, « effacée et terrifiée » (*O*, p. 34), un père qui avait fait fuir ses enfants loin de cette famille destructrice ; seul Jean Calmet n'a pas su ou n'a pas osé s'éloigner de ses parents, restant prisonnier de l'attache familiale, notamment patriarcale. Voyant les cendres de son tyran familial dans l'urne déposée dans un columbarium, Jean croit à une libération totale, à une nouvelle vie qui se montrerait à lui.

Pourtant, les pulsions cannibaliques du père continuent et s'amplifient au-delà de sa mort, inspirant à Jean Calmet, comme dans le cas de presque tous les personnages des romans proposés, une « peur débilante » (*SV*, p. 199) et une angoisse existentielle. La disparition physique du père ne fait que le rendre plus présent, pour mieux humilier et torturer son fils. Par sa mort, il devient encore plus dévorant et dévoreur. L'ogre familial bloque à Jean Calmet toute possibilité d'évolution en tant qu'individu sur le plan personnel et social. Les pulsions

cannibaliques parentales sont la réincarnation de la figure de Cronos, prototype mythologique de l'ogre, qui se déploient dans le roman sous des formes diverses et variables.

Le roman s'ouvre avec le souvenir de Jean Calmet : une scène de table familiale, « qui s'était reproduite des milliers de fois au temps où il vivait auprès de sa famille, à Lutry » (*O*, p. 12), scène dans laquelle la figure du père constitue le centre d'intérêt, tant par sa constitution physique géante dont nous avons les moindres détails, que par son rattachement à une figure divine, tutélaire, voire mythologique :

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 rugissait, qui brillait, qui s'illuminait de tout son pouvoir. (*O*, p. 12)

Le père-ogre est présenté comme un dieu solaire, c'est-à-dire un être qui se caractérise par une puissance extrême et une autorité inébranlable. Selon Gilbert Durand, « la lumière (...) sous sa forme symbolique (...) constelle autour de la notion de Puissance »²⁸⁷, idée qui nous permet de voir en la personne du docteur Calmet un maître du temps. Cette maîtrise du temps est renforcée plus loin dans le roman, par l'analogie que Jean fait entre son père et l'horloge de la salle à manger de la maison familiale :

Le bout de la table, contre le mur, c'était le territoire du père. Le docteur s'adossait à quelques centimètres de l'horloge au balancier (...). Jean Calmet regardait l'horloge. (...) 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 continuer à marteler ses coups dans sa boîte. (*O*, p. 29-30)

L'horloge est la représentation du temps ; l'analogie entre le père et le mécanisme mesurant le temps fait de la figure paternelle l'image dévastatrice de la dévoration temporelle, de la créature mythologique divine. Le père devient « Kronos, le temps mortel »²⁸⁸ et meurtrier à la fois.

Le père devient la représentation du Temps lui-même, l'analogie du personnage avec l'appareil n'étant pas fortuite. Son côté divin solaire mesure le passage des jours et l'enchaînement des nuits, influençant toute action des êtres.

²⁸⁷ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 137.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 123.

Néanmoins, la frontière entre le solaire et le lunaire est, dans le cas de la figure mythologique de l'ogre, aléatoire. Le glissement d'un territoire à l'autre s'opère très facilement. La possibilité que le père incarne un être qui se rapproche du régime nocturne devient certitude, car la place du soleil est quotidiennement prise par la lune, c'est-à-dire la nuit, temps de destruction et de mort. Cronos renaît ici par son avatar ogresque, le père Calmet. Comme nous l'avons vu dans la partie qui porte sur les ogres politiques, Jean Calmet se transforme à son tour, par contagion, en un être ogresque, car, selon les théories de Gilbert Durand, « le héros solaire est toujours un guerrier violent et s'oppose en cela au héros lunaire, qui (...) est un résigné ».²⁸⁹ Le père est le héros solaire qui a une puissance nocturne importante et, qui, par sa violence domine le fils, un héros conquis et soumis, qui ne peut pas s'échapper de l'emprise paternelle. Le rapport de force entre le père et son fils est mis en avant dès le début du roman et elle se développera tout au long du récit.

L'immensité divine du père est complétée, comme dans le cas des vrais ogres, par l'appétit glouton : « (...) Jean Calmet écoutait avec répugnance les bruits de bouche de son père occupé à manger. Ces chuintements, ces succions le dégoûtaient comme un aveu sale » (*O*, p. 12). La bouche du père est la représentation de cette gueule de l'Enfer dont Dontenville²⁹⁰ parlait. C'est une gueule dévorante, associée à l'idée de mort. Les bruits qui accompagnent le repas du père annoncent la dévoration cannibalique métaphorique qu'il déploiera sur son fils durant sa vie. Paul Calmet diffère des autres ogres familiaux par son inattention à « ce qu'il mange ». Il se différencie en cela du *Dokter*-dieu du roman d'Ananda Devi, qui accorde une attention extrême aux plats que l'épouse lui propose.

Avec la scène familiale dont Jean se souvient, le contraste entre la divinité, la puissance et l'autorité du père et la petitesse, le martyr du fils est mis en évidence. « Le maître demeurait épais, massif, impénétrable » (*O*, p. 13), alors que Jean Calmet est pris d'un sentiment contradictoire, il craint et déteste son père, mais il l'aime et l'admire à la fois. C'est l'attribut des dieux mythologiques, d'être craints et adorés par leurs sujets :

(...) Son père connaissait son désir de larve. (...) Car Jean Calmet aimait son père. Il l'aimait, il aimait cette force massive et guetteuse, il détestait et il jalousait cet appétit, il aimait cette voix dominatrice en même temps qu'il en avait peur. (*O*, p. 13)

²⁸⁹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 179.

²⁹⁰ Henri Dontenville, *op. cit.*, p. 51-53.

Au-delà de la mort, le père réussit à faire éprouver à son fils, quadragénaire, une peur comme celle de l'enfance, car il le transperce du regard, un regard tout-puissant, divin, auquel rien ne peut échapper.

Le docteur mâchait et déglutissait sans arrêt, mais son 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 livide, toute 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. (*O*, p. 13)

Ayant banni ce souvenir, Jean Calmet revient aux discussions de la table, où ses frères et ses sœurs parlent de la manière de « finir avec le père ». Ils se décident pour la crémation et « le docteur sera réduit en cendres » (*O*, p. 15). Le feu détruira complètement le père, l'anéantira et débarrassera à jamais Jean du gigantisme son géniteur. C'est ce qu'il croit :

Le docteur sera réduit en cendres. Il ne fallait lui laisser aucune chance de 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. (*O*, p. 16)

Le désir de destruction du père, trait principal du mythe œdipien, signifie pour Jean exorciser la peur qu'il ressent envers son géniteur et se libérer des yeux de celui-ci. Le feu détruit sa forme humaine, sa force, ses muscles, sa puissance. Ce que Jean oublie, c'est que les forces divines vivent au-delà de la forme humaine. Gilbert Durand affirme dans les *Structures anthropologiques de l'imaginaire* que le dieu « (...) Kronos châtre à son tour le destin, s'approprie magiquement la force tout en abandonnant, vaincue et ridicule, la dépouille temporelle et mortelle. »²⁹¹ Le père gouvernera donc le fils au-delà des cendres.

Selon le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbraant, la cendre symbolise « la nullité liée à la vie humaine, du fait de sa précarité »²⁹², c'est-à-dire la précarité de la représentation charnelle de l'individu. Par la suite, les auteurs ajoutent que « tout ce qui est associé à la mort relève, avec elle, du symbolisme de l'éternel retour »²⁹³, ce qui pourrait expliquer les apparitions fantomatiques du père au-delà de sa mort et la permanente hantise qui dévore Jean Calmet et l'empêche de vivre ; car, comme le protagoniste l'affirme lui-même après la première apparition du père, « la cendre est vivante, loquace, vindicative, elle se

²⁹¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 137.

²⁹² Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 187.

²⁹³ *Idem.*

réincarne, elle remonte à la charge, elle enseigne, elle triomphe, elle persécute à son tour ! » (*O*, p. 59) Les cendres ont cet attribut atroce de s'immiscer partout, de se laisser porter par le vent, de revenir.

Jean souffre et se réjouit à la fois de cette mort. La terrible disparition [« (...) terrible (...) était le seul [mot] qui convînt à l'Ogre », *O*, p. 20] provoque en lui un sentiment ambivalent (l'ambivalence étant un des principaux traits de l'ogre) de peur et de jouissance ; néanmoins, il commence s'identifier à un martyr, à une victime permanente comme nous le verrons par la suite :

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 soulerie d'initié et de victime. (*O*, p. 21)

Il s'oppose complètement à l'idée de garder l'urne du père dans la maison familiale à Peupliers et propose à la famille de la mettre au columbarium, pour éloigner définitivement la présence patriarcale de la maison : « il fallait l'enfermer loin d'ici, l'emprisonner derrière une solide grille définitive » (*O*, p. 36). Il cherche avec chaque geste de se convaincre de la disparition de son père et de la liberté de ne pas être transpercé par un regard qui sait lire au fond de lui. Inconsciemment, la certitude de la hantise patriarcale le guette, mais il ne se rend pas compte et jouit des moments de liberté, ou plutôt de libération : « Mais personne ne peut lire en lui depuis que le docteur est mort, cette idée elle aussi le rassure. Avec satisfaction, il tâte le bandeau de soie noire qui barre depuis six jours le revers de son veston. » (*O*, p. 48)

D'ailleurs, à la cérémonie d'installation des cendres, Jean n'est pas convaincu de « l'immobilité » cette matière : « Voilà la demeure de son père pour quinze ans. Toutes ces années le docteur allait se tenir immobile sous cette voûte. Immobile ? L'urne était sûrement arrimée. » (*O*, p. 72) Il craint la légèreté de déplacement des cendres, leur capacité de s'envoler facilement et de se disperser là où le vent les porte ; il refuse avec horreur de regarder par « l'orifice béant » (*O*, p. 72) à l'intérieur de l'urne, comme si la terreur de revoir son père le reprenait à nouveau.

La satisfaction, le calme de vivre, la joie et le plaisir qu'il prend en allant se raser et coiffer chez M. Liechti disparaissent très tôt. La hantise du père commence chaque fois à l'improviste, après un court moment de bonheur du protagoniste et l'absence du géniteur devient une présence constante. Les rêves de Jean, les souvenirs qu'il a de son père, les comparaisons qu'il opère involontairement font naître chez lui des apparitions insistantes du père, apparitions qui vont jusqu'à l'obsession et à l'aliénation. Malgré sa mort, Paul Calmet

renaît dans des représentations monstrueuses qui torturent son cadet, comme si cet esprit, nouvelle image de Cronos contemporain, vivait au-delà de la mort et de la représentation humaine, par « sa grosse force dure rayonn[ante] » (*O*, p. 55). L'apparition du père, cette « hallucination grotesque » (*O*, p. 56) détruit en lui « la trompeuse douceur de vivre » (*O*, p. 56) et le rend prisonnier de son père pour la vie :

C'est au moment où il se retrouvait sur la petite place de la Palud qu'il 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 ... Terrifié, Jean Calmet passa les doigts sur son front en eau. (*O*, p. 54-55)

Comme Mélissa Rioux l'affirme dans son mémoire portant sur la faim et la fin dans le roman de Chessex,

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.²⁹⁴

L'absence du père devient obsessionnelle à un tel point que Jean Calmet vit dans la terreur permanente de son géniteur. Néanmoins, il se sent gêné de la faille de son esprit, qui lui a permis de créer un tel fantôme : « Fallait-il être émotif et faible pour se faire attraper à la première vague de ressemblance qui surgissait à l'improviste. » (*O*, p. 57) Néanmoins, il cherche à bien s'assurer de la mort de son ogre, il doit s'en convaincre, bien que l'incinération soit une « mort indubitable, dont personne jamais ne revient. » (*O*, p. 58)

Dans le premier chapitre du roman qui porte le titre *Le Crématoire*, l'image du père ressurgit une deuxième fois dans des objets inattendus, dont la symbolique nous intéressera dans le chapitre suivant, qui porte sur les ogres sexuels. Dans le deuxième chapitre, *L'Esprit de Dionysos*, en se promenant au bord d'un lac, Jean Calmet suit un chat « qui lui parla de beaucoup de choses » (*O*, p. 125), ce qui nous montre que dans l'esprit de Jean vivent encore des personnages de conte²⁹⁵ :

-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 l'écoutait avec une attention claire.

²⁹⁴ Mélissa Rioux, *op. cit.*, p. 33-34.

²⁹⁵ Le chat qui parle nous fait penser au conte *Le chat botté* de Perrault.

- 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. (*O*, p. 125)

Le chat annonce à Jean sa fin par le verbe « errer ». La thématique de l'âme errante revient sans cesse pour relever le passage inexorable du temps, l'emprise dévoratrice de son « salaud de père » (*O*, p. 126) à laquelle le protagoniste ne peut pas échapper. Il a voulu détruire son père, cela a été fait par le feu et maintenant c'est le remords qui brûle Jean. Le chat-oracle lui donne à choisir entre vivre et mourir :

- (...) 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 ! (*O*, p. 127)

La vie ou la mort, Dionysos, Pan ou la disparition. Pourquoi Dionysos ? Parce que ce dieu est né deux fois et depuis sa naissance, il est ancré dans une permanente contradiction. Il peut incarner à la fois l'homme et la femme, la vie et la mort.²⁹⁶ Ce que le chat oracle suggère à Jean Calmet est d'oublier son père, de vivre la vie qu'il lui reste et d'« oser » sans peur dans sa relation à la Fille au Chat. Selon Alain Moreau, dans l'épisode Dionysos-Zagreus, le dieu Dionysos a été tué par les Titans, qui

le démembrèrent, font bouillir les morceaux dans un chaudron (sauf le cœur, sauvé par Athéna), puis le font rôtir et les dévorent. Mais Zeus frappe les Titans de la foudre et, grâce au cœur resté vivant, ressuscite le jeune dieu.²⁹⁷

Pourquoi Jean ne ressusciterait-il pas, pareil à Dionysos ? Pourquoi n'enfreindrait-il pas la loi du Père, se débarrassant d'elle, en choisissant la vie ? Le dieu Pan, quant à lui, est porteur d'une forte signification. Selon Nadia Julie, il a un « aspect monstrueux » et il est « doté d'un appétit sexuel insatiable »²⁹⁸, ce qui nous montre la symbolique des dires du chat-oracle. Jean doit se libérer de cette loi patriarcale non-écrite sous laquelle il vit et oublier son père lors des moments nocturnes en compagnie de la Fille au Chat. Pour un court moment Jean se libère de la bouche dévorante du souvenir parental, car il « se raffermissait dans les vœux d'être sage, d'être heureux, de vivre désormais dans la force gaie et la foi » (*O*, p. 127).

²⁹⁶ Cf. Alain Moreau, « Dionysos antique : l'insaisissable », dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 438 – 452.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 440-441.

²⁹⁸ Nadia Julien, *Le Dictionnaire des Mythes*, éd. cit., p. 460.

Pourtant, il ne réussit pas à le faire. Le père absent devient trop présent dans tous les actes et toutes les pensées de Jean Calmet. La matérialisation du géniteur dans nombre d'animaux, de personnages et de figures issues de l'imagination malade du protagoniste conduit Jean au sacrifice ultime au nom du père, à l'immolation par le suicide.

III.2.2. Jean Calmet face aux autres ogres sociaux

Mais avant l'acte final, Jean est soumis à d'autres épreuves préliminaires de la part d'autres ogres, qui ont pour seul but sa destruction.

Dans la galerie d'ogres qui torturent Jean Calmet, nous avons déjà fait la connaissance de Mollendruz, un collègue de sa jeunesse de collégien, que nous avons catalogué comme ogre politique. À part celui-ci, il existe d'autres figures qui apparaissent au long du récit pour renfoncer la dévoration métaphorique du père, que ce soit dans les rêves de Jean ou dans sa vie quotidienne.

Jean a, à plusieurs reprises, le même rêve cauchemardesque, dans lequel la figure du taureau se réitère sous différentes déclinaisons. Le rêve devient ici, ce que Marina Muresanu nomme « un instrument (...) de confrontation avec soi-même »²⁹⁹, une façon de subir les conséquences inconscientes de ses agissements. Le premier rêve surgit après la décision d'incinérer son père et de garder ses cendres dans une urne au columbarium :

Lorsqu'il eut enfin à s'endormir, il rêva qu'il agrippait à de l'herbe noire pour gagner le sommet d'un haut talus. Quand il parvenait à mi-hauteur, un taureau énorme se découpait soudain sur le ciel nocturne, au-dessus de lui : le monstre le chargeait et l'écrasait. Dans la suite il se rappela souvent ce cauchemar. (*O*, p. 17)

Dans la vision de Gilbert Durand, le taureau est un symbole polymorphe : astral, « indifféremment solaire ou lunaire »³⁰⁰, thériomorphe, chtonico-aquatique, représentant différentes angoisses « devant tout changement, devant la fuite du temps (...) »³⁰¹ -, le temps étant dans la mythologie synonyme de Cronos.

La symbolique du taureau rapproche le père des caractéristiques du mythe de l'ogre, car l'animal est l'évocation, - tel que Chevalier et Gheerbraant l'affirment dans leur dictionnaire

²⁹⁹ Marina Muresanu Ionescu, *La Littérature – un modèle triadique* -, Iasi, Editura Fundatiei Chemarea, 1995, p. 216.

³⁰⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 86-87.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 88.

-, de « l'idée de puissance et de fougue irrésistibles »³⁰², le représentant du « mâle impétueux » et le « symbole de la force créatrice »³⁰³. La force et la domination du taureau incarnent les mêmes qualités que le protagoniste attribue à son père.

Tous les éléments du rêve se retrouvent repris dans la vie quotidienne du protagoniste ou plutôt l'inverse, c'est le rêve qui reprend la vie de Jean, en lui donnant une nouvelle vision métaphorique. Freud nomme travail du rêve, « le processus de transformation du rêve latent en rêve manifeste »³⁰⁴, ce qui nous montre que tout un travail s'opère dans l'esprit de Jean, déplaçant la dévoration métaphorique quotidienne dont il se sent victime au plan onirique.

Son rêve se réitère, le taureau du premier rêve se transformant en buffle, une dérivation du taureau, présenté sous la forme d'un ballon cornu, dont le seul but est de toucher Jean :

(...) Jean Calmet rêvait lourdement d'un terrain herbeux, assez en pente, où certain buffle aux cornes évasées fonçait sur tout ce qui bougeait alentour. Certain bœuf africain, encore mal visible, mais l'œil était ramifié de sang, les cornes faisaient une lyre tranchante, le corps s'évasait paradoxalement en ballon jaune, qui à chaque saut devenait plus dur et heurtait méchamment le passant. (...) Le ballon cornu le visait, pointait, fonçait, atrocement le heurtait. (O, p. 90)

Les similitudes entre les deux rêves, la reprise des éléments animaliers et naturels montrent le travail du rêve qui s'opère dans sa tête. Ce cauchemar est un autre élément annonciateur de sa mort : le taureau/buffle ou bœuf est le symbole de son père, les cornes faisant une double allusion aux pouvoirs de celui-ci, (au tranchant du temps et de la mort, ou, par leur verticalité au sexe du père). C'est avec les cornes que Jean est écrasé, détruit dans son rêve. Dans la réalité, les cornes prendront la forme de la lame avec laquelle le protagoniste coupera ses veines. La présence de l'herbe marque l'existence de la vie, mais la couleur noire annonce déjà les ténèbres dans lesquelles Jean s'enfoncera.

Le taureau est le père, la bête dont il a peur et qu'il faut annihiler ; mais celui-ci se montre fort et imbattable. Dans la continuité de leurs idées, Chevalier et Gheerbraant affirment :

Certains analystes ont vu aussi dans le taureau l'image du père déchaîné, à l'exemple d'un Ouranos, que son fils Cronos se déterminera à châtrer. Autre forme complexe d'Œdipe : tuer le taureau, c'est supprimer le père.³⁰⁵

³⁰² Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 929.

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, (trad. Hélène Legros), Paris, Éditions Gallimard, 1980 (1925), p. 25.

³⁰⁵ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 934.

L'image du père déchaîné est celle du père criminel, qui étouffe le fils et empêche toute possibilité de survie. À une seule reprise, Jean se sent délivré de ce cauchemar. C'est après la rencontre d'un hérisson, « symbole d'une liberté gaie et sauvage » (*O*, p. 43), qu'il prend pour une rencontre prophétique et un message divin, lui donnant l'envie de vivre : « À son réveil, le lendemain matin, il ne se souvenait pas d'avoir eu aucun mauvais songe. Pas de taureau, de père dévalant un talus et l'écrasant ! » (*O*, p. 44)

Pourtant la joie de vivre ne durera pas longtemps, car les nouvelles incarnations ogresques du père se mettent à l'œuvre et hantent l'esprit de Jean.

Le protagoniste cultive la peur des autres, de tous ceux qui pourraient ressembler ou s'apparenter à son père. De la sorte, il voit dans le personnage du Directeur du Gymnase où il enseigne le latin, Monsieur Grapp, une figure terrifiante, une sorte de double du père, existant pour lui rappeler qu'il ne peut pas s'échapper à la loi patriarcale de la dévoration.

Sans l'avoir connu personnellement, Jean Calmet le fuit comme il a évité le père, en éprouvant « un sentiment de crainte, de l'inquiétude, du remords aussi, très brusque, aigu, comme s'il était soudain pris en faute et démasquée de toutes ses ruses. » (*O*, p. 129) La peur de Calmet prend contour quand le Directeur du Gymnase le convoque dans son bureau, ce qui fait revivre au protagoniste « le même trouble, la même peur qu'il subissait en se rendant au cabinet de son père » (*O*, p. 131). L'absence du père semble être comblée par cet *alter ego*, le directeur qui s'apprête à le dévorer : « 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. » (*O*, p. 131) La référence cannibalique prend son sens par rapport à la position de directeur, c'est-à-dire de chef sur toute une armée de « chair fraîche », de jeunes gymnasiens qui lui appartiennent. La bouche et les dents représentent l'appareil terrifiant de l'appétit, mais également de la mort, car l'association des dents aux tombeaux montre que personne ne peut y échapper.

Avant que Jean apprenne le but de cette convocation, il « s'apprêta à être assommé et dévoré » (*O*, p. 132). La convocation est due à la « fureur sacrée » que Jean Calmet avait exprimée, en hurlant, dans le café de l'Évêché, quelques jours auparavant ; son attitude scandaleuse avait attiré l'attention de toute la communauté et le directeur voulait se renseigner sur les causes de l'incident. Pour que l'avilissement de Jean soit complet, M. Grapp fait l'éloge du docteur Calmet, qu'il avait connu :

J'ai bien connu votre cher père, vous le savez, voilà un homme qui a vécu pour les siens, couvert d'enfants, de patients ! Ah quel excellent homme c'était. On en manque, de gens

comme lui, aujourd'hui. Ce pays en a sérieusement besoin. Le format, monsieur Calmet ! La poigne ! La force ! Le dévouement. (*O*, p. 134)

L'image de l'ogre-père revient avec la « stature écrasante » de M. Grapp. Les ogres de Jean Calmet semblent être faits d'après un prototype de gigantisme corporel, de stature immense et surhumaine, imposante et écrasante, en contrepoint avec la fragilité de leur victime. Dans la vision de Jean, toutes les figures paternelles sont des ogres. À la sortie du bureau de M. Grapp, Jean Calmet voit qu' « une grosse main velue se tendait vers [lui], broyait la sienne, la secouait en l'air entre le ventre du cannibale et la victime provisoirement épargnée » (*O*, p. 135).

L'image du cannibale familial sera complétée par celle de l'ogre social devenu Père Fouettard pour tous les écoliers. Le directeur s'incarne dans cette figure terrible de la tradition folklorique lors d'une manifestation de la vague de gauche, d'un *sit in*, faite par des étudiants au Gymnase. Il se sert du fouet pour punir les étudiants qui ont osé manifester. Le « colosse armé » (*O*, p. 147) d'un fouet, « affreuse tresse meurtrière » (*O*, p. 148), se jette sur la foule des étudiants (image qui rappelle les massacres de la foule dans le roman de Tansi, la scène étant réduite au cadre de l'école et n'entraînant pas de morts) pour les disperser :

Un instant de stupeur, un garçon pousse un cri (...). Puis Grapp lève le fouet, le fait siffler et bondit sur les assaillants. Interdits, les garçons reculent. (...) Grapp avance, tout à coup le groupe entier se met à fuir (...). Alors Grapp ne se contient plus, il court de l'un à l'autre, le fouet haut, il rattrape les fuyards, (...) il poursuit les rescapés dans la rue de la Cité-Devant, il tourne sur ses pas, il saisit le portail vénérable, il ferme la grille à grands bras. La cour est vide. M. Grapp est maître du terrain. (*O*, p. 147)

Le fouet est le « symbole du pouvoir judiciaire et de son droit d'infliger des châtiments »³⁰⁶, M. Grapp incarnant l'autorité suprême. De la sorte, il devient dans le roman le symbole de la loi patriarcale, instrument qui ramène le fils perdu sur le bon chemin. Dans sa peur, Jean associe Grapp avec Zeus et Jupiter, il rapproche encore une fois l'ogre aux divinités, il fait de lui et son fouet une nouvelle représentation de la domination socio-familiale, de la persécution patriarcale et du cannibalisme métaphorique :

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. (*O*, p. 149)

³⁰⁶ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 460.

Selon l'analyse de Mélissa Rioux, « toutes les figures paternelles représentent cette fonction sociale de domination et de contrôle »³⁰⁷ sur leurs enfants et nous pourrions conclure que les faits violents du directeur renvoient de la sorte à la manipulation paternelle et ogresque de la « chair fraîche ».

La série des ogres dévoreurs de chair fraîche qui hantent l'esprit de Jean gagne de nouveaux représentants lors de l'excursion organisée à Berne, ville qui intimide Jean Calmet par son autorité, « son histoire de père et de ciment de la Confédération, sa force militaire, ses alliances, l'exécution de ses ennemis dans les territoires assujettis (...) » (*O*, p. 179). Cette description annonce déjà les rencontres destructrices de Jean Calmet avec d'autres dévoreurs.

Devant la Fosse aux Ours de Berne, les élèves s'arrêtèrent joyeux, alors que Jean est de nouveau hanté par l'esprit de son père matérialisé par « l'ours très grand, très foncé, dodu » (*O*, p. 184) qui apparaît dans la première cavité de la fosse. Les souvenirs l'envahissent et il se rappelle une histoire que son père lui avait raconté quand il était petit et qu'ils avaient visité cette Fosse :

(...) un gosse était tombé dedans, (...) l'enfant avait été dévoré par l'ours énorme sous les yeux horrifiés de ses parents et de la foule ! Le docteur ne lui avait épargné aucun détail, vantant la rapidité de l'ours, sa voracité extraordinaire, « et tu sais, avait-il ajouté en fixant curieusement son propre fils, il avait dévoré le garçon tout entier, à la fin du repas il ne restait que les deux souliers » (*O*, p. 184)

Pourquoi ce souvenir pendant l'excursion qui est censée être un loisir calme ? La persécution dévoratrice de son père ne cesse à aucun moment. L'esprit de Jean déforme la réalité à tel point qu'il trouve de fortes ressemblances entre l'ours et son père. La fosse contient ce que Durand nomme « le souffle des monstres »³⁰⁸, le monstre étant selon lui un « symbole de la totalisation, (...) tout animal [étant] assemblage monstrueux »³⁰⁹. L'ours devient un monstre par son appétit, tout comme le père l'est par sa permanente hantise. D'ailleurs, Jean Calmet, terrifié, fait l'analogie entre l'animal et son père : « N'était-ce pas lui, ce mâle musclé et insatiable qui régnait au fond de la Fosse ? Avait-il resurgi, encore une fois, pour opprimer son cadet ? » (*O*, p. 184)

Même mort, le père semble prendre différentes formes pour hanter son fils, pour mener à fin ses « actes de cannibalisme » en montrant sa « supériorité, sa vitalité, son autorité »³¹⁰. La hantise du père sur Jean prend une nouvelle forme dans la représentation de l'Ogre en train

³⁰⁷ Mélissa Rioux, *op. cit.*, p. 45.

³⁰⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 99.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 360.

³¹⁰ Arlette Bouloumié, « L'ogre, une nature ambiguë » dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1106.

de dévorer de petits enfants, image qu'il retrouve sur la fontaine de *Kindlifrisserbrunnen*³¹¹, en se promenant à Berne :

Jean Calmet (...) 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 ! (...) Trapu, la figure large la bouche distendue, immense, les dents très écartées plantées dans le dos de l'enfant, l'Ogre manifestait au sourd plaisir (...). On se rendait compte à le voir si sûr de lui, avide et vigoureux, que rien ne pourrait interrompre son infâme régal. Le monstre était confortablement installé (...). Sous le bras gauche, une provision de chair fraîche : une fillette grassouillette aux longs cheveux, le visage décomposé par les rires 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. (*O*, p. 188)

L'insistance du regard du protagoniste sur la statue de cette fontaine marque une certaine vitalité du personnage de l'Ogre, lui donne une certaine dynamique comme si sa prochaine victime devait être Jean même. L'horreur de la scène vient de l'appétit excessif que l'ogre montre par « son garde-manger (...), bien ficelé à sa ceinture, [avec de] la viande fraîche » (*O*, p. 188). Sans pouvoir détacher son regard de la scène atroce, Jean voit les moindres détails :

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. (*O*, p. 188)

Il existe une identification certaine du protagoniste avec la représentation du petit garçon, car les deux essayent de s'échapper à la dévoration imminente, de se sauver de la grande gueule monstrueuse ; la tentative du garçonnet est inutile, pareille à toute démarche de Jean de se libérer de l'omnipotence de son père. Le garçon meurt dévoré et annonce à Jean sa mort.

Ce qui frappe davantage Jean Calmet est un trait qui renforce la ressemblance de l'ogre de la fontaine avec son père : « La gaieté de l'Ogre ! » (*O*, p. 188), le bonheur et la joie d'assouvir son immense appétit. Jean se rappelle d'autres scènes de son enfance, « le crissement des couteaux aiguisés l'un sur l'autre » (*O*, p. 188), le père qui s'apprête, en jouant

³¹¹ Dans son étude « Le mythe de l'ogre dans la littérature contemporaine », publié dans l'ouvrage *La dimension mythique de la littérature contemporaine* (sous la direction de Ariane Eissen et Jean-Paul Engélibert), Arlette Bouloumié affirme sur cette fontaine qu'elle a été « édifiée par les populations suisses en guise de protestation contre les recruteurs de mercenaires qui écumaient la campagne », Poitiers, La Licorne, Université de Poitiers, 2000, p. 186.

au boucher à le dévorer, pareil à l'Ogre de la fontaine, qui se régale de sa proie. Encore une fois, la lame du couteau annonce la mort de Calmet qui se suicidera avec la lame d'un rasoir.

Le jeu des couteaux est une métaphore de l'annihilation du fils, il a pour but de contaminer sa vie pour mieux le dévorer, « le croquer tout cru » (*O*, p. 188). L'esprit de Jean assimile l'Ogre cannibale de la fontaine avec son père :

Lui aussi, Jean Calmet, son père l'avait dévoré. L'avait bâfré. Anéanti. Une haine rageuse le dressait contre l'Ogre-docteur, contre tous les ogres qui avaient massacré leurs 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. (*O*, p. 189)

La perpétuation de la dévoration agrandit la haine de Jean Calmet ; sa pensée va vers tous les corps humains qui ont servi de festin aux monstres, vers le cannibalisme qui domine le monde comme un acte éternel, sans que les faibles puissent s'opposer aux tout-puissants. L'image de l'Ogre de la fontaine déclenche dans la tête de Jean un défilé hétéroclite de personnages de la mythologie, de l'histoire, mais aussi des contes, connus généralement pour avoir été des monstres, pour avoir dévoré leurs fils, leurs proches, pour avoir tué, massacré des fois au nom de la religion et de l'art, parfois pour garder le pouvoir, la beauté ou tout simplement par un instinct d'animalité, de destruction de l'autre :

Et Jean Calmet se souvenait de Cronos 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 terrible 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 ! (*O*, p. 189)

Cet amalgame culturel et temporel de monstres met en avant la variété des expressions ogresques, le cannibalisme sous différentes formes qui n'est pas seulement acte de dépècement, mais également festin, jouissance culinaire, plaisir de gueuleton. Jean élabore toute la lignée des ogres et de leurs doubles cannibales que nous avons essayé de mettre en avant dans le premier chapitre de cette thèse. Cette « galerie venimeuse et mousseuse de rouge » (*O*, p. 190), bouillante du sang des innocents, se complète par son père qui trouve sa place dans la lignée monstrueuse par l'assimilation à l'Ogre de la fontaine. Sandie Pichet voit dans cette assimilation du père à la galerie monstrueuse « l'imagination de Jean Calmet qui

trahit sa pathologie »³¹², en alignant tous les personnages dans l'atemporalité. Le Père les dépasse :

Son 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 ! impuissant ! C'était bien cela. En le terrifiant, en le dévorant, en se l'appropriant comme un objet qu'il triturait, qu'il saignait 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. (O, p. 190)

III.2.2.1. Jean, un bouc-émissaire

Dans le deuxième chapitre du roman, *L'esprit de Dionysos*, Jean Calmet atteint l'absolu de la schizophrénie à cause de la dévoration permanente qui agit sur lui. En se sentant continuellement guetté, épié, hanté par le fantôme de son père, par son œil et son regard, il ressent le besoin de s'exprimer, de se motiver devant Thérèse, mais également devant tous les gens du Café de l'Évêché, ce qui lui vaut la convocation chez le directeur Grapp :

Tout à coup Jean hurla. Ce fut une suite de cris violents, une série de glapissements furieux, d'aboiements ininterrompus qui figèrent instantanément l'assistance. Il s'était dressé à sa table, les bras tendus, il n'articulait rien, il hurlait. Puis l'affreux concert se mua en discours frénétique :

- Je ne suis pas 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 !... Et il s'abattait en travers de la table, cassant des verres de bière et des tasses, se coupant le menton et la joue, et soudain inerte, prostré, comme frappé par la foudre sacrée. (O, p. 112)

Cette scène éclaire les citations extraites du *Livre de Job*, mises en exergue devant chaque chapitre du roman. Le roman a comme épigraphe « Quand cesseras-tu de me regarder ?, » (Job, VII, 19). Le premier chapitre, *Le Crématoire*, porte en exergue : « Retire-toi de moi, car mes jours ne sont qu'un souffle » (Job, VII, 16) ; le deuxième chapitre, celui dans lequel Jean commence à perdre la tête et clamer son innocence devant l'auditoire du café a comme citation : « Pourquoi deux genoux se sont-ils présentés pour me recevoir ? Pourquoi des mamelles pour m'allaiter ? » (Job, III, 12). « Ses membres étaient pleins d'une vigueur juvénile » (Job, XX, 11) est à la tête du troisième chapitre, *La Jalousie*, tandis que le quatrième et le dernier, *L'Immolation*, débute par « Je crie au tombeau : tu es mon père ! » (Job, XVII, 14).

³¹² Sandie Pichet, « Le mythe de l'ogre dans *L'Ogre* de Jacques Chessex » dans *Recherches sur l'imaginaire, Les mythes de l'ogre et de l'androgynie*, p.180.

Mélissa Rioux a attiré l'attention sur la relation que l'auteur crée entre son protagoniste et le personnage biblique, Job. Selon elle, Jean Calmet représente la victime parfaite, car, le protagoniste adopte volontiers cette position, en « s'identifiant (...) au juste souffrant »³¹³. Dans l'Ancien Testament, Job est le représentant du Juste, qui endure toutes les épreuves de Satan (perte de ses biens, de ses enfants, de sa santé), mais que Dieu rétablira. Nous pouvons le voir comme une sorte de précurseur de Jésus Christ par rapport aux supplices endurés, bien que la finalité ne soit pas la même.

D'ailleurs, le titre du dernier chapitre, *L'Immolation*, renvoie directement au sacrifice divin de Jésus Christ. « J'ai été choisi pour souffrir. » (*O*, p. 21) À la page 211, Jean Calmet affirme : « Je suis donc fait pour souffrir, se disait-il en marchant. Viande hachée, chair à clous. » (*O*, p. 211) La viande hachée fait référence à la destruction corporelle, à la dévoration par la mort de la chair, tandis que l'expression « chair à clous » renvoie au martyr subi par Jésus Christ sur la croix. D'ailleurs, cette analogie n'est pas la seule. Les initiales de Jean Calmet, JC, font référence à Jésus Christ, le Fils de Dieu sacrifié pour le salut de l'humanité. Dans la vision de René Girard, la désignation de Jésus Christ par la nomination *l'agneau de Dieu* fait de lui un bouc émissaire de l'humanité :

Les Évangiles ne cessent pas de nous montrer ce que les persécuteurs historiques et *a fortiori* mythologiques nous dissimulent, à savoir que leur victime est un bouc émissaire (...).

L'expression bouc émissaire n'est pas là, certes, mais les Évangiles en ont une autre qui la remplace avantageusement et c'est *l'agneau de Dieu*. Tout comme bouc émissaire, elle dit la substitution d'une victime à toutes les autres, mais en remplaçant les connotations répugnantes et malodorantes de bouc par celles, toutes positives, de l'agneau, elle dit mieux l'innocence de cette victime, l'injustice de sa condamnation, le sans cause de la haine dont elle fait l'objet.³¹⁴

Enfant déjà, Jean Calmet recevait cette appellation d' « agneau » (p. 158) de la part de son père. Il restait immobile devant le docteur qui « mastiqua[it] sa viande à grandes dents » et qui le menaçait de le manger si le petit n'allait pas se cacher. L'enfant désobéissait et alors une scène rituelle qui annonçait déjà le statut de bouc-émissaire du protagoniste se déroulait :

Tout à coup, avec une agilité incroyable, il lance la patte, attrape Jean Calmet par le collet, l'attire à lui, le ploie sur ses genoux et pose la lame froide sur sa gorge.

- Alors, mon agneau ! crie le docteur. On va lui couper la garguette ! On va le saigner, ce mignon !

La 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. (...) Le bourreau grogne et gronde. La victime s'abandonne et se pâme de plaisir. (*O*, p. 158-159)

³¹³ Mélissa Rioux, *op. cit.*, p. 95.

³¹⁴ René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1982, p. 173-174.

Ce jeu d'enfance suivra Jean pendant toute sa vie, et la complaisance dans l'état de victime le gouvernera jusqu'à sa mort. Il devient victime expiatoire, martyr, par son propre choix.

Pourrions-nous donc affirmer que le mythe de l'ogre devient un mythe du bouc émissaire ? Un mythe du martyr ? Peut-être, car le benjamin de la famille s'est substitué à ses frères et sœurs qui se sont éloignés de la maison familiale et de la dévoration de ce père impitoyable. Comme le père n'a pas pu œuvrer sur eux, il prend en victime totale Jean Calmet, qui, pendant toute son existence vit avec un sentiment de culpabilité lié à la mort de son père - qui l'a réjoui à plusieurs reprises. Jean est un protagoniste complexe par sa double appartenance et son double martyr. Il est victime du dieu Cronos, du temps qui passe sur lui sans amélioration de sa vie ; il incarne également la victime biblique sur laquelle l'assemblée de la jeune clientèle du café agira en tribunal de l'Ancien Testament :

(...) il vit toute une assemblée de jeunes censeurs qui le fixait. Des verres de lunettes brillaient 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 leur sentence, les juges, ils allaient dire les paroles qui n'en finiraient pas de retentir dans le crâne désolé de Jean Calmet. Les terribles paroles du père ! (*O*, p. 113)

Jean Calmet est jugé par une assemblée de « pères punisseurs » (*O*, p.113), la multiplication de la figure paternelle exprimant l'accroissement du poids de la culpabilité ressentie par le protagoniste. Le mythe de l'ogre devient également un mythe de la culpabilité dans la relation fils-père, car Jean en ressent une sorte de dette dont il ne s'est pas encore acquitté : sa vie pour la vie du père-ogre ou plutôt sa mort dans la continuité de la mort paternelle, car son *royaume n'est pas de ce monde* :

Comme si Jean Calmet s'était mis à hurler pour faire sortir son père de l'ombre où ces cinq semaines l'avaient enfermé. Comme s'il s'était soudain insupportablement coupable de cette relégation, comme s'il avait tué son père une seconde fois en l'oubliant, en le chassant de ses journées et de ses rêves. (...) Écrasé, Jean Calmet regardait son juge dressé comme une masse au-dessus du tribunal de ses élèves. (*O*, p. 114)

La « fureur sacrée » qui s'empare de Jean Calmet annonce déjà sa perdition et sa mort, car l'événement « 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 » (*O*, p. 111). Au moment où nous lisons cette phrase, le protagoniste est déjà mort, il a succombé au sentiment de culpabilité connue rien

que par lui. Dans son ouvrage magistral sur la culpabilité, Nathalie Sarthou-Lajus affirme que :

Le sentiment de la culpabilité relève (...) d'une expérience subjective qui ne nécessite aucun tribunal extérieur et se développe dans la solitude de la conscience. (...) Le sujet devient l'unique mesure d'une culpabilité qui risque de devenir insondable et de l'engloutir.³¹⁵

Nous comprenons mieux la culpabilité que Jean ressent envers son père et par la disparition de son élève atteinte d'un cancer, Isabelle. C'est la culpabilité d'être en vie, de mener une existence effacée, « (...) à trente-neuf ans [être] bon qu'à distiller les raffinements de quelques poètes décadents. » (*O*, p. 124) Il rate l'enterrement d'Isabelle, il avait pris trop de somnifères et la peur honteuse envers les parents de la fille (aller rien qu'à la collation dans la ferme de Crécy, après l'enterrement), le bloque :

Une mauvaise peur honteuse qui l'a englué dès qu'il a appris la mort de son élève, 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. (*O*, p. 124)

Dans son permanent sentiment de culpabilité, Jean Calmet imagine l'attitude des parents restés sans leur fille envers lui : « Vous feriez mieux de pendre 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 » (*O*, p. 124). Intérieurement, Jean Calmet éprouve un sentiment complexe d'infériorité. Il croit ne pas mériter la vie, alors que des gens qui avaient de l'importance dans sa société perdent la leur. La culpabilité devient une arme de Cronos.

Par la complexité des liens que l'auteur construit au niveau du protagoniste avec la mythologie et la Bible, mais aussi avec la société dans laquelle il vit, le mythe de l'ogre gagne en ampleur et en significations. Dans la dernière citation en exergue, « Je crie au tombeau : tu es mon père ! », l'allusion à Cronos est évidente par l'analogie entre le tombeau et le père ; le tombeau représente l'immobilité perpétuelle, la fin concrète du passage du temps sur l'homme, temps incarné par le père.

Le moment du suicide de Jean, tout comme celui du François du roman *Le Dévoreur*, est annoncé pendant le récit par tout un ensemble de signes et de symboles. Trois jours avant sa mort, il décide de vérifier si l'urne de son père était bien restée à sa place : « il la vit : au fond de sa niche se dressait la grande urne en marbre coquillier » (*O*, p. 221) Ce besoin de vérification vient de la constante peur de la réapparition de son père : « Mais si la voix

³¹⁵ Nathalie Sarthou-Lajus, *La culpabilité*, Paris, A. Colin, 2002, p. 26-27.

l'attaquait de nouveau ? Si l'œil fouillait dans son cœur ? » (*O*, p. 221) L'œil et la bouche, c'est-à-dire le regard et la parole sont les éléments du pouvoir patriarcal.

Bien qu'ayant en apparence toutes ses fonctions physiologiques en activité, Jean Calmet est mort : « dévoré vif » (*O*, p. 221). Cette dévoration le transforme, à son tour, en ogre. La scène de l'insulte adressée à Mollendruz, ses rêves « de sacrifices [dans lesquels] il entendait craquer les os de ceux qui l'avaient rejeté, il les enterrait salement... » (*O*, p. 191), tout montre que sa métamorphose en ogre a bien eu lieu. Le statut de victime et de bourreau se confondent, s'interpellent et s'interpénètrent. Comme nous l'avons vu dans la partie qui porte sur les ogres nazis, le souffre-douleur ne sort jamais indemne de la persécution subie³¹⁶. Jean devient bourreau de soi-même. Ce processus se déroule graduellement, le compte à rebours de ces jours est fait par l'auteur de manière détaillée :

Le jour de sa mort, qui était lundi 18 juin, Jean Calmet ne se leva pas. Évidemment il ne pouvait savoir que son dernier jour était arrivée. 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. (*O*, p. 229)

Le manque d'attachement de Jean à la réalité montre déjà son entrée dans une autre dimension. Il n'annonce pas au Gymnase qu'il s'absente, il se masturbe une dernière fois, il s'endort. Suite inaccoutumée de ses habitudes quotidiennes qui débouchent sur le sacrifice ultime : il se donne la mort à l'aide d'une lame de rasoir. Nous avons déjà évoqué le symbole de la lame du couteau avec lequel le père jouait avec Jean enfant. Pourtant, une autre lame apparaît au long du roman : celle du rasoir. Les scènes de rasage de son père reviennent à l'esprit de Jean « comme un rite de leur rapport de père et fils » (*O*, p. 79), comme un dû à son père, car après la mort de celui-ci, Jean a renoncé à son rasoir électrique pour utiliser seulement son Gillette à la lame classique. Il utilisait le rasoir seulement quand il se sentait fort, quand la peur du père était disparue. Et c'est avec la lame qu'il se donne la mort, signe qu'il s'est, à la fois, libéré de la peur du père, mais vaincu par sa dévoration de par son sacrifice :

Tenant fermement la lame entre le pouce et l'index de la main droite, il appuya à son poignet gauche et du tranchant, il caressa légèrement les tendons et l'artère saillante à deux centimètres de la main. La lame était très aiguisée. Jean Calmet sentit le fil couper la peau, il frissonna malgré lui et regarda son avant-bras : une petite ligne rouge se remplissait de sang où la lame avait passé. Il ne la reposa pas sur la table de nuit, comme il en avait affreusement envie. (*O*, p. 231)

³¹⁶ Cf. Jean-Albert Meynard, *op. cit.*, p. 223.

Les détails montrent une précision qui relève du savoir, comme si l'acte avait été prémédité, ce qui n'est pas le cas. Il décide de son destin sans en avoir vraiment conscience :

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. (*O*, p. 231)

Son acte de sacrifice semble ne pas être reçu par les « divinités », car le sang ne jaillit pas tout de suite. Alors Jean doit l'aider, en mettant ses bras sous le robinet d'eau chaude : « Le robinet faisait un bruit infernal : Jean Calmet réduisit le volume et planta ses poignets sous l'eau. Maintenant le sang jaillissait. La baignoire entière était éclaboussée de rouge. » (*O*, p. 234) Le sang et la marée rouge qu'il forme sur le blanc de l'émail rappellent le rouge qui domine la statue de l'Ogre de la fontaine de Berne. Les coupures de la lame le dévorent, pareil aux enfants dévorés que l'ogre gai dévore. Le sang est également censé être une sorte de vengeance pour l'insulte faite à son collègue juif :

Il regarda : fixant ses yeux sur l'émail, il vit son sang en ratures écarlates, en réseaux rouges indéchiffrables, en griffures coulantes qui tournoyaient et se croisaient, se coupaient, se brouillaient comme des constellations illisibles au-dessous de lui. L'étoile ! L'étoile jaune ! pensa-t-il, c'est encore elle ! et il se demande si Bloch lui pardonnerait jamais la saleté du pont Bessières. (*O*, p. 234)

Le suicide de Jean peut être interprété également comme un sacrifice pour les massacres de juifs, en guise de punition expiatoire. Il est victime du bourreau qui l'habite, il est la victime de son père, de sa peur. L'agneau est sacrifié. Le jeu d'enfance qui se déroulait comme un rituel du père coupant quelques fines veines au cou de son fils devient réalité. L'agneau est sacrifié et pleure :

Affolé, Jean Calmet voulut se redresser, échapper au piège de ce local effroyablement sonore, appeler au secours, vite ! vite ! Il essaya de ramener ses bras à lui pour se redresser : impossible. Il retomba. Alors des larmes roulèrent sur ses joues, il eut les yeux plein de sel brûlant, il pleurait, il hoquetait comme un enfant désespéré. (...) Puis épuisé, il bascula comme dans sa tombe.

Ainsi mourut Jean Calmet.

Il y avait mis vingt-cinq minutes. (*O*, p. 234-235)

Dans le local effroyablement sonore – peut-être la voix du père est-elle présente –, l'agonie de Jean est présentée minutieusement : son ultime désespoir rappelle celui de l'enfant en pleurs de la fontaine qui avait réussi à sortir du « garde-manger » de l'Ogre, mais

impuissant, ne pouvait pas échapper à l'appétit du géant. Le sacrifice de Jean a également cette particularité d'être mesuré dans le temps. Cronos, dieu du temps, s'incarne dans les vingt-cinq minutes qui passent avant que Jean rende l'âme. Cronos, le père, Jean comme métaphore de JC, tout se mélange dans le sacrifice ultime du protagoniste. Il est mort parce que, - comme Tournier l'avait affirmé avant -, le monstre qu'était son père ne pouvait pas se perpétuer, se reproduire dans le seul enfant qui ne s'était pas éloigné de la famille : son benjamin, son agneau. Avec la mort de Jean la dévoration patriarcale au niveau du rapport père-fils est absolue.

III.2.2.2. Quand l'ogre est mari et docteur

Si Jean est mort en se sacrifiant pour son père, il a toujours été conscient qu'il n'avait pas été la seule victime de cette dévoration familiale. Une fois grandis, les enfants se sont éloignés de la maison familiale et du père, mais la mère a été durant toute sa vie à côté de lui, à tel point qu'elle avait gagné « un orgueil d'esclave martyrisée vantant la rigueur de son maître » (*O*, p. 30). Pourquoi ne s'est-elle jamais révoltée ? C'est une question qui revient sans cesse à l'esprit de Jean. L'absence de la révolte devant un bourreau omnipotent semble être une caractéristique des victimes de ces ogres familiaux, comme nous allons le voir par la suite, dans le roman *Le Sari vert* d'Ananda Devi, dans le cas de la relation entre le *Dokter*-dieu et les femmes de sa famille.

Si les femmes du roman finissent par se rebeller d'une certaine manière, la mère de Jean Calmet « avait vécu cinquante ans recroquevillée sous le poids des cris, des commandements, des caprices furieux, des gourmandises voraces et des manies autoritaires du docteur » (*O*, p. 32). L'épouse du docteur Calmet incarne la femme soumise par excellence, la victime idéale de cet ogre familial qui déploie sur elle et sur leurs enfants une terreur absolue. Comment se révolter devant autant de puissance sans aucun appui ? Car, ses enfants étaient également « gênés, blessé de ses terreurs, et trop certains de leur propre peur pour oser la pousser à l'audace » (*O*, p. 33).

Jeanne-Aimée Calmet, née Rosier, a vécu effacée, dans l'ombre de son mari, devenant sa servante :

Jeanne ! Mes lunettes ! Jeanne ! Ma valise ! Ma canne ! Un pot de café ! Et ces sales gosses que tu élèves mal. Et ces repas que je ne viendrais pas. Attends-moi donc. Tu es faite pour m'attendre, Jeanne. Tes mains ont tourné la soupe, cuit la viande, ouvert la bouteille. Je ne viendrai pas. Je rôde. (...) Jeanne dessert la table intacte et va se coucher seule dans le grand lit. Jeanne passe l'été à attendre le docteur qui guerroye par monts et vaux. (*O*, p. 97)

Tout comme dans le roman *Le sari vert*, la femme épouse d'un médecin de la Suisse romande ne parle jamais, elle n'a pas le droit à la parole, elle est fragile et insignifiante devant son mari-bourreau. Il n'y a pas de violence physique explicite dans le roman de Chessex, mais l'attitude du docteur Calmet relève de ces époux violents, qui, selon l'étude de Christiane Olivier :

savent ce qu'ils font quand ils veulent empêcher toute parole (...). Ils savent que c'est la condition nécessaire à la continuation d'un mode de vie sadique dont l'Autre n'ose pas s'échapper.³¹⁷

La vision de ce « destin de Samaritaine déchue » (*O*, p. 96) appartient entièrement à Jean, car la mère ne s'exprime à aucun moment. La dévoration de leur tyran les a touchés tous les deux, mais « (...) elle plus que chacun d'eux avait plié sous le tyran, s'était cassée, s'était détruite. (...) » (*O*, p. 96) Quant à elle, la mère ne ressent qu'un sentiment de solitude et de vide à cause de la perte de son mari.

Aux yeux de son benjamin, elle devient une femme-martyre, l'épouse qui a tout enduré sans rechigner à aucun moment : « Elle a résisté toute sa vie, à sa façon, sans mot dire, apparemment résignée, et c'est peut-être de la décence ? de l'orgueil ? Elle ne demande au secours à personne... » (*O*, p. 223). Chacun résiste à l'ogre à sa façon. La violence familiale n'en est pas une quand la victime la vit comme une normalité, qu'elle soit culturelle ou générique.

Si l'auteur choisit de finir roman avec l'image de Mme Calmet « assise dans le fauteuil, immobile, (...) regarda[nt] dans la lumière de la fenêtre », au matin du suicide de son fils, c'est peut-être parce que, - en tant que victime soumise de l'autorité de son époux -, elle a pu survivre à celui-ci. Si le fils a cherché sans arrêt à se libérer de cette hantise dévoratrice de la part de son bourreau familial, il n'a pas pu se libérer de son emprise et il s'est offert en sacrifice ultime au nom du père.

Le roman *L'Ogre* développe également une autre thématique, celle du docteur-cannibale, de l'ogre social par son métier. Comme le *Dokter-dieu* du roman devien, Paul Calmet est médecin et cette profession rapproche ces deux personnages masculins, à cause de leur proximité avec la chair humaine.

Par son savoir, le médecin a le pouvoir de manipuler et de diagnostiquer les personnes malades et de décider de leur vie. L'image du docteur Calmet « se courbant comme un

³¹⁷ Christiane Olivier, *op. cit.*, p. 176.

cannibale sur un cœur, triturant cette chair qui s'abandonnait, flasque et bouffie, ou sèche, rougeâtre, fiévreuse, blessée, entre ses formidables mains » (*O*, p. 31) fait de lui un ogre cannibale social, qui joue et jouit de la chair de ses patients sans aucune pitié ; il est « le maître de la chair douloureuse et humiliée » (*O*, p. 31).

Le docteur Calmet, tout comme le *Dokter*-dieu de l'espace mauricien, croit dans sa puissance relevant de la divinité. Il se croit supérieur à la mort, il est son pire ennemi, un imbattable :

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 ! Je coupe, je pince, je fouille, je redresse, j'attache, j'arrache, je recouds (...). (...) j'ai tous les droits, moi le guerrier, le maître de la vie, vous n'avez qu'à m'attendre et me subir. (*O*, p. 97)

Par son métier, il se croit placé au-dessus de l'humanité, rangé aux côtés des dieux. La longue série des « je » montre le sentiment et la volonté d'automythification du docteur, la même que nous avons relevée dans le cas des tyrans politiques. Le tyran socio-familial se montre encore plus atroce par ses actions directes sur la chair humaine. Il s'apparente à Dieu, il est le maître de la vie et de la mort. C'est le dieu Cronos qui décide sur le temps à vivre de chacun.

La dévoration socio-familiale que le docteur Paul Calmet incarne dans les rapports avec ses patients, avec sa famille mais surtout avec son benjamin, pendant et au-delà de sa mort, est peut-être une des plus atroces de la littérature francophone.

La constante hantise qu'il inflige à son fils, la peur qu'il engendre chez plusieurs personnages et ses capacités de se manifester sans être présent, tout fait de lui une nouvelle réincarnation de Cronos/Saturne dans le domaine littéraire, un nouvel ogre dans la littérature francophone contemporaine.

III.3. Le Dévoreur, un nouveau Cronos

Les mythes semblent avoir fasciné l'auteur belge André Sempoux depuis toujours. Pour lui l'Histoire de l'humanité est étroitement liées aux mythes sans lesquels elle ne peut pas être comprise. Dans un entretien de 2003, l'auteur affirmait :

Pour m'intéresser, l'Histoire doit avoir quelque chose d'actuel et d'éternel. C'est là que se situe mon désir de réinterpréter les mythes, que ce soit Saturne (le géniteur qui veut tout garder pour lui, de peur d'être dépossédé), les Amazones, le Golem de Prague, ou Orphée...³¹⁸

Dans sa réponse le mythe de Cronos passe en premier, ce qui nous montre l'importance de l'emprise de l'ogre mythologique dans l'esprit de l'écrivain belge. Au cours du chapitre sur les ogres politiques, nous avons relevé dans le roman d'André Sempoux, *Le Dévoreur*, les traits d'un père collaborateur de la presse nazie pendant l'Occupation en Belgique. Nous n'avons pas pourtant approfondi la relation familiale père-fils et l'influence que le géniteur a exercé, à distance, sur sa progéniture.

Dès le titre, *Le Dévoreur*, la thématique de l'ogre est mise en place et annonce une relation impossible qui s'exprime par la seule perspective du narrateur-protagoniste, fils du dieu omnipotent. *Le Dévoreur*, tout comme *L'Ogre*, est un roman du gouvernement familial, de l'emprise patriarcale et de la relation bourreau/victime au sein de la famille. Dans la même perspective que Jacques Chessex, Sempoux développe la relation pesante entre un père puissant et un fils dominé.

Le titre surgit directement du tableau de Goya, *Saturne dévorant son enfant*, que nous avons présenté dans le premier chapitre de notre travail.³¹⁹ Le tableau espagnol est mis en abyme dans le roman. Les visites dans les musées de peinture en France et en Espagne, font découvrir au narrateur l'image primitive et primordiale de la dévoration familiale : « (...) je suis resté une demi-journée devant le sanglant dévoreur de Goya » (*D*, p. 56). Par attirance, par admiration ou bien sous le choc de la ressemblance entre le tableau et sa relation avec le père, le protagoniste s'identifie et s'émerveille devant la perpétuation du mythe, mythe devenu réalité par tout ce qu'il a vécu. L'image anthropophage que Goya donne de Cronos

³¹⁸ Marie-France Renard, *André Sempoux, nouvelliste*, <http://www.lalibre.be/culture/livres/article/139057/andre-sempoux-nouveliste.html>, page consultée le 10 janvier 2013.

³¹⁹ Nous utilisons pour notre étude la première version du roman, paru en 1995. Alberte Sterck-Spinette, une des exégètes de Sempoux, a étudié les différentes versions du récit et elle fait les remarques suivantes par rapport au titre et à la dénomination du père : « Dans la première version, c'est aussi le titre du père, il porte donc toujours la majuscule. Dans la version de 2000, le dévoreur est devenu le surnom du père et porte la minuscule. On s'attend donc à lire les effets ravageurs d'un père dévorant sur son fils », dans Alberte Sterck-Spinette, « Au nom du père : des secrets très bien gardés », *Passions italiennes pour André Sempoux*, Documenta et Opuscula, n° 28, Bruxelles, Émile Van Balberghe Libraire, 2000, p. 12.

devient immortelle et universelle dans un sens métaphorique, pour les personnages de Sempoux.

Le roman *Le Dévoreur* n'est pas la seule œuvre de Sempoux qui développe cette « angoisse de la dévoration »³²⁰. D'autres œuvres sont autant de nouvelles reprises du mythe de l'ogre dans des perspectives familiales ou sociales. Par exemple, dans un des récits du recueil *Des nouvelles de Judas*³²¹, les habitants d'une ville choisissent un de leurs enfants pour l'offrir en sacrifice à un monstre que personne n'avait jamais vu. Christian Schoenaers se questionne par rapport à ce sacrifice rituel et social à la fois :

Mais qui « mange » ici les immolés, sinon les citadins eux-mêmes, les parents, le gouverneur, bref la société, ceux qui ont mis en place, institué ce rite du sacrifice annuel de l'un des leurs, et qui en tirent hypocritement parti ?³²²

La dénomination « Dévoreur » donnée au père qui donne le titre au roman est, selon Sempoux lui-même, la seule vengeance que le fils pourra entamer contre son père. Dans un entretien réalisé par Sylvie Goraj, André Sempoux déclare par rapport au roman *Le Dévoreur* :

Appeler son père le Dévoreur, c'est sa pauvre vengeance, et la seule chose qu'il fera, d'ailleurs, contre ce père dévoreur. En référence au tableau de Goya, évidemment. (...) C'est une histoire de possession et de secrets. Ce père terrible gardera une figure presque mythologique, est le maître du jeu, mais il s'exprime très peu. Ce sont les autres qui parlent à sa place, (...).³²³

Dans le roman proposé, plusieurs rites sont instaurés par le père contre (ou pour la protection de) son fils : la claustration dans un collège pendant six ans (jusqu'à l'âge de dix-huit ans), sans droit de sortir même pas pendant les vacances, les visites inattendues du père et plus tard, la guerre finie, la visite annuelle que le narrateur doit rendre à son géniteur.

Le protagoniste du roman *Le Dévoreur* subit annuellement ce sacrifice instauré par le père, par sous la forme de la semaine qu'il doit passer en sa compagnie. L'autorité paternelle ne s'exprime pas ici par une violence des faits, des coups ou bien des mots agressifs envers le fils, mais par une peur aliénante que ce dernier éprouve par rapport à l'appétit anthropophage que le père avait exprimé, lors de sa collaboration politique avec la presse pro-nazie.

³²⁰ Christian Schoenaers, *Retraits, Études littéraires, Pfeiffer, Sempoux, Cliff*, Dinant, Christian Schoenaers éditeur, 2000, p. 92.

³²¹ André Sempoux, *Des nouvelles de Judas*, Bruxelles, Éditions Les Éperonniers, 1997.

³²² Christian Schoenaers, *op. cit.*, p. 92.

³²³ Sylviane Goraj, « On nous cache quelque chose... », Interview de M. André Sempoux, réalisée le 21 mars 1996, dans Chantal Zabus, *Le secret : motif et moteur de la littérature*, Louvain-la-Neuve, Collège Érasme, Bureau du recueil, 1999, p. 157-158.

Si le roman de Chessex s'ouvre par la mort réelle du père Paul Calmet, le récit épistolaire de Sempoux commence par la possible et imminente mort du géniteur, dans sa maison de Normandie, où le narrateur ne va plus jamais aller :

À deux pas d'ici, pourtant, mon père est mort ou va mourir. J'ai reçu le télégramme lundi, (...) ? Je suis parti sans laisser de message : trois lignes ne lèvent pas un interdit de vingt ans. (*D*, p. 8)

Devant l'imminence de la mort de son dévoreur, le narrateur choisit de se libérer des secrets qu'il a porté en lui et avec lui durant toute sa vie, en les « jett[ant] sur le papier (...), sans demander pardon pour [s]es mensonges. » (*D*, p. 11)

Cette tentative de libération se passe dans la chambre d'un hôtel près de la maison de son père, présumé mort pour le reste de la société. De cette cachette inconnue, le *Dévoreur* continue à manifester ses croyances politiques et ses penchants destructifs. La tyrannie du père se manifeste par une auto-dévoration que son fils s'impose et s'inflige. Pourquoi le fils ne réussit-il pas à se détacher de ce père avilissant ? Pourquoi continue-t-il à lui rendre visite, alors que leurs rencontres ne font que le détruire ? Qui est l'ogre dans cette relation père-fils : le père parce qu'il incarne l'Autre ou le narrateur-même qui s'impose la dévoration au nom du père, jusqu'à renoncer à sa vie ? Le suicide du fils, réussit-il à diminuer l'appétit du père ?

Le narrateur du roman, bien qu'il finisse par se suicider tout comme le protagoniste de Chessex, est très différent de celui-ci. Ce n'est pas de hantise parentale, ogresque que le protagoniste de Chessex souffre, mais d'une obsession de la dévoration patriarcale. Ce qui réunit les personnages des deux auteurs, c'est qu'ils se dévorent jusqu'à l'aliénation, jusqu'au choix de la mort. Chaque protagoniste se place tout seul sous la dent meurtrière du père.

Le narrateur sempousien élabore son récit dans un va-et-vient entre le passé et le présent, de sorte que nous apprenons tous les détails de son existence et de la permanente influence que le père a exercé sur sa vie. Son mal, tel que le narrateur l'exprime « est venu de (...) l'interdit de comprendre qu'une force obscure faisait peser sur [lui]. » (*D*, p. 12) C'est la force du dieu omnipotent, du père qui subjugué par son absence/présence, mais dont les décisions influencent à jamais la vie du fils.

Le sentiment de dévoration sous l'emprise duquel le narrateur vit se construit graduellement. Il est enfermé dans le pensionnat d'un collègue. Le narrateur passe très vite sur les raisons de l'enfermement, mais il y a un détail frappant qui pourrait justifier le choix du père, tout en connaissant sa profession et ses penchants politiques : « Sans doute parce que je m'étais fait rosser sur le chemin de l'école pour avoir chantonné "Ich hatte einen

Kameraden³²⁴». » (D, p. 18) L'enfant découvre ainsi comment les collaborateurs des nazis, ainsi que leurs familles étaient traités par les résistants belges.

Au pensionnat, il reçoit des visites irrégulières et non conformes aux règles de l'institution de la part du père, qui ne tient compte d'aucune loi et qui arrache son fils à ses habitudes écolières quand bon lui semble :

Tous les trois ou quatre mois, j'étais appelé au parloir au beau milieu d'un match ou d'un cours ; rien n'était respecté, même de mes devoirs. Sanglé dans une veste de cuir noir, mon père attendait debout, avec une impatience dont je ressentais sous ma peau des ondes électriques. C'est à peine s'il me laissait le temps de prendre mon manteau. Nous montions dans son auto, derrière un chauffeur armé, et nous roulions vers les bois proches. Commençait alors avec les deux hommes une course exténuante par tous terrains. Quand il s'arrêtait après une rude montée, le Dévoreur sortait de sa poche un flacon d'alcool et nous en proposait trois gorgées, qu'il comptait en riant fort. Alors seulement, il s'informait de ma santé, de mes études, de mes projets d'avenir. Je n'eus jamais le cœur de protester contre l'enfermement qu'il me faisait subir. (D, p. 18-19)

Avec le personnage du père Dévoreur, l'ogre devient un mythe de la domination. La volonté du fils n'existe pas, elle n'est même pas envisageable. Ce qui compte est la volonté du père. La froideur de cette rencontre – réchauffée, ironiquement, seulement par les trois gorgées d'alcool – annonce la relation froide, sans tendresse paternelle, qui se poursuivra durant tout le long du récit. L'habit du père (« sanglé³²⁵ dans une veste de cuir noir »), le chauffeur armé et l'errance dans les bois, donnent au fils l'image d'un père dont la sincérité est fortement mise en question. L'effet produit sur l'enfant bloque toute possibilité de celui-ci d'exprimer ses ressentiments et ses désirs. La répétitivité de cette scène ne fait que développer le sentiment d'être une victime (par la dévoration du père) et agrandir l'impuissance du collégien. Il n'a jamais le droit de rien demander, de rien savoir. Tout ce qu'il doit faire, c'est obéir à la volonté de cet ogre familial, social et politique.

Comme conséquence de la froideur de la relation père-fils, le narrateur développe le plaisir de se mettre dans la posture de victime devant des bourreaux impitoyables ; ce sentiment renaît en lui à la vue des images, dans une des revues rapportées par un camarade à l'internat du collège, des personnes déportées nues, alignées pour la sélection. Pareil au personnage-ogre Nestor du roman *Le Roi des aulnes* de Tournier, qui opère une fascination

³²⁴ *J'avais un camarade*, chanson écrite par un poète romantique allemand, Ludwig Uhland, en 1809, pendant l'épopée napoléonienne ; elle a été enseignée dans les écoles publiques sur les territoires occupés par les Allemands durant la Deuxième Guerre Mondiale, Cf. http://www.fncv.com/biblio/musiques/chants_legion/javais_un_camarade/.

³²⁵ Le verbe « sangler » fait allusion à l'animalité, car le premier sens porte sur les animaux, notamment les chevaux (« sangler un cheval, un mulet ») : « serrer la sangle qui sert à maintenir la ceinture sur son dos », *Le Nouveau Petit Robert, op. cit.*, p. 1760.

autoritaire sur Abel Tiffauges (qui le suivra durant toute son existence allemande), ce camarade exerce sur le narrateur sempousien la même fascination, l'initiant à l'horreur et à la cruauté :

Ce garçon se complaisait dans des récits de tortures ; sa cruauté me fascinait, elle me laissait dans le désespoir et l'épuisement. Il était le bourreau, moi la victime. As-tu déjà pensé à ce que devient un être humain au moment où il se voit livré à celui qui n'en est plus un ? Devant l'horreur de la fiction mon esprit se figeait, mes yeux ne virent plus les images. (*D*, p. 17)

L'amalgame des sentiments négatifs que le narrateur accumule contre son père pendant les six ans d'enfermement au collège commence à se manifester dans le for intérieur du personnage avec les nouvelles dispositions que son père prend pour lui, sans connaître préalablement l'opinion de son fils, une fois la guerre finie. C'est par son directeur de conscience du collège que le narrateur apprend la vraie occupation de son père et le risque de peine de mort qui planait sur lui. Il est mis au courant également des dispositions qui le concernent et sur lesquelles le jeune homme n'a aucun droit, ni pouvoir d'intervenir :

Le 30 août vous quitterez notre maison pour toujours et vous irez retrouver votre père en France. Il s'est passé des choses graves que seuls vous et moi devons savoir. Cet homme vous a cloîtré pour vous protéger. (...) Vous ne parlerez plus jamais de lui à personne. Votre nom est très répandu chez nous, si bien que vous n'aurez aucun mal à vous présenter comme orphelin d'autres parents. On vous prépare de faux papiers. (*D*, p. 21)

À partir de ce moment, le faux, l'interdit et le mensonge seront les armes de la dévoration dont le protagoniste souffrira toute sa vie. La fausse identité du fils que le père lui impose est le prix de sa liberté. Malgré une guerre et une déchéance politique du père qui ne le libère pas de l'emprise patriarcale, une situation d'orphelin qui dure en fait depuis sa naissance, vue la froideur sentimentale du père : tout ceci met la vie du narrateur sous le signe du secret et de la clandestinité : secret de l'identité patriarcale qu'il gardera au long de son existence et secret du voyage annuel en France. Fausseté, mutisme et mensonge plongent le narrateur dans un enchaînement de secrets qui marqueront son existence et le feront vivre dans le « jeu de doubles »³²⁶ que le père lui impose.

Le père est un nouveau Cronos par la dévoration métaphorique constante qu'il opère sur son fils. Il lui bloque toute possibilité d'expansion, de développement personnel. Le fils n'ose jamais mettre en doute la parole du père, il se laisse contaminer par l'existence secrète de celui-ci et par les vagues tentatives de vengeance qu'il envisage à plusieurs reprises.

³²⁶ Cf. Alberte Sterck-Spinette, « Au nom du père : des secrets bien gardés », dans Chantal Zabus, *op. cit.*, p. 13.

Le père est l'image d'un Cronos contemporain parce que la dévoration du fils va jusqu'au suicide de celui-ci. Impuissant devant son père, n'ayant pas le courage de l'affronter même quand on lui annonce qu'il agonise, le fils décide de se suicider, permettant au père de garder son statut d'omnipotence familiale, voire sociale et politique. Mais avant le suicide, le narrateur décide de se libérer en mettant fin au jeu mensonger du père. C'est par les lettres écrites à son compagnon que le narrateur se libère du poids des lourds secrets qui ont gouverné sa vie.

La première visite rendue au père en Normandie relève de la même froideur que le père montrait lors de ses visites au collège. Ce n'est pas lui qui attend son fils à la gare, mais sa nouvelle compagne (Avec cette première rencontre, nous découvrons le prénom du narrateur : François qui ne sera plus repris dans le récit.) Le message ACCÈS INTERDIT - inscrit sur la pancarte devant le domaine où la maison du père se trouve -, est le premier accueil du narrateur dans la nouvelle vie de celui-ci. Au moment de son arrivée il pleut et le Dévoreur dort déjà. Dès cette première rencontre après la guerre avec son fils, le père montre la même attitude de supériorité qu'il montrait lors de ses arrivées inopinées au collège, le même pouvoir de décision et le manque de tendresse et de sentiment paternel.

À partir du lendemain de l'arrivée du narrateur dans cette « prison heureuse », nous découvrons un nouveau côté de la dévoration paternelle : l'absence totale de la mère. La famille du narrateur du roman sempousien manque de mère, morte dans un accident de voiture conduite par le père. Cette absence de la mère peut être regardée comme la destruction d'un certain équilibre familial antérieur, son image n'étant jamais évoquée, comme si elle n'avait jamais existé. Pourtant, ce manque maternel s'exprimera dans la quête continue de la tendresse par le protagoniste. La faute jetée sur le père n'est pas directement exprimée, mais la remarque sur la façon de vivre de celui-ci le rend responsable :

Ma mère est bien morte dans un accident de voiture quand j'avais deux ans. Pas de vrais souvenirs, mais de constructions à partir de photos. (...) Mon père pilotait, sans doute un peu trop sportivement, c'est un homme qui a toujours dû vivre fort. (*D*, p. 14-15)

L'absence maternelle peut se trouver à la base de la dévoration que subit le protagoniste toute sa vie, l'absence continuelle de tendresse le place dans un monde hostile où il a du mal à trouver sa place. Bien que le narrateur ne reproche à aucun moment à son père la perte de la mère, le géniteur en reste pourtant le responsable. Ne rien lui reprocher, c'est accepter de ne rien connaître de sa mère, de nier son existence, de ne rien savoir sur elle et d'accepter cette dévoration que son absence entraîne. Cette mutilation par l'absence maternelle, ce manque

affectif entraîne une construction spéciale du narrateur, dont le seul désir est sa propre mutilation comme punition d'un père insoucieux. L'absence de la mère est imputable au père, c'est à cause de lui que l'accident est survenu. La douleur et l'absence maternelle sont cachées, pour que le protagoniste puisse concentrer toute sa haine sur son père.

La haine du père vient également de la jalousie qu'il éprouve envers celui-ci. La place de la mère à côté de son père est prise par une jeune femme du même âge que celui du narrateur. Lors de son premier voyage en Normandie, dans la « prison heureuse »³²⁷ du père, il rencontre cette jeune compagne, Ingrid, une ancienne cantatrice enfermée avec le Dévoreur pour des raisons politiques.

La question qui revient à l'esprit du narrateur porte sur les raisons de cette claustration que la jeune fille s'est imposée, vivant avec son père. Le rapport de domination père-fils atteint des dimensions intimes, tout comme dans le roman *L'Ogre*. Le narrateur n'arrive pas jusqu'à voir les scènes intimes, mais il les imagine et se torture avec cela. D'autant plus que sa première rencontre dans la maison normande avec son dévoreur à côté de la jeune fille, lui donne un sentiment de rage, d'impuissance, mais également de jalousie. Contemplant la jeune femme, le narrateur, abasourdi devant la beauté fraîche de celle-ci, pense :

Je ne suis arrivé non plus au bout de l'enchantement où m'avait plongé, dès sa silhouette entrevue sur le quai, la beauté d'Ingrid. Elle était vraiment très jeune alors et portait sans aucune gêne des tenus faites pour un cours de gymnastique, non pour la vie d'intérieur. Je pensais tout de suite que le Dévoreur avait besoin de ça et il me vint à l'esprit un premier accès de rage impuissante contre l'homme qui, dans sa déchéance, jetait encore sur nous le filet de ses désirs. (*D*, p. 25-26)

Pour nuire à cet ogre aux désirs inassouvis, le narrateur entreprend de séduire la jeune femme, mais la « dédition »³²⁸ d'Ingrid au Dévoreur (*D*, p. 92) est totale. Dans son délire intérieur, le narrateur parle de « nous », il rapproche Ingrid du même état de victimisation dans lequel il s'enferme, sans connaître pour autant les raisons qui avaient déterminé la jeune femme à accompagner le père. L'enfermement intérieur que le protagoniste s'impose lui ôte tout acte de parole devant le père. « Le filet de[s] désirs » est la représentation d'un nouvel appétit ogresque et la manifestation de la dévoration mythologique sous une forme moderne.

Chez ces « faux-parents » (*D*, p. 27), le narrateur bascule entre deux mondes, celui des morts et celui des vivants, le premier appartenant à la nouvelle manière de vivre de son père, le deuxième à la vivacité et à la fraîche jeunesse d'Ingrid. Conquérir la fille serait une manière

³²⁷ Sylviane Goraj, « On nous cache quelque chose... », Interview avec André Sempoux, dans Chantal Zabus, *op. cit.*, p. 157.

³²⁸ Terme inventé par André Sempoux.

de mettre fin à la dévoration patriarcale, mais le piège des deux mondes se révèle encore plus destructeur pour le narrateur. La scène du premier chant, la *Mort d'Isolde* (*D*, p. 28), donne naissance à de nouveaux sentiments de rage de la part du protagoniste envers son père. Si en voyant la beauté dont le Dévoreur jouit tous les jours, François se sent « anéanti, multiplié, vibrant et morne », la réaction de son père devant cette scène relève de l'attitude d'un dictateur familial omnipotent, auquel toute chose est due par sa position : « Le visage du Dévoreur ne traduisait qu'une application satisfaite. Cette belle mécanique lui appartenait tout entière, voilà ce qu'il devait se dire. J'en tremblais de haine. » (*D*, p. 29) Ce triangle entraîne un nouveau jeu des doubles à l'intérieur du protagoniste, celui de la fascination pour tout ce que la jeune fille représente et celui de la haine envers ce dieu qui réclame ses droits malgré sa déchéance.

L'ogre devient un mythe de la haine familiale, sociale. Comme Jean-Albert Meynard le remarque dans son ouvrage sur le complexe de Barbe-Bleue, « la haine de l'adulte (...) résulte de sa capacité à engendrer un système de pensée construit sur une perception négative de l'autre ».³²⁹ La haine du protagoniste du roman de Sempoux résulte d'un amalgame de situations vécues avec le père et également imposées par celui-ci. La perception négative de l'autre naît peut-être, sans que le narrateur s'en rende compte, avec la mort de sa mère et le silence que l'on garde à ce sujet. Le manque de la mère, la vie en pensionnat imposée par le père, l'exil de celui-ci en terre normande et l'obligation de garder à vie le secret sur l'existence de ce bourreau font naître à l'intérieur du protagoniste la haine du père et le désir inconscient de l'anéantir.

Il s'agit d'une haine dont le principal objet le constitue le père, assimilé à une image du vieux livre de leçons de choses, à « l'ombre immense d'un père au cou de taureau » (*D*, 31), dont les traits physiques puissants rappellent les Cronos vigoureux et terrifiants que Rubens et Goya avaient peints – que nous avons également retrouvés dans le roman de Chessex - et anticipant l'évocation du tableau de ce dernier dans la deuxième partie du roman. Le père s'incarne dans l'image du taureau, pareil au docteur Paul Calmet ; l'animal est l'incarnation de la virilité, de la force totale. Si le narrateur ne peut pas faire face à la force destructrice que son père incarne, Ingrid, quant à elle, se sent attirée, peut-être, par ce type de mâle fougueux.

D'ailleurs, Durand voit dans les cornes en forme de croissant de lune du taureau l'image d'une « morphologie sémantique qui se renforce par son isomorphisme avec la faux ou la faucille du Temps Kronos, instrument de mutilation, symbole de mutilation »³³⁰. La

³²⁹ Jean-Albert Meynard, *op. cit.*, p. 33.

³³⁰ *Ibid.*, p. 87.

représentation du nouveau Cronos, comme nous l'avons également vu dans le roman de Chessex, se réalise par une multitude de détails qui rapprochent les protagonistes-pères de la figure mythologique.

Dans le cas de François, le triangle qu'il forme avec son père et Ingrid peut relever d'un certain complexe d'Œdipe, dans la mesure où le protagoniste s'impose de séduire la compagne du père, séduction dans laquelle il échouera.³³¹ Le père du narrateur est un nouveau Cronos actualisé par la dévoration métaphorique du fils. Notre analyse de cette dévoration se montre relativement difficile, car dans le récit du narrateur elle manque de linéarité, l'histoire balançant entre le passé et présent, entre l'adolescence et l'âge adulte du protagoniste.

La semaine annuelle passée à côté du père devient pour le narrateur un calvaire : « J'arrivai détruit au bout de la semaine » (*D*, p. 31), écrit le narrateur à son compagnon pour justifier les hauts et les bas de leur vie de couple homosexuel.

Pendant le temps passé à côté du Dévoreur, père et fils parlent du futur professionnel de ce dernier. Dans ce cas-ci, les deux ont des opinions différentes, mais le père ne se forcera pas d'influencer les choix de son fils : « Le Dévoreur rêvait pour moi d'une belle carrière dans la finance, mais il accompagnait ses propos d'un geste vaste déjà découragé. » (*D*, p. 32) Le fils choisit cependant l'art et la musique, espérant que « la peur de vivre » (*D*, p. 32) qu'il éprouvait, allait s'effacer avec le temps. Son départ dans la « vieille ville universitaire où [le père] lui-même avait étudié » (*D*, p. 33) représente une nouvelle étape de la dévoration dont il est victime, car c'est dans une salle de la bibliothèque de cette ville que François lit et relit les numéros du *Nouveau Journal*, auquel son père avait collaboré. Cette lecture lui dévoile une facette cachée de celui-ci, qui l'épouvante et le dégoûte à la fois, facette politique que nous avons déjà abordée et sur laquelle nous n'allons pas revenir.

Son retour à Valognes, après la première année en ville, se passe sous le signe du même besoin éprouvé à chaque arrivée dans le pays normand : rompre avec le père. Pourtant sa décision ne réussit jamais à prendre forme, car « provoquer avec le Dévoreur une scène définitive » (*D*, p. 39), devient chose proscrite, jamais réalisée :

En vingt-trois ans, il ne s'est rien passé là-bas. Dans les moments, du moins, qui m'étaient réservés. Quand j'arrivais décidé à une explication – à la rupture il fut de plus en plus clair que je ne me résoudrais jamais –, un fait inattendu survenait qui m'y faisait renoncer. Ce fut ainsi le troisième été. J'avais débarqué avec l'intention d'en finir. (*D*, p. 43-44)

³³¹ Le supposé complexe d'Œdipe dont le narrateur souffre et l'échec de la séduction d'Ingrid mèneront le protagoniste à une déviance sexuelle que nous analyserons dans le suivant chapitre de notre travail.

L'intention ne se concrétise jamais. Les semaines annuelles à côté du Dévoreur passent, sous le même signe de la force du père et de l'impuissance du fils, dans le même désespoir du protagoniste qui ne peut pas rompre avec le père.

Le Dévoreur est un personnage rusé. Sa ruse s'exprime par la manipulation qu'il opère sur son fils, en l'obligeant, indirectement, pour toujours, au silence. Lors de son arrivée annuelle à la gare, Ingrid l'accueille par « Surtout ne parle de rien (...) » (*D*, p. 44). Le père, tel que Sempoux-même le nomme dans l'entretien cité, est « le maître du jeu, mais il s'exprime très peu ».³³²

Un possible affrontement entre père et fils est à chaque fois annihilé, toute volonté de se débarrasser de l'emprise dévoratrice du père est éliminée dès son arrivée sur le quai de Valognes. Et cela à vingt-trois reprises : « Surtout ne parle de rien, c'était sa phrase. Je n'ai jamais parlé de rien. Lui non plus. Mais il nous menait ainsi où il voulait » (*D*, p. 44). La manipulation du père se joue dans cette « intimité familiale » (*D*, p. 45), sans que personne ne puisse s'y opposer. L'ogre familial est le marionnettiste qui dirige à sa guise ceux qui l'entourent.

Le jeu du père touche encore plus son fils quand celui-ci atteint l'âge de la maturité, 21 ans. Le père le mêle à ses entreprises secrètes et peut-être monstrueuses :

(...) je passerais désormais par Bâle avant de venir les voir.

Il me donna, avec des coupons de titres, l'adresse d'une banque, le nom de son correspondant, la phrase codée à prononcer. La pensée me vint que je pouvais ne pas être seul à voyager pour mon père et qu'Ingrid, en tout cas, l'avait fait avant moi. (*D*, p. 45)

Comme si la dévoration métaphorique que le père déploie sur François au long des années, le silence et le mensonge identitaire ne suffisaient pas à sa lente destruction, il est obligé d'effectuer des commissions pour le compte de son père. La première pensée du protagoniste est de ne pas accepter, mais il ne le fait que dans sa tête, parce que devant son père il n'ose jamais s'opposer : « Sans le lui dire, je refusai tout d'abord l'idée de ce trajet infâme (...) » (*D*, p. 45). François se doute de la bassesse de l'utilisation de cet argent par son père ; à quoi lui sert-il ? Cette question reviendra à plusieurs reprises dans le roman, quand le narrateur découvrira tous les agissements politiques du père auprès des nazis ; pour le lecteur, la réponse finale viendra avec la lettre en épilogue du compagnon du narrateur, écrite une vingtaine d'années après le suicide de celui-ci.

³³² Sylviane Goraj, « On nous cache quelque chose... », Interview avec André Sempoux, dans Chantal Zabus, *op. cit.*, p. 158.

Le narrateur devient complice des actes de son père, sans qu'il le sache, par la visite annuelle à la banque suisse. L'impossibilité de rentrer à Valognes sans l'argent le ronge et le détermine, malgré lui, à passer par la Suisse. L'autorité incontestable du père étouffe toute forme de rébellion et d'insoumission de la part du fils :

Revenir chez mon père sans l'argent n'était pas possible. Mais brûler les coupons, puis disparaître, oui. Je me le disais encore dans le hall de la banque suisse, tout en me récitant les directives. Je ressentais le dégoût de moi-même qui m'avait mis en déroute, un soir, à l'entrée d'une maison de plaisir. (*D*, p. 47-48)

François ressent le même dégoût pour avoir accompli la volonté du père que pour avoir « dévié » sexuellement, en suivant un instinct physiologique ; le narrateur prend conscience du fait que le dégoût qu'il ressent envers son père, ses secrets, ses exigences et ses interdits, se manifeste par sa déviance sexuelle – l'homosexualité –, comme forme de rébellion contre l'emprise dévoreuse du père.

Quelques pages plus loin dans le roman, le narrateur explique comment le rituel suisse a lieu, révélant à nouveau le secret, la dissimulation et le mensonge :

En 50, on devait encore faire une file de deux heures à la douane suisse. Ma valise, ouverte, ne dégorgeait que du petit linge et des livres. Ingrid m'avait cousu une poche en tissu léger pour les coupons et les billets. Je l'enfilais sous ma chemise à chaque voyage, je me déboutonnais devant l'employé de banque, je rafistolais le tout dans les toilettes de la gare.

J'ai refusé bien tard de passer ma tunique de Nessus. Mais je l'ai fait tout de même. (*D*, p. 65-66)

Cette « tunique de Nessus » est, métaphoriquement parlant, un autre cadeau empoisonné de son père, que le protagoniste ne parvient pas à refuser et qui contribuera plus tard, à son suicide. Le rapprochement entre le père et Nessus, figure mythologique³³³, montre encore une fois la destruction du fils, car cette tunique est le symbole de la mort, de la dévoration corporelle, de l'anéantissement. Cette destruction devient synonyme de dévoration, dévoration qui se représente sous le signe de plusieurs figures mythologiques, mais également artistiques, que le narrateur évoque pour donner plus de poids au supplice qu'il vit. Les différentes figures se réitèrent au long du récit et soulignent les états d'âme du narrateur ou bien renforcent la constante emprise patriarcale dont il ne peut se détacher.

³³³ Dans la mythologie grecque, Nessus est un « Centaure, fils d'Ixion et de Néphélé, qui proposa de transporter Déjanire, épouse d'Héraklès, sur l'autre rive du fleuve Evenos, après le combat du héros contre le dieu-fleuve Acheloos, et tenta d'enlever la jeune femme. Héraklès le blessa d'une de ses flèches. Avant de mourir, (...) il lui aurait offert sa tunique imprégnée de son sang, en guise de talisman. C'est cette fameuse tunique qui provoqua la mort du héros. » Nadia Julien, *Grand Dictionnaire des Symboles et des Mythes*, Allier (Belgique), Éditions Marabout, 1997, p. 423.

La vie adulte du narrateur se déroule constamment par rapport à la pensée au père. En couple avec un autre homme, il ne peut pas goûter au bonheur, il n'arrive pas à s'éloigner de la tutelle destructrice, mais inexprimée du père. Cette impossibilité résulte du secret qu'il garde et qui le ronge, préférant compromettre la relation, que d'avouer à son compagnon la dévoration dont il fait l'objet : « mais à l'aurore de notre joie, j'avais mis en place les éléments de sa destruction. » (*D*, p. 56-57) Vivre avec et dans le secret est une punition infligée sans raison.

En suivant le récit, nous découvrons que le couple traverse l'Europe en quête d'informations pour le travail de fin d'études du narrateur, portant sur le thème d'Armide³³⁴ dans la peinture. Aucun tableau n'attire l'attention comme le fait celui de Goya, tableau qui, comme nous l'avons déjà affirmé, donne le titre à ce roman sempousien. Nous considérons que ce roman devient, d'une certaine manière, la représentation littéraire la plus accomplie de cette œuvre picturale dans la francophonie.

À l'âge adulte, le problème identitaire du protagoniste se maintient et s'agrandit. En écrivant sa confession, il affirme : « Il t'est peut-être arrivé de savoir qui tu étais ; à moi, jamais » (*D*, p. 59). Son identité inventée par les papiers qu'il avait reçus à la sortie du collège, les secrets gardés par le père le transforment en « orphelin de lui-même »³³⁵, comme le remarque Alberte Sterck-Spinette, l'opposent à tout ce que la vie représente. La dévoration s'exprime par un malaise et une difficulté à vivre, un manque de volonté et un laisser-aller permanent : « Il y avait longtemps que je ne formais plus de projet pour moi. » (*D*, p. 62)

Ce n'est pas la seule affirmation qui met le narrateur dans un état d'auto victimisation, car il vit pour être « disponible à l'autre. À ses désirs, à ses humeurs » (*D*, p. 62), comme si le but unique de son existence était de se sacrifier à l'autre, de mettre en jeu son présent, faute de perspective et de volonté de futur : « Je n'ai que ma capacité – infinie – d'être dans cet instant. » (*D*, p. 63)

À l'absence de passé et de futur que le père impose par le mensonge, le narrateur lui oppose ses recherches sur le *Nouveau Journal*, pour essayer de décrypter les réalités que son père cache. La dimension socio-familiale de cette entreprise a pour but de donner des réponses au protagoniste sur lequel pèse déjà le poids non exprimé des actions paternelles. Il veut trouver des motivations, des raisons, mais surtout il est à la recherche des explications.

³³⁴ Armide est un des personnages de l'œuvre du Tasse, *La Jérusalem délivrée*, qui apparaît dans IV^{ème} chant. Elle est « poussée par son oncle Hidraot, roi de Damas et magicien, à exercer l'art magique de la séduction sur les plus grands croisés pour les arracher à l'armée de Godefroy ». Elle tombe amoureuse du pire ennemi, Renaud, de l'armée de Godefroy, qu'elle essaie à tout prix de séduire. Cf. Le Tasse, *La Jérusalem délivrée (Gerusalemme liberata)*, édition bilingue de J.-M. Gardair, Paris, Bordas, 1990, p. 27.

³³⁵ Alberte Sterck-Spinette, « Au nom du père : des secrets bien-gardés », dans Chantal Zabus, *op. cit.*, p. 15.

Sachant que le père n'avouera jamais rien, et surtout n'ayant pas le courage de l'interroger, François dépouille ce journal collaborationniste pour pouvoir exorciser sa personne. Il le fait, tel que l'écrivain Jacques De Decker le constate, pour se libérer d'« une terrorisante et équivoque incarnation du Mal »³³⁶ qui le gouverne depuis l'enfance, Mal incarné dans la figure destructrice du père.

Le Mal le poursuit également dans son périple italien, où le décor de certaines places s'accorde avec sa « vie anachronique et délabrée » (*D*, p. 74). C'est dans ce décor qu'il voudrait parler, se libérer du poids que le père lui a imposé depuis son jeune âge, avouer à son compagnon son mal d'être, mais - comme le narrateur l'affirme - « la volonté de sincérité donne parfois des effets contraires au vrai, mais la demi-franchise est toujours un désastre. » (*D*, p. 75) Il ne réussit pas à vaincre la constante impuissance de s'exprimer, il choisit de vivre sous les auspices du secret imposé – lui-même ne sachant pas quels sont les secrets de son père – ; il voudrait que son silence parle pour lui : « pendant une vie entière je me suis imposé la discipline absurde de dire en ne disant pas. » (*D*, p. 75)

Cette discipline auto-imposée place le narrateur dans un état de constante victimisation. Les découvertes, - relevant du politique -, qu'il fait sur le père, créent une « mémoire de la laideur » (*D*, p. 76), mémoire qui le fait vivre avec une « colère silencieuse » (*D*, p. 79) contre le père. Le silence devient très présent dans la manière de vivre de ce personnage, tout comme dans la vie des femmes du roman devien que nous allons voir par la suite : ils sont tous des victimes des ogres familiaux et sociaux. Une partie des protagonistes féminines de *Devi* vivent en silence sous l'emprise monstrueuse de leur père et époux, tout comme François choisit de ne pas parler et d'affronter le bourreau qui gouverne sa vie, tel une force maléfique qui opère de loin. Le même silence, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, sera imposé, politiquement, au compagnon de François, après le suicide de ce dernier.

C'est avec le voyage à New-York en compagnie de son amoureux que la vie du narrateur bascule complètement : en se séparant définitivement de lui sur le territoire américain, François rentre dans un état précurseur du suicide : « Il n'était jamais plus tôt que midi quand je réussissais à m'arracher du lit où le poids de l'angoisse me clouait. Je n'osais prendre un bain, de crainte d'y rester jusqu'au soir ». (*D*, p. 83) L'angoisse de vivre seul, abandonné, lui cloue toute volonté de la dépasser et la pensée du père le hante incessamment, même à des milliers de kilomètres de distance, comme si celui était un Cronos omniprésent et omnipotent : « Je pensai que le Dévoreur, s'il avait pu me voir, se serait senti conforté dans

³³⁶ Jacques De Decker, « Le Dévoreur, ce père, ce salaud », *Le Soir*, Bruxelles, 27 septembre 1995, p. 8.

ses certitudes. » (*D*, p. 84) L'abandon constant auquel le narrateur se plaît pendant les cinq jours qu'il passe seul à New-York (« Un à un, les projets tombèrent. » *D*, p. 85) finit par le rendre malade mentalement.

La dévoration opère sur son état psychique à tel point qu'à son retour en Europe il est enfermé pendant trois mois dans un « lieu de terreur » (*D*, p. 87) : un hôpital psychiatrique. L'affirmation du narrateur - les « camps de concentration que sont encore chez nous beaucoup d'hôpitaux psychiatriques » (*D*, p. 87) -, peut être interprétée comme une punition expiatoire de la faute du père, réalisée par le biais du fils. Le séjour à l'hôpital psychiatrique provoquera une certaine rupture avec le père, à qui il avoue être au courant de toute sa vie. Finalement, l'attitude du père relève non pas d'une prison, mais plutôt d'un poulpe social qui manie ses tentacules à l'aide des espions. Il n'a à aucun moment rien manqué de la vie de son fils :

J'avais, pour la première fois, écourté mon séjour en Normandie. À la gare, Ingrid s'était fâchée. J'avais désespéré mon père, qui n'ignorait rien de ma vie. Me payer des études pour finir dans l'arrière-boutique d'une tantouse, déshonneur de ma famille, de mon pays et de mon université !

Les coupons du traître restèrent dans la voiture. (*D*, p. 89)

Ce que le père ne sait pas, c'est que le fils a « tordu » sa vie pour la lui redonner en guise de punition pour tous les secrets et les mensonges auxquels il l'a obligé. Dans la vision de Marie-France Renard, François est devenu le « superbe contre-exemple de ses valeurs à lui, le Dévoreur – un raté sans travail, échoué (...) »³³⁷ socialement et sexuellement. Le fait de ne pas avoir pris les coupons représente une réaction contre la volonté du père, une insoumission qui répond finalement à la détermination d'abandonner cette tunique empoisonnée et empoisonnante de Nessus.

L'inanité de sa vie semble régie par la constante renonciation à ses projets. Ayant rencontré à l'hôpital psychiatrique Lia, une femme dépressive, avec laquelle il commence une relation, il y renonce très vite. L'angoisse et la peur de construire quelque chose avec une femme viennent de la même impossibilité de parler, de la peur que son silence sera, encore une fois, fatal à sa relation : « J'ai compris que renoncer au renoncement, quand on a trop attendu, n'est plus possible. Et il m'a semblé moins insupportable de reprendre mes habitudes de silence que de parler. » (*D*, p. 97) Au-delà de l'angoisse de vivre, nous remarquons chez François une certaine complaisance dans le même état de lassitude dans lequel il a vécu son existence. « Son suicide s'inscrit comme une banale suite logique à ce qu'il a vécu »³³⁸,

³³⁷ Marie-France Renard, « “Le Dévoreur” ou comment faire une fin », dans Chantal Zabus, *op. cit.*, p. 25.

³³⁸ *Ibid.*, p. 26.

affirme Marie-France Renard dans l'étude citée, le Dévoreur, dans sa possible mort veut l'emporter avec lui. Tout avouer par l'écriture, pour ensuite passer au suicide est également la seule échappatoire l'humiliation constante ; comme ça, il ne devra plus l'affronter, il ne se sentira plus avili devant le père :

Il est venu que parce que je me suis trouvé arrêté dans cet hôtel de plage, ne sachant voir mon père ni mort ni vivant. M'agenouiller en silence devant l'agonisant ? Lui avouer que j'ai tordu ma vie pour le punir, comme on se tord les mains quand on ne peut rien faire d'autre ? Me jeter sur lui en l'accusant de tout, et l'entendre dire calmement, dans un souffle, que je devais bien arriver un jour à lever la main sur mon père ? Mais le pire aurait été de voir un homme soucieux de justifier ses choix : je défendais les valeurs occidentales, je ne savais rien, je n'ai gardé aucun lien avec ceux qui partageaient mon idéal. (*D*, p. 98)

Plusieurs éléments qui sont les effets de la dévoration avilissante de la part du père apparaissent dans ce fragment. Le refus de voir le père, vivant ou mort, relève de la peur de l'affrontement, car lors de la dernière rencontre de François avec son ogre, les reproches étaient allés loin. Il a vécu toute sa vie « agenouillé » d'une manière symbolique devant la volonté dévoratrice du père et il ne veut plus revivre ce rapport impossible.

La dichotomie entre l'agenouillement en silence devant le père et la prise de la parole paternelle pour justifier son existence montre une dernière fois la puissance de la domination. Le fils ne se sent pas suffisamment fort pour pouvoir affronter son bourreau, il est conscient, que, - malgré la tromperie et la fausseté dans lesquelles il a été élevé -, il ne pourra jamais défendre ses opinions ou punir son père pour son constant étouffement. Il n'a fait que vivre par rapport à Lui : le père l'a dominé en le détruisant.

C'est pendant la nuit que le narrateur décide de se suicider, tel un héros lunaire, à l'existence ombragée par les mensonges du père, il se retrouve sans repères et sans but : « Je n'ai plus aucune attente, ni de temps, ni de lieu, ni de visages ; la nuit est venue, et avec elle ce qu'il fallait de silence et de froid. » (*D*, p. 99) C'est son père, le nouveau Cronos moderne, dieu incarnant le passage du temps et de la vie, qui est la cause de cette décision. La dévoration qu'il a exercée sur son fils est synonyme d'assimilation et de sacrifice ; comme René Girard le montre dans *Le Sacré et la Violence*, « le sacrifice est trop riche en éléments concrets pour être simplement le simulacre d'un crime que personne n'a jamais commis. »³³⁹ Le sacrifice du fils transforme celui-ci en « victime émissaire », devenant de la sorte punition du père pour tous les crimes qui ont eu lieu, indirectement, par sa propagande nazie.

³³⁹ René Girard, *Le Sacré et la Violence*, éd. cit., p. 294.

Les détails bien organisés de son suicide – il se jette dans la mer avec la voiture de son compagnon –, tout comme les demandes musicales pour son incinération, représentent les preuves du sacrifice au nom du père, pour et à cause du père. Voilà comment le Père est la nouvelle représentation socio-familiale de l’ogre mythologique et de la figure emblématique de Cronos.

Le roman s’achève avec une lettre-réponse (datée 1984), écrite par l’amant au récit de François, suicidé en 1969. Avec cet épilogue, nous apprenons que le père a survécu à son fils d’un quart de siècle pendant lequel il a continué ses actions de propagande :

*J’ai sorti ces lettres du coffre où je les avais presque oubliées, parce que j’entends parler de ton père avec une indulgence apitoyée. Plusieurs universitaires lui trouvent des qualités intellectuelles (...), ils s’arrangent pour ne pas voir les photos des personnes recherchées, les listes des condamnés à mort (...).*³⁴⁰ (D, p. 106-107)

L’épilogue renforce la dimension politique de la dévoration patriarcale dont le narrateur a fait l’objet et met en évidence les attributs ogresques du Dévoreur, qui s’étendent sur plusieurs domaines. Le point de vue existentiel de François est complété par celui, politique, que son amant voit ressurgir à une époque qui « connaît une flambée d’intégrisme vindicatif. » (D, p. 108) À quoi a-t-il servi, le sacrifice du fils, si le père n’a renoncé à aucun moment à ses activités, car « sa retraite n’a jamais été qu’apparente » (D, p. 107) ?

Tout comme Jean Calmet le protagoniste du roman de Chessex, François s’est complu dans un permanent état de victime succombant devant son bourreau, sans pouvoir et sans réussir à dépasser sa condition. C’est un personnage faible qui s’autodétruit, qui s’auto dévore. Pour cela, selon nous, de la perspective du protagoniste, le roman aurait dû porter de titre *L’Auto-dévoreur*. Le père incarne le dévoreur dans la narration, mais ses dents agissent surtout au niveau politique, par les idées inculquées au peuple belge à une époque trouble de son histoire. Le fils a amplifié cette vision dévoratrice et monstrueuse dans le rapport impossible au père, il s’est laissé détruire graduellement par la force illimitée de celui-ci.

Dans la même interview d’André Sempoux que nous avons citée, l’auteur parle de son personnage patriarcal, de ce père créé « à la jonction de l’histoire et de la fiction, avec des traits pris à plusieurs collaborateurs connus »³⁴¹ ; la dimension relativement réelle du Dévoreur, du point de vue historique et politique, n’efface pas pourtant la dimension socio-

³⁴⁰ En italique dans le texte du roman.

³⁴¹ Sylviane Goraj, « On nous cache quelque-chose... », Interview avec André Sempoux, dans Chantal Zabus, *op. cit.*, p. 158.

familiale de son emprise dévoratrice. André Sempoux reconnaît dans son personnage la nouvelle représentation du Cronos mythologique, de l'ogre par excellence :

C'est le vieux mythe de Kronos. (...). Ils [les dictateurs] représentent bien des figures paternelles monstrueuses, ce sont des figures de Père sans limites. Mon Dévoreur a cette dimension mythologique.³⁴²

Le mythe de l'ogre surgit et ressurgit, semble-t-il, dans la littérature francophone contemporaine pour décrire des patriarches qui agissent au sein de leurs familles au même titre que des tyrans politiques : ce qui importe est leur mythification, voire automythification, bien que cela coûte la vie à leurs proies.

³⁴² *Ibid.*, p. 165.

III.4. Le *Dokter*-dieu ou le nouvel ogre socio-familial

III.4.1. La société patriarcale hindoue vue par Ananda Devi

Parlant des écritures féminines naissant en l'Île Maurice à l'époque de la postmodernité, Michel Beniamino affirme qu'« Ananda Devi a marqué l'émergence d'une nouvelle littérature mauricienne bien éloignée des niaiseries (...) » et qui met en place « des héroïnes (...) écrasées par le poids des traditions »³⁴³, où les femmes se voient incessamment soumises à l'oppression des pères ou des époux. L'écriture d'Ananda Devi met en place le déséquilibre provoqué par les nouvelles revendications de la femme au sein des familles traditionnelles, car, par leurs demandes, « elles mettraient en cause aussi bien leur statut sexuel [des pères et des époux] que la culture dans laquelle ils ont été formés »³⁴⁴. Dans l'œuvre d'Ananda Devi, la femme se caractérise par le désir de dépasser les limites imposées par la société patriarcale, de construire son identité en dehors de la bulle dans laquelle on lui impose de vivre :

Par la destitution de la figure paternelle, la femme s'engage dans la quête d'une identité passant par le refus d'une « culture ethnique » qui fait d'elle, quel que soit son âge, une éternelle mineure, un être soumis. Mais dans ce même temps elle intime à l'homme de dépasser sa peur de reconnaître la nécessaire remise en cause de sa position dominante, et ainsi de devoir accepter une identité nouvelle, non dominatrice. Les déséquilibres à l'intérieur de la famille (et des relations amoureuses) sont donc le champ de lutte privilégié de cette nouvelle génération à la recherche de l'identité et du bonheur au-delà des cadres fixés par la tradition culturelle.³⁴⁵

Le roman *Le Sari vert*, paru en 2009, ne s'éloigne pas de la thématique abordée par l'auteure. Ce dixième roman continue dans la lignée de l'œuvre romanesque précédente, où les protagonistes incarnent la femme-objet des contraintes sociales, qui subit tout simplement la volonté du père ou du mari. Ananda Devi dénonce le poids des traditions dans une société multiculturelle et multiraciale qui pèse sur la gent féminine dans tous ses états : fille, femme, épouse, bru qui doit se battre contre un père incompréhensif et autoritaire (à un tel point qu'il devient tyrannique), contre un époux qui ne l'aime pas comme elle voudrait ou qui l'ignore simplement. Dans la société hindoue traditionnelle où le mâle règne en maître car il est « le seigneur homme »³⁴⁶, la femme se voit soumise, sans droit à la parole ou à l'expression quelconque. Son seul droit est le droit au silence qu'elle sait maîtriser et transformer en arme

³⁴³ Michel Beniamino, « Écritures féminines à l'île Maurice. Une Rupture postcoloniale ? », *Nouvelles études francophones*, vol. 23, nr. 1, Printemps 2008, p. 149.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 150.

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ Ananda Devi, *Moi, l'Interdite*, Paris, Éditions Dapper, 2000, p. 116.

de bataille.³⁴⁷ Dans le roman *Le Sari vert*, l’auteure développe la question du genre et de la violence par le prisme des êtres monstrueux, tant physiquement qu’au niveau comportemental. Si la violence est essentiellement masculine, la partie féminine se révolte par des « prises de pouvoir » alternatives et irrégulières, qui n’aboutissent qu’à la mort.

Comme Vicram Ramharai³⁴⁸ l’explique dans un de ses articles portant sur l’écriture littéraire de l’Île Maurice, la société hindoue traditionnelle est éminemment patriarcale et la naissance d’un fils représente l’honneur, tandis que « la naissance d’une fille peut même être liée à une perte symbolique de virilité, la continuité dans la lignée n’étant plus assurée. »³⁴⁹ Accoucher d’une fille représente une sorte de déshonneur pour la famille, une faille et un manque que la femme en tant qu’épouse, fille, petite-fille ne peut pas remplir.

L’impératif pour une femme au sein d’un couple est d’accoucher d’un enfant mâle, héritier du patriarcat et autoritaire avec le sexe faible. Parlant d’identité et de subjectivité dans les romans d’Ananda Devi, Robini Bannerjee affirme que l’auteure essaie de créer une identité féminine qui dépasse sa condition d’être faible ; le critique donne des exemples de l’œuvre romanesque où les femmes ne possèdent qu’une identité passive qu’elles transmettent à leurs filles :

Elles aussi, comme leurs époux, et la plupart des membres de la société hindoue, préfèrent un garçon au lieu d’une fille. Ces mères-femmes contribuent directement, même à leur insu, à la perpétuation d’une identité passive pour leurs filles indo-mauriciennes, des femmes qui, dès leur naissance, auraient dû être des hommes.³⁵⁰

Tout cela pour montrer que le binôme homme/femme se développe sous les auspices d’une relation de bourreau/victime, relation qui vient de la tradition et des coutumes et qui paraît sans issue pour la femme. De notre point de vue, cette relation se développe sous le signe du mythe de l’ogre, qui trouve, lui aussi, sa pertinence dans le même rapport bourreau/victime. Selon Arlette Bouloumié, le mythe de l’ogre peut s’appliquer à un large

³⁴⁷ À voir dans ce sens notre article « La “guerre silencieuse” de la femme dans une société patriarcale qui la dévore : *Le Sari vert* d’Ananda Devi », dans Laurent Lachaise, Marie Lefort, Oriane Vergara (dir.), *Parole au silence*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2012, p. 103 – 113. Nous utiliserons dans notre thèse des parties de l’article sus cité.

³⁴⁸ Vicram Ramharai, « La relation fille-père au sein de la famille hindoue dans les œuvres d’Ananda Devi », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Vesemael (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles – La figure du père*, Paris, L’Harmattan, 2008, p. 124.

³⁴⁹ *Ibid*, p. 120.

³⁵⁰ Dr. Rohini Bannerjee, « La construction identitaire dans l’œuvre romanesque d’Ananda Devi », dans Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), *Écritures mauriciennes au féminin : penser l’altérité*, Paris, L’Harmattan, 2011, p. 87.

éventail de relations : familiales, amoureuses, sociales, sexuelles³⁵¹, car « manger veut alors dire aimer comme si le mot “chair fraîche” pouvait avoir un double sens : alimentaire et sexuel »³⁵². Au sein de la société patriarcale qu’Ananda Devi dépeint au long de ses romans, le verbe « manger » gagne un sens allégorique par extension. L’allégorie des repas apparaît dans *Le Sari vert* pour parler de l’ogre et de son penchant le plus connu : son appétit continu et démesuré.

Émile Fromet de Rosnay considère que « l’allégorie permet d’abriter certaines idées qui ne peuvent pas énoncées autrement. L’allégorie de Devi conteste l’autorité patriarcale d’une manière indirecte et créatrice »³⁵³. Le mythe de l’ogre enveloppe le récit du roman de la même manière que l’allégorie le réalise. Pour cela, nous nous sommes posé à plusieurs reprises la question de savoir si Ananda Devi avait jamais pensé au mythe de l’ogre ou à l’un de ses doubles quand elle a rédigé le roman *Le Sari vert*. Monstruosité, appétit, violence, haine, tout converge vers la définition mythologique moderne de l’ogre.

Comment le *Dokter*-dieu en tant qu’ogre agit-il envers sa famille et dans la société ? Est-ce que ce mythe arrive à exprimer la violence et les transgressions auxquelles le protagoniste soumet tout son entourage ? Comment s’exprime la dévoration ogresque, si dévoration il y a, sur le plan social et familial ? En tant qu’héritier de l’ogre, quel est le rapport du *Dokter*-dieu à la nourriture et comment se développe-t-il ? Voilà autant de questions que cette approche socio-familiale du mythe de l’ogre peut susciter dans ce roman mauricien.

Déjà présentée sous différents aspects dans les romans qui précèdent *Le sari vert*, la société patriarcale prend des formes nouvelles dans ce récit, par le fait que la parole est donnée au bourreau, le narrateur étant le grand tortionnaire des femmes de sa famille. Son point de vue, l’unique d’ailleurs, que le lecteur reçoit au long du roman, varie entre le délire et la lucidité, tout en ramenant la femme à un stade animal et dont le seul le rôle est d’obéir corps et âme à l’homme. L’homme, par sa nature, est le dieu tout-puissant, associé aux animaux prédateurs, mais aussi « royaux ». Le rapprochement entre l’espèce de l’homme-mâle et le lion - symbole de la force triomphante, de la puissance, du pouvoir, mais également de la férocité -, donne à l’homme un statut supérieur et incontestable. Dans le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbraant, le lion est :

³⁵¹ La sexualité déviante en tant que penchant ogresque constitue le point d’intérêt dans le chapitre suivant de notre thèse.

³⁵² Arlette Bouloumié, « L’Ogre », dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1106.

³⁵³ Émile Fromet de Rosnay, « Allégorie et lectricide : l’hétérogène dans *Moi, l’interdite* d’Ananda Devi » dans Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), *op. cit.*, p. 123.

l'incarnation même du Pouvoir, de la Sagesse, de la Justice, en revanche, l'excès de son orgueil et de son assurance en font le symbole du Père, du Maître, du Souverain, ébloui par sa propre puissance, aveuglé par sa propre lumière, et qui devient tyran, en se croyant protecteur.³⁵⁴

Le rapprochement du père et du lion trouve toute sa pertinence dans la symbolique de cet animal féroce. Le père devient une sorte de dictateur, par rapport à la loi non-écrite, au sein de la société et surtout au sein de sa famille, mais à un niveau beaucoup plus réduit:

Il y a des hommes qui, de par leur nature, ont le droit de prendre ce qu'ils veulent ; c'est une espèce de royauté naturelle comme celle du lion ou du tigre. Ils ont le droit du clan. Ils guident, ils protègent, ils perpétuent l'espèce et ils ont des droits. Dans la nature, cet ordre est admis sans conteste (...). (*SV*, p. 146)

Les qualités relativement imaginaires qui lui sont attribuées se retrouveront mises en question dans le roman par le père-monstre lui-même. Néanmoins, il continue à représenter la loi, aux yeux de la famille et de la société. Il n'existe pas de loi qui ne soit pas contestée. Le rattachement au lion rappelle la nature divine que l'homme se voit octroyer au sein de la famille hindoue traditionnelle. Il incarne le rôle de l'éducateur, il est le sage par définition et par son sexe, porteur de sagesse qui ne tolère pas la prise de parole des femmes, quelle que soit l'effort de la gent féminine pour détrôner le mâle :

Chaque homme doit être maître dans sa famille et si sa famille ne comprend pas ça il faut le lui apprendre. Cette sagesse-là est connue depuis des millénaires mais ce n'est que maintenant que les femmes se réveillent et se disent qu'il n'y a pas de raison. Et pourtant si, mes belles, il y a une raison, c'est que nous en savons plus que vous. C'est aussi simple que ça.

Nous avons pour nous la sagesse de notre sexe. (*SV*, p. 135)

La « rébellion » tacite des femmes engendre la violence des hommes sur elles. Les femmes évoluent et prennent conscience de leur rôle dans ce monde. Chaque roman d'Ananda Devi est une forme de rébellion de la femme contre la société patriarcale où elle n'a aucun pouvoir. La violence naît avec la transgression par la femme de ces normes imposées par l'homme, avec la pertinence de ses questionnements, mais surtout avec la mise en doute du pouvoir naturel octroyé à l'homme par la tradition. Avec les romans de Devi, la femme veut dépasser sa condition de « femelle » et montrer à l'homme que l'égalité des genres est possible. Chose étonnante encore une fois pour le lecteur, l'auteure met ces propos dans la bouche de l'homme. Le fort message qu'elle transmet est de faire savoir aux hommes de sa

³⁵⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbraant, *op. cit.*, p. 575.

société patriarcale que le changement du statut de la femme est possible et que la « normalité » de l'homme est anormale :

La plupart des hommes de ma génération avaient plusieurs femmes (...) et (...) les épouses légitimes devaient accepter, puisqu'elles n'avaient pas le choix et que cela seyait à leur nature de saintes. Mais un jour (...) elles se sont réveillées et se sont dit que ce n'était pas normal. Elles ont appris à dire non : sacrée secousse dans le processus d'évolution des femelles ! (SV, p. 50)

La violence de l'homme, bien qu'innée, trouve des sources qui la rendent encore plus puissante dans la prise de conscience des femmes de leur situation et dans la volonté de celles-ci de la dépasser. Le mythe de l'ogre, mythe de la violence par excellence, s'exprime dans le roman *Le Sari vert* par la multitude des situations démesurées créées au sein de la société, mais également dans sa famille, par le père-ogre, le *Dokter-Dieu*.

III.4.2. Violence et transgression ogresques au sein de la société et de la famille

La violence à petite ou à grande échelle est devenue tellement courante de nos jours, que la seule préoccupation de l'humanité semble être celle de trouver des dénominations nouvelles à tout ce qui nous entoure et nous nuit. La violence annule le droit d'une personne à exister, comme Christiane Olivier l'affirme dans son étude portant sur la violence familiale, « comme les autres, face au mépris, à l'abandon, à la mise en demeure, à l'exclusion, à l'expulsion ».³⁵⁵ Le roman *Le Sari vert* met en place des violences qui vont, à un premier regard, dans une seule direction³⁵⁶, de la part du *Dokter-dieu* sur tout ce qui l'entoure, société et famille, patients et femmes.

Dépassant les limites d'un comportement humain familial et social normal, le père et l'époux narrateur du roman *Le Sari vert* est solidement lié au pouvoir patriarcal, qu'il semble à la fois incarner, exploiter et perpétuer ; nous considérons cela comme la preuve - encore une fois -, que la symbolique de l'ogre est étroitement liée au père, comme nous le montrent les romans de Chessex ou de Sempoux.

Le *Dokter* incarne un rôle de bourreau qui rabaisse et oblitère les femmes autour de lui, car il est sûr de sa toute-puissance. C'est un ogre qui instaure dans sa maison une sorte de régime totalitaire rappelant les régimes politiques que nous avons vus dans le chapitre

³⁵⁵ Christiane Olivier, *op. cit.*, p. 11.

³⁵⁶ Nous montrerons dans la suite de notre travail, dans le dernier chapitre que la relation de violence existant entre les membres du couple est ambivalente et qu'elle se manifeste dans les deux directions.

antérieur, comme un tyran obsédé par l'avilissement et l'anéantissement de ceux qui l'entourent. Il devient dictateur à un niveau plus restreint, au sein de sa famille, mais aussi dans la société de Port-Louis où il agit sur les patients. Ses actions se déroulent sous le signe d'une violence acerbe, d'un orgueil immense et d'une vision extrêmement égoïste de la vie et de ses significations.

III.4.2.1. Le *Dokter*-dieu, un tyran de la vie et de la mort

Le protagoniste Bissam Sonath est médecin à Port-Louis, métier qui, selon lui, le place au plus haut dans l'échelle de la société dont il fait partie. Le fait d'être appelé *Dokter* et non pas docteur est expliqué par le protagoniste-même : « “Dokter”, prononcé avec cette emphase mélodieuse sur la dernière syllabe qui représentait l'accomplissement ultime pour ces minables » (*SV*, p. 34). L'affectation qu'on lui affiche est en opposition avec le terme de « minables » qu'il emploie pour désigner les patients traités ; le *Dokter* s'octroie un statut supérieur, de dieu mythologique, venu sur terre pour agir en grand sauveur et dédaigner ceux qui ne sauraient l'apprécier. Cette attitude a son origine également dans la frustration née des limites imposées dans son travail, par l'impossibilité d'évoluer dans le cadre restreint de l'île.

La consolation lui vient de l'appellation que la population – par reconnaissance envers ses actions –, lui attribue. La déification dont il jouit de la part de la société de Port-Louis n'est pas, selon les affirmations du personnage-même, fortuite. Il réalise l'apologie de sa propre déité en mettant en avant ses caractéristiques de dieu mythologique.

Par les deux éléments constituant sa démarcation du reste de la société, le médecin-protagoniste s'inscrit dans ce que René Girard appelle, « le jeu de la violence et du sacré »³⁵⁷, car chaque dieu mythologique est ambivalent (tout comme l'ogre est un mythe de l'ambivalence et de l'ambiguïté³⁵⁸) et empreint son entourage de sa dualité. « Docteur » et « dieu » sont deux noms qui placent le protagoniste entre la violence et le sacré, entre les actes terrestres et ceux divins. Son activité de médecin le rapproche de la divinité par ses pouvoirs de guérison, par la lumière de dieu que la communauté de l'île lui attribue.

Le docteur Bissam devient « dieu » dans un premier temps par l'appellation reçue, pour s'octroyer par la suite le droit de cette déification comme un état de la normalité et prendre conscience de son statut supérieur aux autres:

³⁵⁷ René Girard, *La Violence et le Sacré*, éd. cit., p. 385.

³⁵⁸ Cf. Arlette Bouloumié, « L'Ogre » dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1099.

Ah, le Dokter ! Ce demi-dieu dont même les proches étaient auréolés d'une lumière par procuration ! Le Dokter possédait toutes les réponses, détenait les clés de toutes les guérisons. On s'accrochait à lui à la naissance de l'enfant et à chaque âge de ces précieux rejetons qui avaient tant de mal à survivre aux rougeoles, aux dysenteries, aux gastro-entérites, à la poliomyélite, au paludisme et à toutes les infections qui les guettaient comme de mauvais esprits dans le berceau. (*SV*, p. 34-35)

Ce « dieu » accompagne les gens pendant toute leur existence, il est le témoin de tout ce qu'ils subissent, et parfois, comme nous le verrons plus loin, il est la cause de leurs maux : « En vieillissant, ils devenaient encore plus dépendants du Dokter-Dieu. » (*SV*, p. 35) Toute déité mythologique est caractérisée par l'ambivalence, un côté maléfique, violent, nuisible, – car tout pouvoir engendre de la violence –, et un côté capable de sentiments humains, de pitié et de tristesse, qui s'exprime dans de rares moments. Ses connaissances deviennent infaillibles aux yeux des patients car une fois leur confiance et leurs croyances absolues dans ses pouvoirs acquises, il se situe au-delà de l'humain normal :

Au bout de quelques années mes diagnostics étaient presque infaillibles. La connaissance alliée à l'intuition me conférait une sorte d'omniscience. Je pouvais lire les têtes et les corps ; ils me croyaient doué d'une deuxième vue. (*SV*, p. 35)

Pourtant cette « deuxième vue » ne s'exprime pas en permanence, ou, pire encore, ce n'est que le jeu et le fruit du hasard qui met le *Dokter* dans une lumière positive. Si pour se vanter et parler de ses grands dons de guérisseur, le *Dokter*-narrateur parle à la première personne du singulier, en revanche, pour exprimer ses échecs il utilise le singulier de la troisième personne, comme s'il voulait se détacher de ses échecs fréquents, prendre ses distances, comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre qui aurait travaillé à sa place :

S'il échouait, on ne lui tenait pas rigueur : la mort était entre les mains de Dieu – arrêt du cœur. Mais la guérison et la vie, elles, venaient directement du Dokter. Quoi d'étonnant à ce qu'il se sente investi d'une sorte de toute-puissance ? (...) Il en perdait, petit à petit, le sens de la compassion. (*SV*, p. 35)

La perte de la compassion représente l'éloignement du *Dokter* des sentiments humains les plus normaux, son rattachement à la figure mythique de l'ogre se faisant graduellement au cours de son expérience avec les malades. Cette perte de la compassion est accompagnée d'un sentiment de toute-puissance spécifique à tous les dieux mythologiques. Si Chronos n'a aucune pitié de dévorer sa propre progéniture afin de garder sa domination dans le monde, le *Dokter* acquiert un sentiment de tutelle sur la vie et les conditions de survie de ses patients.

Le pouvoir de guérir les maladies des autres n'est pas un don divin. Détenir les clés de toutes les guérisons veut dire, dans un sens littéral, avoir acquis une série de connaissances par le biais de l'étude, par la voie de l'école. Mais dans une société d'anciens esclaves³⁵⁹, où l'école n'est pas pour tout le monde, le pouvoir de guérir n'est à aucun moment associé à des études et à une expérience préalables, mais à la divinité, à un pouvoir venu d'ailleurs, pouvoir qui réclame ses droits de reconnaissance et d'éloge :

(...) dans mon quartier de Port Louis, j'étais entouré d'une vénération que je percevais comme une vibration autour de moi quand je marchais dans les rues, parfois inconsciemment voûté par mes propres préoccupations. (*SV*, p. 35-36)

Le sacré du métier de médecin est dépassé par le profane de la violence que le *Dokter-ogre* manifestera à plusieurs reprises dans le roman. Sa déification est à l'origine de ses penchants ogresques sur ses patients, car le jeu entre dieu/ Dieu au niveau de l'expression du peuple amène la confusion au niveau de sa représentation. La constante hésitation entre les deux orthographes, des fois avec majuscule, parfois avec minuscule, comme si le protagoniste-narrateur ne savait pas où se placer – du côté de la divinité mythologique ou de la divinité religieuse –, revient aux yeux du lecteur à plusieurs reprises.

L'association du protagoniste par son métier à une divinité fait penser, comme nous l'avons déjà remarqué, à Cronos, prototype mythologique de l'ogre par excellence. Il exerce une sorte de rôle « parental » auprès de ses patients et s'il ressent une menace de leur part, il n'hésite pas, – tel Cronos –, d'agir en maître sur ceux qui ont besoin de son aide pour rester en vie. Comme Paul Calmet, le père-médecin du roman *L'Ogre* de Jacques Chessex, le médecin du roman d'Ananda Devi estompe sa figure de médecin-dieu pour s'incarner dans le médecin-ogre, par le constant rapprochement avec le thème de la chair. L'habitude du *Dokter-dieu*, pareil à celui de docteur Paul Calmet, est de triturer sans cesse la chair de ses patients et quand la victime est subjuguée par la douleur sans pouvoir de se défendre, l'ogre détruit le corps humain sans pitié.

Le thème de la chair est en étroite liaison avec celui du corps et toute sa géographie. Les mains acquièrent une double signification, basée de nouveau sur le jeu du sacré et de la violence : le docteur opère avec les mains, c'est avec ses mains qu'il guérit les patients, mais ce sont également elles qui peuvent détruire et massacrer. Le désir de massacre naît, selon nous, de la permanente confrontation de l'ogre mauricien aux corps malsains des autres : « le

³⁵⁹ Les références aux Créoles qui travaillent dans les champs de canne à sucre des *bourgeois* sont ramenées à plusieurs reprises au premier plan.

Dokter était amené à voir la face moins ragoûtante des gens, leurs fesses, leur graisse, leurs os, leurs furoncles, leurs abcès,... » (*SV*, 35), toutes les défigurations qui troublent la configuration du corps humain. Ce contact avec le côté désagréable de la chair humaine, avec ses handicaps et ses horreurs, fait que le *Dokter* oublie sa déontologie et ses limites et dévore la vie d'un patient qui finira par se suicider, à cause de sa jambe perdue, suite aux mauvais soins donnés par le *Dokter*.

Les échecs dont il a été l'auteur - échecs qui ont mené à la destruction de la vie de certains patients et même à leur mort - le transforment progressivement en un ogre social, un nouveau monstre massacreur. Avec l'expérience, une métamorphose du bénéfique en maléfique³⁶⁰ s'opère dans la constitution sociale et familiale du *Dokter*-dieu. Le nouveau Cronos social « dévore » d'une manière symbolique la vie qu'il devrait sauver en tant que médecin, et cela se produit dès qu'il prend conscience de la négation de la divinité qui lui était attribuée :

Je ne suis le sauveur de personne. Pas même des malades, à vrai dire. Je peux le dire, aujourd'hui, puisque je ne soignerai plus personne. Les guérisons étaient toutes miraculeuses parce que certains guérissaient et d'autres pas sans que j'y sois pour grand-chose. Mes connaissances me permettaient tout juste de les retenir, vacillants, au bord. S'ils retrouvaient l'équilibre, c'était par le plus grand des mystères. (...) avant, j'étais persuadé de mes pouvoirs. (*SV*, p. 82-83)

La conviction d'être doué d'un pouvoir divin de guérison est mise en question par les actions du médecin lui-même, à plusieurs reprises, pendant sa jeunesse. La confirmation de son appartenance à une race mythologique se définit par la violence dont il est capable dans le « traitement » appliqué à ses patients. Comme René Girard l'affirme en parlant de la violence caractéristique des dieux mythologiques sur les entités de leur environnement,

l'hypothèse de la violence (...) est la première qui rende vraiment compte du caractère double de toute divinité primitive, de l'union du maléfique et du bénéfique qui caractérise toutes entités mythologiques dans toutes les sociétés humaines.³⁶¹

Le caractère double de toute divinité relève de son ambiguïté. L'ogre est un être ambigu et violent, ambivalent et circonspect, caractéristiques qui peuvent être facilement attribuées au *Dokter*-dieu, car reprenant encore une fois les idées de René Girard, « tous les dieux, tous les héros, toutes les créatures mythiques (...) incarnent le jeu de la violence dans son ensemble,

³⁶⁰ Nous calquons cette expression sur l'affirmation de René Girard, « (...) c'est la métamorphose du maléfique en bénéfique », dans *La Violence et le Sacré*, éd. cit., p. 373.

³⁶¹ René Girard, *La Violence et le Sacré*, éd. cit., p. 375.

telle que l'unanimité fondatrice le détermine »³⁶². La violence est, dans ce cas, l'expression de la dévoration par le massacre corporel: le massacre de la jambe d'un patient qui tombe comme une punition (pour le médecin) pour le fait d'avoir refusé de soigner une femme malade une dizaine d'années auparavant³⁶³.

En analysant sa vie passée, le *Dokter*-dieu touche inconsciemment à sa nature de monstre mythologique. Les actions de sa vie et leurs conséquences le suivent, tout comme dans le cas des dieux mythologiques les conséquences de leurs gestes les ramène à leur perte : « Comme dans les mythologies, de longs filaments de causes et de conséquences nous enchaînent à nous-mêmes. Ils nous font commettre des erreurs qui, des années plus tard, reviennent nous casser la gueule. » (*SV*, p. 83)

Aucun acte ne reste impuni, tel semble être le message du narrateur. S'il avait soigné cette femme, il ne se serait jamais retrouvé dans une situation si pénible. La réalité socio-culturelle de l'île se tisse sur le fond de l'histoire du massacre de la jambe de cet ouvrier blessé dans les révoltes sur les champs de sucre de canne, réalité à laquelle le *Dokter* se confronte pendant la nuit, temps propice pour l'apparition des monstres. Leur marche dans la nuit, traversant les champs de canne pour arriver aux cases du Camp Kenya, est définitoire dans la construction ambivalente du médecin-ogre.

En chemin, ils rencontrent une vache qui a été victime de la violence des rebelles et qui a les quatre jarrets coupés. En hésitant, le *Dokter*-dieu utilise, pour tuer la vache et soulager ses douleurs, la morphine qu'il avait sur lui et qui était destinée à la souffrance du patient dont il allait s'occuper. C'est le seul moment de son monologue et de sa vie, dans lequel il montre

³⁶² *Ibid.*, p. 373.

³⁶³ Deux événements qui mettent en doute le pouvoir de guérir du *Dokter* s'entremêlent dans le roman. Un soir un homme vient le chercher en taxi pour le ramener dans la case de son frère située sur un champ de canne. Suite aux révoltes contre les *bourgeois*, le frère avait été touché d'une balle à la jambe et nécessite absolument les soins d'un médecin. Dans le taxi, le chauffeur regarde avec insistance le médecin et il se révèle être le fils d'une femme, mère de famille, qui avait souffert d'une intoxication alimentaire et que le *Dokter*-dieu avait refusé de soigner, car le père ne pouvait pas payer. Le chauffeur les oblige de descendre de sa voiture et laisse les trois personnes au milieu de la nuit, au milieu de nulle part, en guise de punition envers le *Dokter*. « Et donc, a-t-il poursuivi, mon père est venu vous chercher au milieu de la nuit. J'avais dix ans. Je croyais que ma mère allait mourir. Mon père est revenu avec vous. Toute la famille vivait dans une seule chambre. Vous êtes rentré, vous avez vu la chambre, le lit dans lequel on dormait tous, un fauteuil dans un coin et les quatre enfants autour du lit et ma mère qui vomissait et vous avez dit, en regardant mon père dans les yeux : vous pouvez me payer ? (...) Mon père n'a pas répondu tout de suite, a poursuivi le chauffeur. Puis il vous a montré la porte. La porte est là, *Dokter*, il a dit. Il n'a rien dit d'autre, il a attendu. Et vous êtes parti ». (*SV*, p. 86-87) Dans cette situation, le *Dokter* n'est pas le seul tortionnaire qui n'a aucune compassion pour un patient malade ; l'oppression dont il fait preuve est d'autant plus grave que sa décision de ne pas soigner la femme est influencée par l'argent. Le médecin, tout comme l'argent, deviennent des oppresseurs sociaux impitoyables.

une trace de compassion qu'il justifie, en faisant appel à l'héritage mythologique hindou³⁶⁴, de la manière suivante :

C'est si important pour nous tous, une vache. Cela doit venir d'un atavisme résistant à tout, aux siècles et aux changements sociaux, issu de notre passé, de nos obsessions, de nos dieux. Et également une adoration de la déesse mère. (*SV*, p. 105)

La scène de la vache est importante dans l'évolution du médecin vers un statut de monstre, dans plusieurs sens. Sa monstruosité ressort dans un premier temps de la nonchalance avec laquelle il essaie de convaincre sa fille, présente à la scène de la vache, qu'il a guéri l'animal par générosité. Kitty, bien qu'âgée de quelques années à ce moment, comprend que son père ne fait que donner la mort à l'animal. La petite fille n'est pas dupe de la ruse verbale avec laquelle le père essaie de couvrir son acte. Dans un deuxième temps, le *Dokter* considère les animaux au-dessus de la race humaine. Il est convaincu que les autres analgésiques qu'il a sur lui pourront amadouer la douleur du patient qui l'attendait et administre toute la morphine à l'animal.

La symbolique de la vache n'est pas fortuite dans la société hindoue : « d'une façon générale, la vache, productrice de lait, est le symbole de la Terre nourricière »³⁶⁵, le symbole de la mère que le *Dokter* avait perdue avant qu'elle le voit devenir médecin. Faire cesser la souffrance de la vache par la mort devient pour lui une priorité devant la vie d'un être humain. Il « lui offre la mort, et c'est par amour (...) » (*SV*, p. 107) qu'il le fait. Contrairement à cet amour et aux sentiments de pitié qu'il montre envers la vache, il applique au patient à la jambe fracassée un traitement digne d'un tortionnaire moyenâgeux. Il préfère l'animal à l'homme.

L'échec de « la nuit longue et sanglante » (*SV*, p. 109) a comme responsable unique le *Dokter*-dieu. Si son attitude du passé envers la femme intoxiquée n'avait pas été si monstrueuse, le chauffeur du taxi, enfant de cette femme, ne se serait pas vengé en les laissant marcher à pied dans un moment où un autre moyen de transport était introuvable. Le traitement que le médecin applique à la victime passe par une constante comparaison avec celui de la vache :

Les gémissements de l'homme blessé n'ont rien à voir avec l'incomparable dignité de l'animal. Lui aussi a été blessé à la jambe (une, pas quatre) : une balle lui a fait éclater le genou

³⁶⁴ Pour les peuples hindous, la vache est le symbole de la mère nourricière, de la « Mère universelle ». Elle représente l'origine et le fruit de tout sacrifice aux dieux. Cf. Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 929-934 (voir *Taureau*).

³⁶⁵ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 987.

et une autre lui a traversé la cuisse. (...) L'os au-dessus du genou a été fracassé. Je sais que des fragments doivent être enfoncés dans la chair et qu'il faudra les enlever un à un. La jambe est trop endommagée. (...) Je n'ai plus de morphine. (*SV*, p. 108-109)

Le lendemain, quand il annonce à la famille de la victime que l'hémorragie a été arrêtée, mais qu'il n'avait pas pu sauver la jambe, un « silence de deuil (...) pour une jambe morte » (*SV*, p. 109) s'instaure dans la famille. Ce silence le suivra tout au long de sa vie, car il est à la base de son évolution vers un statut ogresque qui nie son côté divin et sauveur, que la société de Port Louis lui avait octroyé :

Je leur ai expliqué que j'avais arrêté le saignement parce qu'il risquait de mourir d'hémorragie, mais que je n'étais pas en mesure de sauver sa jambe. Je leur ai dit qu'à l'hôpital, ils la lui couperaient. (...) Il avait souhaité que le Dokter-Dieu s'occupe de son frère. Désormais, celui-ci vivrait avec des béquilles.

Pas ma faute. Je suis Dokter. Pas Dieu. (*SV*, p. 109-110)

L'impossibilité de sauver la jambe appartient en totalité au *Dokter*, car l'enchaînement des situations met en question la deuxième vision que la société s'était faite sur lui, celle de guérisseur infaillible, ayant le statut de dieu parmi les hommes.

Le glissement du statut de dieu sauveur au monstre ressort du langage et de l'attitude impertinente et détachée du *Dokter* envers le massacre de la jambe. La négation de sa déité est mise en évidence encore une fois, mais l'ambiguïté du jeu dieu/Dieu, que nous avons évoquée plus haut, réapparaît pour renforcer la relativité de l'appellation qu'il avait reçue de la part de la société. Devant le massacre commis, il renie son statut de dieu, pour se limiter aux pouvoirs de la science.

L'ogresque s'exprime dans l'attitude du *Dokter*, adoptant une position de victime, jetant sur les autres une faute qui lui appartient. Son orgueil ne peut pas admettre que c'est à cause de lui que l'homme perd sa jambe.

Comme dans la scène de la vache, le père essaie de duper sa fille en lui disant qu'il avait sauvé l'homme. Sur son lit d'agonisant, Kitty lui avoue s'être souvenue toute sa vie de cet échec de médecin. Le vocabulaire par lequel elle désigne l'action de son père est celui qui touche à la boucherie et à la mort (des mots qui caractérisent les faits dévorateurs des ogres en général) ; elle n'hésitera pas de rappeler à son père le carnage qu'il a effectué sur la jambe de ce patient:

Tu avais massacré la jambe de cet homme et tu voulais des remerciements. (...) J'ai vu sa jambe quand tu as fini de le « soigner ». C'était une bouillie de chairs vives. Il était à l'agonie. Tu aurais mieux fait de ne pas le toucher. (*SV*, 112-113)

La négation du côté divin du docteur acquiert toute sa plénitude par la confirmation du *Dokter*-dieu de ses faits de tortionnaire. La violence qu'il déploie envers son patient représente une partie infime de ce dont il est capable:

Cette nuit-là, quand le chauffeur de taxi nous a abandonnés en plein milieu de la campagne, dans l'air sucré des champs de canne, cette nuit-là, oui j'ai massacré et j'ai tué sans le vouloir. Mais je n'avais pas le choix. (*SV*, p. 103)

Pour lui, l'impossibilité est un fait du hasard, car malgré la violence déployée, il ne sent pas entièrement responsable. Le *Dokter*-dieu est un monstre d'une forte violence sociale qui annonce et dénonce celle qu'il déploie au sein de sa famille. Ce dieu mythologique, avatar de Cronos dans la société de Port-Louis, prend sa ration de chair fraîche par son métier. La fonction d'époux semble lui fournir le champ propice au déploiement de la violence dont le monstre est capable, champ dans lequel son attitude et ses faits d'ogre aboutissent à l'absolu monstrueux. L'apologie que le *Dokter*-dieu essaie de faire sur soi-même ne fait que laisser entrevoir les failles personnelles, les failles d'un monstre social et conjugal.

III.4.2.2. *Dokter*-dieu, l'ogre des femmes

Dans la perspective de Cronos, monstre déployant une violence absurde sur sa famille, le *Dokter* mauricien devient un ogre familial par son désir de « garder infiniment sa puissance »³⁶⁶ dans la société patriarcale dont il fait partie, se rattachant fortement à la symbolique du monstre tortionnaire.

Pendant le jour, il est un dieu sauveur pour la société de Port-Louis, mais dès qu'il passe le seuil de sa maison, à la tombée de la nuit, il devient monstre. Si le pouvoir du *Dokter* de décider de la vie de ses patients dépend de sa volonté de les soigner, au sein de sa famille, il a également le pouvoir absolu, il peut décider de la vie ou bien de la mort des femmes qui l'entourent. Sa violence devient extrême quand sa femme ne veut pas se conformer aux habitudes de cette société patriarcale, quand elle refuse d'être comme les autres. Par la violence, il croit ramener son épouse « au droit chemin », celui qu'il considère comme juste et convenable dans une société où l'homme règne en maître.

Les littératures de tous les pays sont riches en récits qui racontent la violence conjugale, qu'elle soit physique ou psychique, sous des expressions riches et variées. La violence conjugale fait partie de la violence sociale en général, où les plus faibles se retrouvent soumis

³⁶⁶ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 693.

aux plus forts, où les femmes sont amenées à vivre sous une emprise patriarcale, que ce soit celle du père ou de l'époux, emprise dont la seule issue semble être la mort.

Dans le roman *Le Sari vert* la violence conjugale se tisse en premier plan, le protagoniste se nourrissant de la violence qu'il élève au rang d'institution familiale. Avec lui, la représentation de la violence gagne en expressions : langage, attitude, coups de poings et elle finit par le meurtre. Par cette violence sous le signe de laquelle les personnages évoluent, la figure de la femme en tant qu'épouse, mère et fille est mise en évidence pour montrer la bestialité qui règne dans l'intimité d'une famille.

Essayant de définir l'ogre intérieur qui vit en chacun de nous, Christiane Olivier affirme dans son ouvrage *L'Ogre intérieur* que « la violence, c'est la dernière étape après un long crescendo de mécontentements exprimés ou non par l'individu (...) »³⁶⁷, c'est-à-dire la sortie à la surface d'une série de déceptions, de mésaventures et d'échecs, de tous les sentiments refoulés.

La violence du *Dokter* s'agrandit graduellement et avec le même résultat sur tous ceux qui l'entourent. S'il massacre symboliquement l'homme du camp Kenya, qui, amputé de la jambe droite essaie à plusieurs reprises de se suicider, avec sa femme et sa fille les choses se passent différemment.

L'évolution de sa violence passe par les coups, les injures, les lames des couteaux sur le sein, l'interdiction de porter des saris coûteux, l'obligation de renoncer aux sandales pour marcher pieds nus et - le coup magistral -, la marmite de riz bouilli versée sur la tête de la femme, à laquelle il met le feu. Tout cela parce que ses attentes ne sont pas accomplies, car il attend de la part de son épouse la perfection en matière de gastronomie, de même que la soumission totale.

Le jeu du sacré mélangé à la violence-même dans le comportement du *Dokter* se prolonge au sein de la famille. Il sacralise une femme dont il essaie, pendant deux ans, de convaincre la famille de lui donner la fille en mariage, séduit par le rire jeune et la vivacité de la jeune fille. Le paradoxe de cette sacralisation vient du fait que l'époux attend que la joie de vivre de la femme disparaisse après le mariage et qu'elle s'adonne corps et âme à la maison. Passée la nuit de noces, la parfaite épouse disparaît : « Cette image d'elle, renversée sur le lit blanc, désordre de ses membres ponctués d'aires sombres, me poursuivrait désormais. Ma parfaite jeune épousée avait disparu en une nuit » (*SV*, p. 31).

³⁶⁷ Christiane Olivier, *op. cit.*, p. 11.

De cette première nuit jusqu'aux premiers coups que le *Dokter* porte sur sa femme, le chemin n'est pas long. Le topos de l'opresseur commence à s'exprimer à l'intérieur du *Dokter*, pour rebondir en coups et en maltraitance sur sa femme. Le désamour ressenti dès la première nuit - accompagné des échecs culinaires et d'une attitude de duplicité que le *Dokter* croit voir dans les faits de son épouse -, engendre la première scène de violence. Parlant de ce premier acte de violence qui arrive dans un couple où l'amour disparaît, Christiane Olivier affirme :

Le premier coup violent entre ceux qui ne s'aiment plus est toujours donné par l'ogre intérieur qui sait que le sentiment d'identité commune étant évanoui, il ne pourra plus manger l'autre comme du bon pain et il se lève alors bien décidé à faire disparaître le « mauvais objet ».³⁶⁸

Dans une société patriarcale comme la communauté hindoue de l'Île Maurice, la question d'identité commune au sein du couple n'est jamais exprimée : l'homme est supérieur à la femme par sa force physique, par ses coups, mais surtout par tous les droits non-écrits que la tradition lui octroie. La première scène de violence sur sa femme, décrite par le *Dokter* lui-même, nous choque par la brutalité des actes, mais aussi par l'antagonisme entre le petit corps de la femme et la férocité ogresque auquel il est soumis :

Elle était penchée, le sari écarté de sa petite poitrine. Sa natte se balançait encore devant moi, si épaisse que si j'y refermais la main elle remplirait totalement ma paume, un corps noir, onduleux, sinuant, se déroulant jusqu'à terre. Presque sans réfléchir, je l'ai saisie, cette natte qui me narguait glissement, crissement de ses cheveux sur la peau fine de ma main, et j'ai tiré si violemment que sa tête est venue heurter la table tout près de l'assiette avec un bruit nu. J'ai tiré encore et encore, comme sur la corde d'un carillon, ne me rendant même pas compte qu'après le premier cri de surprise elle n'avait plus crié ni protesté. (*SV*, p. 28)

Devant autant de violence, la femme n'a aucun pouvoir. Elle réussit à avoir une maîtrise inébranlable contre son mari par la guerre silencieuse qu'elle mène³⁶⁹, en ne lui adressant plus la parole. Cette violence symbolique représente aux yeux du mari la désobéissance et le désintérêt qu'il ne mérite pas, car il est le maître. À la violence physique, la femme répond par la violence symbolique, représentée par l'état d'indifférence qui agace le mari et lui affaiblit les nerfs.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 168.

³⁶⁹ Voir dans ce sens notre article « La « guerre silencieuse » de la femme dans une société patriarcale qui la dévore : *Le Sari vert* d'Ananda Devi », dans Laurent Lachaise, Marie Lefort, Oriane Vergara (dir.), *Parole au silence*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2012, p. 103 – 113.

Selon Christiane Olivier, le silence n'est pas fortuit au sein d'un couple où la violence se manifeste quotidiennement. C'est une forme de désobéissance, mais également une manière pour la femme de s'emmurer pour garder le secret des bestialités subies :

Le silence des femmes fait souvent partie du tableau de la famille violente. Les violences des hommes à l'encontre des femmes ont toujours eu d'autant plus de difficultés à être connues et à être combattues que leur fondement même repose sur la clôture et l'enfermement.³⁷⁰

Le silence, défini du point de vue psychanalytique, « est tout à fait lié à un non-savoir sur l'autre »³⁷¹, c'est-à-dire l'expression de la surprise devant la souffrance du supplice. Ce non-savoir de la jeune femme sur son époux est manifesté par l'étonnement et la peur de la violence des actes subis, par la stupeur devant la conviction du *Dokter* de la légitimité de ses actes. Le silence est le seul moyen de protection contre cette oppression sociale et familiale que l'époux et le père applique aux femmes dans la famille. Comme Michel Beniamino l'affirme dans l'article précité, le silence devient une forme de protection autodestructrice³⁷² car l'épouse du *Dokter* ne survivra pas longtemps devant autant de bestialité.

L'époux transforme, dans sa vision, la violence en moyen de protection contre les femmes de sa maison. Son premier acte de violence le soulage et le réjouit à la fois, sa déviation comportementale étant peut-être considérée chose normale dans la société patriarcale :

Bien plus tard dans la nuit, moi aussi je me mettrais à trembler, secoué par la finalité de mon acte. Mais c'était un tremblement qui ressemblait au plaisir et non à la peur.

Aujourd'hui encore, en y pensant, j'éprouve cette intime consolation du geste. Personne n'a su expliquer cela, mais c'est la vérité : la violence est une grâce. (*SV*, p. 29)

« La violence est une grâce » c'est-à-dire bénédiction, protection et bestialité qui s'accordent pour donner à l'homme les armes nécessaires pour tyranniser et subjuguier, pour martyriser, voire tuer les femmes autour de lui. L'époux-ogre utilise la violence par un besoin de survie dans son monde de femmes. En nous appuyant sur l'affirmation de Freud, selon laquelle la frustration (*Versagung*) est « le fait qu'une pulsion n'est pas satisfaite »³⁷³, nous voyons que chez le *Dokter*-dieu la violence est un désir profond né de plusieurs frustrations.

³⁷⁰ Christiane Olivier, *op. cit.*, p. 175.

³⁷¹ Sophie Périac Daoud et Dominique Platier-Zeitoun, *Silences. Paroles de psychanalystes*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Érès, 2004, p. 237.

³⁷² Cf. Michel Beniamino, « Écritures féminines à l'île Maurice. Une Rupture coloniale ? », *op. cit.*, p. 151.

³⁷³ Pierre Kaufmann (dir.), *L'apport freudien, Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Éditions Bordas, 1993, p. 333.

Une première frustration est celle produite par la mort de sa mère - unique femme qui ait fait quelque chose pour lui dans la vie - avant qu'elle ne voie son fils devenir médecin ; un deuxième sentiment de frustration naît de la non reconnaissance des femmes autour de lui (épouse, fille et petite-fille) pour sa « vie exemplaire » : « J'ai vécu une vie exemplaire, mais toutes ces femmes ont déformé le sens, altéré la droiture. J'avais tant de choses à leur apprendre. Elles n'ont pas compris que j'étais un héros » (*SV*, p. 31).

Nous avons vu que la focalisation sur les causes de cette violence extrême fait remonter quelques frustrations que cet ogre familial a éprouvées au long de sa vie par rapport à ses origines, ses attentes et ses échecs. Avec lui, la violence n'a pas seulement comme but de faire mal aux autres, mais elle constitue une certaine libération. Rejeter la faute sur ceux qui l'entourent, faire de l'autre « l'instance productrice de la violence, (...) car le processus renforce au sein du groupe victime le sentiment de son intégrité »³⁷⁴, transforme le médecin mauricien en un être encore plus monstrueux et sûr de la légitimité de ses actes. Avec le *Dokter*, l'ogre devient un mythe de la suprématie sociale et familiale.

L'ogre social et familial devient un ogre de la violence par définition. Il impose son caractère dominateur d'homme auquel tout est permis. La violence représente l'enlèvement de l'identité de la victime, la dépossession de son nom et ensuite de son corps. La jeune épouse, évoquée dans le long monologue du moribond, ne reçoit jamais de nom, comme si elle ne méritait pas le droit à en avoir un, car la nommer c'est la faire exister. Son époux l'appelle toujours « l'innommée » (*SV*, p. 54), « l'autre » pour maîtriser son existence. En déployant des avalanches de violence sur le petit corps de la femme, le *Dokter* ne fait qu'exprimer ses penchants ogresques.

Ses attitudes meurtrières ont comme source l'antagonisme des situations qu'il vit. À l'hôpital, il passe « plusieurs heures (...) auprès d'un patient qui souffrait d'un cancer de côlon en phase terminale et qui régurgitait ses propres matières fécales » (*SV*, p. 59). Rentré à la maison, il ne supporte pas de voir sa femme indifférente aux horreurs qu'il vit quotidiennement à l'extérieur. La violence ogresque apparaît ici comme punition de ce qu'il considère comme de l'oisiveté, l'ignorance de la femme des horreurs extérieures. L'ogre intérieur qui habite le *Dokter* ne supporte pas l'idée d'être le seul témoin de ces choses abominables.

L'ambivalence caractéristique de ce personnage mythologique apparaît dans la violence d'une scène dans laquelle la femme tient leur bébé dans ses bras. À la vue de cette image et

³⁷⁴ Bernard Mouralis, « Les disparus et les survivants », *Notre Librairie*, Revue des littératures du Sud, *Penser la violence*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 13.

suite à tout ce qu'il venait de vivre à l'hôpital, l'époux est terriblement irrité car l'état négligé de la maison contraste avec l'attitude de « tranquillité liquide » (*SV*, p. 59) de la femme, qu'il punit avec fureur :

Calmé, armé d'un scalpel, je suis allée vers elle, j'ai arraché le pan du sari (...) et j'ai tailladé la partie la plus richement brodée sans qu'elle puisse faire quoi que ce soit pour m'en empêcher, puisqu'elle tenait sa précieuse fille dans ses bras.

Kitty s'est mise à brailler. Mais, comme toujours, la mère n'a rien fait, n'a pas réagi, n'a pas protesté. Elle me regardait de ses yeux plats.

J'ai posé le tranchant du scalpel contre sa poitrine pleine de lait que le sari ne recouvrait plus.

Demain tu retournes à la cuisine. (...) À partir de demain, tu ne portes plus de sandales aux pieds. Tu marches pieds nus comme tout le monde.

Pour bien faire pénétrer ce message, j'ai appuyé un tout petit peu sur la lame et j'ai vu avec une joie inouïe perler des gouttes de sang plutôt que son éternel lait de vache nourricière. » (*SV*, p. 60)

Le mutisme de la femme devant son tortionnaire relève de la peur et peut-être aussi de l'amertume. Elle n'a aucun moyen de se protéger contre tant de violence, d'autant plus qu'elle doit protéger son bébé du bourreau qui, en vrai ogre, pourrait s'y attaquer. Le motif de la vache est à nouveau évoqué, comme si le narrateur voulait rappeler les limites du statut de la femme dans la société patriarcale : un animal qui sert à engendrer et à nourrir, à être aux services des autres inconditionnellement. Pareille à la vache aux quatre jarrets coupés, l'épouse subit une maltraitance gratuite. Si la vache « se fait mourir » par le *Dokter* pour échapper à la douleur et à la souffrance, la femme, quant à elle, se fait tuer par son époux par dédain et par haine.

L'image de l'époux devient celle d'un criminel en train de tuer l'Autre, celle qui ne lui obéit pas, celle qui semble le défier par son statut social et par le refus de se plier aux exigences patriarcales. L'image du *Dokter* au scalpel, agissant non pas dans un but curatif, mais destructeur, devient l'image d'un oppresseur familial licencieux, une figure de l'ogre social contemporain.

Nous inclinons à considérer que la violence du *Dokter* serait le fruit d'une grande frustration – l'absence du père – pendant l'enfance et l'adolescence. Il a vécu dans un monde qui a été indifférent à son sort, alors il se venge sur les femmes de sa famille, responsables, selon lui, de son insatisfaction. La figure de son père n'apparaît à aucun moment, comme si le *Dokter* s'était engendré lui-même. Est-ce l'absence du père qui a engendré un tel monstre ? Est-ce la disparition précoce de sa mère qui lui a donné la haine des femmes ? La déception de voir que la femme qu'il a épousée ne correspond pas à ses attentes, l'insatisfaction et la déception font naître en lui une colère monstrueuse. C'est la colère qui précède et engendre la

violence. C'est une pulsion biologique, psychique, à laquelle il ne peut pas résister. Le topos de l'opresseur est conditionné par l'apparition de la colère.

De la sorte, l'ogre devient un mythe de la colère qui soumet l'homme et le provoque à des actes insensés. En se remémorant les faits passés, cet époux-ogre semble être conscient de la colère et la violence dont il a été capable. En argumentant à propos de ses faits violents et monstrueux, le *Dokter* veut convaincre son « public » de la normalité de ses actes :

Je sais que cette colère m'a conduit trop loin. Elle est, je l'admets, responsable de beaucoup de choses. C'était une source écarlate qui m'envahissait et m'interdisait toute retenue, tachant mes lèvres de son goût magnifique. Je ne pouvais pas frapper le bébé pour le faire taire, alors je frappais la mère. C'était normal. » (SV, p. 24)

Dans l'ouvrage *La Violence et le Sacré*, René Girard définit la colère comme « une réalité formidable »³⁷⁵, une évidence redoutable. Dans la continuation des propos sur la colère, Girard affirme :

sa justice est vraiment implacable, son impartialité réellement divine puisqu'elle s'abat indistinctement sur tous les antagonistes : elle ne fait qu'un avec le retour automatique de la violence sur ceux qui ont le malheur de recourir à elle, s'imaginant capables de la maîtriser.³⁷⁶

L'épouse insoumise et silencieuse représente tout le contraire de ce que le *Dokter* avait désiré dans son couple. Il perd la maîtrise de sa colère, de sa haine quand il constate que toute démarche contre sa femme ne convaincra pas celle-ci de s'adonner convenablement aux tâches ménagères :

La colère s'est disputée à la patience jusqu'à ce qu'il m'apparaisse clairement que celle-ci était parfaitement vaine : ma femme n'avait aucune intention de reprendre ses responsabilités. » (SV, p. 59)

Dans ces conditions, la violence devient, à ses yeux, un devoir conjugal et l'unique moyen de communication avec sa femme, et plus tard sa fille. Si généralement l'ogre mythologique est dévoreur de chair humaine, le *Dokter* devient un de ceux qui se nourrissent avec de la violence psychique et physique infligée aux femmes qui constituent sa famille.

Il construit un quotidien de menace, où la femme vit constamment dans un état de peur. La peur est la réaction biologique logique des êtres faibles devant la violence de leurs tortionnaires. Le *Dokter* lui-même sait à quel point la peur qu'il inspire à sa fille Kitty même adulte rend celle-ci faible, instable et à son tour, comme sa mère, soumise à la volonté du

³⁷⁵ René Girard, *op. cit.*, p. 387.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 387-388.

tyran familial : « La peur est débilitante au point où rien d'autre ne compte, ni envies, ni espoirs, ni possibilité de rébellion. La peur est l'esclavage³⁷⁷ ultime, d'où on ne sort que par la mort. » (*SV*, p. 199) Si l'épouse est la première victime de l'esclavage familial (source de la mort), sa fille Kitty vit toute sa vie sous l'emprise esclavagiste de son père. Ayant connu une période pendant laquelle elle s'est éloignée du contrôle du père en se mariant, Kitty « lui revient » après la mort de son mari. De la sorte, elle subit pendant toute son existence une violence psychique accablante³⁷⁸ qui la rend complètement soumise devant son père. Elle sera aidée par sa fille Malika dans sa démarche d'apprendre la vérité sur la mort de sa mère, mort dont le père lui attribue constamment la faute et la responsabilité.

C'est avec Malika que l'emprise patriarcale de l'homme-ogre commence à s'effacer. Le lesbianisme affiché de Malika est la preuve que des femmes de cette famille sont sorties de l'emprise de cette société patriarcale. En s'alliant avec sa fille, Kitty réussit à se libérer du suffocant joug paternel et à connaître la réalité sur la mort de sa mère. Elle en portait le poids car le père l'avait convaincue que c'était elle qui avait mis le feu à sa mère, en la prenant pour une sorcière, après que le père ait préalablement jeté sur sa femme une marmite de riz bouilli et bouillant.

Le déferlement de la haine du *Dokter* envers les femmes de sa famille n'a pas de limites. Bien qu'adulte, ce tortionnaire misogyne agit la plupart du temps sur le psychique des femmes.

Le *Dokter* est un ogre social complet et accompli. Conscient de la « peur débilitante » qu'il inspire au sein de sa famille, il s'érige en dieu omnipotent par les définitions qu'il donne de la violence, du monstre et finalement, en misogyne absolu, du statut de la femme auprès des hommes. Dans son délire, le *Dokter* justifie sa violence en se positionnant à la place de la victime. À ses yeux, son comportement ogresque serait engendré par l'attitude la femme : « Violence ? Peut-être était-ce elle qui l'exigeait. Pourquoi n'aurait-elle pas changé, puisque cela lui aurait permis d'éviter les coups ? » (*SV*, p. 125). La violence substitue la parole aux coups. Elle serait le fruit de ce manque de communication entre les membres du couple, au sein de cette société patriarcale représentée.

Les attentes intérieures du mari ne sont jamais exprimées devant sa jeune femme ; elle devrait les deviner ou les savoir déjà par son rôle d'épouse. Le comportement violent du *Dokter* naît de la frustration d'être apprécié par toute la société et méprisé par sa femme. En

³⁷⁷ L'esclavage familial que le *Dokter* évoque est, selon nous, une mise en abyme des siècles d'esclavage durant lesquels les populations de l'île ont été des victimes.

³⁷⁸ La violence physique, mais surtout sexuelle, - que Kitty subit sous la forme de l'inceste -, occupera notre attention dans le IV^{ème} chapitre de notre travail.

plus, le manque de savoir ménager de la femme est considéré comme une violence qu'elle applique à son époux. À la violence, il faut répondre par la violence :

Violence ? Ma patience avait des limites. Son attitude aussi était une violence ? Hors de la maison, j'étais le Dokter-Dieu. À l'intérieur, j'étais un homme piégé. (...)
Violence ? Le repos ne m'était pas permis. La maison était un enfer. (...)
Violence ? Regardez autour de vous et revenez me parler de violence. (...)
Violence ? C'était finalement de l'amour. » (SV, p. 126)

Les propos du mari-ogre engendrent de l'ambiguïté et de l'ambivalence entre la victime et son bourreau. La frontière entre le souffre-douleur et son tortionnaire n'existe plus. Le monologue du *Dokter* génère la confusion au niveau perceptif du lecteur sur ce rapport. Pour lui, la relation victime/bourreau devient de plus en plus confuse, les deux personnages étant interchangeables dans les supplices qu'ils infligent l'un à l'autre. La violence que chacun impose à l'autre est le produit de l'ogre intérieur qui les habite. Dans son étude sur les pulsions violentes qui peuvent habiter un individu, Christiane Olivier affirme :

L'ogre intérieur ne s'occupe que de la personne qu'il habite, jamais de l'autre, (...) il va frapper, cogner car il voudrait « tuer » celui ou celle qui a cessé de correspondre à sa faim inconsciente.³⁷⁹

Nous avons affirmé au début de notre travail que le mythe de l'ogre est un mythe de la mort. Un mythe de la mort de l'autre, car la violence deshumanisatrice qui le régit n'a pas de limites. Le *Dokter* souffre d'une atroce faim de violence dont il ne se rend même pas compte. Si ses attentes domestiques ne sont pas assouvies, tous ses actes de maltraitance ont, selon le protagoniste, une motivation stable et pertinente. S'il y a un coupable pour toute sa violence, le coupable est la femme seule

parce que les gifles partaient trop vite ? Elles étaient rapides mais non vicieuses. Il m'est arrivé de la faire tomber, mais c'était parce qu'elle était trop faible pour avoir un centre de gravité. De plus, une fois à terre, elle refusait de se relever toute de suite (...). Je lui donnais alors quelques coups de pied, pour la forme. (SV, p. 123-124)

L'esprit dominateur du *Dokter* est celui d'un ogre qui s'en prend non seulement à une seule personne de son entourage, mais à toute la communauté, à tous ceux qui sont différents de lui, c'est-à-dire gentils. Son long délire sur la relation antinomique entre lui et cette classe qu'il nomme « les gentils », - mais qui restent quand même « une flaque de quelque chose d'innommable » (SV, p. 117) -, a pour but de justifier ses actions violentes par rapport à

³⁷⁹ Christiane Olivier, *op. cit.*, p. 169.

l'existence de tout un monde. Une nouvelle fois, son omnipotence est encore mise en évidence, car le processus d'automythification sociale du *Dokter* semble incessante ; il domine toute la narration, du début jusqu'à la fin, dans une apologie de la méchanceté qui débouchera vers la fin dans un plaidoyer en faveur de la monstruosité :

(...), je pisse sur les gentils, je chie sur les gentils, je vomis sur les gentils, je les envoie balader dans la fosse septique de leur sourires, (...) qu'ils comprennent que ce bonheur, ils ne l'ont jamais seulement effleuré, ils ont patiné dessus sans comprendre qu'il faut avoir souffert et crié et juré et insulté pour savoir enfin ce qu'est la paix, (...) je n'ai qu'à élever un peu la voix pour qu'ils fondent et se désintègrent, aucune difficulté à cela, (...) la gentillesse ne nourrit pas celui qui meurt de faim, pour une fois il faut bien que quelqu'un ait le courage de le dire, j'emmerde les gentils,

j'emmerde les gentils

J'EMMERDE LES GENTILS ! (*SV*, p. 116-118)

Le ton du narrateur-ogre augmente en violence et en méchanceté au fur et à mesure qu'il sent perdre contrôle sur Kitty, influencée par Malika. Le *Dokter* ne s'en prend plus seulement aux femmes, mais il étend sa haine et son mépris sur toute la société. Son discours se situe sous le signe de la dichotomie paix/violence, dichotomie qui sépare le monde des « gentils » des penchants meurtriers, injurieux de cet ogre social. C'est un défi verbal que le protagoniste lance à la société pacifiste, pour mieux mettre en avant son omnipotence. La violence du langage relève des pulsions brutales et inhumaines qui gouvernent le *Dokter*.

Généralement, l'ogre est un monstre aux traits physiques déformés. Mais les difformités monstrueuses du *Dokter* ne concernent que son caractère, sa moralité, ses penchants et ses pulsions. Au long de son monologue, il prend conscience de sa monstruosité qu'il définit, dans son désir permanent d'automythification et d'autoglorification :

Celui qu'on appelle monstre est un découvreur de l'âme humaine, celui qu'on appelle monstre est le seul à assumer le courage de son exploration et le montrer au monde, celui qu'on appelle monstre a la force de sa solitude et de l'affranchissement de toute béquille morale, de tout prétexte à ses actes, de toute excuse qui l'exonérerait aux yeux du monde, celui qu'on appelle monstre a donc, les yeux du fauve lorsqu'il regarde l'autre même si en apparence il est tout à fait pareil aux autres, et dans ses yeux on peut reconnaître l'obscurité et le magma, le défi et la morsure, et surtout, surtout, le noir flux du pouvoir.

Celui qu'on dit monstre est l'expression la plus achevée de l'espèce. Celui que l'on dit monstre est terrifiant de beauté plutôt que d'être terrifiant tout court parce qu'il décèle avec une finesse inhumaine les failles des autres et les élargit et les aggrave, et il devient ainsi cet idéal de sombre masculinité que toutes les mythologies prêtent également aux dieux et aux démons. (*SV*, p. 181)

Dans la vision psychanalytique de Jean Foucart - qui consacre plusieurs articles au thème du monstre et à la souffrance chez les hommes, souffrance infligée par leurs semblables

-, le monstre devient « une figure de l'illimité »³⁸⁰, c'est-à-dire un personnage pour lequel tout interdit peut être transgressé ; toute loi ou discipline sont anéanties devant sa volonté. C'est l'ogre intérieur dont parlait Christiane Olivier, celui qui ne fait que s'occuper de sa personne et de ses désirs. Les traits de la démesure et l'universalité qui le caractérisent tant sur le plan humain, que sur celui animal, le font symboliser, comme Foucart l'affirme, « la remise en cause de la frontière qui sépare les hommes des animaux, les hommes de la divinité, la vie de la mort comme horizon, le permis de l'interdit, le normal de l'anormal... »³⁸¹.

Le *Dokter* devient monstre par définition. Dans l'acception que le protagoniste donne du monstre, cette « créature » s'éloigne de l'animalité pour s'approcher du côté divin. En analysant sa vie, le vieux *Dokter* prend conscience de plus en plus de son caractère brutal, - qu'il considère normal dans un monde où la violence règne en maître -, et de ses actes brutaux envers sa femme et sa fille, actes toujours justifiés.

L'absolu de la monstruosité dont il se croit le représentant le place au-dessus de la société et même contre la société, car comme nous l'avons vu dans la mythologie, le monstre est la figure opposé d'un héros. La particularité de ce personnage est de pouvoir jouer à la fois le héros et le monstre en fonction de l'endroit où il se situe : hors de sa maison, il est un héros, à l'intérieur il n'est qu'un monstre méchant et impitoyable. Par ce caractère ambigu et ambivalent, le monstre psychologique se définit par un écart moral incompréhensible par rapport à la société et à sa famille :

Un monstre est un monstre, il ne ressent rien, il n'a pas d'émotions, il ne peut pas souffrir, c'est ainsi qu'on le voit. La complexité de sa personnalité est telle que les gens normaux ne peuvent comprendre les ramifications de ses émotions. Alors, pourquoi chercher à se faire comprendre ? Qu'ils m'appellent monstre ou dieu, cela a-t-il une quelconque importance ? (*SV*, p. 182-183)

L'élément permanent auquel ce dieu-ogre s'oppose est la femme, source, - toujours selon le narrateur -, de tous les maux, car elle incarne tout ce qu'un homme n'est pas. Elle devient cet Autre destiné à la mort, car trop différente. La misogynie du *Dokter* se développe sous le signe d'un paroxysme des croyances absurdes, qui dépassent les limites du compréhensible humain. La femme n'a aucune valeur à ses yeux, c'est un animal qu'il faut amadouer, subjugué pour ensuite le détruire. L'attitude misogyne du protagoniste ressort à tout moment de son monologue et se couronne par ses penchants meurtriers. Si la femme

³⁸⁰ Jean Foucart, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée Plurielle*, 2010/2, n° 24, p. 53.

³⁸¹ Jean Foucart, article cité, p. 53.

n'est pas à la hauteur des attentes du monstre, elle doit mourir. Le mari meurtrier est la dernière forme de la monstrosité, de l'ogreté conjugale, familiale, sociale :

Les femmes sont nos ennemies, elles sont nos doubles sauvages et dénaturés, elles sont la part de l'inconnaissance, de la bêtise, de l'obscurantisme, de l'illusion, et oui, de l'animal en nous : il nous faut les détruire. (*SV*, p. 194)

Autant de violence contre la femme fait ressortir la question : mais où sont les autres membres de la famille ? La femme, se retrouve-t-elle tellement seule après le mariage ? Pourquoi reste-t-elle seule dans les griffes du bourreau sans aucune aide à aucun moment ? Il apparaît rarement évoquée une figure de la sœur de l'épouse qui a l'air de se douter de la situation, mais à aucun moment personne ne réagit, comme si le *Dokter* était le maître absolu.

Le couple de Devi est construit en permanence sur le binôme de la loi patriarcale pouvoir/soumission, ogre/victime. Le dialogue violent du monstre humain cesse sa torture quand les femmes, Kitty et Malika, sa fille et sa petite-fille, décident de l'abandonner dans la maison. Le mari meurtrier qui avait torturé sa femme pendant cinq ans pour enfin la tuer par le feu, le père qui avait martyrisé sa fille durant toute sa vie et fait peur à sa petite-fille reçoit sa punition : il est abandonné à son sort.

Elles m'ont quitté. Kitty a dit qu'elle me pardonnait mais ce qu'elle voulait dire, c'est qu'elle m'abandonnait. (...)

Pardonné et abandonné. Je suis seul. Jamais je n'ai été seul. De ma vie, toujours entouré. De gens, de malades, de pauvres, de demandeurs. Moi planant au-dessus d'eux, sûr de mon utilité. Mais vient le jour où tout cela ne compte plus, comme un hiver inattendu. Nous sommes seuls, seuls comme au temps de notre gestation, mais non, même pas, il y avait alors une femme qui nous accompagnait à chaque instant : seuls comme au moment de notre mort. (*SV*, p. 209)

Le topos du monstre socio-familial est en permanence en relation directe avec l'existence de l'ogre. Si l'ogre mythologique était un monstre par ses penchants dévoreurs dont le seul but était de garder l'omnipotence, le *Dokter*-ogre qu'Ananda Devi met en place dans ce roman est un monstre qui s'approche de celui de la vision de Michel Foucault. Dans un de ses cours, ce dernier affirmait que le monstre « est (...) dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature »³⁸². Si le médecin mauricien bafoue à plusieurs reprises les lois de la société, il nie complètement les lois de la nature humaine, car, une fois son épouse morte, il oblige sa fille à prendre la place de la mère, pour tout et en tout, auprès de lui.

³⁸² Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes Études », 1999, p. 51.

Pour l'ogre, tout comme pour le monstre en général, il n'y a que sa personne qui compte. Tout ce qui l'entoure, personnes et objets, ne sont que des éléments adjuvants dans l'accomplissement de ses pulsions.

III.4.2.3. Quand l'ogre réclame sa nourriture

L'ogre n'en serait pas un s'il ne ressentait une faim constante, si son appétit n'était pas excessif et démesuré. L'imaginaire de la faim et le désir de manger des plats bien-cuisinés, bien assaisonnés dominent le monologue violent du *Dokter* tout au long du roman. Ses transgressions violentes sont rattachées à la question de la nourriture, à l'inassouvissement de la pulsion alimentaire.

Dans le roman *Le Sari vert*, la nourriture, les repas et la violence sont en étroite relation. Quand la femme ne réussit pas ou ne veut pas bien cuisiner, la violence emporte l'époux dans des élans monstrueux, où les coups viennent comme punition pour ses échecs culinaires. Plus tard, après la mort de celle-ci, leur fille n'est pas épargnée non plus de ce supplice déclenché pour des raisons alimentaires.

Les facteurs provocateurs partent du ventre. La violence de l'homme naît quand sa pulsion orale et alimentaire n'est pas satisfaite. Dans un de ses ouvrages, la psychanalyste Mélanie Klein - qui s'est penchée sur l'analyse de l'organisation psychique surtout des nouveau-nés -, parle de « pulsions orales-destructrices »³⁸³ qui seraient à la base de la frustration, de la violence chez les individus ; ce sont des tendances nées des « pulsions libidinales et [d]es pulsions agressives, correspondant à la fusion entre les instincts de vie et les instincts de mort »³⁸⁴. Le désir de manger est un instinct normal de vie et de survie, tandis que la violence que le *Dokter* déploie sur sa femme est un instinct de mort basé sur l'inaccomplissement de sa première pulsion.

Sans aucune prétention à faire l'analyse psychanalytique des pulsions orales du protagoniste, nous essayons de montrer comment le manque d'expérience de la vie conjugale, et surtout l'inexpérience de la cuisine de la jeune femme influence le comportement du *Dokter* à l'intérieur de sa maison. La violence de l'homme est-elle le produit de la faim ressentie ? Son enfance démunie joue-t-elle un rôle dans la violence qu'il inflige à sa femme ? Est-ce la mort la meilleure punition ?

³⁸³ Mélanie Klein, *Le développement de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1966, p. 189.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 189.

Les actes du *Dokter* relèvent des tendances instinctuelles de survie et de domination. Il doit garder son pouvoir patriarcal dans sa famille « de femmes » et veiller à ce que ses désirs culinaires soient respectés et accomplis.

Dans une partie antérieure de notre travail qui portait sur le cru et le cuit des aliments des Guides providentiels de la Katamalanasia, nous avons montré que la relation des tyrans à la nourriture, et surtout au cru de leur repas, était une allégorie pour représenter la manière sanglante par laquelle ils dirigeaient leur peuple. Le même phénomène est à remarquer dans le roman devien, mais à l'échelle familiale : le rapport du *Dokter* aux plats cuisinés par sa femme détermine l'attitude à prendre envers elle et l'ambiance dans le huis-clos représenté par la maison.

Julia Waters analyse dans quelques romans d'Ananda Devi³⁸⁵ l'interrelation qui existe entre la vie conjugale d'une femme dans la société hindoue mauricienne et les repas qu'elle prépare pour les hommes, repas qui définissent son rôle et, d'une certaine manière, son « pouvoir » au sein de cette société patriarcale. Parce que l'épouse du roman *Le sari vert* ne réussit pas à atteindre l'idéal culinaire dans la vision du *Dokter*-dieu, elle se voit réduite à la nourriture elle-même, à un bouillon de riz gluant, dépourvu d'humanité, destiné à la mort.

La nourriture est nécessaire pour survivre. Ayant le permanent souvenir de sa triste enfance, quand la mère ne lui cuisinait que les patates douces qu'elle ne réussissait pas à vendre en journée, le *Dokter* n'accepte pas « l'insoumission culinaire » de sa femme. Le désir de bien manger vient de la pauvreté culinaire subie pendant sa jeunesse, source d'une permanente frustration :

(...) je détestais cela parce que c'étaient les seuls gâteaux auxquels j'avais droit, mais aujourd'hui j'y pense et l'eau me vient à la bouche à ce souvenir, depuis quand n'en ai-je pas mangé, de ces petits croissants bruns et mous, de ces coussins dodus bombés sur leur garniture de noix de coco râpée et de sucre, et les dents s'enfonçaient sans résistance dans une couche fondante suivie du craquellement de la noix de coco cuite et du sucre à moitié fondu, et puis de nouveau l'enveloppe souple, le chant sucré de mon enfance. (...) (*SV*, p. 81)

La description du souvenir du seul repas que la mère lui préparait montre un homme nostalgique, d'un appétit insatiable. Sa gourmandise se reflète dans la précision des détails qui ramènent l'eau à la bouche du lecteur. Le *Dokter* est un ogre d'un raffinement gourmand, raffinement né du manque culinaire subi durant des années. Cette pauvreté est d'autant plus prégnante que le père du *Dokter* n'a jamais existé, il n'est à aucun moment évoqué, lui qui,

³⁸⁵ Julia Waters, « The Gender Politics of Food in Ananda Devi's Recent Fiction », dans Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), *op. cit.*, p. 249-269.

comme dans toute société patriarcale, aurait dû être celui qui assurait la nourriture pour sa famille³⁸⁶.

L'incompétence de l'épouse en tant que cuisinière peut être considérée comme une continuité de l'inexistence du père du *Dokter*, dans un sens strictement lié à la cuisine et à la nourriture. Si l'homme fournit dans la famille les produits nécessaires pour vivre, les femmes ont la charge de les transformer en plats exquis. Sans père, il a dû se contenter de ce que sa mère lui rapportait, ce qui a engendré dans son intérieur une grande frustration culinaire. La frustration devient violence avec les échecs en matière de cuisine de sa femme.

Dans l'article « Le triangle culinaire » que nous avons déjà cité dans le chapitre antérieur, Claude-Lévi Strauss conclut : « (...) pour chaque cas particulier, (...) la cuisine d'une société est un langage dans lequel elle traduit inconsciemment sa structure (...) ».³⁸⁷ Si nous appliquons cette piste au cas des protagonistes du roman *Le Sari vert*, nous pouvons affirmer que dans la société hindoue patriarcale le désir culinaire de l'homme font figure de loi. Il représente le pouvoir tout-puissant dans la structure familiale, un pouvoir qui contrôle et influence.

Si Claude-Lévi Strauss parle d'une structure de la société basée sur la cuisine et surtout sur les modalités de préparation des aliments, pour Julia Walters, la nourriture devient dans les romans d'Ananda Devi un moyen efficace de contrôler la femme : *In the traditional patriarchal societies portrayed in Devi's novels, food is used as a means of controlling women's individual choices, especially in relation with sexual behaviour.*³⁸⁸ C'est parce que le Dokter ne réussit pas à contrôler la façon de cuisiner de sa femme qu'il devient un monstre envers elle. De fil en aiguille, sa violence se développe sur plusieurs plans et a comme causes plusieurs échecs de sa femme.

Par son refus de bien cuisiner, la femme renverse les valeurs de la société patriarcale, elle détrône le contrôle mâle sur la famille, chose inadmissible aux yeux de l'époux. Le premier geste de violence extrême envers la femme a comme cause l'échec des repas du soir. L'attitude violente de l'homme, celle qui le pousse à des gestes extrêmement agressifs, est le résultat des pulsions - que nous nommons - « alimentaires » par rapport à l'appétit constant de l'époux-ogre et à son inassouvissement. L'échec dans la préparation des repas est perçu par l'homme comme une insoumission, comme une déviance par rapport à une loi non-écrite.

³⁸⁶ Cf. Julia Waters, *op. cit.*, p. 252.

³⁸⁷ Claude Lévi-Strauss, « Le triangle culinaire », dans *op. cit.*, p. 17.

³⁸⁸ Julia Walters, *op. cit.*, p. 250. (« Dans les sociétés patriarcales traditionnelles décrites dans les romans de Devi, la nourriture est utilisée comme un moyen de contrôler les choix individuels des femmes, notamment en relation avec le comportement sexuel. » Notre traduction)

Toute transgression de cette loi est punie. La punition commence par les mots, par les reproches et les injures :

L'image originelle, ce vert³⁸⁹ de ses serments et de ses tenues, s'est faussée lorsqu'elle s'est barricadée dans le refus de m'obéir. Elle n'admettait même pas que je lui dise qu'elle était mauvaise cuisinière. Ce n'était pourtant que la vérité, rudement assénée, certes, mais qu'y avait-il d'extraordinaire à ce que je refuse de manger ce riz gluant, ce poulet élastique ou à moitié cru, ces légumes ensevelis dans une sauce trop salée ? Si vite, j'ai dû déchanter, comprendre que ce que j'avais attendu, les tendres constructions de la vie à deux m'était interdit ; la vie conjugale n'était faite que d'illusions outrepassées. (*SV*, p. 25)

De quelle image originelle parle le *Dokter* ? De la représentation de la femme dans la famille hindoue, soumise et bonne cuisinière, ou bien de celle qu'il s'était imaginé de la petite femme qu'il avait épousée ? Des deux parallèlement : il exprime à la fois le rêve de tout homme hindou – avoir une épouse parfaite ménagère - et celui du *Dokter* avant le mariage. Le refus de la femme d'améliorer ses compétences en tant que cuisinière peut symboliser le désir de l'épouse hindoue, en général, de se débarrasser de cette domination patriarcale au sein de leur société. Si aux yeux du protagoniste devien, la cuisine est l'endroit féminin par excellence, son influence ne devrait pas s'y manifester. La limitation de son influence par les échecs culinaires constants de la femme entraîne la déception. Les pulsions orales deviennent sadiques, destructrices :

Quand pour la troisième fois consécutive elle a brûlé les lentilles et trop cuit le riz, quelque chose en moi s'est fissuré. Il y a eu une sorte de fusion métallique dans mon ventre, comme une montée de désir ou peut-être de lait pour les femmes, c'était aussi organique que cela, mais ce n'était pas du désir, au contraire, c'était une haine blanche dont l'odeur même était masculine et fécale. » (*SV*, p. 27-28)

L'inassouvissement de son appétit trouve sa solution dans la violence, dans les coups, dans la haine. À aucun moment, la femme ne semble vouloir changer sa manière de cuisiner, comme si elle voulait destituer son mari de son pouvoir, le rabaisant par des plats qui ne conviennent pas à un chef de famille :

³⁸⁹ Le vert fait référence au terme du titre, le sari vert étant le vêtement porté par la femme avant de mourir. Si le sari est le symbole de la féminité par excellence dans la société hindoue, le vert est la couleur de la vie, de la renaissance de la nature, de chaque cycle de vie. (*Cf.* Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 1003). Pourtant, nous avons remarqué que cette couleur semble être la couleur des ogres. Si dans le roman de Sony Labou Tansi, la chambre où les Guides tenaient leurs repas cannibaliques est peinte vert, dans le roman d'Anne Hébert le couple d'ogres se manifeste au sein de la forêt (verte par définition), dans le roman d'Ananda Devi le vert rajoute de nouvelles connotations à l'ogre. Dans la vision du *Dokter*, son épouse est une *daine*, c'est-à-dire une sorcière, un mauvais esprit, un double de l'ogre. Selon le protagoniste, c'est en étant habillée en vert que la femme maudit celui-ci des yeux avant de mourir.

Elle a posé le plat malodorant devant moi. Contemplant la masse glutineuse, blanc du riz désintégré, brun de lentilles carbonisées, j'ai été stupéfait qu'elle ait pu penser que j'accepterais de manger cela. (...). (SV, p. 28)

Entre les deux époux, une guerre culinaire se mène. Selon nous, c'est par la cuisine que la protagoniste du roman essaie de dépasser la condition que le mari patriarcal lui impose. L'homme perçoit le comportement de celle-ci comme une déviance qui doit être rééduquée par les coups. Ses agissements peuvent être également interprétés comme une manière de protection et de vengeance contre l'Autre, contre l'innommée. Si l'appétit de l'ogre n'est pas assouvi par des aliments qu'elle doit préparer, l'épouse se voit elle-même réduite à l'état de repas. En se rappelant les années passées avec son épouse, le *Dokter* parle d'elle comme d'un plat auquel il avait goûté, tel un ogre : « J'ai consommé les parties charnues et goûteuses (...) » (SV, p. 165). La femme ne réussit pas à apaiser les penchants ogresques de son mari et pour cela, elle devient la victime de la violence cannibale métaphorique de son époux ; le *Dokter* la substitue à tout ce qu'elle n'arrive pas à cuisiner. Il la violente pour l'intégrer à sa faim, pour apaiser son appétit par celui de la violence, il la tue quand il considère qu'il n'y a plus rien à consommer.

Le *Dokter* semble être maudit pour avoir autour de lui seulement des femmes qui ne savent pas apaiser ses désirs culinaires. Pendant une période, après la première grossesse de la jeune épouse, il reçoit dans sa maison une vieille femme pour aider cette dernière avec les tâches ménagères, mais hélas, elle non plus ne semble douée pour la cuisine :

Les repas étaient devenus un calvaire pire encore que quand c'était l'autre qui cuisinait, parce que la vieille, rompue aux habitudes d'économie de la guerre, noyait les lentilles dans l'eau, mettait à peine une pincée de sel dans les plats, utilisait une huile bon marché qui avait un goût rance et n'arrivait jamais à avoir la bonne texture pour le riz. Plus je devais avaler ces repas infects dans une maison qui sentait la mauvaise huile, plus ma colère se tuméfiait et ma rancune durcissait comme un fibrome dans un ventre de femme, devenait physiquement douloureuse, une boule herniée, sensible quand j'appuyais la main. (SV, p. 59)

La relation entre les mauvais plats et la rancune grandissante du *Dokter* devient de plus en plus physiologique. Sa colère grandissante est constamment rattachée aux dysfonctionnements corporels de la femme. Chaque fois que ses désirs alimentaires ne sont pas assouvis, le *Dokter* trouve une consolation dans des descriptions dégradantes du corps féminin. Cela fait partie de l'expression de ses penchants ogresques et misogynes exprimés tout au long de la narration : « un corps de femme est fait pour être troué et troublé et tourmenté, mais pas un corps d'homme, non ; une telle humiliation n'a jamais été notre dû ». (SV, p. 150) Selon le protagoniste, le corps de la femme est fait pour être consommé, tout

comme les plats qu'elle devrait cuisiner. La thématique du corps féminin apparaît pour mieux relever les traits ogresques, le cannibalisme métaphorique qui dévore lentement la vie de la femme.

Dans la continuité de sa mère, Kitty n'a pas su apaiser l'appétit démesuré de son père. Il en va autrement des appétits sexuels, comme nous le verrons dans le chapitre suivant de notre travail.

La pensée du repas de ce matin me ramène à une triste réalité : non moulinée, la soupe contenait des morceaux de potiron qui se sont coincés dans ma gorge alors qu'elle aurait dû être une riche décoction de saveurs. (...) Mais Kitty n'est pas une bonne cuisinière. L'absence de talent, ça se transmet aussi. (*SV*, p. 32)

Si Kitty et sa mère n'ont pas été de bonnes cuisinières, Malika, quant à elle, se distingue des femmes de sa famille par un assaisonnement et des combinaisons qui satisfont les appétits ogresques de son grand-père. Pourtant, l'attitude misogyne l'empêche de reconnaître sa satisfaction gastronomique et il humilie à nouveau la race féminine de sa famille :

Je me souviens de ce succulent biryani nappé d'arômes qu'elle avait préparé pour l'anniversaire de sa mère, du temps où elles se parlaient encore. J'étais passé voir Kitty et j'étais resté à dîner, attiré par l'odeur de safran, de cardamome et d'agneau mijoté. Malika m'a demandé si c'était bon. Mangeable, ai-je répondu. Elle ne l'a pas bien pris. (*SV*, p. 33)

Le biryani est un plat indien à base de riz. Le riz devient un leitmotiv dans le roman, tout comme celui du dieu et du monstre. Quel est le rapport entre ce produit alimentaire et le *Dokter*-dieu ? Pendant sa jeunesse le *Dokter* est vu par la société comme un dieu. Depuis la nuit des temps, la grâce des dieux est maintenue par les sacrifices, par les dons qu'on leur offre. Si nous cherchons la symbolique du riz, nous apprenons du *Dictionnaire des symboles* que le riz représente dans plusieurs civilisations l'offrande faite aux dieux : « Il a la même importance que le pain ou le blé en Europe. (...) Le riz est d'origine divine. Il est nourriture de vie et d'immortalité. Comme le pain, il est nourriture spirituelle. »³⁹⁰

Avec la compréhension de la symbolique du riz, notre perception de la relation entre les deux époux change complètement. Le « blanc du riz désintégré », le « riz gluant » que la femme offre comme repas à son mari représente la négation de l'état divin de celui-ci. Par le refus de bien cuire le riz, la femme refuse d'accepter le statut de divinité, de *Dokter*-Dieu de son époux au sein de la société. Si l'offrande n'est pas donnée à un dieu dans la règle, celui-ci a le droit de vie et de mort sur celui qui n'obéit pas.

³⁹⁰ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 818.

Dieu qui réclame ses offrandes culinaires pendant la jeunesse, le *Dokter* ne change pas pendant sa vieillesse menacée par le cancer. Il affirme : « Ce vieux corps vit encore. Je commence à avoir faim et soif. Il ne faudrait pas qu'elle tarde à m'apporter mon repas. Le corps réclame ses plaisirs, les bonbons enroulés dans leur papier d'or (...) » (SV, p. 32) La gourmandise et l'appétit de bons plats caractérisent cet ogre jusqu'à la fin de sa vie. Alité, le *Dokter* réclame à plusieurs reprises ses repas d'une manière violente, toujours conduit par sa « bile malsaine » et le « fiel mousseux » (SV, p. 13) : « J'ai faim et je ressens un besoin pressant » (SV, p. 41).

Kitty reste sous l'emprise de son père, qui agit sur elle rien que par le regard et les mots. La peur affligeante qu'elle a encore de son père la détermine à se plier aux demandes de celui-ci. Le whisky, boisson des nobles, devient la boisson des ogres par la constante demande que le vieux *Dokter* en fait :

Sur le rebord de la baignoire, il y a un verre de Chivas. (...) Elle prend le verre et l'approche de mes lèvres. J'en avale une gorgée, lente, lumineuse. (...)
Il est encore possible d'être heureux. (SV, p. 78)

Mais ses moments de bonheurs sont courts, car aux yeux de la petite-fille, Malika, il ne les mérite pas. Celle-ci, voulant venger la souffrance de sa mère pendant toute son existence et apprendre les détails sur la mort de sa grand-mère, inflige au vieux *Dokter*-ogre une punition à part : elle le nourrit à l'arrow-root, « une purée épaisse et blanchâtre » (SV, p. 48) qui donne la nausée au vieil homme :

C'est de l'arrow-root, ce bon vieil arrow-root, si sain pour les vieux, dit-elle gaiement, continuant de m'enfoncer la substance dans la bouche. Je ne sais pas par quel effort surhumain j'ai réussi à l'avalier. Je larmoie mais je mange. Je la hais et je pense à tout ce que je lui ferai, une fois mort. Tu auras un démon accroché à tes basques pour la vie, pauvre conne, tu ne perds rien pour attendre. (SV, p. 48)

Comme l'ogre ne peut plus utiliser sa force physique ni pour punir, ni pour se venger de Malika et du repas que celle-ci lui sert, il imagine son pouvoir au-delà de la vie physique. Les repas représentent le manque de communication entre ce père patriarcal et les femmes qui doivent assurer la cuisine. Cet élément devient l'arme de vengeance de Kitty et de Malika, qui décident d'abandonner le vieux à son sort. Ayant pris conscience d'être abandonné, la première pensée de l'ogre va au ventre :

Seul, abandonné, vie qui s'en va lentement, trop lentement parce que je souffre. Jours et nuits n'ont plus de sens. Pas faim pas soif mais cela viendra. Et alors que se passera-t-il ? Comment se déroulera mon agonie ? (SV, p. 209)

La peur de mourir « la gorge raclée de soif, l'estomac tordu de faim » (SV, p. 209) est la punition de cet ogre dévoreur de plats exquis, mais également de vies humaines. Sa femme est morte couverte du riz gluant que le *Dokter* avait jeté sur elle et qui avait séché. Il lui a mis le feu et l'a sacrifiée. La femme est devenue l'offrande du dieu. Sa peur peut devenir réalité, car le plus probablement c'est la faim et la soif qui ont accéléré la mort du *Dokter*. La pire des morts pour un ogre est de mourir affamé, le ventre vide.

La relation de cet ogre familial à la cuisine n'atteint jamais la plénitude car les femmes font à ce qu'il ne jouit jamais de ce bonheur. Dans cette guerre du « riz gluant » les femmes paient : la mère avec sa vie, Kitty par l'emprise d'une peur débiliteuse et même Malika qui a failli succomber à quelques reprises au pouvoir de son grand-père. La petite-fille va se rattraper et se montrer plus forte que lui, car, n'ayant jamais connu d'homme dans sa vie, elle refuse d'être la prisonnière d'un grand-père ogresque.

Dans la dernière partie du roman, celle qui se place sous le signe du fantastique, les trois femmes de la famille sont réunies autour du cadavre de l'ogre. La mort de celui-ci entraîne la libération de la gent féminine du joug patriarcal :

La troisième femme, la plus âgée, la plus jeune aussi parce qu'elle est morte à vingt ans, sourit mais ne réponds pas. Elle passe pensivement la main sur le front jauni, sur les chairs qui, déjà, se disloquent. Elle appuie légèrement et cela semble fondre sous la pression.

Ce que je sais, dit-elle, c'est que c'est là tout ce qu'il reste de ma peur.

Les autres hochent la tête, atterrées par cette évidence : elles ont eu peur de rien. Le tyran sera bientôt un grouillement d'asticots. Elles ont eu peur d'une nourriture pour insectes. Elles éclatent de rire en même temps.³⁹¹ (SV, p. 214)

Le *Dokter* est le seul ogre social qui, ayant réclamé et transformé tout autour de lui en éléments à croquer, devient à son tour nourriture pour les bestioles. Sa bestialité perd tout son pouvoir devant la mort qui ne pardonne pas. La désintégration de son corps représente l'effacement de la peur chez les femmes qui l'ont entouré.

La violence, le crime et comme nous allons le voir par la suite, l'inceste, forment l'appétit dévoreur du nouvel ogre social incarné par le *Dokter* dans le roman d'Ananda Devi. La cruauté avec laquelle il a régné sur sa famille porte un seul nom : « *Il n'y a qu'un nom pour la violence, Père, dit-elle. C'est la violence.* » (SV, p. 215)

Pourtant, le récit de cet ogre engendre dans notre esprit une permanente question : quelle est la vision de l'épouse ? Pourquoi choisit-elle de prendre la parole après sa mort et celle de son bourreau ? Pourquoi avait-elle adopté la guerre silencieuse au lieu d'exprimer sa

³⁹¹ En italique dans le texte original.

peine et sa déception ? Si d'autres protagonistes-femmes des œuvres de Devi ont choisi d'autres échappatoires à l'inégalité du rapport masculin/féminin dans la société hindoue de l'île Maurice, elle, l'innommée, devient le tableau du supplice absolu dans un monde où l'homme règne, tout-puissant. Leur fille, Kitty, portera pourtant le reste de sa vie les marques du monstre-père situé au croisement de son pouvoir familial et de sa souveraineté sociale.

III.5. Conclusion partielle

« Le Père est un ogre », pourrions-nous dire en calquant le titre des conclusions de l'étude de Jonathan Krell, « JE est un ogre ». Le père de famille, dans tous ses états violents, destructeurs et dévoreurs, est facilement assimilable à la figure mythologique de l'ogre, considéré comme le père dévoreur par excellence.

Dans la courte introduction de ce chapitre, nous partions de l'affirmation d'Arlette Bouloumié qui donnait le nom d' « ogre » aux pères tueurs d'enfants pour garder leur pouvoir suprême.

Dans les romans que nous avons traités, il ne s'agit pas d' « infanticide » au sens propre du terme, mais d'une longue et constante dévoration métaphorique que le père opère sur sa progéniture ou sur sa compagne tout au long de son existence et même au-delà de sa mort. Le mythe de l'ogre devient le mythe du père étouffant, encombrant, destructeur, mais également du mari tortionnaire et impitoyable.

Dans les relations de Jean Calmet et de François à leurs pères, nous avons remarqué la constante hantise paternelle - l'un étant mort, l'autre « vivant dans une mort réelle » -, qui étouffe symboliquement la vie des protagonistes. Les manifestations les plus diverses de ces ogres paternels sont ambiguës et ambivalentes. Par exemple, les actes du père après la guerre dans le roman *Le Dévoreur* ont pour seul but de protéger François, sans se rendre compte que ses entreprises ne font que laisser sans attaches, sans direction et sans but la vie de son fils.

Les pères familiaux et patriarcaux semblent avoir la même cette particularité que les bourreaux politiques, c'est-à-dire d'incarner la loi au sein de la petite citadelle qu'est leur maison. Ils y règnent en maîtres absolus sur des sujets qui n'ont aucun droit. Chaque père est ogre à sa manière. Mais avant d'être ogres, les pères des romans de Chessex et de Devi sont des médecins, métier qui renforce fortement leur appropriation de la chair humaine, qu'ils triturent à leur guise. Ce métier donne à ces deux pères ogresques un pouvoir illimité sur le corps humain, à tel point qu'ils peuvent décider de la vie ou de la mort de chaque patient.

Appréciés et mêmes déifiés, ils gagnent en pouvoir, qu'ils transfèrent à l'intérieur de leur maison, où ils attendent de la part des membres de leurs familles la même glorification que celle obtenue dans la société. Comme cela n'arrive pas, nous assistons à un déploiement de cannibalisme métaphorique propre aux ogres contemporains, qui, dans leur construction physique, n'ont rien de la monstruosité de l'ogre mythologique ou de celui des contes.

Pourtant, comme nous l'avons vu, les ogres sociaux et familiaux s'avèrent appartenir à la nature monstrueuse par leurs actes envers leurs semblables. Le constant harcèlement - sous

la forme de la hantise et du contrôle des pères -, engendre chez les protagonistes-victimes un éternel sentiment de faiblesse, d'impuissance de dépasser le pouvoir paternel et patriarcal, jusqu'à choisir la mort. Les pères des trois romans francophones sont des ogres car leurs victimes meurent. La mort de chaque victime a comme principale raison l'emprise patriarcale absolue : Jean Calmet se retrouve dans l'impuissance de dépasser l'image de son père revenant, à tout moment de sa vie. François, sans identité et sans repères, choisit la mort dans le désespoir de ne pas savoir comment agir devant la possible mort du père. C'est sa manière d'y répondre.

Quant à l'épouse du *Dokter-dieu*, elle se laisse mourir et n'empêche pas son mari de lui mettre le feu. La guerre silencieuse qu'elle avait entamée contre son mari montre une lutte entre la parole et le silence : parole du bourreau, parole de la victime. La parole devient l'arme ogresque contre les femmes. D'ailleurs, dans un roman paru en 2011, *Les hommes qui me parlent*, Ananda Devi parle de la relation homme-femme en tant qu'époux, relation dans laquelle l'homme tourmente jusqu'à la destruction la femme, qui acquiert un statut ambivalent de victime et d'« auto-victime : « Sa parole à lui est son arme. Il m'a fait payer ma nature de femme. Il m'a fait construire moi-même les barrières qui m'ont emprisonnée. »³⁹² Doit-elle payer par la vie ? se demande-t-on. Nous avons vu que par contagion, les victimes des ogres deviennent à leur tour, des ogres. Dans le roman *Le Sari vert*, la femme se montre-t-elle de nature ogresse ? L'ambivalence de l'épouse, présentée à travers les yeux de son bourreau, attire l'attention du lecteur et soulève plusieurs questions et doutes dont nous nous occuperons dans le dernier chapitre de notre travail. L'ambivalence de l'ogre crée l'ambivalence de la victime.

Le fil directeur dans les trois romans francophones, qui ont constitué le corpus d'étude du présent chapitre, semble être l'appétit du père, aux sens propre et métaphorique. La force de son appétit relève d'un manque de pitié et de considération envers les victimes ; il ne manifeste aucun sens moral envers elles. Ces ogres représentent la loi au sein des familles, voire au sein des sociétés, car les deux docteurs ont le pouvoir de vie et de mort sur les gens. Les protagonistes-ogres donnent l'impression de se figer dans un état qui les stigmatise : ils sont cruels et brutaux, friands de violence et de destruction de l'autre.

Comme nous l'avons vu au long des romans, le rôle d'ogre dans la société et notamment au sein de la famille, peut être assuré par tout père à l'apparence physique normale, mais relevant d'une nature animale, voire bestiale. La dimension cannibalique au

³⁹² Ananda Devi, *Les hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard, 2011, p. 67.

niveau métaphorique s'exprime par la mort des personnages qui ont subi le « traitement » ogresque, transformant leurs tortionnaires en ogres modernes, car ils finissent par « avoir la peau » et la vie de leurs victimes.

La perpétuation et la contemporanéité de l'ogre dans la littérature francophone se base, comme nous l'avons déjà affirmé, sur les relations destructrices, sur les rapports impossibles qui existent entre le père et le fils, le père et la mère, entre le père et sa fille, quelle que soit la culture à laquelle ces auteurs appartiennent. Bien que vieille comme la nuit des temps – Cronos/Saturne étant un personnage qui nous vient de l'au-delà du temps physique –, la dévoration patriarcale est une constante qui gagne de nouvelles représentations métaphoriques avec les représentations qu'en donnent les auteurs francophones contemporains. Ces derniers semblent être séduits par cette thématique, le mythe de l'ogre les ayant envoûtés par sa complexité et la multitude des perspectives littéraires qu'il offre.

Le mythe de l'ogre devient le mythe du Père par excellence.

Nous aurions pu élargir notre analyse à d'autres romans, comme celui d'Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, où les rapports parents-enfants témoignent des relations spéciales qui peuvent exister entre eux à un niveau plus fantastique. Pour cela, nous avons préféré réserver à la suite de notre travail les (im)possibles rapports entre le père et la fille, entre la mère et la fille, entre la mère et le fils.

Jusqu'à présent, dans notre travail, nous serions tentée d'exprimer l'idée que les pulsions ogresques se retrouvent seulement dans le cas des hommes, formant de la sorte une société « ogresque » essentiellement masculine. Mais cette idée est en fait complètement erronée, car les sociétés peintes dans la prose francophone contemporaine pullulent de protagonistes féminins redoutables, dont les caractéristiques sont facilement rattachables au mythe de l'ogre.

Avant de voir quelles sont les figures féminines qui relèvent de l'ogreté, une dimension dans le nouveau développement de l'ogre requiert son attention : la sexualité transgressive, sous différentes formes, qui pourrait s'encadrer sous les éternels auspices du mythe de l'ogre.

CHAPITRE IV. DE L'OGRE SEXUEL

IV.1. Castration, inceste, débauche. Représentations de l'ogre sexuel dans la littérature francophone contemporaine

L'ogre, ses avatars littéraires contemporains et ses doubles - par les nouvelles manifestations qu'ils engendrent à tous les niveaux de la vie humaine -, deviennent étroitement liés à la question de la sexualité. L'association de l'ogre mythique à une sexualité excessive et destructrice devient inévitable, car le personnage mythique s'enrichit de nouvelles formes de plus en plus diverses et étonnantes.

À première vue, le rapport du mythe de l'ogre à la sexualité peut sembler inapproprié, mais la multitude des représentations de violences rattachées à ce domaine doivent s'englober sous un seul nom et nous avons choisi : l'ogre.

Le champ métaphorique de la sexualité fait de l'ogre une figure de l'amour et du désir sexuel. Dans une perspective cannibalique, l'ogre représente le séducteur effréné et Jonathan Krell souligne que: « Si l'ogre est un monstre, il est universellement reconnu comme un monstre séduisant »³⁹³. Selon René Girard, il existe un rapport étroit entre la violence et la sexualité³⁹⁴ qui s'exprime dans notre corpus par le mythe du viol, de la défloration et de l'inceste.

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, l'ogre s'érige en grand tyran politique, en empereur impitoyable et guide du peuple, il est la nouvelle représentation des pères mythiques, destructeurs et persécuteurs. Mais qu'en est-il du champ métaphorique sexuel de l'ogre ? Quelles situations, quels personnages peuvent être baptisés « ogre » dans les romans francophones de notre corpus ?

Dans une première partie, nous avons identifié deux situations globales que nous allons aborder d'une manière comparative. La première repose sur la domination des pères sur leurs fils et la « déviation » de ces derniers. Dans les romans *L'Ogre* de Chessex et *Le Dévoreur* de Sempoux, la « déviation » sexuelle des fils se manifeste par l'impuissance ou encore par des relations avec des personnes appartenant au même sexe. L'emprise patriarcale se développe à tel point dans les romans que les fils-protagonistes perdent tout contrôle de leur vie sexuelle, en « déviant » vers de nouveaux rapports. Comment les pères-ogres déclenchent-ils chez leurs

³⁹³ 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.

³⁹⁴ René Girard, *La Violence et le Sacré*, éd. cit., p. 57.

filles ces déviations ? Manque de communication, peur, silence prolongé, culpabilisation du fils pour les méfaits du père, tout converge vers ces situations où les pères dominent et les fils dévient³⁹⁵. Dans ces deux romans, les pères sont présents par leurs absences, pour devenir absents par trop de présence. Dans son étude *Père manquant, fils manqué*, Guy Corneau voit dans la présence du père auprès de l'enfant-mâle le principal élément de construction interne :

(...) sa présence va permettre au jeune enfant, et particulièrement au jeune mâle, l'accès à l'agressivité (affirmation de soi et capacité de se défendre), l'accès à la sexualité, au sens de l'exploration, ainsi qu'au logos, entendu comme une aptitude à l'abstraction et à l'objectivation.³⁹⁶

Par l'enfermement, physique ou psychologique, que les pères-protagonistes des deux romans imposent à leurs fils, par la hantise qu'ils exercent sur ceux-ci, la castration, processus inévitable dans de telles situations, se produit. L'accès à la sexualité leur est bloqué.

À cette castration, le complexe d'Œdipe est intimement lié. Pour Freud, la castration est liée au complexe d'Œdipe comme principal élément de la construction sexuelle chez un individu. Le fils considère son père comme un vrai rival. De ce point de vue, dans les deux romans les situations de rivalité pullulent à tel point que pères et fils s'en prennent aux mêmes femmes. Mais pour que les fils puissent avoir des rapports avec les femmes qu'ils désirent, ils doivent dépasser, ce que Freud appelle, « l'angoisse de castration », expression qui marque une certaine peur, au sens propre et figuré, de la possible castration que le père pourrait opérer sur le fils. Dans ce sens, le complexe d'Œdipe, comme Freud le définit y est également très présent :

Le mythe du roi Œdipe qui tue son père et prend sa mère pour femme est une manifestation peu modifiée du désir infantile contre lequel se dresse plus tard, pour le repousser, la barrière de l'inceste.³⁹⁷

L'inceste est une autre facette sexuelle de l'ogre ; dans le roman *Les Enfants du sabbat* de la canadienne Anne Hébert, l'inceste, fortement lié au viol, s'opère dans un univers qui tient plutôt du fantastique et dans lequel les représentations ogresques des parents prennent des formes diverses. La particularité de l'expression de l'inceste chez Anne Hébert réside dans le fait qu'il s'opère – ou au moins il y a une forte inclination – dans les deux sens : le

³⁹⁵ Nous parlons de déviation sexuelle dans laquelle nous incluons l'homosexualité comme transgression de la norme « naturelle », voire rejet du couple classique homme/femme.

³⁹⁶ Guy Corneau, *Père manquant, fils manqué. Que sont les hommes devenus ?*, Québec, Les Éditions de l'Homme, 1989, p. 22.

³⁹⁷ Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1995 (1966), p. 56.

père couche avec la fille, la mère doit coucher avec le fils, chacun dans le but de garantir leur espèce. De son côté, Ananda Devi parseme son roman *Le Sari vert* d'indices d'un possible inceste entre le père et sa fille, indices qui vers la fin du monologue du père, s'avèrent plus que réels.

Pour en revenir à la castration et à la déviation dont nous parlions, il faut également mentionner l'importance des théories de Lacan, pour lequel la castration (dette symbolique), à côté de la privation (trou réel) et de la frustration (dam imaginaire), représentent trois modalités du manque.³⁹⁸ Si Freud introduit la notion de « castration symbolique » (reprise par Lacan) pour marquer le passage d'un individu d'une relation à deux vers une autre à trois, Lacan y ajoute que l'acceptation de la castration se fait par la reconnaissance de la Loi paternelle, patriarcale :

(...) nul besoin n'est à combler par l'articulation du fantasme phallique, car le père est là et il y suffit. Il suffit à maintenir entre les trois termes de la relation mère-enfant-phallus un écart suffisant pour que le sujet n'ait pas pour le maintenir à donner de soi, à y mettre du sien.³⁹⁹

C'est sous ces auspices que nous envisageons d'analyser l'ogre dans sa dérivation sexuelle dans une partie de notre corpus. En parlant de Kafka et de sa *Lettre au père* que nous avons déjà évoquée, René Girard considère la relation père-fils au-delà de son rapport bourreau/victime car, sans loi écrite, le pouvoir du bourreau devient caduc : « Au père qui n'est plus qu'un rival écrasant, le fils demande le texte de la loi, n'obtenant, en réponse, que des bredouillements ».⁴⁰⁰

En guise de réponse aux théories freudiennes, René Girard trouve la possibilité d'une solution : « Freud ne résout nullement le problème des interdits, il se prive d'une résolution possible. Il brise la continuité entre le monopole sexuel du Père terrible et la force historique des interdits. »⁴⁰¹ Pourtant cette continuité ne semble pas anéantie ; elle se manifeste encore, car, avec certaines scènes des romans, comme nous allons le voir, le père se confond avec l'histoire.

La force historique des interdits semble être pourtant brisée par une nouvelle représentation de pères sexuels déchaînés. Un troisième volet s'ouvre avec le roman *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi qui traite de la violence sexuelle à tous les niveaux ; au-delà des dictatures monstrueuses et ogresques qu'il met en scène, Sony Labou Tansi traite de la

³⁹⁸ Cf. le tableau du IVème Chapitre, *La dialectique de la frustration*, dans Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, p.59.

³⁹⁹ Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 74-75.

⁴⁰⁰ René Girard, *Le Sacré et la Violence*, éd. cit., p. 277.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 307.

sexualité dans sa forme sauvage, incontrôlée, démesurée. Les Guides Providentiels, ainsi que leurs ministres, s'incarnent dans des pères nationaux dont l'omnipotence violente s'exprime également dans la démesure de leurs vies sexuelles.

L'inceste comme punition de la désobéissance, le désir sexuel en tant que violence, convoitise et incorporation de l'autre sans son acceptation, tout devient thème à traiter dans ce nouveau chapitre que nous proposons.

L'ogre en tant que figure mythique s'immisce dans la thématique sexuelle pour montrer que la démesure monstrueuse et la violence peuvent se décliner dans des domaines dans lesquels on ne s'attendait pas à rencontrer autant de pure bestialité.

L'ogre en tant que mythe peut englober dans sa pluralité de sens ces trois dimensions que nous voulons développer dans notre travail. Nous nous proposons de la sorte de découvrir dans les romans francophones analysés comment la castration fortement liée au complexe d'Œdipe, l'inceste et la débauche sexuelle irréaliste sont mis en œuvre dans la construction des protagonistes et en quoi ils se démarquent par rapport aux théories évoquées plus haut.

IV.2. Pères dominateurs, fils émasculés et déviés

Dans le précédent chapitre, nous avons découvert des pères patriarcaux qui régnaient en tout-puissants sur leurs familles. Que deviennent leurs fils quand la hantise et la dévoration des pères se prolonge jusque dans leur sexualité ? Comment les pères provoquent-ils la castration symbolique de leurs fils ? Comment les fils dévient-ils à cause de l'emprise patriarcale ? En quoi retrouvent-ils refuge et par quoi vainquent-ils les angoisses provoquées par les pères ?

Dans les romans de Chessex et dans celui de Sempoux, plaisirs bon marché et homosexualité semblent être les échappatoires des deux personnages masculins face à l'omnipotence sexuelle de leurs pères devant les femmes qu'ils aiment ; Jean Calmet, protagoniste du roman *L'Ogre* et François, protagoniste du roman *Le Dévoreur*, vivent leurs vies sous le signe du pouvoir d'un père dévoreur et destructeur, dont l'appétit insatiable se déploie sur tous ceux qui l'entourent. Jean, le benjamin du docteur Paul Calmet, est de loin sa victime préférée. François, fils unique du Dévoreur, devient la bête de proie de son père.

Dans la droite ligne du chapitre précédent, les deux pères exercent sur leurs fils un constant contrôle, une hantise qui atteint, comme nous allons le voir, même la sexualité des protagonistes, qui, étouffés par l'absence trop présente du père, dévient des rapports sexuels hommes-femmes, comme rejet de leur engendrement.

IV.2.1. Castration primaire des fils par leurs pères

La domination sexuelle des pères sur leur fils se base sur un premier élément, à savoir leur identification phallique, le phallus n'étant pas présent seulement au niveau symbolique, mais également en tant qu'organe sexuel mâle, dans sa réalité anatomique. Chacun des protagonistes a subi dans sa jeunesse une humiliation qui le cloue dans un état de gêne, de frustration permanente. Un premier élément de la castration des fils par leurs pères est donné par leur emprise sur des jeunes femmes qui ont l'âge de leur progéniture et sur lesquelles l'attention des fils s'était attardée aussi...

Le protagoniste de Chessex sentira de la honte pendant toute sa vie car il sera hanté par la « sale histoire de Liliane » (*O*, p. 62). Âgé de dix-huit ans, Jean Calmet tombe amoureux de Liliane, une jeune fille d'une année sa cadette, rencontrée sur la terrasse de l'Hôtel Rivage ; elle est à la recherche d'un travail et, comme le docteur « se plaignait sans cesse d'être débordé par les écritures de son bureau » (*O*, p. 63), Jean propose à son père de l'embaucher :

« Pour une fois le docteur avait accueilli l'idée avec satisfaction » (*O*, p. 63). Pourquoi a-t-il accepté si facilement, pour une première fois, l'idée de son fils ? Qu'est-ce qu'il cache derrière son enthousiasme ?

Pendant la première semaine de travail, Liliane change complètement envers Jean : elle l'évite en refusant de sortir avec lui, elle ne lui parle plus. Un jour, ayant besoin d'un dictionnaire dans le bureau de son père, Jean Calmet aura une grande surprise, qui le remplira de honte et d'humiliation pendant toute sa vie :

Il descendit au rez-de-chaussée, un peu inquiet, et comme à l'ordinaire il frappa deux coups brefs : pas de réponse. Il attendit quelques instants, puis il entra. À droite le cabinet était vide. Il s'engagea distraitemment dans le corridor, poussa la porte du bureau et reçut la scène dans la figure : debout, seins nus, Liliane se pressait contre le docteur qui l'embrassait à pleine bouche. Les épaules, le torse, le ventre de Liliane ruisselaient de lumière, elle se tourna stupéfaite, et Jean Calmet, pour la première fois, vit les auréoles sur la lourde poitrine ronde de la jeune fille. Le docteur soufflait fort. Personne ne bougeait. Quelques secondes passèrent, personne ne parla. Puis Jean Calmet recula d'un pas et referma la porte. Un vertige le prenait. (*O*, p. 65)

La scène est digne de l'ogre, dévoreur sexuel de chair fraîche car, selon le fils, le père prend son dû de chair ; Jean se voit volé par son propre père de la fille qu'il aimait, fille encore vierge et mineure, ce qui souligne la domination patriarcale sexuelle, c'est-à-dire du phallus sur le fils.

À aucun moment Jean ne reproche au père son acte qui, d'un point de vue juridique, représente un crime. Mais, si nous appliquons les théories psychanalytiques, dans le trio familial, Liliane remplace la mère, mère qui est interdite au fils. Le père domine par la loi qu'il incarne, comme si, s'approprier Liliane était un exercice de droit :

Son propre père avait mordu à cette bouche. (...) 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 fraîche 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... (*O*, p. 67)

La Loi avait « dépuclé » la jeune femme, chose pour laquelle peut-être Jean Calmet n'aurait pas été préparé. En tant que propriétaire, chaque personne jouit à son aise de l'objet possédé. Dans le cas du docteur, il exerce un droit non écrit d'ogre, par sa jouissance sexuelle et alimentaire à la fois. Dans la *Pensée sauvage*, Claude-Lévi Strass relève une étroite relation

entre le désir alimentaire et le désir sexuel, l'appétit de la chair fraîche étant interchangeable sur les deux niveaux :

Rapport sexuel et rapport alimentaire sont immédiatement pensés en similitude, même aujourd'hui : pour s'en convaincre, il suffit de se rapporter à des créations argotiques telles que « faire frire », « passer à la casserole ». ⁴⁰²

Le corps de Liliane prend une valeur de « viande » (*O*, p. 67) dans l'esprit de Jean Calmet : « Comme si, après le père, le fils à son tour allait aussi se ruer sur cette viande » (*O*, p. 67). Selon la définition que Freud donne de la libido, nous remarquons un lien étroit entre celle-ci et l'acte de manger : « la libido désigne la force avec laquelle se manifeste l'instinct sexuel, comme la faim désigne la force avec laquelle se manifeste l'instinct d'absorption de la nourriture. » ⁴⁰³

De la sorte, l'appétit excessif de l'ogre se traduit également dans sa libido démesurée. Le fils ne va pas se ruer sur cette « viande » car sa métamorphose en ogre ne se produira que tard dans sa vie. Le met exquis dont l'ogre se repaît est la viande, de préférence fraîche et Liliane se plie à toutes les demandes alimentaires (et sexuelles !) du père-ogre. C'est à partir de cette scène que l'émasculatation du fils commence : « Lui vierge, et blessé jusqu'au fond de l'âme, apeuré, ne trouvant plus même quoi dire qui pût traduire un peu de son désarroi et de sa tristesse. » (*O*, p. 66)

Le même caractère éternel, immuable de la castration que le père opère sur son fils est à relever dans le cas de François, la castration acquérant de la sorte un caractère universel. François, lors de sa première visite dans la « prison heureuse de son père » est attendu sur le quai de la gare de Valognes par Ingrid, la compagne de ce dernier. Sa pensée invente alors de nombreuses situations sur lesquelles nous allons revenir dans notre analyse. L'épisode édifiant de la castration de François est matérialisé par Ingrid. Revenu sur le même quai dans la même gare une année après, François avait attendu cette visite impatientement car il s'était proposé de commencer « une entreprise de séduction sournoise » (*D*, p. 39). C'est à ce moment-là que sa déviation sexuelle débute.

Après l'avoir cherché à la gare, Ingrid entraîne François en voiture au bord de la mer. Quelles sont ses intentions ? Veut-elle répondre au désir de l'adolescent ? Quel est le but de son jeu de séduction ? Veut-elle savoir si le fils vaut mieux que le père ? Arrivés sur la plage, le jeu de la séduction de la part de la jeune fille commence : « Ma petite marâtre m'entraîna et

⁴⁰² Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 193-140.

⁴⁰³ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1988, p. 292.

me provoqua presque à l'embrasser. Mais au premier contact elle se déroba et, quelques mètres plus loin, se déshabilla très vite pour courir vers la mer » (*D*, p. 40). Elle excite et incite le jeune homme à la regarder, elle se promène nue devant lui, dans un jeu de séduction qu'elle entreprend pour répondre aux avances que François lui avait fait dans la voiture :

La nuit, le grand repos de la nuit sur le monde, est en feu. Je chavire en pleine mythologie. Ingrid s'éloigne, elle revient. J'ai dans les yeux ce paysage de dune et d'eau qu'est un corps de femme. Sur le retroussis du sexe, la touffe herbeuse retient toute la lumière. Autour de leur tache brune, les seins sont humides de reflets. (*D*, p. 40)

Leurs jeux de séduction sont interchangeables ; à un niveau symbolique, les fantasmes de séduction par l'Autre prennent contour, mais les effets négatifs déferleront à jamais sur le protagoniste. La nudité d'Ingrid, rappelant celle d'Aphrodite née de l'écume de la mer, accentue la future déchéance du protagoniste :

J'ôte enfin mes vêtements, et elle me touche avec un grand rire : Minable, la queue de ton père vaut dix fois la tienne ! Il devrait être votre maître, cinquante ans et plus. Des moins que rien ! Va me prendre un essuie-mains dans le coffre, j'ai froid. En me laissant enfoncé, pour la vie, dans l'horreur de moi-même, elle court de nouveau se jeter dans les vagues. (*D*, p. 40-41)

La réplique de la femme a le même poids écrasant que la scène reçue « dans la figure » par Jean Calmet. La vulgarité de l'expression d'Ingrid, « la queue du père », l'infériorité dans laquelle elle met François par rapport au « maître » âgé (comme Paul Calmet au moment de la scène fatale, le père a plus de cinquante ans), tout participe à la castration de François. L'appellation « minable » a le rôle de lui montrer combien il est impuissant dans sa démarche de détrôner le père. Sa tentative d'émasculer celui-ci, en lui volant la femme, échoue. Pour cela, il ne peut qu'occuper une place déplorable et mauvaise dans le trio familial. La jeune marâtre lui suggère que la place du maître est déjà occupée, que son entreprise est puérile et dégradante.

La hantise du phallus et l'horreur d'eux-mêmes que le pouvoir sexuel des pères leur inflige, fait dévier sexuellement les deux fils vers d'autres chemins. Ils ne peuvent pas être le phallus, parce que leurs pères le sont déjà.

Jean Calmet se contentera de femmes qui n'attirent personne, « des défraîchies, des fatiguées » (*O*, p. 111), alors que la déviation sexuelle de François semble être plus complexe, car le manque de la mère et du père depuis jeune, s'exprime chez lui par un besoin d'affection exacerbé. À cause de la privation de l'existence de la mère et de la présence du père, il a cherché l'affection dans sa marâtre, en la substituant à sa mère qu'il aurait voulu incorporer.

La violence du refus - car sa démarche n'aurait pu jamais se réaliser dans le trio familial -, le cloue dans un état de terreur de lui-même, de son insignifiance, de son impuissance.

Si Jean Calmet, malgré la hantise de l'ogre sexuel, reste quand même hétérosexuel, François trouve sa relative tranquillité dans l'homosexualité. Guy Corneau, dans son ouvrage déjà cité, explique la question de l'homosexualité en affirmant :

Le fait de n'avoir pas reçu d'affection physique de la part d'un père va faire naître une autre peur chez le fils, et dans ce cas-ci, je crois qu'il faudrait plutôt parler d'une terreur : être homosexuel.

En réponse à certains manques de l'environnement familial, cette prédisposition homosexuelle peut se retrouver particulièrement activée et devenir une solution créatrice permettant la survie de l'individu.⁴⁰⁴

L'homosexualité aide François à survivre, à dépasser la hantise patriarcale : « Mais maintenant tu étais dans ma vie ; cette pensée me sauva. » (*D*, p. 48) Il s'accroche à cette forme transgressive de sexualité car, inconsciemment, il veut punir son père, en le défiant par le refus de la « normalité », d'être comme lui.

Les deux protagonistes seront continuellement hantés par cette castration première subie pendant la jeunesse. Elle va durer jusqu'à la fin de leur existence et influencera, comme nous allons le voir, chaque choix qu'ils feront. Jacques Calmet ne peut pas évoluer dans une relation normale avec une femme, car « vingt ans [après], la tristesse, la honte, l'humiliation ne passaient pas » (*O*, p. 66). De son côté, François est hanté par la scène de la plage, dont la référence à l'ogre est évidente : « Je crus apercevoir Ingrid (cette hallucination devait le reprendre souvent) : la honte pour elle et pour moi me happa comme une gueule d'enfer. » (*D*, p. 48) L'ogre devient donc un mythe de la honte sexuelle infligée par le père. L'association avec l'enfer marque le gouffre, le vide éternel dans lequel le protagoniste sera jeté à jamais.

IV.2.2. Le rapport domination/émascultation dans la relation Jean/Paul Calmet

Le rapport domination/émascultation dans le roman *L'Ogre* s'exprime par le monopole sexuel que le père, bien que mort, semble avoir sur toutes les femmes que Jean pourrait aimer. La scène avec Liliane marque pour toujours dans l'esprit du fils la défaillance, sa petitesse masculine comparée à la grandeur parentale, raison pour laquelle il se sentira impuissant et incapable d'aimer normalement.

⁴⁰⁴ Guy Corneau, *Père manquant, fils manqué. Que sont les hommes devenus ?* Québec, Les Éditions de l'Homme, 1989, p. 29.

Bien que réduit en cendres, dépourvu d'une présence charnelle, le père continue à exercer sur son fils le rôle d'opresseur sexuel, par du fait des fantômes qui hantent Jean et qui incarnent la présence paternelle. À partir de la mort de Paul Calmet et de la permanente obsession de la scène avec Liliane, l'esprit de Jean opère une identification phallique du père avec plusieurs objets : un porte-parapluie, une canne, un rasoir, des objets disparates à première vue, mais dont le sens enrichit la dimension dévoratrice du rapport père/fils.

Alors qu'il se trouve avec François Clerc, un collègue du Gymnase, dans un café au long de la Broye, Jean Calmet ressent le besoin d'aller aux toilettes, mais une fois rentré il est stupéfié par des objets qui commencent à le hanter :

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. (*O*, p. 87-88)

Si la forme phallique du porte-parapluie peut paraître trop osée, de notre point de vue, le symbole du père y est quand même. C'est le porte-parapluie qui guette le protagoniste comme s'il faisait un appel, « Regarde par ici ! » :

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 panait, 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. (*O*, p. 88)

Ce qui hante Jean Calmet, c'est la première scène de castration, le dépucelement de Liliane, qui, inconsciemment, le suit à tout moment. Ces hallucinations monstrueuses ne sont autre que les réminiscences des souvenirs de la scène qui se personnifient et se métamorphosent dans le père ; le porte-parapluie « rouillé » devient le corps du père, qui commence à vieillir, mais la canne, malgré la rouille de l'âge est là pour pointer sur l'éternelle puissance sexuelle du géniteur :

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. (*O*, p. 89)

La castration du fils s'exprime par la hantise incessante du sexe du père qui, - s'incarnant dans ces objets-symboles de la verticalité -, montre sa « puissance génératrice »⁴⁰⁵, son progrès au-delà de la mort. Pourquoi la canne ? le bâton ? Parce que, par sa forme, le bâton avec ses nœuds rappelle le gland, il est le symbole du phallus en érection, c'est-à-dire en pouvoir. Toujours selon le *Dictionnaire des symboles*, la canne, le bâton devient « sceptre, symbole de souveraineté, de puissance et de commandement, tant dans l'ordre intellectuel et spirituel que dans la hiérarchie sociale »⁴⁰⁶ ; la canne incarne le père pour rappeler à Jean Calmet qu'il est sous la constante domination patriarcale et cela arrive dans les endroits les plus insolites et quand il s'y attend le moins. Jean Calmet doit toucher la canne, comme s'il était pris par le besoin d'avoir une confirmation de son hallucination :

Et maintenant paralysé, englué, Jean Calmet haletait légèrement devant le gland turgescent de son père ! Il avança une main qui tremblait, il se contraignit, puis de l'index et du pouce il toucha le membre dur, promena ses doigts sur ses nœuds, revint au bouton qui saillait. Exorcisme ? pensa-t-il ? Il avait honte, il éprouvait une espèce d'horreur pour son geste, il continuait à palper. » (*O*, p. 89)

La honte de cette hallucination revient constamment ; à la fois visuelle et tactile, cette hallucination montre à quel point la hantise dominatrice et castratrice du père opère sur le protagoniste. Celui-ci, de son côté, touche la canne dans le désir de s'approprier la force sexuelle du père qui le hante, de la faire sienne, de remplir son manque symbolique par cet objet.

Un autre objet symbolique opérateur de la castration du protagoniste est la lame : lame, du couteau, lame de rasoir, dont nous avons déjà passé en revue une partie des significations dans le chapitre précédent. Au-delà de ses acceptions d'arme de l'ogre, d'outil à donner la mort ou bien symbole du rapport déchirant père/fils, la lame du couteau incarne, comme la canne, l'organe sexuel parental.

La symbolique sexuelle de la lame s'exprime dans le sentiment naissant de jalousie, car Jean Calmet aperçoit à plusieurs reprises Thérèse, sa Fille au Chat, en compagnie de Marc, un élève du Gymnase. La jalousie participe également à la castration symbolique du fils, car elle s'exprime physiologiquement par des douleurs aiguës.

Si Jean Calmet avait accepté le dépucelage de la mineure Liliane par son père comme un dû au dieu, comme un acte et une loi de jouissance du propriétaire sur son bien, la relation de la Fille au Chat avec Marc fait naître en lui le sentiment perçant et destructeur de la

⁴⁰⁵ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 746.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 112.

jalousie, qui, dans le roman, prend les allures d'une lame prête à déchirer le corps du protagoniste.

En imaginant les possibles nuits fiévreuses de la Fille au Chat avec Marc, Jean Calmet sent qu'« une aiguille lui perça le cœur » (*O*, p. 156), « une pointe de couteau lui troua le crâne » (*O*, p. 156), et « le tranchant d'une hache s'abattit sur ses poignets et lui cisaila la chair jusqu'à l'os » (*O*, p. 156). Quand il n'y a plus aucun doute sur le fait que la Fille au Chat le trompe, nouvelle castration opérée cette fois par la mère symbolique -, le sentiment de la jalousie s'amplifie et les lames qui déchirent Jean Calmet se multiplient : « La mort dans l'âme, il ressentit dans son cœur et dans sa pensée tous les couteaux de la jalousie. » (*O*, p. 186)

La déchirure par la lame représente à la fois la castration opérée par cette mère symbolique (par le biais d'un objet assimilé au père), mais elle prédit également l'angoisse de la mort qui envahit le protagoniste. La problématique de la mort, - celle du père déjà incinéré et celle future de Jean Calmet -, est rendue présente dans le roman par le constant renvoi à la lame.

Après la mort de son père, Jean veut se raser à la lame classique, qui semble être personnifiée ; elle paraît posséder une existence à part entière et un souffle violent :

Jean Calmet enleva la lame et la tint entre deux doigts, froide et bleue comme un présage nocturne. (...) il élevait la mince lame vers la fenêtre : elle vivait d'une vie extraordinairement concentrée et autonome. D'une vie violente. (*O*, p. 79)

La lame est l'invocation incessante de l'image du père. Dans ce sens, nous appuyons notre idée par la théorie de l'origine des imagos⁴⁰⁷ paternelles du docteur Mendel, qui affirme que « la présence réelle du père faisant défaut après sa mort, la nécessité s'imposait d'invoquer son image, c'est-à-dire la faire renaître intérieurement et de manière consciente »⁴⁰⁸. La conscience de l'invocation de l'image du père naît chez Jean Calmet par les souvenirs permanents de celui-ci, par les constantes questions : « Qu'est-ce que mon père ferait ? », « Qu'est-ce que mon père dirait dans une telle situation ? ».

L'invocation consciente et inconsciente de l'image du père dans les trois objets : le porte-parapluie, la canne et la lame, montre la tendance de Jean Calmet à s'éterniser dans la castration que son père a produite sur lui ; ces objets symbolisant le phallus en sont investis par l'imagination du protagoniste. Le pouvoir sexuel du père et sa tendance libidineuse ne

⁴⁰⁷ « L'imgo exprime avant tout la pulsion du sujet vers l'objet. » dans Dr. Gérard Mendel, *La Révolte contre le Père, Une introduction à la sociopsychanalyse*, Paris, Payot, 1968, p. 82.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 97.

sont que des attributs d'une idéalisation inconsciente menée à l'extrême, doublée à la fois par l'émasculatation du fils et l'angoisse de la mort.

Ces deux derniers attributs se font ressentir dans la relation du protagoniste avec la fille dont il est amoureux. L'échec de la première nuit avec la Fille au Chat est le résultat de la « panique » (*O*, p. 131) de Jean Calmet et de la honte qui suit le sentiment d'impuissance. À chaque moment intime, même quand il rêve de cette jeune femme, la figure du père se superpose : « Père punisseur, éloigne-toi ! On n'a même pas pensé à toi ! » (*O*, p. 109). Les apparitions du père sont dues à l'obsession constante du protagoniste. Il l'appelle par la pensée, la domination sexuelle n'étant que dans sa tête. Même quand il se concentre sur son objet de fascination - la Fille au Chat -, quand ils passent la nuit ensemble, l'hallucination du père s'immisce. L'émasculatation du fils s'exprime par le trouble créé en lui par cette hantise car, soudainement, le rêve du gouffre au bord de la falaise herbeuse (que nous avons vu dans le chapitre antérieur), revient pour lui montrer qu'il ne peut pas atteindre son dessein :

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.

La honte le couronna de fer.

Son sexe retomba sur son ventre. (*O*, p. 121)

Le froid et le vide sont les manifestations de l'angoisse de la mort, dont Jean Calmet s'approche à petits pas. Le « loup brûlé » est la référence au personnage du conte *Le Petit Chaperon Rouge*, que nous développerons dans la partie qui porte sur la dimension ogresque de la Fille au Chat. Le loup est la personnification du séducteur ; le fait qu'il soit brûlé représente son anéantissement, tout comme le « serpent piétiné et détesté » est une représentation de la libido morte. Chevalier et Gheerbraant affirment que, dans le tantrisme, le serpent est « la montée de la libido, la manifestation renouvelée de la vie »⁴⁰⁹, ce qui est confirmé par Mircea Eliade dans *Sur l'érotique mystique indienne*⁴¹⁰. Reprenant Eliade, Durand voit dans le serpent « le triple symbole de la transformation temporelle, de la fécondité, et enfin de la pérennité ancestrale. »⁴¹¹ La fécondité dans la symbolique du serpent est étroitement liée à la libido, ce qui confirme les attributs du serpent dans la description de la chute de Calmet, « piétiné et détesté », montrant un personnage maudit, écrasé encore par la hantise sexuelle de son père.

⁴⁰⁹ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 868.

⁴¹⁰ Mircea Eliade, *Sur l'érotique mystique indienne*, Paris, L'Herne, coll. « Confidences », 1997.

⁴¹¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 364.

L'impuissance sexuelle qu'il a endurée devant Thérèse provoque chez Jean l'hallucination que son père lui prend cette femme. La « queue » du père apparaît, comme dans le roman *Le Dévoreur*, pour montrer au fils que la destruction du père n'est pas possible, que son monopole sexuel est éternel. C'est ce qui arrive lors de leur première nuit :

Le docteur tonna dans les nuages éblouissants, se rua en elle, la prit, la laissa pantelante et gluante, la reprit, la brisa, l'illumina, la gorgea, l'inonda. Docteur tout éclatant de rire. – Et toi mon fils humilié ? Tu n'as pas pris tes vitamines ? Tu mollis ? Regarde ton vieux père. Ridé, brûlé, mais il fait danser les femmes sur sa queue. Celle-ci aussi, pauvre con. Ta Fille au Chat. Mais oui, la tienne. Quand on n'est pas capables de baiser ses petites conquêtes, on s'économise le théâtre.

Voilà ce que hurlait son père dans les oreilles pleines de détresse de Jean Calmet. Dans ses oreilles de fin de monde. » (*O*, p. 122)

La scène imaginée par Jean Calmet est la représentation d'un dieu descendu du ciel, dont la puissance sexuelle contraste avec l'humiliation du fils. Ce n'est pas Zeus, ni Cronos émasculant son père Ouranos, mais un dieu qui les englobe tous à la fois, qui domine et émascule son fils, qui le hante jusqu'à le laisser cloué dans sa propre détresse. Pourquoi Jean s' imagine-t-il cette scène ? Ne peut-il pas dépasser la scène avec Liliane ? Le dû au père semble se prolonger aux femmes que Jean pourrait posséder. L'émascultation du fils vient de l'humiliation primaire car le phallus du père, phallus qui l'a engendré, ne laisse pas celui de son fils se développer.

Jean Calmet entend incessamment la voix de son père dans sa tête qui, à nouveau, ne lui prodigue que des humiliations. Nous avons vu dans la citation plus haut que la voix du père appartient à « la fin du monde » (*O*, p. 122) ; le père a une « voix de chef, [d]es manies de persécuteur, [d]es cris » (*O*, p. 114), une « voix terrible et furieuse » (*O*, p. 78) qui se manifeste une fois de plus dans la tête du protagoniste à la vue la Fille au Chat en compagnie de Marc :

Oui il eut honte, il souffrit de cette honte, mais une rumeur confuse criait en lui des choses qui se précisaient, qui devenaient dures, qui se solidifiaient salement : « Impuissant ! inutile ! jaloux ! Qu'est-ce que tu attends pour céder la place une fois pour toutes ? » Il chancelait sous les injures. « Pour céder la place ! Tu entends, imbécile ? Il y a assez longtemps que tu devrais avoir compris ! » (*O*, p. 186)

Ces cris intérieurs tonitruants, qui remontent d'au-delà de la mort du père, représentent un autre élément de l'emprise castratrice.

En contrepartie de son échec avec la Fille au Chat, la scène avec Pernette Colomb, - la prostituée chez laquelle le protagoniste a l'habitude de passer régulièrement -, se passe sans

que la figure du père apparaisse. Pourquoi ? Parce que ce n'est pas de la « chair fraîche » – la partenaire a cinquante ans, elle n'est pas belle – « ronde, la bouche rouge, une figure ironique et sale » (*O*, p. 135) et elle n'appartient pas à Jean pour que le père puisse la lui voler; elle n'est pas de la taille et de la valeur du père.

Pernette représente le « nid public » dans lequel la société masculine vient trouver un court moment de bonheur et une jouissance passagère. Pour cela, elle ne représente aucun intérêt pour Paul Calmet. Il semble se manifester seulement quand son fils aime la femme avec laquelle il voudrait coucher. D'ailleurs, dans la description de la scène, l'attention ne se focalise pas sur les réactions de Jean, mais sur le corps bourrelé de la femme et ses actions :

Soupirs. Tortillements. Jean Calmet agenouillé dans les rondeurs, les obus, les tonnelets, les jambons lisses de Pernette Colomb. (...) la douceur mouillée le presse, le suce, il s'ancre profondément en elle, presque immobile, il se répand dans la cave heureuse. (*O*, p. 137)

Avec la femme de mœurs légères, le protagoniste ne ressent pas la peur de l'apparition du père. La peur revient lors de la dernière rencontre avec la Fille au Chat dans sa chambre. La peur castratrice est la peur de l'ogre, de son regard et de son rire ; si nous pensons à l'ogre de la fontaine de Berne, (qui a un appétit jovial et qui rit pendant qu'il dévore la chair fraîche) : le même enthousiasme est à remarquer dans la hantise du père.

À chaque fois que le père réapparaît, quelle que soit la forme qu'il prenne, il rit pour rendre impuissant son fils. Le regard et le rire sont deux éléments qui participent, à côté de la lame froide du père, à la castration de Jean, dans la mesure où celui-ci en a constamment peur. Œil et bouche, regard et rire : le premier aide à bien choisir la victime de l'ogre, alors que la bouche se relie au côté anthropophage de celui-ci :

Et si son père allait le regarder. Si l'œil de l'Ogre le tuait sur place. Lui prenait Thérèse. L'anéantissant, lui, son cadet ; et ses éclats de rire résonnaient dans les oreilles de Jean Calmet. (*O*, p. 213)

La peur du regard paternel, tel qu'il l'éprouvait déjà adolescent quand il se masturbait dans sa chambre - « il avait l'impression que le regard de son juge le suivait, le scrutait à travers les murs » (*O*, p. 14) -, le suit en permanence comme pour se moquer de lui pour lui annihiler la libido :

D'abord il avait vu son père qui le considérait d'un œil ironique : « Tu essaies de t'exciter, Jean Calmet, tu sais bien que c'est impossible. Elles sont à moi, ces gourmandises. Laisse cette fille. Tu sais que tu n'arriveras pas à l'avoir. » Et le docteur riait au seuil de la chambre. (*O*, p. 215)

La castration symbolique dans le cas du mythe de l'ogre va de pair avec le langage alimentaire. Les « gourmandises » représentent les formes charnelles fermes, bien définies, de la Fille au Chat qui s'excite sous la chaleur du foehn avec lequel Jean la sèche. Il n'y a que le père-ogre, l'ogre-maître qui peut jouir de cette chair fraîche, tout en rabaisant le fils par la moquerie rieuse, en le paralysant dans l'état d'impuissance. Inconsciemment, Jean adopte un vocabulaire digne d'un ogre, mais, comparé à son père, il ne peut pas assurer :

Jean Calmet continuait pourtant, il persévérait, et il était conscient d'inventer des caresses de plus en plus troublantes à mesure qu'il sentait la honte l'envahir : impuissant, se disait-il, je fais flamber cette pulpe et je demeure paralysé. L'humiliation lui mettait des larmes dans les yeux. (*O*, p. 215)

Assiégé dans son impotence, l'esprit de Jean converge vers la toute-puissance du père exprimée par le « bâton noueux » sur lequel il avait halluciné dans le W.C. du café de la Broye. Le père le guette pour lui voler sa proie, car il le sait faible. Jean Calmet ressent sa honte et son humiliation permanentes. Il imagine le sexe du père qui s'approprie la Fille au Chat dans une orgie de cris et de joie, montrant à nouveau sa force de « faire danser les femmes sur sa queue » :

(...) Jean se détesta avec violence. Ce n'est pas mon père qui laisserait passer cette proie. Il s'injurait cruellement. Il imagine le sexe dressé du vieillard, le bâton noueux, le gros gland violet dardé vers la pulpe adorable, la verge s'approchait, avide, visant l'antré rose, y pénétrant, faisant naître les cris et les sanglots de joie ... (*O*, p. 216)

La verge, symbole de la reproduction, hante l'esprit de Jean Calmet qui produit l'analogie avec la scène primaire de la castration symbolique, la scène de Liliane. Par son statut de victime, Jean ne mérite pas de jouir de cette « pulpe », de cette « gourmandise », seul l'ogre sexuel et omnipotent peut en profiter. La castration de Jean vient de l'angoisse que le père s'approprie les organes génitaux de la femme, notamment de la Fille au Chat, possession qui se réalise dans sa tête par analogie avec la scène de Liliane :

Rage. Mon père s'est envoyé Liliane, je les ai surpris, elle était nue devant la fenêtre, il lui palpait les seins... Elle a touché, elle a cueilli, elle a sucé l'énorme gland gonflé du docteur. Jean Calmet suffoquait de douleur et de tristesse. Impuissant. Sur la porte, son père rigolait à gorge déployée. « Benjamin ! Tiens-toi bien ! C'est le moment de montrer ce que tu sais faire !... (*O*, p. 216)

« Benjamin » est le deuxième prénom que Jean Calmet porte, comme signe d'appartenance au père. Il est son cadet, sa proie, son souffre-douleur : « (...) petit benjamin, comme on lui avait dit des milliers des fois pendant toute son enfance, au point que le mot lui

était devenu odieux et qu'il rougissait de honte et de colère » (*O*, p. 39). D'ailleurs, dans le roman, est incluse une partie du récit biblique sur Jacob et Rachel. Leur dernier fils s'appelait Benjamin, ce qui voulait dire « fils de ma droite » (*O*, p. 39), c'est-à-dire de la droite du père. Selon nous, cette mise en abyme a pour rôle de renforcer le statut inférieur de Jean Calmet par rapport à son père, car l'attache permanent à celui-ci, bien que restant « à sa droite », montre un certain assujettissement.

Mélissa Rioux voit dans le prénom de « benjamin » l'évocation

à la fois de la posture du Petit Poucet, celle du « petit benjamin » qui est le souffredouleur de la famille, et 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.⁴¹²

Le deuxième prénom de Jean Calmet relève de sa soumission envers le père. Les courts moments où le protagoniste réussit à se détacher de l'emprise paternelle et patriarcale font de lui un ogre à l'affût de chair fraîche, la Fille au Chat. Mais devant sa proie, l'image du père lui revient et Jean retrouve son statut d'infériorité.

L'humiliation de la castration atteint son point culminant avec cette appellation que Jean déteste. Sa castration est complète, son humiliation aussi, car Jean se dérobe à l'étreinte pleine de désir de la Fille au Chat :

Haineusement, Jean Calmet s'arracha à l'étreinte. Il se leva, renfila sa chemise, boucla sa ceinture, sortit de la pièce sans regarder le lit, claqua la porte. « C'est la dernière fois. Je ne la verrai plus », se disait-il en descendant l'escalier. Plus jamais. Plus jamais. Des sanglots de honte et de désespoir montaient dans sa gorge ». (*O*, p. 216-217)

Jean Calmet, bien qu'étant « la droite de son père », n'arrive pas à s'identifier au pouvoir phallique de son géniteur, car la castration initiale le hante jusqu'à se donner la mort. La castration génère chez lui une peur et une angoisse permanente du père. Arrivé à la quarantaine et n'ayant pas toujours « tué le père », Jean Calmet - subissant l'angoisse de la mort, mort annoncée par plusieurs signes durant le roman -, se suicide par la lame, arme du bourreau qui le hante.

Comme Freud l'a démontré, le complexe de la castration est lié à l'angoisse de la mort ; pour Calmet, l'angoisse de la fuite du temps sans qu'il se soit libéré de la hantise patriarcale, monstrueuse et dévorante, se transforme en désir de suicide, comme réponse à l'émasculat

⁴¹² Mélissa Rioux, *op. cit.*, p. 37.

symbolique dont il a été victime pendant toute son existence. Il rejoint le père dans l'au-delà, peut-être pour une nouvelle castration.

IV.2.3. La déviance sexuelle par l'homosexualité

Dans l'entretien citée avec Sylviane Goraj, André Sempoux considère l'appellation de « Dévoreur » que le fils donne à son père, comme « une maigre vengeance »⁴¹³ pour tout ce qu'il a dû subir à cause du géniteur ; mais selon nous, cette vengeance va plus loin : l'homosexualité du fils s'affirme comme punition pour la dévoration symbolique du père, pour la castration opérée par la marâtre vers la fin de l'adolescence.

La jeune compagne du père représente, comme nous l'avons vu plus haut, le premier et principal élément de la castration de François, car, bien qu'ayant presque le même âge que lui - elle l'humilie sexuellement. Elle lui préfère le père, ce qui hantera le personnage pendant toute son existence. Cette humiliation déclenchera en François la haine du père à cause de la rivalité amoureuse imaginée par le protagoniste, haine qui débouchera sur la déviation sexuelle. Avant de parler de la déviation proprement dite et de la relation homosexuelle, nous nous proposons de nous arrêter un moment sur le trio familial.

Ingrid représente un lien féminin fort entre François et son père, car elle devient le pion par lequel le Dévoreur joue son jeu ogresque. C'est elle qui empêche à chaque fois le protagoniste de réaliser une éventuelle rupture avec le père, par la même réplique déjà évoquée : « surtout ne parle de rien (...) » (*D*, p. 44), comme si la parole, prononcée ou écrite, n'appartenait qu'au grand maître. La déviation du fils peut retrouver une de ses sources dans cette interdiction de l'expression qui représente une sorte de castration, car l'acte primaire de dire, de parler, voire de communiquer, est étouffé par l'ordre qui vient du père. Le père émascule son fils en égale mesure que sa compagne.

Ingrid, François et le père forment le trio œdipien classique. Mais le complexe ne se réalise pas tout à fait. François voudrait que son père disparaisse pour avoir une relation avec la marâtre, mais celui-ci lui survit et garde à ses côtés la femme désirée ; selon Lacan, dans « le drame d'Œdipe, c'est au père réel qu'est effectivement déférée la fonction saillante dans le complexe de castration »⁴¹⁴. Dans le trio sempousien, c'est le père qui est à la base de la déviation du fils, car les éléments qui influencent la castration et ensuite la déviation du fils, proviennent tous du Dévoreur.

⁴¹³ Sylviane Goraj, *On nous cache quelque chose...*, op. cit., p. 153.

⁴¹⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre IV, La relation d'objet, 1956-1975*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 220.

Avant la terrible scène de castration, François ressent une sorte de complicité entre lui et la jeune compagne de son père, l'espoir de l'avoir pour lui naît de plus en plus dans son esprit. Mais, à la base de cette complicité, le père se retrouve en grand maître, car c'est lui qui, indirectement, la produit, la permet pour ensuite la détruire :

Après le dîner, qui était frugal, Ingrid mettait sur la platine le même quintette de Schubert ; nous faisons la vaisselle en nous appliquant à conclure avec les dernières mesures de l'œuvre. C'était un moment de fraîche complicité entre nous, favorisé peut-être par le fait que le Dévoreur entretenait placidement son revolver sous nos yeux. (*D*, p. 28)

Une sorte de haine jalouse - comme dans le cas de Jean Calmet envers son élève Marc -, naît dans l'esprit de François à la vue de la beauté de la jeune femme, qu'il voudrait pour lui. « Le fil du désir » - notamment sexuel - du père s'est jeté sur la « belle mécanique » (*D*, p. 28), expression qui décrit le corps jeune, souple et attirant d'Ingrid. Douée pour le chant, un des arts que François apprécie beaucoup, elle l'attire et le torture à la fois, pareille à la Fille au Chat qui séduit Jean par la beauté de son corps et le détruit par la jalousie qu'elle fait naître en lui :

La première fois, ce fut la *Mort d'Isolde*, et j'ai dû m'enfoncer les ongles dans la chair pour maîtriser l'émotion dont me submergea la découverte par sa voix et son corps de cette musique divine et déchirée. Son maintien à la fois noble et provoquant, de diva adolescente, ne faisait qu'un pour moi avec le miracle de l'art. Abandon calculé, tension au bord du gouffre. À la voir et à l'entendre, j'étais parcouru de frissons. (*D*, p. 28-29)

François tombe sous le charme séducteur de la jeune femme. Le gouffre, cette bouche symbolique d'enfer ogresque, est le vide qui sépare le protagoniste de son père et de sa marâtre ; le gouffre représente la jalousie et la haine contre le père, sentiments nés de la domination que le géniteur exerce envers son entourage.

Après la scène capitale de la castration symbolique, les références sexuelles à Ingrid ne sont plus exprimées ; l'humiliation soufferte détermine le protagoniste à l'éliminer de son esprit; le manque ne peut pas être rempli et l'orientation de François va changer.

Le déchirement de la vie du protagoniste vient des secrets du père, dont il n'est tenu qu'à moitié à l'écart ; le contraignant à le visiter annuellement, le père implique son fils dans la noirceur de ses secrets, sans les dévoiler pour autant. Il les lui impose sans que François ait le droit de demander « Pourquoi ? ». Il doit se plier au père, car telle est sa volonté.

Dans un article écrit par Jacques de Decker sur le roman de Sempoux, l'auteur commence par un commentaire à propos de la relation des enfants aux pères : « Tous les pères sont encombrants, ceux qui ont démérité le sont davantage, parce que l'ombre qu'ils jettent

sur leur descendance est plus sombre et engloutissante. »⁴¹⁵ Le père est encombrant dans la vie de François, parce qu'il ne lui permet aucun développement, il le prend dans le tourbillon ogresque de son existence, l'engloutit et le dévore.

Le rapport qui existe entre les deux est très bien défini par Alberte Sterck-Spinette dans son étude citée : « le fils s'en trouve irrémédiablement frappé d'interdit et de mensonge »⁴¹⁶, ce qui bloque son développement et l'estime de soi ; ce sont deux éléments imposés par le père dominant qui vont contribuer à la déviation du fils. André Sempoux déclare sur son récit : « le roman parle d'un secret entre un fils et son père »⁴¹⁷ ; c'est le secret d'une domination jamais exprimée par la parole paternelle, d'une marâtre impossible à conquérir et d'une peine et une faute héritées, impossibles à porter.

Sempoux voit dans la relation père-fils, présentée dans son roman, l'évocation du « mythe freudien du Père qui ne permet pas à ses enfants de se développer, qui veut tout le pouvoir, qui veut toutes les femmes aussi »⁴¹⁸ ; et il les aura, car la mère lui a appartenu entièrement, elle est morte tuée par la faute du père, sans que le fils ait un souvenir d'elle, car il était trop petit. De la sorte, la mère ne lui appartient que pour lui avoir donné naissance. Avec Ingrid, les choses ont trébuché également, jusqu'à enfoncer le protagoniste dans un chemin « hors normalité » sexuelle.

Si le narrateur a essayé de séduire une femme, la femme de son père, comment arrive-t-il à la relation homosexuelle ? Alberte Sterck-Spinette semble avoir trouvé une réponse : « Vide de toute certitude, de tout projet, il se laisse remplir par le désir de l'autre »⁴¹⁹, comme seule échappatoire à l'inutilité de sa vie, à la culpabilité qu'il ressent envers le monde, à l'angoisse de la mort : « Ton désir, voilà ce qui m'a tenu en vie » (*D*, p. 62), c'est la déclaration écrite de François dans les lettres envoyées à son amant avant son suicide. Si ce désir n'avait pas existé, se serait-il donné la mort avant ? Se serait-il rebellé contre le père ?

La déviation sexuelle de François est ambivalente. Pour Freud l'homosexualité est un compromis entre garder sa libido pour soi ou la livrer à quelqu'un d'autre. Par le jeu de séduction qu'il entame avec Ingrid, il cherche une sorte d'identification sexuelle avec le père car, inconsciemment, il éprouve de l'admiration pour lui et pour son pouvoir de conquête, mais l'échec le fait basculer dans l'autre extrême. Le choc de l'échec donne à François la peur de l'autre, la peur de la femme. En analysant un cas d'homosexualité, Guy Corneau affirme

⁴¹⁵ Jacques De Decker, « *Le Dévoreur*, ce père, ce salaud », *article cité*, p. 8.

⁴¹⁶ Alberte Sterck-Spinette, *op. cit.*, p. 21.

⁴¹⁷ Sylviane Goraj, *On nous cache quelque chose...*, *op. cit.*, p. 164.

⁴¹⁸ André Sempoux dans Sylviane Goraj, *On nous cache quelque chose...*, *op. cit.*, p. 165.

⁴¹⁹ Alberte Sterck-Spinette, « Au nom du père : des secrets bien gardés », dans *op. cit.*, p. 15.

que « l'homosexuel utilise son homosexualité pour tenter de supprimer la réalité de l'autre afin de demeurer le "le même", c'est-à-dire dans ce qui lui ressemble. »⁴²⁰ Humilié dans son orgueil mâle, obligé à mener une vie mensongère, il garde sa libido pour soi, dans la volonté d'entamer une sorte de punition du père.

La déviation sexuelle du fils a lieu graduellement, il laisse les choses aller d'elles-mêmes et y cède quand il est convaincu qu'il n'y a plus d'autre solution pour lui : « Tu m'as attendu un soir à la sortie de mon travail. Je suis monté dans la voiture en me disant pourquoi pas, mais il a encore bien fallu quatre mois pour que je te cède vraiment. (D, p. 55)

Les deux amants entreprennent un voyage à la recherche de documentation pour le travail de fin d'études de François. Pendant leur périple, ce dernier a un « comportement de petit gouape » (D, p. 57), il ricane et « provoque par [s]on mauvais genre » (D, p. 57), comme s'il voulait éloigner ce possible amant et s'échapper à l'emprise homosexuelle. C'est un comportement qui relève du désir de mener le jeu, comme son père le fait avec lui :

Mais je ne peux pas rester longtemps le maître du monde. Le matin de ce qui devait être notre dernier jour de vacances, je te regardais conduire. Mes caprices et mes sarcasmes t'avaient vieilli, ça se marquait sur ton visage et tu tremblais. (D, p. 57-58)

Cette attitude de l'autre annihilera le désir de repousser l'homosexualité et déterminera François à y céder : « Le soir, au-dessus du magasin où j'ai passé la moitié de mes années terrestres, tu as eu la nuit de noces à laquelle tu ne croyais plus. » (D, p. 58)

La relation amoureuse entre les deux hommes est dès le début, malgré les sentiments forts, vouée à l'échec. Cela est annoncé par les peintures sur lesquelles François arrête son regard. Alberte Sterck-Spinette décrit la relation entre les deux hommes comme

soutenu[e] en filigrane par des expressions variées : après avoir longuement contemplé à Madrid le sanglant *Dévoreur* de Goya, le narrateur médite sur le tableau d'Errard *Renaud quittant Armide*, ainsi que l'*Orage* de Giorgione. Quitté par son amant à New-York, il trouve dans le *Saint-François* de Giambellino une consolation à son extrême abandon.⁴²¹

Les références artistiques se retrouvent dans cette citation pour nuancer l'aspect passionnel de la relation homosexuelle, mais aussi le côté dévorateur de l'emprise patriarcale sur François. La thématique du corps semble être, tout comme dans le cas du mythe de l'ogre, très attachée à la relation de l'homosexualité :

⁴²⁰ Guy Corneau, *op. cit.*, p. 69.

⁴²¹ Alberte Sterck-Spinette, *op. cit.*, p. 16.

Combien de temps pour faire un homme, quel miracle que deux s'accordent ! Nos trésors à nous sont des membres au soleil, des gestes recréant la merveille et de cris dans la nuit. (*D*, p. 9)

Cette scène peut se lire en miroir avec celle qui précède, à savoir l'échec de la séduction : la nudité d'Ingrid sur la plage de nuit, la fascination que son corps exerce sur François. La différence provient de la finalité de l'acte-même.

François vit avec son amant un amour passionnel, comme il aurait voulu, inconsciemment, le vivre avec Ingrid : « Et puis, la surprise de nous sentir une seule peau, avec quatre grands yeux pleins de lumière » (*D*, p. 63). La beauté des images qui caractérise leur couple s'exprime également dans les particularités uniques que les amants se trouvent l'un à l'autre. La passion de l'amant envers François s'exprime par une description insolite : « (...) mon corps, dont tu disais qu'il était des yeux à la pointe du sexe, de la joie » (*D*, p. 102).

Leur joie, bien qu'elle se soit étendue sur plus de vingt ans, n'a jamais été absolue. Dès le début, le couple se retrouve sous le signe de la destruction ogresque car, comme François l'écrit à son amant, « le secret a empoisonné depuis le début notre vie d'amants bourgeois » (*D*, p. 13) ou encore « le secret a entraîné le secret, comme toujours » (*D*, p. 11). Le secret du départ annuel met l'amant dans un état de jalousie et de colère affreuse, car l'incertitude le ronge :

Il n'a pas fallu longtemps pour que naissent les scènes et que tu prennes prétexte de mon absence pour des aventures sordides ; tu me les racontais avec une précision cruelle, non sans opposer ta sincérité à ma veulerie. (*D*, p. 14)

Dans sa relation homosexuelle, François devient le bourreau, l'ogre qui torture son compagnon par les secrets qu'il garde et surtout par les semaines annuelles passées dans un endroit inconnu et dans une compagnie que celui-ci ignore. Avant que leur relation prenne contour, François savait déjà que les secrets qu'il portait allaient détruire le couple : « À l'aurore de notre joie, j'avais mis en place les éléments de sa destruction ». (*D*, p. 57) En guise de vengeance pour les départs secrets de François, l'amant met en place un mécanisme de châtement, par des infidélités que le protagoniste ne peut pas empêcher, car il est obligé de garder le silence sur son père : « (...) ma semaine clandestine justifiait, pourtant, tes chasses misérables, desquelles il aurait été malvenu que je parle, moi ». (*D*, p. 75-76) Après une séparation, l'amant lui revient. Il ne lui reproche plus ses départs secrets, mais « l'énervement qui précédait [s]es séjours en Normandie tomba, et au retour il n'y eut que de la colère

silencieuse. » (*D*, p. 79) L'amant semble adopter la même technique que François, le silence ; la colère qui l'accompagne est la seule manifestation de son mécontentement et de sa jalousie.

À voir son amant rentrer après une semaine de « vacances secrètes » plus avili qu'au départ, la colère et la jalousie se justifient. La vie de couple est rythmée par la semaine annuelle en Normandie, la jalousie, la passion et l'intensité de l'amour se maintenant grâce au secret :

J'arrivai détruit au bout de la semaine. Tu as compris mon plaisir trouble et ma souffrance. Il y a peut-être, en plus, ceci : j'avais eu, dans le mode d'organisation du temps auquel le couple se soumettait, la révélation d'une forme pour moi inaccessible d'intensité et de sagesse. (*D*, p. 31)

La jalousie, tout comme le secret, sont des éléments destructeurs de leur relation. Ils l'alimentent en égale mesure. Le protagoniste, dans son entreprise de punir le père, trouve un sens à sa vie par la relation homosexuelle qu'il cultive. Par son silence, il développe un certain sadisme envers son amant :

Au fond, je pense que j'ai cultivé mon secret parce qu'il donnait à notre vie sa couleur et un sens à la mienne. J'avais besoin des tourments qu'il te causait ; tes colères me tenaient lieu de preuves d'amour. (*D*, p. 97)

C'est François qui choisit son statut de bourreau envers son amant. Parfois, le rapport bourreau/victime au sein du couple se renverse, François devient la victime masochiste qui trouve de la jouissance dans la souffrance de l'autre :

Mais ce qui m'horrifiait m'a fait parfois jouir : je te provoquais pour que tu cries contre moi avec une voix sauvage, j'attendais que tu me mettes à la torture avec tes récits de septembre. (*D*, p. 61-62)

Pourtant, sa lâcheté et son impuissance à parler détruisent le couple. Les lettres qu'il écrit à son amant parleront une fois pour toutes, mais seulement quand la possibilité du retour en arrière n'existera plus : « C'est de chez lui [de chez son père] que je revenais chaque année plus avili, c'est à cause de ce fasciste que tu tirais de moi la vengeance absurde de tes frasques ». (*D*, p. 15) Les raisons d'un comportement de plus de vingt ans se présentent dans quelques lignes, par son histoire personnelle liée, à cause du père, au plus grand crime de l'humanité.

Le père, par son existence secrète participe à la destruction de la relation car, indirectement, c'est lui qui oblige François au silence. Avec ce passé lourd sur son dos, le

narrateur semble ne pas avoir de futur, tout ce qui compte pour lui c'est l'instant présent. Il en va de même dans sa relation amoureuse homosexuelle : « Je n'ai que la capacité – infinie – d'être dans cet instant » (*D*, p. 62), comme si le passé et le futur étaient effacés de son existence. La dévoration du père le laisse sans ancrage dans le temps et dans l'espace. Il avoue d'ailleurs à son amant : « Il t'est peut-être arrivé de savoir qui tu étais ; à moi, jamais. » (*D*, p. 59). Le père, ce nouveau Kronos moderne, jette ses dents dévoratrices sur l'entière existence de son fils.

La faute du père place son fils dans une existence intemporelle à laquelle François opposera le désir d'afficher sa relation homosexuelle. Le désir d'identification à quelque chose, à quelqu'un, la tentative d'effacer le manque d'identité auquel le père l'a condamné depuis petit, déterminent sa volonté d'excentricité en se montrant :

Le secret à cause duquel je voulais, moi, que nous n'en ayons pas, que nous nous affichions même d'une manière provocante (couleur semblable des vêtements, Citroën blanche), n'en était pas tout à fait un pour toi : pendant une vie entière je me suis imposé la discipline absurde de dire en ne disant pas. (*D*, p. 75)

Est-ce que la volonté de s'afficher est une manière de punir le père ? En Europe, dans la période post-guerre, les couples homosexuels, bien que vieux comme le monde, ne se montraient pas avec la même nonchalance qu'aujourd'hui, ce qui a valu à François et à son amant une sévère agression en France, à Chalon, de la part d'une bande d'adolescents. Après cet épisode pendant lequel ils ont risqué de perdre « les couilles pour (...) apprendre la morale » (*D*, p. 77), le couple s'est séparé.

François sait que la société le regarde et il en jouit, par le besoin d'être identifié à quelque chose. Quand il imagine ce que les clientes de leur magasin en pensent, la première pensée qui lui vient à l'esprit est : « Une bonne journée se termine chez les pédés, elles disent. » (*D*, p. 60)

La dernière rupture entre les deux hommes, à New York, laisse François totalement désemparé. Allant ensemble à un vernissage, ils se disputent en chemin et y arrivent séparément. La rupture se produit sans un mot, dans un secret qui pourrait reproduire le secret du père, sans que François soit capable de faire quelque chose : « Enfin, j'ai vu, tout en me sentant incapable de remuer le petit doigt. Tu parlais avec un garçon, j'ai compris que tu allais partir avec lui, et vous êtes partis. » (*D*, p. 82). C'est avec cette séparation que le protagoniste vit un tournant important de sa vie.

Si la jalousie de Calmet s'est avérée avant tout physiologique, la douleur de François rebondit sur son psychique. D'abord, la douleur de la rupture comme une bénédiction d'avoir

la chance de la vivre : « Le souvenir de toi me brûlait, - on ne peut, paraît-il, que dire merci d'une telle brûlure. » (*D*, p. 83). Après : l'engourdissement et l'angoisse de vivre qui le font se réveiller en Europe, dans un hôpital psychiatrique.

De ce type d'hôpital, ne sortent, selon le narrateur, que les patients qui acceptent de faire un séjour à la campagne ou « un changement de partenaire » (*D*, p. 87). Pour pouvoir le quitter, François est soumis par les médecins à des analyses psychiatriques. Il ne lâche aucun mot sur le père, car, d'après les papiers qu'il a reçus avant de quitter le collège, il a toujours été orphelin.

La seule solution est de présenter la relation homosexuelle, qui lui avait amené un peu de bonheur dans la vie, comme une chose destructrice : « Pour retrouver la liberté, je t'ai noirci autant que j'ai pu, mais de mon père je n'ai rien dit : ne suis-je pas orphelin depuis l'enfance ? » (*D*, p. 88) Le père l'emporte encore une fois. Il le castre à nouveau.

L'attitude du protagoniste relève de ce que nous pourrions appeler la négation de la négation ; il y a dans un premier temps la négation du père, la négation de toute ressemblance avec lui par la relation homosexuelle ; ensuite la négation de la relation homosexuelle, pour qu'il puisse s'aligner à une certaine « normalité » selon le médecin traitant de l'hôpital psychiatrique : « J'ai aussi fait semblant d'être intéressé par les projets de mariage que le médecin échafaudait pour moi ». (*D*, p. 88)

Une fois sorti de l'hôpital, il rend sa visite habituelle au père. En écourtant le temps de son séjour, il apprend que le père était au courant de sa relation homosexuelle. Comme Marie-France Renard le remarque, François est devenu le « superbe contre-exemple de ses valeurs à lui, le Dévoreur »⁴²². Le fils de l'ex-futur ministre de la culture joue dans la vie le rôle d'une « gouape » qui s'oppose à tout ce que le père avait représenté lors de ses activités pendant la guerre. Famille, pays, université représentent les institutions-phare de l'idéologie basée sur la culture et la nationalité que le journal du père avait développées pendant l'Occupation. François, par sa déviation sexuelle, s'oppose à tout cela :

J'avais désespéré mon père qui n'ignorait rien de mes études. Me payer des études pour que j'aboutisse dans l'arrière-boutique d'une tantouse, déshonneur de ma famille, de mon pays et de mon université ! (*D*, p. 89)

La domination du père a engendré le renversement des valeurs patriarcales chez le fils. Le Dévoreur ne s'aperçoit pas de ses problèmes, il ne voit pas que François vit en portant la

⁴²² Marie-France Renard, *op. cit.* p. 25.

faute du père, car, comme nous l'apprendrons de l'épilogue écrit par l'amant, il est trop occupé avec son activité clandestine.

Dans le sanatorium, il rencontre une femme dépressive, Lia, avec laquelle il entame une sorte de relation nommée « normale ». Mais il y renonce, car se mettre avec elle serait, selon nous, revenir « au droit chemin » et rentrer dans le « prototype » du père. François avait senti qu'il pourrait se retrouver dans cette relation hétérosexuelle, comme s'il avait donné une sorte de satisfaction à son existence, qu'il retrouverait cette mère symbolique qu'il n'a jamais eue. Comme Lacan l'affirme, « (...) aucune satisfaction par un objet réel quelconque qui vient s'y substituer, ne parvient jamais à combler le manque de la mère. »⁴²³ La relation déviante non plus, car il n'y a pas de l'identification à l'Autre (genre, sexe) :

Avec elle, pour la première fois de ma vie, je crois que j'ai eu un projet.
Qui ne se réalisera pas. J'ai compris que renoncer au renoncement, quand on a trop attendu, n'est plus possible. (*D*, p. 96-97)

Et puis, il y avait cette faute patriarcale héritée, dont il était porteur, les voyages annuels qu'il ne pouvait pas justifier et peut-être une sorte de plaisir qu'il avait pris dans le jeu à l'amour avec son amant :

Avec toi, il m'a semblé moins insupportable de reprendre mes vieilles habitudes de silence que de parler. Au fond, je pense que j'ai cultivé mon secret parce qu'il donnait à notre vie sa couleur et un sens à la mienne. (*D*, p. 97)

Après la rencontre de Lia, l'amant lui revient une nouvelle fois. Le narrateur ne s'attarde à aucun moment sur la description du nouveau trio amoureux, car la femme n'a pas sa place dans la relation déviante. D'ailleurs, dans un tapuscrit qui constitue une deuxième version du roman *Le Dévoreur*, - et qui a été révélé par Marie-France Renard dans son ouvrage basé sur les recherches faites aux Archives du Musée de Littérature de la Bibliothèque Royale de Bruxelles -, Sempoux revient sur la relation entre François et Lia et attribue à l'homme les paroles suivantes : « (...) je n'aurai jamais de vraie curiosité pour l'âme d'une femme : j'aimais bien Lia, pourtant je ne l'aimais pas. »⁴²⁴

Avec cette correction que Sempoux fait, il n'y a plus de doute sur la déviation sexuelle du fils. La castration dans le cas de François n'est pas la même que chez Jean Calmet. Pour ce dernier la castration relève de l'impuissance sexuelle. Pour le protagoniste de Sempoux, elle se manifeste dans le vide d'une existence négative, sans attachement à rien. Quand l'amant lui

⁴²³ Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 177.

⁴²⁴ André Sempoux, deuxième variante du roman *Le Dévoreur*, cité par Marie-France Renard, *op. cit.*, p. 31.

revient avant qu'il reçoive le télégramme d'Ingrid (lui annonçant l'imminente mort de son père), leur relation recommence sans que François fasse de reproches. Il n'ose pas, tout comme avec son père, demander et recevoir des explications :

Et te revoici, beau et pitoyable, dans la lumière d'un nouveau printemps. Tu ne me dis pas grand-chose, et d'ailleurs je ne te demande rien. Tu évoques en pleurant un espoir fou, des lieux abjects, la trahison, l'escroquerie. Et aussi la ruine de notre amour, qui avait traversé le temps malgré mes silences. Moi je n'ai pas à être jaloux, je ne te fais pas de scène. (*D*, p. 95)

Il ne fait pas de scène. Il choisit la mort, mais pas avant de se libérer du poids qu'il avait porté pendant son existence. La voiture blanche de l'amant, avec laquelle il décide de se suicider en se jetant à la mer lors de la marée haute, devient une sorte de symbole de leur relation : c'est avec cette voiture qu'ils entament leurs vacances en Europe et elle subit à Chalon, le même sort que ses propriétaires. François se donne la mort dans et avec la voiture pour emporter dans l'au-delà le tumulte de la seule relation qui eût donné un sens à sa vie.

Si Jean Calmet est le fils castré d'un père dont la hantise est trop présente, François est le fils manqué d'un père manquant, pour reprendre le titre de Guy Corneau. Le fait d'assumer la castration et la déviance, dans les deux cas, c'est de se donner la mort.

Les deux fils se donnent la mort pour s'échapper aux pères. Dans une égale mesure, pour les deux, c'est le père qui leur donne, symboliquement, la mort. Dans l'ouvrage *La Révolte contre le Père*, analysant la culpabilité spécifique, le docteur Mendel parle du « (...) désir de châtrer ou de tuer le père, [qui] introduit à l'intérieur de la psyché une image inconsciente d'un père castrateur ou meurtrier »⁴²⁵. Les deux fils se sentent coupables d'une faute qu'ils n'ont pas commise – c'est la faute héritée du père -, c'est le père dévoreur et dévorant qui hante les protagonistes, hantise qui se transforme en angoisse de mort et qui, à son tour, devient réalité par le suicide des deux personnages.

Quand le père domine, surtout s'il s'avère de nature ogresque, la mort semble être la seule échappatoire pour leurs victimes émasculées et déviées.

⁴²⁵ Dr. Gérard Mendel, *op. cit.*, p. 174.

IV.3. De l'ogre et de l'inceste

Dans son ouvrage *Totem et Tabou*⁴²⁶, Sigmund Freud parle de la peur de l'inceste à partir des peuples primitifs. Partant de la définition du totem au sein des peuples du continent australien - qui serait selon l'auteur, « un animal, comestible, inoffensif ou dangereux et redouté (...), ancêtre du groupe »⁴²⁷, mais aussi « son esprit protecteur et son bienfaiteur qui envoie des oracles et, alors même qu'il est dangereux pour d'autres, connaît et épargne ses enfants »⁴²⁸ -, Freud voit dans le système totémique une sorte d'institutionnalisation de l'exogamie. La peur de l'inceste semble être la loi fondamentale des sociétés primitives et Freud conclut : « Tout ce que nous pouvons ajouter à la conception régnante, c'est que la crainte de l'inceste constitue un trait essentiellement infantile (...). »⁴²⁹

Si la psychanalyse se penche assez tard sur la problématique de l'inceste, dans la littérature elle apparaît, depuis l'Antiquité, par le biais des histoires mythologiques mises sur papier par de nombreux écrivains. De nos jours, l'inceste, sous toutes ses formes, domine un grand nombre d'écrits littéraires. Mais avant qu'il soit sujet à traiter en littérature, l'inceste définit des comportements réels dans la société. L'ouvrage de Christiane Olivier concentre son attention sur l'ogre intérieur qui se décline également par l'inceste parents-enfants au sein des familles. Pour l'auteur,

l'inceste (...) figure comme remplaçant d'un amour paternel le plus souvent absent ou comme réparateur d'une séparation d'avec l'un des parents. Garder l'enfant pour soi, se l'attacher même par la terreur est parfois une tentative de prévenir toute séparation à venir.⁴³⁰

Dans quelques romans que nous soumettons à cette analyse, l'inceste, avec une prépondérance de la relation incestueuse entre le père et sa fille, apparaît comme un droit non-écrit du père qui veut incorporer sexuellement sa progéniture dans le dessein de la garder auprès de lui ou de la punir.

La déclinaison sexuelle de l'ogre mise en évidence par Christiane Olivier date dans la littérature de l'époque des contes, dans lesquels nous retrouvons exprimés par le biais d'une multitude de figures à la fois parentales et monstrueuses (ogre, loup, sorcière, etc.), ce que Jacqueline Barus-Michel nomme « une sexualité qui prendrait l'enfant pour proie »⁴³¹.

⁴²⁶ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2005 (1965).

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴²⁸ *Idem.*

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁴³⁰ Christiane Olivier, *op. cit.*, p. 145.

⁴³¹ Jacqueline Barus-Michel, « Inceste et pédophilie, quelle jouissance, quel interdit ? », *Nouvelle Revue de Psychosociologie*, 2007/1 n° 3, p. 218.

Nous nous proposons d'aborder dans cette partie de notre thèse la problématique de l'inceste comme expression sexuelle du père-ogre dans les romans *Les Enfants du Sabbat* d'Anne Hébert, *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi et *Le Sari vert* d'Ananda Devi. Au niveau des romans, chaque cas d'inceste est particulier, car il se déroule différemment pour chaque couple père-fille. Anne Hébert développe également le désir d'inceste de la part de sa mère avec le fils, désir qui restera sans aboutissement.

L'inceste a une double répercussion sur les personnages féminins qui le subissent : sur leur psychique et sur leur corps qui est atteint à jamais. Pourtant, chaque protagoniste victime de l'inceste voit les choses différemment : pour le personnage hébertien sœur Julie le souvenir du viol incestueux de son père devient jouissance et bonheur, voire gratitude, car sans cela elle n'aurait pas pu devenir une grande sorcière crainte et admirée dans la communauté monacale où elle vit. Kitty, la fille du *dokter*-dieu du roman devien n'évoquera jamais aucun souvenir ; les seules indices de l'acte entre le père et la fille nous parviennent du père-même. Dans le cas de Chaïdana, la fille du roman *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, l'inceste vient comme punition pour la désobéissance aux conseils du père déjà mort, Martial. Si le roman devien est plus réaliste par un amalgame d'éléments qui ramènent l'inceste vers la réalité, l'inceste chez Anne Hébert et Sony Labou Tansi relèvent du domaine du fantastique, fantastique sur lequel nous ne nous attarderons pas dans ce travail. Nous analyserons les cas d'inceste de chaque roman en essayant de définir comment le mythe de l'ogre gagne une nouvelle dimension sexuelle, hors-normes.

IV.3.1. Parents-ogres et lignée incestueuse dans le roman *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert

La nouveauté au niveau de notre corpus est indiquée par ce roman canadien, *Les Enfants du sabbat*⁴³², dans lequel Anne Hébert met en scène sœur Julie de la Trinité, enfermée dans le couvent des dames du Précieux-Sang de Québec, où les images de son enfance la hantent sous la forme de visions. Le récit est fantastique, car un permanent échange entre le passé et le présent s'opère, créant ce que Claude Filteau appelle un « présent simultané »⁴³³. L'apparition de ce phénomène se réalise par des visions du passé qui viennent s'immiscer au

⁴³² Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Paris, Seuil, 1975. Nous utilisons par la suite dans le texte, dans le cadre des citations l'abréviation du titre : *ES*.

⁴³³ Claude Filteau, « La mémoire "racontée" chez quatre écrivains : C. Simon, V.-L. Beaulieu, P. Bergounioux et J.-P. Chavent », dans Beïda Chikhi (dir.), *Vives Lettres*, n° 10, *Passerelles francophones, Pour un nouvel espace d'interprétation*, Vol. I Europe et Québec, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2000, p. 139.

présent, dans « un futur qui s'est déjà produit »⁴³⁴ Julie revoit la montagne B..., lieu de son enfance et la cabane parentale. Elle revoit et revit également les scènes de détresse en compagnie de son frère, le sabbat que ses parents organisaient, s'adonnant à une orgie sexuelle infernale, mais surtout les scènes de viol incestueux de la part de son père, dont elle était victime.

Les visions de son enfance la possèdent par l'initiation à la sorcellerie reçue de la part de son père, le diable-ogre, et de sa mère, la sorcière-ogresse. Julie choisit de s'enfermer au couvent pour attendre son frère parti faire la guerre en Europe (l'histoire se déroule en 1944).

Les parents qu'Anne Hébert met en place dans son roman forment un couple d'ogres⁴³⁵, diable-sorcière, Adélarde et Philomène, dite la Glogue, qui s'adonnent physiquement à toutes sortes de rituels au croisement de l'humanité avec la bestialité. Si pour Christiane Olivier l'inceste est la tentative parentale de garder ses enfants auprès de soi, dans le roman hébertien, l'ogre-diable et l'ogresse-sorcière doivent assurer leur lignée en s'appropriant chacun, sexuellement, l'enfant de sexe opposé ; donc il n'y a pas nécessairement désir de les garder auprès d'eux, mais de les initier pour assurer la continuité de leur lignée.

Dans leur univers de sorcellerie, l'inceste est la relation fondamentale entre les êtres car telle semble être la loi des origines. En abusant sexuellement de leurs propres enfants, le père et la mère incarnent la symbolique d'un couple qui, comme un des exégètes d'Anne Hébert le remarque, « réalise ainsi l'unité des sexes, réunit ce qui a été divisé, rétablit l'androgynie originelle »⁴³⁶.

Les pouvoirs considérables des parents de se métamorphoser, d'oublier que les deux victimes des rituels sont leurs enfants déterminent le couple d'enfants à ressentir de la haine envers ces créatures parentales qui relèvent plutôt des contes d'ogres. D'ailleurs, la vision que les enfants ont de leurs parents montre la dualité sentimentale et comportementale avec laquelle ils sont traités par leurs géniteurs :

Ogres et géants se couchent à nouveau, défendent leur antre bien fourré et gras, lancent des bûches dans les jambes et sur les orteils du petit garçon et de la petite fille pour les éloigner. (...) Les enfants passent de l'amour béat à la haine éperdue pour les maîtres du lit et de la poêle, les seigneurs de la nourriture et de la famine, les dispensateurs souverains des caresses et des coups. (*ES*, p. 86)

⁴³⁴ *Idem.*

⁴³⁵ « Avec leurs dents blanches et leurs bouches meurtries, on aurait pu les prendre pour deux ogres » (*ES*, 29).

⁴³⁶ Maurice Émond, *La femme à la fenêtre, l'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres du bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1984, p. 237.

Le personnage d'Adélarde est représenté comme un géant, nouvelle figure de Satan, d'une divinité infernale que sœur Julie vénère à l'âge adulte. Au niveau des relations sexuelles, nous retrouvons dans le roman la vision pulsionnelle du monde, qui s'oppose à l'ordre social basé sur la prohibition de l'inceste. Parlant de cette opposition à l'ordre de la société, André Brochu voit dans cette problématique « l'envers de cet ordre constitue l'intériorité [qui] ne peut être que l'amour de l'enfant pour le [parent de] sexe opposé »⁴³⁷. Mais avant que l'enfant ressente de l'amour envers son parent, c'est dans le père que le désir de s'approprier sexuellement sa fille naît :

Adélarde est debout dans le soleil d'été. Costume noir, verdâtre, feutre de la même couleur, chemise blanche, chaussures noires pointues, cravate noire, lèvres sanglantes, barbe rousse. Il a les bras chargés d'herbe pour les lapins. Ses yeux clignent à la lumière. Il regarde Philomène qui tient sa fille sur les genoux. Adélarde désire d'un désir égal et violent sa femme et sa fille, toutes les deux ensemble, comme une seule et même chair dont il serait le maître absolu. (ES, p. 58)

Si les deux parents doivent « intégrer » tour à tour leurs enfants, ce n'est pas dans un but procréatif. En préfaçant l'ouvrage de Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Michel Gribinski affirmait : « Le but de la sexualité humaine n'est pas la procréation. La sexualité humaine n'est au service que d'elle-même, elle échappe à l'ordre de la nature. Elle est pour ainsi dire contre nature »⁴³⁸. Les lois sociétales sur la sexualité humaine ne reposent pas apparemment sur les lois de la nature. Contre ces lois de la société est la relation incestueuse du père avec Julie et la tentative d'accouplement de la mère avec Joseph. Adélarde, le père-ogre veut intégrer sa fille pour l'utiliser à ses propres faims et fins, ce que va également essayer de faire la Goglue avec son fils.

Le père-ogre qui s'avère être le diable lors du sabbat viole sa fille après que tous les participants se soient endormis. Les enfants, qui n'avaient pas été atteints par la magie des onguents, s'étaient endormis « d'un sommeil naturel » (ES, p. 44) quand « au plus profond de son premier sommeil, la petite fille fut réveillée par quelqu'un qui la poussait du pied, assez rudement, dans le dos et sur les jambes » (ES, p. 44). Nous remarquons qu'avant la scène du viol incestueux, Julie perd toute identité, toute appartenance. Son seul statut est celui de « petite fille » menacée de mort si elle criait :

⁴³⁷ André Brochu, *Anne Hébert, le secret de la vie et de la mort*, Canada, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000, p. 149.

⁴³⁸ Michel Gribinski, *Préface à Sigmund Freud, Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1992 (1987), p. 11.

Une grande ombre d'homme cornu était la debout devant elle, le visage plein de suie, la poitrine noire soulevée par une respiration oppressée. (...) Il avait un couteau attaché par une ficelle autour du cou. L'homme ajouta qu'il était le diable et qu'il fallait qu'il prenne la petite fille. (...) Il prit dans sa main son sexe tout gonflé et le mit de force dans le petit sexe de la fillette qui hurla de douleur. Le diable, de ses mains velues, étouffa les cris de la petite fille. Il lui promit, d'une voix à peine audible, de lui accorder tout ce qu'elle voudrait. Comme la petite fille saignait beaucoup, le diable, en la quittant, lui dit que c'était le sang du petit cochon égorgé qui lui coulait entre les fesses et non son propre sang. (*ES*, p. 44-45)

L'inceste est réalisé une première fois. Maurice Émond voit dans le sang que Julie perd le sang initiatique, « un mauvais sang d'enfance, sang pourri remplacé par de la semence magique »⁴³⁹. Mais il reste quand même le sang de l'inceste, un sang qui marque la perte d'un état auquel le retour devient impossible. Au-delà du fantastique qui marque la situation, l'abus sexuel de la fille choque par sa brutalité. L'ogre-diable agit en père abuseur et ogresque, son acte exprime des désirs refoyés ; pire encore, son acte est doublé de pédophilie, car sa victime n'est qu'une « petite fille ». L'ogre domine sa victime et l'oblige au silence.

Dans ce monde de dominants et dominés, la cruauté du père qui viole sa fille est, selon Denis Bouchard, « un exemple de *sainte-barbarie* »⁴⁴⁰. Cette barbarie contamine d'une nouvelle dimension la figure de l'ogre, dépassant ses limites habituelles. Au-delà du plaisir sexuel incestueux, le but de l'inceste est de perpétuer la lignée des sorcières. Mais il était nécessaire une première et seule fois. Le père semble jouir de cette position de dominateur sur sa fille, et, en dehors du sabbat – moment qui aurait pu motiver son acte – il l'abuse à plusieurs reprises quand il se retrouve seul en compagnie de Julie :

L'homme roux se couche sur moi. Il prétend qu'il est le diable. Moi, je crois que c'est mon père. Mon père est le diable.

Il ne me menace plus de me tuer si je crie. Il me laisse crier parce qu'il n'y a plus personne dans la cabane ni aux alentours. Et puis il aime que je crie.

Cette fois, il a creusé en moi un trou si profond que toutes les bêtes de la forêt vont pouvoir s'y engouffrer, comme dans un terrier. (*ES*, 64)

La réaction de la mère face à cet acte pédophilique et incestueux est condamnable dans une société qui interdit ce type de relation : « - Je t'avais dit pourtant de te méfier. Un homme est toujours un homme. (...) T'avais ben en belle. Tu t'en sentiras pas le jour de tes noces, va. Bois ça. » (*ES*, p. 64) Un certain air de reproche se dégage des répliques de la mère ; selon elle, la faute appartient, principalement, à la petite fille. Sa réaction s'explique par la

⁴³⁹ Maurice Émond, *op. cit.*, p. 237.

⁴⁴⁰ Denis Bouchard, *Une lecture d'Anne Hébert, La recherche d'une mythologie*, Québec, Éditions de Hurtubise, HMS, Cahiers du Québec, coll. « Littérature », 1978, p. 149.

conscience qu'elle a de l'effet de cette relation : sa fille a hérité de tout le pouvoir magique noir, elle sera « glorifiée à l'égal de [s]on père et de [s]a mère. » (*ES*, p. 66)

La réussite de l'appropriation sexuelle de leur fille par son époux donne à Philomène le courage et la volonté de reproduire le même acte incestueux avec son fils, qui doit assurer la lignée du diable. La mère « joue à l'inceste » en miroir avec le père : « T'as dénié la fille, il faut que je fasse la cérémonie au garçon. C'est le temps. (*ES*, p. 95) La femme suit les pas de son mari, elle considère le temps venu de soumettre leur garçon à ses désirs coupables, car, comme elle le marque sur un mur, « le plus grand sorcier et magicien est celui qui naît de la mère et du fils » (*ES*, p. 96). La dimension ogresque de son intention est dominée par le besoin d'engendrer une nouvelle vie avec son propre fils. Au-delà de l'inceste prévu, il y a l'horreur du possible résultat de cette union.

Si l'inceste entre le père et la fille s'est passé sans que personne n'en prenne conscience, Philomène prépare le moment de l'accouplement avec le fils comme un événement tel que celui du sabbat, auquel elle convie des fidèles pour participer au grand moment. Cela ne fait qu'augmenter l'horreur et la barbarie de l'acte.

La description détaillée du moment relève d'une scène de film passée au ralenti. « La consommation de la mère par le fils » est l'expression qui marque le futur inceste. Nous rappelons que Lévi-Strauss avait remarqué le fait que dans plusieurs cultures du monde, on employait le même verbe pour la réalisation de l'acte alimentaire et celui du mariage : « consommer ». Si la petite fille est obligée à l'acte, encore pire, violée, par son père-ogre, selon Philomène, c'est elle qui va être abusée par son fils, et non pas l'inverse. Dans les litanies avant l'accouplement sont invoqués un nombre d'animaux dont nous avons rattaché la symbolique au mythe de l'ogre tout au long de notre travail : « Taureaux, aigles, coqs et serpents sont invoqués comme des dieux, instamment priés de lui prêter la force virile, afin que s'accomplisse la loi et qu'il couche avec sa mère » (*ES*, p. 99). Le taureau est l'incarnation de la force virile, tout comme l'aigle et le coq, les rois de leurs espèces, sont des symboles des pères tout-puissants ; le serpent rappelle la forme phallique. L'ogre se manifeste dans le renversement de la situation, car les convives perçoivent la scène à l'inverse : pour eux, cette cérémonie représente le désir de l'enfant de s'accoupler avec la mère, mythe d'Œdipe classique mis en place sur le territoire du fantastique et de la démonologie :

L'enfant se couche de tout son long sur la terre de sa naissance. La mère se dégage doucement et retourne le corps de son fils. Elle se couche sur lui, se livre aux caresses les plus tendres qu'elle ait jamais prodiguées. L'enfant pleure. Il dit qu'il a froid et qu'il a peur.

Quelqu'un dans l'assemblée crie que la sorcière a perdu son pouvoir et que son fils est un ...
(*ES*, p. 99)

Cette mère ogresse dévorant la chair fraîche de son fils horrifie l'assistance qui, devant l'échec de l'accouplement, revient à la réalité et mesure l'énormité, l'atrocité de l'acte auquel elle aurait dû assister :

Les fidèles (...) amenés doucement au bord du lit pour la scène promise, la consommation de la mère par le fils, le passage de la ligne interdite, sont réveillés brutalement, au seuil de l'extase. Le sol se dérobe sous leurs pieds. Surtout ne pas être pris en flagrant délit, si près du péché originel. Là, sur le lit de la parade. Cette femme et son fils. Fuir. Quitter cette cabane à jamais. (*ES*, p. 99)

La réprobation sociale se réveille. Réalisant la dimension ogresque du fait auquel il allait assister, le public quitte les lieux à grande hâte, laissant Philomène immobile sur son fils, dans une détresse absolue, car elle sait que son échec doit être payé par la mort :

Dans le silence qui suit, le hurlement de rage de Philomène.
Le démon, resté dans la cabane, entend la colère de la femme et voit la peine du garçon. Il rit à s'en tordre les côtes. (*ES*, p. 100)

La drogue n'a pas fonctionné, car le garçon l'avait vomie. Son humiliation sexuelle n'a pas pu être réalisée et la mère a échoué dans sa plus grande entreprise ogresque :

L'insulte est publique. Le fils lui a manqué, face aux fidèles rassemblés et préparés par l'herbe et la bagosse, en vue de la réalisation du plus profond désir de leur cœur : la célébration de l'inceste sur le lit de fer de la sorcière. Telle est la loi, afin que naisse, du fils et de la mère, le plus noir génie jamais promis au monde. (*ES*, p. 107)

Le petit Joseph, terrifié du fait auquel il vient de s'échapper, fuit la cabane. Pourtant, la mère voit cette fuite, non comme une expression de la peur, mais comme une expression de l'impuissance sexuelle. L'inceste avait comme rôle de « changer un enfant en homme » (*ES*, p. 110), l'arracher à son monde innocent pour le faire entrer dans un monde ogresque et dévoreur. Joseph semble avoir conscience du caractère bestial et rapace de sa mère. Une fois échappé à son emprise, il se sent hanté par la grande bouche meurtrière :

Joseph sait qu'elle peut fondre sur lui d'un instant à l'autre et le dévorer en quelques coups de bec, quitte à rejeter ensuite en tas les os, les ongles, les cheveux et les dents de l'enfant. (*ES*, p. 108)

Les rôles sexuels entre les parents et les enfants ne sont plus interchangeables. La mère n'a pas pu « consommer » le garçon, comme le père l'avait fait avec la fille, car la

constitution physique du garçon ne le lui a pas permis sans un désir sexuel préalable. Joseph réagit en victime infantile qui réalise la démesure des intentions maternelles.

Une guerre ogresque - basée sur l'accouplement sexuel avec leurs enfants - semble se dérouler entre les deux époux hébertiens. Adélard punit Philomène pour son échec, avant de lui donner la mort, par une nouvelle appropriation charnelle de leur fille, comme s'il voulait montrer à sa femme sa suprématie et son pouvoir sur Julie, pouvoir que la mère a complètement perdu sur leur cadet :

Philomène est couchée sur le dos, toute seule dans le noir.

Derrière la cloison, les cris de la fille, le rire du père. Ce qu'ils font ensemble, tous les deux, couchés sur la paille. Ce que le père n'obtient que par la force. Ce que la fille apprend à défendre, puis à désirer, à aimer, aux portes de la mort. L'enchantement de la violence. La fille se débat, griffe et mord, hurle (...). (*ES*, p. 110)

Les représentations de la sexualité dans le roman d'Anne Hébert passent par le prisme du mythe de l'ogre, car il définit tout ce qui est transgression en dehors de la norme. Les pulsions sexuelles des parents envers leurs enfants ne sont pas les seules à être développées dans le roman. Nous comprenons en filigrane les détails de l'amour que Julie ressent pour son frère, mais également par la promesse qu'elle fait au père-diable, celle d'initier son frère : « Je réussirai là où ma mère a échoué » (*ES*, p. 110). L'ogre se manifeste chez elle justement par cet amour qui la torture et qui la dévore au point qu'elle décide, bien qu'ayant la conscience de son statut de sorcière, de s'enfermer au couvent, croyant que son enfermement sauvera la vie de son frère, parti en Europe pour la guerre :

Le plus beau parmi les enfants des hommes. (...) Il est plus maigre que le Christ sur la Croix. Plus beau infiniment aussi. C'est lui que j'adore en secret. Je sais que c'est un sacrilège. (...) Déjà depuis trois ans, ma liberté pourrit sur pied dans ce couvent. Pour lui ! Lui, lui seul ! Mon frère bien-aimé ! (*ES*, p. 24)

La vie de fugitifs que les adolescents mènent dans la forêt après l'échec de l'initiation de Joseph, les rapproche physiquement. Julie ne renonce pas à la promesse qu'elle avait faite à son père et essaie chaque nuit de s'approprier sexuellement son frère. Elle a hérité le désir et le besoin d'inceste de sa mère :

Mon cher petit garçon, mon doux petit Jésus ! Rassure-toi. Je suis ta sœur de lait, de lit et de miséricorde. Dors en paix ! Je ne fais qu'effleurer (pour ton grand bien et pour le mien), du bout des doigts et des lèvres, toute ta peau, depuis la racine de tes cheveux jusqu'aux ongles de tes pieds. (*ES*, p. 153)

Dans cette démarche, Julie se substitue à sa mère. L'inceste dont elle rêve se différencie de celui de sa mère par le mélange d'amour et l'envie de l'acte d'accouplement lui-même. De plus, une fois l'inceste réalisé, elle pourrait garder à jamais auprès d'elle son frère. Mais Joseph semble décidé à ne pas succomber aux forces nocturnes auxquelles sa sœur a été initiée. Il connaît ses désirs ogresques :

Joseph quitte brusquement la chaleur du lit, se précipite dehors. Je l'entends gémir sur la galerie.

Il rentre, me traite de maudite et de sorcière, se couche par terre, près de la porte d'entrée, le corps en chien de fusil. Il jure que jamais il ne sera « initié », ni par Philomène, ni par moi, ni par aucune autre femme.

- Aucune bougresse de sorcière ne m'aura vivant ! (ES, p. 153)

Depuis le sabbat auquel sa mère voulait se l'incorporer, Joseph a pris conscience de l'atrocité de l'acte et se débat à chaque fois qu'il sent le péril l'effleurer. Pour être sûr qu'il n'en sera pas la victime, il choisit « d'aller combattre le diable dans les vieux pays » (ES, p. 153), c'est-à-dire de participer à la Deuxième Guerre Mondiale.

En partant, Joseph convainc sa sœur de rentrer au couvent pour se libérer des forces nocturnes dictées par sa mère et par son père. Pourtant, elle finit par augmenter sa force de sorcière au sein du couvent, qu'elle empeste avec la présence du diable. Cela parce que son frère s'est marié et attend l'enfant d'une autre femme en Angleterre. Cela, Julie ne peut pas le pardonner, car elle considère qu'« il l'a trahie comme un salaud » (ES, p. 159).

Pour sa trahison, Joseph aura comme punition la mort de sa femme et de son fils. C'est par la magie noire que Julie parvient à réaliser une telle atrocité. Pour ne pas avoir succombé aux règles incestueuses de sa famille, Joseph doit être puni par la mort, déclenchée par sa sœur.

Comme Joseph a été le seul de cette famille d'ogres-sorciers à se tenir à l'écart de toute emprise divine nocturne, de tout acte fantastique, Julie - seule héritière d'un pouvoir immense -, se charge de le punir pour son dédain. Sœur et frère, chacun a supporté l'idée de l'inceste imminent à sa manière. Le rejet par Joseph d'un tel acte atroce est accompagné d'une sorte de naïveté, exprimée par ses attentes de « guérison » pour Julie par le biais du couvent et de la religion. Le désir d'inceste de sa sœur l'emporte.

Le thème ogresque de l'inceste foisonne dans le roman *Les Enfants du sabbat*. L'ogre et l'ogresse acquièrent ici plusieurs symboliques; elles mettent en avant les doubles complexes de l'ogre, le diable et la sorcière qui s'incarnent à tour de rôle dans des ogres sociaux, parentaux et sexuels, incestueux et abominables. La réalisation de l'inceste devient le but de

leur existence. L'ogre, symbole du père tout-puissant devient le père-diable et la mère, l'ogresse, grande prêtresse et sorcière, détient le pouvoir de vie et de mort, tout cela par le biais des relations sexuelles qu'ils imposent à leurs enfants.⁴⁴¹

IV.3.2. L'inceste comme punition de la désobéissance envers les parents

Dans un registre qui touche également au fantastique, Sony Labou Tansi, au-delà de la dimension politique qu'il donne à son roman *La Vie et demie*, y introduit la dimension ogresque de l'inceste entre le père et sa fille, entre le haut du corps de Martial et son seul descendant resté en vie, Chaïdana. Nous devons nous rappeler que Chaïdana avait dû manger, obligée par le Guide Providentiel, des plats cuisinés avec les corps des membres de sa famille pour pouvoir rester en vie. Pour cela, elle cherche à se venger par tout un mécanisme qu'elle met en place : elle se prostitue et donne « la mort au champagne » aux dignitaires de la république de Katamalanasi en guise de punition du Guide pour la mort infligée à sa famille.

Si dans le roman hébertien l'inceste naît du désir sexuel du père et du besoin d'initier la petite Julie aux pouvoirs de la sorcellerie, dans le roman *La Vie et demie* l'inceste se produit comme ultime recours du père Martial pour convaincre sa fille de quitter Yourma et renoncer à la vengeance qu'elle entame contre tous les hauts dignitaires du système et du Guide Providentiel lui-même. Quel est le rôle et le but de l'inceste dans ce roman et en quoi se différencie-t-il du viol de Julie par son père ? Est-il condamnable dans une pareille situation ? Peut-on parler d'acte ogresque ?

Comme dans le roman d'Anne Hébert, ce qui caractérise l'acte incestueux dans le roman tansien est l'abus de la fille par son père. L'ogre s'insère ici pour caractériser la relation sexuelle hors norme, qui a lieu sous les auspices de l'obligation et de la violence, mais également à cause de la désobéissance de la fille aux ordres paternels.

Dans le roman de Sony Labou Tansi, l'inceste n'a plus la même dimension atroce et choquante comme dans le roman hébertien. Le viol-inceste de Martial sur Chaïdana peut s'inclure dans la dimension générale de l'ogre sexuel par sa forme violente et inattendue. Dans ces deux romans, l'inceste est produit avec un but différent à chaque fois. Si Adélard viole la petite Julie car telle est la loi d'initiation à la sorcellerie, dans le roman *La Vie et demie*, l'inceste est un acte de punition qui a lieu justement pour empêcher la prostitution continue de Chaïdana.

⁴⁴¹ Des fragments de cette partie se retrouvent dans la communication que nous avons faite lors du colloque international *FémininMasculin, Hier et aujourd'hui, ici et ailleurs*, organisé par le réseau ALEC de l'Université de Limoges, France, entre 6-8 mars 2013 et qui porte le titre « Le rapport MasculinFéminin/OgreOgresse dans les romans *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert et *Le Sari vert* d'Ananda Devi ».

Dans notre travail, Chaïdana fait l'objet d'une analyse à part entière. Cependant, nous sommes obligée d'avancer quelques détails sur sa nature ogresque pour donner une raison à l'accomplissement de l'inceste. Durant les quatorze années pendant lesquelles elle « fait l'amour au champagne » avec des dignitaires, se marie avec le Guide Providentiel et avec beaucoup d'autres hommes, Chaïdana est giflée par son père mort, à tel point que « Chaïdana avait les joues défoncées par les gifles répétées de son père » (VD, p. 62). C'est ce revenant qui empêche à plusieurs reprises que l'acte sexuel entre Chaïdana et le Guide se produise par ses constantes apparitions et par l'« encre noir de Martial », son sang avec lequel il marque des objets et note sur les bras de sa fille qu'« il faut partir ». Mais elle ne partira pas :

Quand elle se réveilla, Chaïdana vit des lettres au noir de Martial sur la paume de son autre main : « Il faut partir ». Elle crut pouvoir faire disparaître les écrits dès la première touche, mais elle eut beau se rincer la paume, les écrits résistèrent formellement à ses intentions.

Je reste. C'est son sang : qu'il me le retire de cette maudite manière. Que je le lui rende intact de cette seule manière. (VD, p. 44)

L'entreprise de vengeance de Chaïdana est expliquée dans le texte par une phrase qui devient leitmotiv et qui apparaît constamment : « C'est son sang. C'est sa viande : qu'il me les retire de cette vilaine manière. » (VD, p. 43). Chaïdana avait mangé son père ; par les actes sexuels qu'elle entreprend en guise de vengeance, elle espère se libérer de cette chair qui vit et bouillonne au plus profond d'elle. Si Lévi-Strauss voyait une synonymie entre l'acte de manger et l'acte sexuel, dans le roman tansien le procédé se passe à l'envers : la fille espère se libérer de cette « chair et demie » qui habite en elle, en réalisant l'acte sexuel avec tout l'appareil politique de la Katamalanésie. Indirectement, c'est le père qui donne la mort à ses ennemis car, incorporé à la chair de sa fille, il vit chaque acte en même temps qu'elle.

Et si l'acte de manger est synonyme avec celui de « consommation sexuelle », l'inceste ne s'est-il produit avant que Martial ne hante sa fille, quand Chaïdana, obligée par le Guide, a ingurgité la daube et le pâté faits avec la chair de son père ? Voilà une dimension qui pourrait se rattacher aux caractéristiques monstrueuses de l'ogre.

À plusieurs reprises, Chaïdana est giflée par son père. Cela arrive quand elle exagère avec « la mort au champagne » et quand elle veut coucher avec le Guide Providentiel. Le haut de Martial apparaît avant l'acte pour rendre le Guide fou ou tout simplement impuissant – une nouvelle castration symbolique qui s'opère par la hantise d'une personne donnée pour morte.

Les gifles, à mesure qu'elles se multiplient, sont accompagnées de violence de la part du père, violence qui naît de la colère :

À l'entrée de sa chambre d'hôtel, elle reçut une violente gifle de Martial qui semblait l'avoir attendue pendant des heures. La dernière image que Chaïdana perçut de son père avant de s'évanouir pour toute la soirée fut une fracassante lueur de violence dans les yeux (...). (VD, p. 48)

Le chemin vers l'inceste se fait graduellement, de telle sorte qu'à aucun moment le lecteur ne s'attend à un tel acte. Les gifles et la phrase leitmotiv s'enchaînent dans un jeu déclenché par les débauches de Chaïdana, que le père n'approuve pas, même mort. La nuit de noces avec le Guide Providentiel n'a pas lieu, car le haut du corps de Martial s'en charge. Il rend impuissant le Guide et bat sa fille :

Chaïdana se réveilla le lendemain avec aux lèvres le bout de la phrase qu'elle avait adressée à son père au moment de la troisième gifle que celui-ci lui administrait : « ... que je te la rende de cette maudite manière ». L'autre bout avait été dit avant la gifle : « C'est bien ta viande... » (VD, p. 55)

Devant la violence de son père, Chaïdana choisit la mort. Elle essaie de se tuer en ingurgitant une surdose de « *vouokani*, le produit qu'elle mettait dans les champagnes » (VD, p. 42). Elle gît pendant quatre jours sans mourir ; c'est son père qui arrive de l'au-delà pour prendre soin d'elle et la sauver, mais pas avant de lui administrer, à son tour, une « nouvelle rafale de gifles » (VD, p. 62). Les gifles sont administrées par les parents à leurs enfants avec le but de les éduquer ou de les ramener sur le bon chemin. Que se passe-t-il quand cette gifle prend une nouvelle dimension, une dimension sexuelle ?

Les représentations ogresques de la sexualité dans ce roman francophone se développent avec la « gifle intérieure » (VD, p. 69) que Martial administre à Chaïdana pour avoir voulu coucher de nouveau avec le Guide Providentiel. Dans sa chambre de l'hôtel « La Vie et demie », Chaïdana s'était endormie attendant que le Guide se préparait à « faire des longs spéciaux entrecoupés de moussants » (VD, p. 68), quand le corps de Martial est apparu :

Martial rentra dans une telle colère qu'il battit sa fille comme une bête et coucha avec elle, sans doute pour lui donner une gifle intérieure. À la fin de l'acte, Martial battit de nouveau sa fille qu'il laissa pour morte. Il cracha sur elle avant de partir (...). Elle revint à elle deux jours et deux nuits après la gifle intérieure, elle avait le sexe et le ventre amers, le cœur lourd, sa chair avait franchi une autre étape sur les vides humains. (VD, p. 69)

Parce que Martial ne supporte pas la lutte que sa fille mène, il la viole. L'horreur de l'acte, doublée par la violence et l'inconscience de la victime, vient du fait qu'il se l'approprie sexuellement pendant que celle-ci est évanouie. La métaphore trouvée par Sony Labou Tansi pour caractériser le viol incestueux, « la gifle intérieure », se détourne de l'acte ogresque de

l'inceste. L'acte n'est pas redoublé de pédophilie, comme dans le cas du viol de Julie par son père à l'âge de douze ans, car Chaïdana est âgée déjà de trente-quatre ans au moment de l'inceste. Comme Aleyevi Novivor le remarque dans une étude qui porte sur le roman *La Vie et demie*, l'inceste ne s'était jamais produit auparavant, l'humiliation sexuelle de sa fille survenant comme punition pour sa détermination à continuer de désobéir à son père :

La stupeur de Chaïdana sous-tend que l'acte n'avait pas eu lieu de son vivant. Il prend une connotation symbolique en tant que preuve écrite testamentaire de l'ultime punition qu'un père puisse infliger à sa fille.⁴⁴²

Si l'ogre-diable avait creusé, lors du premier viol, un « trou si grand » dans la petite Julie, Chaïdana ressent dans son corps la trace immonde de son père : « (...) dans les reins l'amère odeur de son père » (*VD*, p. 69). C'est justement cette trace qui dissuadera la protagoniste de se suicider en se jetant dans le fleuve de Yourma : « Elle écoutait l'odeur de son père dans ses entrailles : c'était une odeur innommable, immonde, forte, qui se mettait entre elle et la décision. » (*VD*, p. 72)

Le viol incestueux de Chaïdana sera doublé par un autre viol, qu'elle subit au bord du fleuve, celui de trois cent soixante-trois miliciens. Le fantastique et la démesure qui caractérisent l'acte, « treize cascades de miliciens » (*VD*, p. 72), positionnent le viol dans une dimension ogresque, monstrueuse. Le viol, tout comme l'inceste, est un acte ogresque. La monstruosité de l'acte est doublée par la grossesse de Chaïdana après les deux viols. Si nous tenons compte du fait que le premier viol est celui du père, les triplés - dont l'un mourra à la naissance - dont Chaïdana accouche sont le fruit de cet acte violent, comme un désir de perpétuation de la famille de Martial. Elle accouche de deux garçons et une fille, Amendadio, Martial et Chaïdana. Le premier meurt quelques mois après sa naissance, Martial vivra jusqu'à l'âge de vingt ans et Chaïdana, farouche comme sa mère, s'acharnera à mener la révolution par le sexe qu'elle avait entamée, révolution qui fera l'objet de notre attention dans le dernier chapitre de notre thèse. Cette femme, tout comme sa descendance féminine subira les gifles extérieures de Martial, comme punition pour leur désobéissance héritée de Chaïdana I.

Avec chaque roman, l'ogre se manifeste dans l'acte incestueux pour montrer les différentes raisons qui y mènent. Sous les auspices d'un monde fantastique qui pourrait faire lui-même le sujet d'une nouvelle recherche, l'ogre caractérise les actes sexuels des parents

⁴⁴² Aleyevi Novivor, « L'apologie du Verbe comme réponse au désenchantement », dans Papa Samba Diop et Xavier Garnier, *op. cit.*, p. 190.

avec leurs enfants, déclenchés non pas par la pulsion de l'attraction, mais par la pulsion de survivance. L'incorporation sexuelle incestueuse de Chaïdana par son père donne au mythe de l'ogre une nouvelle dimension : il devient mythe de la punition.

Dans le corpus proposé pour cette analyse, la thématique de l'inceste ne s'arrête pas à ce roman. Nous allons voir que dans le roman *Le Sari vert* d'Ananda Devi, l'inceste se laisse plutôt soupçonner, au lieu d'apparaître nettement, comme dans les cas présentés ci-dessus.

IV.3.3. Quand l'ogre mutile par l'inceste. La relation *Dokter-dieu*/Kitty dans le roman *Le Sari vert* d'Ananda Devi

Ananda Devi a cette particularité de mettre en scène des situations qui se laissent deviner, qui manquent d'expression nette, donnant au lecteur des sens à rechercher. Pourtant, à chaque fois les indices sont plus évidents qu'il ne paraît. Nous avons vu au long de notre travail un médecin divinisé par la société et méprisé au sein de sa maison, un mari extrêmement violent et meurtrier. Ses attributs ne s'arrêtent pas là. Sa dimension ogresque s'enrichit avec une nouvelle atrocité que nous allons développer dans la continuité de ce que nous avons dit jusqu'ici : de nos jours, dans la littérature, l'ogre patriarcal n'est pas un ogre s'il n'est pas incestueux aussi. Si les deux auteurs que nous avons présentés dans cette partie de notre travail donnent une certaine justification à la réalisation de l'acte sexuel entre un parent et son enfant, dans le roman *Le Sari vert*, nous sommes confrontée à une situation qui se rapproche de la réalité, c'est-à-dire la présentation d'une fille victime durant toute son existence d'une emprise patriarcale qui dépasse les limites comportementales normales, en ce sens qu'une transgression se produit au niveau des rapports sexuels entre le père-ogre et sa fille malgré l'âge de la fille.

L'inceste est une relation interdite, doublée de secret et de culpabilité dans le roman. Si le *Dokter-dieu* a pu déployer autant de violence sur son épouse jusqu'à la tuer, la relation avec sa fille après la mort de la mère devient une instrumentalisation de l'ogre-père pour mieux combler le vide laissé dans sa vie par l'« innommée ». D'ailleurs, dans son monologue monstrueux, l'ogre-père déclare lui-même qu'après la mort de celle qui avait été sa femme, il avait besoin d'« une épouse de substitution » (*SV*, p. 171), avec tous les rôles que celle-ci suppose : consolante, nourricière... et sexuelle aussi. Et qui d'autre que Kitty, qui était à sa portée ? Une victime fragile, qui, à la mort de sa mère, n'était âgée que de quelques années. L'inceste de l'ogre-père est-il accompagné de pédophilie ? A-t-il déployé sa séduction sur l'enfant immédiatement après la mort de la mère ? Les indices révéleront de plus en plus la monstruosité de l'acte.

Le père fait partie de ces parents pervers qui, selon Jacqueline Barus-Michel, ont « tendance à conserver la victime pour un usage prolongé »⁴⁴³. L'enfer silencieux de Kitty commence très tôt pour durer pendant toute son existence. Pourquoi le mot « inceste » n'est-il jamais utilisé ? Nous retrouvons la réponse dans le même article de Barus-Michel :

L'inceste ne se dit pas, se passe sous silence parce que banalisé ; la fille appartient à son père, l'emprise n'est pas destinée à prendre fin, puisque le père la donne à un autre comme il peut la garder ou la rejeter, ou la vendre.⁴⁴⁴

Comme les sociétés des romans d'Anne Hébert et de Sony Labou Tansi, la société traditionnelle hindoue prohibe l'inceste, mais comme Ananda Devi le montre dans plusieurs de ses romans (*Pagli, Moi, l'Interdite*), il peut se produire au sein des familles. Le père a plein droit sur sa fille, c'est lui qui décide de sa vie. Le *Dokter* est un ogre sexuel parce qu'il garde sa fille auprès de lui pour son plaisir et sa jouissance, jusqu'à ce que celle-ci réussisse à enfreindre les frontières imposées par son bourreau, pour se marier avec un homme qu'elle aime. Mais une fois son mari mort, Kitty revient à son père...

Avant de parler du mariage de la fille, nous considérons approprié de nous pencher sur les symptômes de Kitty, les conséquences de l'inceste, analysées par les spécialistes.

Dans la partie sur l'inceste de son étude sur l'ogre intérieur, Christiane Olivier parle d'auto incrimination et de culpabilité de la victime :

Nous savons que tous les enfants victimes d'abus sexuels s'incriminent eux-mêmes longtemps – voire toujours – après d'incriminer l'Autre, auteur de leurs jours, moteur de leur existence, car ils sont conscients d'aimer quand même ce parent-là...⁴⁴⁵

Dans le roman *Le Sari vert*, la culpabilité qui accompagne habituellement cette relation est ressentie seulement du côté de la victime : « Pauvre Kitty ! Incapable de la moindre distance, aucune ironie, aucune défense. Croulant sous le poids d'une culpabilité qu'elle assumait toute seule – on ne lui avait rien demandé. » (*SV*, p. 33) Dans la vision du tortionnaire, c'est sa fille la seule porteuse de culpabilité pour la relation sexuelle transgressive qui est née entre eux :

(...) je ne suis pas coupable, Kitty, de t'avoir consolée dans notre nuit commune, d'avoir caressé ton petit corps tremblant quand tu pleurais la nuit, de l'avoir mis tout près du mien et de l'avoir inondé de l'amour d'un père, de l'amour d'un homme, ce ne sont que les esprits chagrins qui y verront un quelconque mal, le coq chantait au matin, Kitty, (...) tu souriais dans tes rêves

⁴⁴³ Jacqueline Barus-Michel, « Inceste et pédophilie, quelle jouissance, quel interdit ? », *op. cit.*, p. 216.

⁴⁴⁴ *Idem.*

⁴⁴⁵ Christiane Olivier, *op. cit.* p. 135.

même si tes yeux continuaient de pleurer, (...) tu gisais comme morte mais tu étais soyeuse comme un petit chat, tu te rendormais affaissée de fatigue (...). (*SV*, p. 202)

Si dans le cas de Julie et de Chaïdana, l'inceste s'est produit avec un but (initier, voire punir), ni les victimes, ni les agresseurs n'ont ressenti aucune culpabilité. Une autre différence entre l'inceste chez Ananda Devi et chez les deux autres auteurs est que nous ne pouvons pas parler de viol comme dans le cas Julie et de Chaïdana, mais d'un acquiescement à l'acte, né peut-être de l'inconscience, de son emprise ou de la peur du père.

Toujours selon Christiane Olivier, la culpabilité que la victime s'inflige est accompagnée de silence. Si la mère de Kitty avait adopté le silence comme arme contre son époux transformé en bourreau, sa fille sombre dans le silence à cause de la « peur débilante » (*SV*, p. 199) que le père lui inspire, peur qui semble venir des nuits passées avec lui. La peur a engendré le silence devant autant de violence paternelle et patriarcale à la fois. De la sorte, la vie de Kitty est envahie par le silence, toutes ses actions, ses dires, ses sentiments sont en étroite relation avec le silence ; chaque fois que le père revient sur la description de sa fille, le mot « silence » réapparaît : « Kitty rentre dans son silence. Elle ne trouve jamais les mots pour se dérober. » (*SV*, p. 67), même « ses expressions [sont] remplies de silence » (*SV*, p. 66), les « larmes [sont] (...) silencieuses » (*SV*, p. 21). Le silence devient une manière de vivre pour Kitty, elle semble ne jamais dépasser le stade de petit enfant qui observe et subit sans parler.⁴⁴⁶

L'inceste ne se fait que trop visible. La vision du père de ses actes incestueux avec sa fille met cette dernière dans une lumière perverse et déviante. Si dans le complexe d'Electre (variante féminine du complexe d'Œdipe⁴⁴⁷ présenté par Freud dans laquelle la fille est attirée par son père dans la mesure où elle cherche à lui soutirer le pénis, tout en ressentant une sorte de rivalité envers la mère), la fille voit la mère comme son ennemie, car elle possède son objet d'amour², dans le roman devien les frontières de ce complexe sont abolies par la disparition de la mère :

Et penser à Kitty en sari vert, qui préfigure sa mère, qui défigure le souvenir de sa mère trop belle pour être vraie, trop belle pour être, tout simplement, et qui devait partir et lui laisser le champ libre.

C'est toi qui as voulu qu'elle meure, cochonne, chienne ! je crie.

C'est toi qui étais jalouse d'elle, qui ne supportais pas que je l'aime ! (*SV*, p. 202)

⁴⁴⁶ Ce fragment fait partie de l'article « La "guerre silencieuse" de la femme dans une société patriarcale qui la dévore : *Le Sari vert* d'Ananda Devi », article cité.

⁴⁴⁷ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, éd. cit., p. 124.

C'est le complexe, ou plutôt le rêve œdipien qui se dégage des affirmations du *dokter*. En s'exprimant sur le sujet, Christian Olivier affirme :

La fille participe plus ou moins à la demande d'amour paternelle qui, quelque part, correspond à son rêve œdipien de petite fille, mais « livrée » à son père elle ne tarde pas à se sentir « esclave » (...).⁴⁴⁸

Le monologue de l'ogre a le rare pouvoir de mettre le doute sur l'innocence de sa victime. Il la présente dans un permanent jeu de séduction, qui rappelons-le, est perçu de cette manière rien qu'à travers la vision du tortionnaire sexuel :

Je lui parlerai de cette manière qu'elle avait de me regarder le soir quand je la bordais dans son lit, comment ses yeux me disaient des choses qui me remuaient et qui me forçaient à rester là, à me coucher auprès, contre, sur elle, à la serrer de plus en plus fort dans mes bras (...) (*SV*, p. 196)

Comme tout ogre pervers, le *Dokter* croit déployer sur sa fille seulement de l'amour. Si nous considérons l'affirmation de Christiane Olivier, selon laquelle « le père souhaite que ce qu'il fait aujourd'hui soit de l'amour, mais le problème c'est que personne ne parle ni apprécie cette sorte d'amour »⁴⁴⁹, le *Dokter* se confond au prototype psychosociologique de l'ogre en tant que père incestueux.

Comme nous l'avons vu dans l'étude de Vicram Ramharai⁴⁵⁰, le rôle de la femme dans la société hindoue de l'île Maurice est réduit à la procréation et au silence. L'homme domine en maître. Le silence de la soumission se confond avec le silence engendré par l'inceste perpétuel. Kitty est l'esclave du quotidien de l'ogre, mais surtout des nuits de l'ogre. Elle est sa servante sexuelle :

Kitty, vient me masser les épaules, Kitty. J'enlevais ma chemise, assis devant mon bureau. Elle se mettait debout derrière moi. Je lui donnais des instructions précises. Ses petites mains hésitaient, (...) puis glissaient sur les omoplates, sur la crête de l'épaule, sur le milieu du dos en appuyant, d'abord maladroitement puis avec plus de fermeté, sur les vertèbres. (...) je savais que, lorsque ses mains auraient dénoué tous les nœuds et m'auraient enfin soulagé, je soulagerais, moi, ma rage d'homme sur la sangsue qui refusait de me libérer de moi-même. (*SV*, p. 20)

⁴⁴⁸ Christian Olivier, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁵⁰ Vicram Ramharai, « La relation fille-père au sein de la famille hindoue dans les œuvres d'Ananda Devi », dans Murielle Clément et Lucie Van Wesemael, *op. cit.*, p. 118.

Le *Dokter* alimente incessamment ses désirs sexuels envers sa fille, comme nous le voyons dans la citation ci-haut, par des actes banals qui font naître en lui des sentiments ambigus et ambivalents, complexes et pervers.

Comme dans le cas des deux autres protagonistes victimes de l'inceste, le corps de Kitty semble trahir des actes incestueux : les mains parlent pour elle. Julie faisait la roue devant le soleil pour montrer sa plaie née du viol incestueux, Chaïdana quitte l'hôtel « La Vie et demie » avec l'odeur de son père dans ses reins. L'abus patriarcal laisse des traces physiques et psychiques chez les victimes.

Un tel acte, comme Christiane Olivier le définit, semble être « imperméable à tout raisonnement moral ou parental »⁴⁵¹, car la perversité l'emporte sur toute liaison familiale. Le père est le maître, celui qui a tous les droits sur sa fille, bien qu'il transgresse un interdit de toutes les sociétés. Par son auto mythification que nous avons développée dans le chapitre précédent, le *Dokter*-dieu s'arroge des droits et des pouvoirs qui dépassent toute moralité. Dans sa vision de tortionnaire sexuel, il a fait du bien à sa fille, il l'a rendue femme, il l'a aimée. Mais de quel amour ? De cet amour qui rend apparemment la fille, devenue femme, ingrate pareille à toute la gente féminine :

J'ai été obligé à haïr alors que je ne voulais plus vivre que par amour pour ma fille. Les nuits où elle pleurait après être sortie d'entre mes mains sont restées gravées dans ma chair. Mais elle ne l'a jamais compris ni su le mériter. Elle est devenue cette femme idiote, sans cervelle et sans souvenir. (*SV*, p. 167)

Une rupture de cette relation malade s'opère avec le mariage de Kitty. Bien qu'elle s'exprime très rarement dans le roman, elle trouve la force de s'éloigner de son père, qui, comme il le dit, « lui cherchai[t] un mari à sa hauteur » (*SV*, p. 138). Apprenant que les deux jeunes mariés se connaissaient d'avant et qu'« ils s'y sont pris (...) adroitement », le *dokter* commence à haïr le mari de sa fille, car il perçoit le mariage comme une infidélité à leur relation incestueuse.

La jalousie du père se déclenche, comme celle d'un amoureux qui a perdu son aimée au profit d'un autre homme. Le sentiment est tellement fort qu'il devient physiologique et nerveux et fait discréditer l'« autre » homme :

(...) ça me fait mal de la voir rire avec cet homme de carton-pâte, comme si c'était sa mère qui me trahissait, qui s'en allait au bras d'un autre homme, (...), je ne le supportais pas, je m'enfermais dans ma chambre et tournais en rond en me retenant de fracasser quelque chose. (*SV*, p. 143)

⁴⁵¹ Christiane Olivier, *op. cit.*, p. 148.

Comme nous l'avons affirmé plus haut, pour le *Dokter*-dieu sa fille devait se substituer à la mère morte dans tous les rôles à accomplir au sein d'un couple. Avec chaque réplique du protagoniste, nous découvrons sa jalousie mise en exergue par l'apologie de sa virilité « J'ai été plus homme que tous les hommes que tu as connus, souviens-toi de ça, ma fille ! » (*SV*, p. 70)

Dans le cas de cet ogre, l'inceste va au-delà de la relation sexuelle car la violence déclenchée par la jalousie perd ses limites. La scène du déchirement du sari de la fille en témoigne. Pourquoi cherche-t-il ses odeurs qui marquent la nouvelle vie de sa fille ?

Un jour que j'étais chez eux et qu'ils étaient sortis, j'ai vu le sari rose qui séchait dehors au soleil. (...) j'ai cru y déceler le parfum de Kitty malgré le lavage, ou autre chose, un parfum de désir, moins agréable. J'ai décroché le sari et je l'ai ramené dans ma chambre. (...) je me suis mis à en renifler chaque partie pour découvrir ce qui me déplaisait (...). (...) j'ai découvert le lieu de ma douleur. Ce lieu de sa trahison de femme était imprégné d'une odeur d'homme, impossible à méconnaître (...). (*SV*, p. 144)

Ces prédispositions abominables du père, nées de la jalousie, montrent sa monstruosité devant ce qu'il considère comme un abandon de la part de Kitty ; une trahison de leur secret familial, ce que Christine Olivier nomme le « contrat secret entre deux corps interdits l'un à l'autre »⁴⁵². Le sari se substitue au corps de la femme, il est l'objet du désir, symbolisant la féminité et l'attraction, la sensualité et la délicatesse. Mais le sari n'appartient plus au *Dokter*. La seule consolation à la jalousie meurtrière que le *Dokter*-dieu éprouve est la destruction du sari, devenu symbole de péché dans les yeux de l'ogre, mais aussi personnification des corps des jeunes mariés enlacés dans l'étreinte de l'amour :

de rage, de rage, j'ai pris mes ciseaux à ongles et j'ai tailladé le sari jusqu'au sang, je l'ai lacéré comme on lacère une peau, j'ai pris soin de ne laisser aucun endroit intouché, je devais les poignarder tous les deux à chaque recoin de leur corps pour me sentir bien, pour me sentir libre des mensonges du sari enroulé autour d'eux et de leurs organes déployés devant mon visage. (...) J'ai jeté le sari rose à la poubelle. (*SV*, p. 145)

La rage du père est provoquée par la perte de son objet de désir, de plaisir et de torture. Kitty devient « la chose » précieuse qu'il perd :

Kitty avait voulu couper les ponts. L'autre était bien trop faible pour dire quoi que ce soit. D'ailleurs que pouvait-il bien dire ? Il avait sa femme. Il avait ma Kitty. Il avait sa fille. Il avait mes choses précieuses, qui me revenaient de droit, et il ne me restait rien. (*SV*, p. 146)

⁴⁵² Christiane Olivier, *op. cit.*, p. 146.

Mais « le rat qui [lui] a tout pris et qui a même usurpé [s]a virilité » (*SV*, p. 145), le voleur de ses possessions précieuses meurt après cinq ans de mariage, et Kitty et Malika sont obligées de revenir auprès du père tout-puissant. Cela ne fait que réjouir l'ogre, car sa fille lui revient avec une nouvelle victime, de la chair fraîche, Malika :

Elles me sont revenues, toutes les deux, pour un long temps où j'ai régné avec bienveillance, m'appliquant à les maintenir sur la voie tranquille et subjuguée que doivent suivre les femmes si elles veulent être aimées, des années de, oui, disons-le, n'ayons pas peur des mots, de *jouissance* où j'ai été comblé comme aucun homme (...). (*SV*, p. 146)

La société « remet » la victime entre les mains de son bourreau qui continue sa domination sexuelle dans ce qu'il nomme « jouissance », ce qui nous laisse penser que l'inceste s'est reproduit en permanence.

L'ogre sexuellement transgresseur exerce sur sa fille un pouvoir permanent, qui l'empêche de grandir, de se développer en tant qu'être féminin. À la veille de la mort de son ogre, Kitty est encore « une vieille de soixante-quatre ans, et toujours cet air d'enfant sur le point d'être tabassé. » (*SV*, p. 16) Tabasser devient ici synonyme de l'abus sexuel, car la victime, constamment située sous l'emprise sexuelle ogresque de son géniteur n'arrive pas à s'échapper et à s'épanouir. Elle lui revient toujours : « (...) elle me reviendra. Elle m'est toujours revenue » (*SV*, p. 22) ou encore « Viens, Kitty, Kitty, ma chatte. Souviens-toi, tu hésitais, puis tu venais. » (*SV*, p. 195)

Trois incestes différents dans trois romans appartenant à des espaces francophones éloignés se coagulent dans la représentation sexuelle que l'ogre, en tant que mythe, acquiert à travers l'abus que des pères déploient sur leurs enfants ou des sœurs sur leurs frères. La famille, protectrice dans son essence, se révèle ici moins forte que la libido, les désirs et les pulsions sexuelles de certains de ses membres.

L'ogre sexuel se manifeste là où l'interdit de l'inceste est loi. Les abus sexuels de l'ogre s'opèrent sur des victimes sans défense dans les romans (des filles en bas âge comme Julie et Kitty, ou la jeune femme endormie, comme Chaïdana).

L'inceste, dans son interdit légal, est perpétuellement nommé en filigrane dans les romans par des euphémismes ou des trouvailles des auteurs: « initiation », « gifle intérieure », « destruction du sari rose » (le sari rose renvoyant également à l'idée du sexe détruit de la femme), pour désigner les mêmes atrocités auxquelles l'ogre s'adonne.

IV.4. Démesure de la sexualité ogresque dans le roman *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi

Les tyrans politiques du roman *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, qui manifestent des pulsions ogresques dans leur manière de conduire le peuple et le pays, se distinguent également du reste des personnages par une sexualité débridée, hors norme et démesurée. Leur sexualité est dévorante par l'obsession de faire la « chose-là », chose qui participe à leur mythification au sein du peuple.

Dans le deuxième chapitre de notre thèse, qui portait sur la dimension politique de l'ogre, nous avons vu que l'auteur Sony Labou Tansi, dénonçant la tyrannie politique du pays imaginaire de la Katamalanasia, animalise le corps des Guides, par le constant rapprochement avec les fauves. Il s'agit surtout du lion et du tigre, animaux sauvages, dont les actions se basent sur leurs instincts, de se nourrir et de s'accoupler.

Si les Guides sont friands de viande crue et fraîche, il en va de même pour la chair des vierges qu'ils adorent dépuceler. Nous définissons, dans ce cas, l'ogre sexuel comme un être humain animalisé, dont la sexualité dépasse la « normalité » humaine. Si dans les deux autres parties du présent chapitre nous avons analysé un ogre sexuel qui se manifeste au sein des familles bien individualisées, dans le roman *La Vie et demie*, la sexualité des ogres s'élève à un rang institutionnel et touche tout l'appareil dirigeant de la république katamalanasienne.

L'ogre est un monstre de la démesure et de l'excès. Les dictateurs sont caractérisés par une libido poussée à l'extrême. Dans son ouvrage déjà cité, Mamadou Kalidou Bâ parle du roman tansien comme d'une écriture dont le thème principal est représenté par la sexualité :

C'est à se demander si la sexualité débridée ne constitue pas pour les Guides et leurs ministres une question existentielle. Elle est au centre de toutes les conversations, détermine les relations individuelles et motive plusieurs actions politiques. En cela, *La Vie et demie* est sans doute le roman du corps et de la sexualité multidimensionnelle...⁴⁵³

Quels sont les effets de cette sexualité débridée des Guides sur le peuple qu'ils dirigent ? Quel est le statut que la femme a dans un monde où le sexe prime ? L'ogre n'aime pas sa proie d'une manière « normale ». Il la dévore. En quoi cette dévoration sexuelle que les Guides-ogres opèrent incessamment nuit-elle au peuple qu'ils dirigent ? Leur libido, dépasse-t-elle le cannibalisme qui les caractérise ?

⁴⁵³ Mamadou Kalidou Bâ, *op. cit.*, p. 96-97.

IV.4.1. Quand la libido de l'ogre dépasse sa volonté

Comme la psychanalyse nous le montre, la libido représente « l'énergie du désir, de l'envie, des pulsions sexuelles »⁴⁵⁴, s'attachant à différents objets sexuel. Avec les dictateurs katamalanasiens, la libido se transforme en violence du désir, la violence étant également le mot d'ordre dans leur manière de diriger le peuple.

La libido des dictateurs se concentre exclusivement, avec de rares exceptions, sur la femme, notamment sur son corps et ses formes. Reprenant l'article de Jacqueline Barus-Michel qui nous a éclairée sur de nombreux aspects de l'inceste, nous découvrons une définition qu'elle donne de la femme par rapport à l'homme et qui peut pertinemment définir les relations hommes-femmes au plus haut niveau de la direction katamalanasienne :

La femme reste de façon générale évaluée à sa capacité de faire des enfants et d'exciter le désir mâle. Tandis que la jouissance sexuelle est une faculté reconnue à l'homme qui seul peut l'exercer de plein droit, de même qu'il prétend rester le maître de la procréation.⁴⁵⁵

La capacité de la femme de faire des enfants sera mise en évidence avec les prouesses sexuelles de Patatra, le Guide Jean-Cœur-de-Pierre qui occupera notre attention plus loin dans l'analyse. Contrairement à la « perpétuation » de leur espèce, les Guides sont peu soucieux de leur descendance ; la jouissance sexuelle semble être le but de l'existence de toute la lignée des Guides. Dans la même direction, tout l'appareil de dignitaires de la république semble être obsédé par la satisfaction de leur libido, comme un grand appétit de la chair de l'autre, surtout de la femme.

Avec l'ogre sexuel tansien, nous entrons dans une dimension grotesque du mythe, chose nouvelle jusqu'à présent. Le grotesque est défini par *Le Petit Robert* comme « risible par son apparence bizarre, caricatural »⁴⁵⁶, voire ridicule. Et la satisfaction de la libido de ces ogres ne manque pas de ridicule, car elle relève de la dévoration et de l'incorporation de la femme, à tout moment et sous toute forme. En parlant du grotesque africain, Daniel-Henri Pageaux affirme :

La profonde crise des valeurs et des représentations, la vision du monde en crise (...) doivent être mises en relation avec la notion de « grotesque » qui éclaire (...) une partie de la production africaine actuelle. (...) Le grotesque africain va servir à écrire et à décrire

⁴⁵⁴ H. Bloch (dir.), *Dictionnaire fondamental de la psychologie*, Vol. 2, Paris, Larousse-Bordas, 1997, coll. « In extenso », p. 721.

⁴⁵⁵ Jacqueline Barus-Michel, « Inceste et pédophilie, quelle jouissance, quel interdit ? » dans *op. cit.*, p. 210.

⁴⁵⁶ *Le Nouveau Petit Robert*, éd. cit., p. 1194.

l'inadmissible, l'intolérable ; du réel inaccepté, inacceptable, on passe au délire (verbal, en premier lieu) et à la démesure.⁴⁵⁷

La vie sexuelle multidimensionnelle des Guides relève d'un autre monde, où la démesure de l'acte copulatif s'ajoute à la violence illimitée déployée sur les sujets, qui va du cannibalisme individuel jusqu'au carnage de masse, dans un délire ogresque fantastique.

Au-delà des scènes de tuerie auxquelles les Guides s'adonnent dans la Chambre Verte, le grotesque, la démesure et le monstrueux s'affirment dans un premier temps dans la représentation des corps des Guides, qui relèvent plutôt de l'animalité que de l'humanité. La dérision de l'ogre est évidente dans la description corporelle que Sony Labou Tansi donne des dictateurs; par exemple, le « corps broussailleux » du Guide ressemble à « celui d'un vieux gorille » (*VD*, p. 54), le singe étant un symbole de la bouffonnerie⁴⁵⁸, de la plaisanterie et parfois de la sottise. Le gorille représente également le Guide dans un état primitif, simple, primaire, qui manque d'érudition et dont les seules préoccupations se dirigent vers l'assouvissement des instincts.

Le premier instinct de l'homme est de se nourrir. Nous avons vu dans le deuxième chapitre de notre thèse que les Guides sont des nouvelles représentations d'ogres carnassiers, dont le cru est, par excellence, la marque. Le besoin de se nourrir est suivi par celui de s'accoupler, d'où le thème d'une sexualité complètement débridée qui se lit dans le roman tansien.

Bien que le « pelage » des corps des Guides soit toujours mis en évidence dans les descriptions, l'attention se place chaque fois sur leur « énorme machine de procréation » (*VD*, p. 55), qui sert rarement à procréer, car son principal rôle est celui de satisfaire la démesure de leur libido.

Généralement, dans les romans tansiens, les Guides révèrent quasi religieusement leur organe. Par exemple, dans le roman *L'État honteux*, le dictateur Martillimi Lopez considère son organe comme un « matériel de l'État »⁴⁵⁹, c'est-à-dire une partie intégrante du patrimoine national ; le ridicule de cette appellation révèle une libido du dirigeant qu'il ne sait plus maîtriser. Il en va de même pour les Guides du roman *La Vie et demie*, dont l'« animalité » fait également référence à un appétit sexuel insatiable qui se dessine comme le spectre de leur appétit alimentaire.

⁴⁵⁷ Daniel-Henri Pageaux, « Entre le renouveau et la modernité ? Vers de nouveaux modèles ? », *Notre Librairie*, n° 78, janvier-mars 1985, p. 33.

⁴⁵⁸ Cf. Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 884.

⁴⁵⁹ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, *éd. cit.*, p. 82.

L'organe génital des Guides leur permet de s'adonner, non pas à des actes sexuels quelconques, mais à des « performances ». La pratique sexuelle est animalière, instinctive : le sexe est défini comme « bâton », « engin » ou « queue », le tout débordant dans une « tropicalité » spécifique aux ogres sexuels tansiens. De la sorte, le Guide « bandait tropicalement » (*VD*, p. 55), il doit à tout moment « satisfaire ses tropicalités » (*VD*, p. 119), la tropicalité désignant cette particularité des dictateurs katamalanasiens d'écouter leurs instincts d'accouplement dans un désir qui dépasse les limites de la normalité.

Les Guides rajoutent de l'obscène dans leurs actes, car ils ne sont pas gênés de s'adonner à des « vertigineuses élucubrations charnelles » (*VD*, p. 20) devant leurs sujets :

(...) et quand les reins du guide avaient posé leur problème, on remplaçait les peaux collantes directes par les êtres du sexe d'en face, les gardes assistaient alors aux vertigineuses élucubrations charnelles du Guide Providentiel exécutant sans cesse leur éternel va-et-vient en fond sonore aux clapotements fougueux des chairs dilatées. (*VD*, p. 20)

La trivialité de cette scène est suivie par l'obligation à l'abstinence du Guide par son cartomancien. Leur attachement à la sorcellerie atteint tous les niveaux de leur vie. Pour se débarrasser de la hantise du haut du corps de Martial qu'il venait de massacrer, il doit coucher dans le même lit que la fille de ce dernier, mais sans la toucher. Les instincts de l'ogre ne semblent pas se subordonner aux conseils de Kassar Pueblo, à savoir « absolument éviter de faire la chose-là avec la fille de Martial » (*VD*, p. 20).

Pour combler le vide laissé par l'abstinence à laquelle il est obligé, le Guide s'adonne « à de grands concours de bouffe » (*VD*, p. 20), ce qui confirme notre hypothèse précédente, selon laquelle nourriture et sexe sont deux instincts importants et interchangeable dans la manière animalesque de vivre des Guides.

La sexualité du Guide atteint des dimensions tellement débridées, qu'il doit se faire « calmer » par son cartomancien ; tout seul, le Guide n'est pas capable de maîtriser ses instincts sexuels, surtout quand l'objet de son désir se trouve à sa portée. Il essaye d'abuser de Chaïdana, malgré les recommandations du cartomancien :

- Le corps, c'est la seule chose au monde qui n'ait pas de fond, murmura le Guide Providentiel.

La fraîcheur du sein lui monta jusqu'au cœur. Il répéta que le corps n'aurait jamais de fond au moment où il toucha le nombril ; le Guide Providentiel allait consommer son viol quand il vit le corps de Martial (...). (*VD*, p. 23)

Devant son cartomancien, il met en avance l'urgence de la satisfaction de son besoin et le mal que lui procure l'abstinence : « J'ai eu envie, expliqua le Guide Providentiel. J'en ai marre de frotter tout seul. Je me blesse la queue. » (*VD*, p. 24)

Le besoin de satisfaire leur libido à tout moment est facilité par leur position sociale. Les guides semblent ne pas avoir besoin de technique de séduction, seul leur statut de maître suffit et chaque femme katamalanasienne peut à tout moment être visée par la « tropicalité » du dirigeant. Comme nous l'avons vu, ce n'est pas la femme en elle-même, avec sa vie et ses pensées, qui attire le mâle, mais son corps. Dans le roman *La Vie et demie*, tout un culte voué au corps féminin se développe, tout comme, ce que Mwatha Musanji Ngalasso nomme « une véritable célébration [vouée au] “cul essentiel et envoûtant” »⁴⁶⁰ de la femme.

La femme est réduite à la fonction de son seul postérieur, à un objet de jouissance. Comme nous l'avons vu plus haut avec la citation de Jacqueline Barus-Michel, seule la jouissance et la libido du mâle impétueux compte. Le Guide enfreint les conseils de son cartomancien à plusieurs reprises, ce qui lui vaut des visites répétées de Martial. Quand Kassar Pueblo lui reproche le fait d'avoir essayé d'abuser de Chaïdana, le Guide le tue. Personne ne peut s'opposer à sa libido. Son envie de faire « la chose-là » va au-delà de la vie de ses sujets.

Le Guide Providentiel épouse Chaïdana, mais après quelques années d'abstinence, il est condamné à l'impuissance sexuelle par le spectre de Martial qui n'a pas consenti à cette union. Comme « ses tropicalités ne répondaient pas à l'appel de leur maître » (*VD*, p. 55), le Guide cherche à les faire remonter : « Il alla prendre une nouvelle gamme de remontants – dernier recours qu'un Pygmée lui avait révélé des années auparavant » (*VD*, p. 55).

Bien que les « tropicalités » du Guide répondent, à chaque fois qu'il veut s'approprier charnellement sa femme, le haut du corps de Martial lui apparaît et cela pendant deux ans, à tel point que Chaïdana le considère comme impuissant, chose inadmissible pour sa libido d'ogre. De plus, « les moments à l'index et au majeur du guide dégénéraient en inhumaines brutalités » (*VD*, p. 56) et ne réussissaient pas à satisfaire Chaïdana.

En le regardant faire, Chaïdana prend conscience de la monstruosité physique de celui qui prodigue les moments « à l'index et au majeur » : « “Un souverain nu, pensait Chaïdana, c'est le sommet de la laideur”. Elle pensait aussi à ce qu'un homme peut devenir moche sous le poids, la secousse et l'odeur d'une femme. » (*VD*, p. 57). Cette affirmation renforce l'aspect physique animalesque et monstrueux du Guide, auquel se rajoutent ses actes pervers.

⁴⁶⁰ Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », dans *Notre Librairie*, éd. cit., p. 75.

Vu qu'il se trouve dans l'impossibilité de satisfaire « normalement » sa libido, le Guide s'adonne à toutes sortes de perversités monstrueuses qui dégoûtent la femme : « Il enfonça la tête dans ses cuisses comme pour prendre une bonne dose de cette odeur vitale. - C'est un miracle : moi qui n'ai jamais aimé une femme. Un vrai miracle. » (*VD*, p. 57)

En vrai ogre renifleur de chair fraîche, le Guide confond l'essence de sa perversité avec de l'amour pour une femme, chose étonnante, car tout au long du roman, on ne parle jamais des femmes qui ont subi les performances du Guide, mais des performances mâles en elles-mêmes et encore moins de l'amour. Ces performances relèvent toujours de l'animalité : « Il se jeta dans le feu caillouteux de ses côtes avec la férocité d'un tigre qui joue sur sa femelle. » (*VD*, p. 58)

Comme nous l'avons vu, la perversité sexuelle du Guide a comme cause le manque de réponse de ses « tropicalités ». Mais la situation dure pendant des années et il devient la moquerie du peuple qui, habitué aux élucubrations sexuelles de son Guide, se réjouit de son impuissance comme d'une défaite qu'il a subie :

Au bout de la deuxième année de mariage, une urgence morale se fit : le peuple et les Gens de Martial commençaient à officialiser l'impuissance sexuelle du Guide Providentiel. On mentionnait cette infirmité même dans les tracts qu'on ne cessait plus de jeter à Yourma. Le Guide en devenait plus brutal et parlait, si les choses continuaient, de se tirer une rafale dans l'aine. (*VD*, p. 57)

Ne pas assurer sexuellement devient une honte qui se punit du suicide. Pourtant, le Guide ne le fera pas. Il préférera déployer la violence de ses forces spéciales pour punir tous ceux qui seraient à l'origine d'une telle infamie.

Si dans le chapitre qui portait sur l'aspect politique, nous avons vu que le Guide représentait la Loi-même en Katamalanasia, sous les mêmes auspices motivées par sa position dans l'état, il devient l'incarnation de la loi du sexe.

Les traits spécifiques de chaque ogre sexuel dirigeant de la république katamalanasienne s'unifient dans leur besoin d'avoir autour d'eux les plus belles filles du pays, de la chair fraîche, car comme l'auteur l'affirme avec ironie dans le roman, « le chef est fait pour qu'on lui fasse plaisir » (*VD*, p. 119), et son plus grand plaisir est la chair. Tout le pays connaît les « péchés mignons » des ogres dirigeants ; pour cela, à chaque manifestation à laquelle le Guide participe, un rituel de mise à l'aise du dirigeant se met en place : « (...) [d]es filles d'honneur qui devaient ouvrir le bal, manger avec le guide, et au besoin, satisfaire ses tropicalités » (*VD*, p. 119).

Toutes les belles filles du pays doivent être au service des « tropicalités » dictatoriales. La beauté leur accorde une place spéciale auprès d'eux, malgré le fait que la finalité est la même : satisfaction de leur libido.

Après tout, là-bas, les femmes avaient une ration spéciale d'oxygène. Les belles. Elles avaient beaucoup de place dans les champagnes, dans les danses, dans les rues, dans les lits, toute la bonne place qui revient aux femmes dans un pays où les hommes sont des cailloux ». (VD, p. 97)

Le caillou est le symbole du corps inanimé⁴⁶¹, de l'insensibilité. En décrivant les Guides, le caillou gagne en connotation, car il arrive à désigner leur chosification, un état dans lequel tout sentiment est inexistant.

Henri-au-Cœur-Tendre connaît Chaïdana la fille lors d'un voyage à Darmellia, une base militaire pygmée et il décide sur le champ, comme les Guides avant lui avec Chaïdana la mère, d'en faire sa femme. Les préparatifs que le Guide fait sur son corps avant de rejoindre le lit nuptial pour la nuit de noces, sont à la fois grotesques et ogresques. Ils sont la représentation d'un animal ramené dans un salon de toilettage de nos jours :

Le Guide Henri-au-cœur-Tendre voulut recevoir son épouse en mâle, et pas comme un mâle d'eau douce. (...) Il se fit raser, limer les ongles, couper une partie de ses trop broussailleux sourcils ; on lava longuement sa bouche, on nettoya ses oreilles et ses narines, on vérifia tous les orifices ; il se débarrassa du poids de sa vessie, aéra son gros intestin pendant deux quarts d'heure, il mâcha des aère-souffle avant de gagner sa chambre (...). (VD, p. 125)

L'effort que le Guide fait pour donner à son corps sauvage un aspect humain se montre inutile, car au lieu du corps envoûtant de Chaïdana, il trouve dans son lit le haut du corps de Martial, ce qui le rend fou jusqu'à sa mort dans un asile. Son successeur, Jean-Oscar-Cœur-de-Père, épouse Chaïdana et reçoit d'elle un fils, Patatra.

Jean-Oscar-Cœur-de-Père se distingue des autres Guides de la Katamalanasia par le nombre de fêtes décrétées pendant son règne. Parmi les deux cent vingt-huit fêtes, nous retrouvons celle qui caractérise le mieux le caractère sexuel monstrueux et absurde du Guide : « la fête du spermatozoïde » (VD, p. 129), au singulier. Si nous poussons notre analyse, nous pouvons voir dans le singulier du nom la représentation primaire de son seul rejeton.

Les accouplements de Jean-Oscar-Cœur-de-Père avec Chaïdana ne sont jamais décrits comme si le statut de mère enlevait à celle-ci sa fonction sexuelle primaire. Parce que sa libido ogresque demande de la nouvelle chair fraîche, le Guide bannit Chaïdana, sa femme et la mère de son fils, au profit d'un nouveau mariage qu'il entame avec « une jeune enfant »

⁴⁶¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/caillou>, page consultée le 21 mai 2013.

(VD, p. 135). Le côté pédophilique de ce mariage est finement souligné par l'auteur. L'ogre, friand de vierges, donne incessamment raison à sa libido insatiable. Mais cet enfant « vierge dont les cris remplissaient le palais » (VD, p. 136) s'avère vite trop frigide pour le goût carnassier de Jean-Oscar-Cœur-de-Père : « malgré sa très grande beauté, elle se tenait au lit comme un bout de bois » (VD, p. 139). Il se remarie avec une adolescente – la dimension pédophilique de son mariage étant à nouveau mise en évidence. La sexualité monstrueuse des ogres politiques du roman *La Vie et demie* se redouble donc de pédophilie, car ceux-ci cherchent l'assouvissement sexuel dans des femmes très jeunes, voire impubères, tout comme ils satisfont leur appétit alimentaire à la viande crue, forme primaire de l'aliment des ogres.

Les accouplements monstrueux ne sont pas le seul trait définitoire des ogres sexuels tansiens. Indirectement, le roman *La Vie et demie* touche à la question de la castration : littérale et symbolique.

La castration dans le sens propre du terme est, dans le cas des ogres sexuels déchaînés du roman, une violence qu'ils appliquent à leurs victimes. De la sorte, le docteur Tchi, celui qui aide Chaïdana à quitter le palais présidentiel, subit la torture suprême dans un pays où l'organe sexuel est signe d'honneur et de pouvoir : « On l'avait emmené à poil devant le Guide Providentiel qui n'eut aucun mal à lui sectionner le "Monsieur" pour le mettre en tenue d'accusé, comme on aimait dire ici. » (VD, p. 36) Si le docteur est littéralement castré, c'est parce qu'il a osé s'approcher de la femme « choisie » par et pour le Guide. Dans un monde où la sexualité mâle règne en maîtresse sur tous les domaines, la castration devient une punition pire que la mort.

Les Guides jouent également, d'une manière symbolique, le rôle du Père castrateur. En tant que Pères de la nation et « dictateurs plénipotentiaires », les Guides s'octroient le droit de « voler » toute femme, voire épouse, à leurs ministres. De la sorte, ils ont le monopole sexuel sur toutes les femmes qui pourraient, d'une manière ou d'une autre, les côtoyer. Ils n'ont aucun interdit, ils sont au-dessus de la loi, même au sein des autres couples.

Chaïdana, devenue Madame Obaltana, est enlevée à son époux le soir même de leurs noces par le « guide multidimensionnel » (VD, p. 52), pour qu'elle devienne son épouse le lendemain même.

Cette situation se renouvelle après le mariage de Chaïdana avec le chef suprême des Cadres noirs, Graciana Orlando, quand le Guide succombe aux charmes de la mariée, tellement ressemblante à sa femme disparue. De nouveau, il élimine le marié en l'envoyant à l'étranger en mission prolongée, pour que le Guide puisse jouir en toute tranquillité de sa femme. Les faits de ce père castrateur dévoilent un être sans scrupule, pour lequel seule

compte la satisfaction de sa libido monstrueuse, qui avait beaucoup souffert à cause de l'impuissance provoquée par les apparitions de Martial. Pour sa nouvelle prouesse sexuelle, il met en place toute une série de détails corporels :

Le Guide Providentiel alla aux toilettes pour une dernière vérification de ses armes. Il s'y déshabilla, (...), il entendait faire des longs spéciaux entrecoupés de moussants comme il en faisait dans sa jeunesse. (...) Il opéra un badigeon intime à base de sève de rue, mit sa poudre verte et ses extraits de tabac de léopard, but quatorze gouttes d'un flacon (...). Le Guide était persuadé que la séance serait une performance en compensation de toutes les nuits blanches où il n'avait pu donner à sa pauvre épouse que les plaisirs de son jeu d'index sur le pouce. (*VD*, p. 68)

Le Guide Providentiel est le premier des pères castrateurs que nous avons vus pendant notre analyse, qui reçoit une sorte de punition pour avoir voulu « fornicuer » avec les femmes des autres. Son rafistolage monstrueux et animalesque avant l'accouplement ne lui a servi à rien, car, découvrant la petite croix qu'il avait tracée des années auparavant à la racine de la cuisse de Chaïdana ses « tropicalités » faillissent.

Un de ses successeurs, Henri-au-Cœur-Tendre procédera à la même castration symbolique d'un de ses ministres, Sir Amanazavou, auquel il enlève la fiancée, Chaïdana la fille, pour en faire sa femme. Comme les autres ministres victimes du désir libidinal de leur dirigeant, Sir Amanazavou se suicide, en se tirant « une balle dans l'œil comme le colonel O » (*VD*, p. 124). Les victimes castrées, dévorées symboliquement par la sexualité du Guide, meurent, la mort étant la fin logique des proies des ogres.

IV.4.2. Quand le roi du sexe est l'ogre de la fornication

De l'union de Chaïdana la fille avec le guide Jean-Cœur-de-Père, « un gros velu naquit, on lui donna le nom de Kamachou Patatra » (*VD*, p. 128), un petit monstre qui reçut une éducation carnassière, digne des ogres : « Son père l'emmenait souvent à la chasse aux fauves et dans les boîtes de nuit. » (*VD*, p. 130)

Comme les autres Guides, Patatra, devenu Jean-Cœur-de-Pierre, n'hésite pas à accomplir ses caprices et ses désirs. Pourtant, il sort de l'ordinaire extravagant des Guides pour combler ses appétits sexuels de chair fraîche comme aucun Guide ne l'a jamais fait auparavant. En parlant de l'absurde et du burlesque dans le roman *La Vie et demie*, Elo Dacy affirme dans un de ses articles : « Jean-Cœur-de-Pierre, l'ogre super-mâle surnommé le roi du

sexe, est l'exemple le plus représentatif de l'avidité sexuelle exceptionnelle des maîtres de la Katamalanasia. »⁴⁶²

L'ogre sexuel atteint l'apogée de l'appétit libidinal et cela grâce à un rêve qu'il prétend avoir eu : « « (...) Jean-Cœur-de-Pierre prétendit que son père lui était apparu et lui avait donné des instructions sur sa progéniture. » (VD, p. 146-147)

C'est une nouveauté dans le monde des Guides qui paraissent assez insoucieux de leurs héritiers, car trop occupés à satisfaire leurs plaisirs sexuels ogresques permanents.

Si les autres Guides de sa lignée étaient des « pères de la nation » rien que par l'appellation qui composait leur nom, Jean-Cœur-de-Pierre devient très soucieux de ses futurs héritiers mâles. Parlant des prouesses sexuelles de Patatra, Pierre N'Da voit dans « le Guide Jean-Cœur-de-Pierre, (...) concrètement et au sens littéral [le] Père de la Nation ». ⁴⁶³ Comment le devient-il ? Ce n'est pas en libérant le peuple de ce joug que représente la dictature, mais par l'industrialisation de l'acte sexuel, dans le cadre d'une sorte d'orgie bien organisée et, de surcroît, télévisée, à laquelle Jean-Cœur-de Pierre s'adonne.

Pour accomplir les conseils qu'il avait reçus dans son rêve, le Guide déploie toute une série de préparatifs, avant d'accomplir sa « haute mission divine », parmi lesquels « cinquante lits dans l'une des trois mille chambres du palais des Miroirs » (VD, p. 147). Le lecteur commence à avoir des indices de ce qui pourrait s'en suivre :

C'était dans la chambre rouge, la seule du palais des Miroirs qui ne fut pas bleue, et où le guide passait ses deux semaines annuelles de méditation ininterrompue. On y apprêta cinquante couvertures bleues, cinquante draps bleus, cinquante serviettes, cinquante robes de nuit, cinquante nu-pieds, cinquante gants de toilettes, cinquante masseurs et enfin cinquante tablettes. (VD, p. 147)

Le contraste entre le bleu de tout le palais, signe de la froideur, et le rouge « couleur de feu et de sang »⁴⁶⁴ interpelle. Le bleu avait été choisi par Jean-Cœur-de-Pierre comme « couleur nationale pour la concorde et la prospérité » (VD, p. 144). Le Guide décide que le bleu est la couleur du Dieu, ou bien du *dieu* qu'il incarne. Sa complète déraison dépasse de loin les folies des anciens Guides, car, toujours selon le *Dictionnaire des symboles*, « le bleu dématérialise tout ce qui se prend en lui »⁴⁶⁵. De la sorte, Jean-Cœur-de-Pierre ramène, dans

⁴⁶² Elo Dacy, « La Tradition burlesque dans le roman *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi », dans Mukala Kadima-Nzvji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou (dir.), *op. cit.*, p. 81.

⁴⁶³ Pierre N'Da, « L'écriture de la transgression », *op. cit.*, p. 49.

⁴⁶⁴ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 831.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 129.

sa folie extravagante, le pays entier dans une dimension existentielle irréaliste, comme si toutes les atrocités qu'il lui imposait venaient d'un autre monde.

Le rouge de la chambre où il fait installer tous les objets bleus, est sans doute un rappel du sang fougueux du Guide qui satisfera sa libido démesurée en dépucelant cinquante vierges qui y seront installées. Le thème de la beauté du corps féminin, corps en tant qu'objet à prendre pour un usage unique pour le délaisser ensuite, et le thème de l'appétit monstrueux de l'ogre reviennent comme des leitmotifs du roman :

On fit rentrer cinquante vierges choisies parmi les plus belles du pays, fraîchement baignées, massées, parfumées ; elles avaient toutes un teint de métal chauffé à blanc, le ventre moite, les hanches bien équipées, abondantes de corps et de gestes, farouches depuis les cheveux jusqu'à la pointe des orteils. (VD, p. 147)

Les femmes - qui paraissent bâties à grande échelle selon un stéréotype dressé par les goûts démesurés du Guide -, ont les mêmes traits avec lesquels les deux Chaïdana attireraient les hauts dignitaires : la beauté formelle de leurs corps et le fait d'être farouches, c'est-à-dire posséder cet élément sauvage qui fait remonter les « tropicalités » du guide.

Pour faire montre de sa virilité débordante devant son peuple et le monde entier, Jean-Cœur-de-Pierre s'adonne à cette dévoration sexuelle extravagante en se souciant de sa médiatisation et très peu de l'opinion des autres pays :

La scène fut radiodiffusée et télévisée malgré l'intervention du pape, de l'ONU et d'un bon nombre de pays amis du Kawangotara ; elle devait se répéter avec la force d'un rite pendant les quarante ans que dura le règne de Jean-Cœur-de-Pierre : c'est ainsi que naquit la semaine des Vierges, (...). (VD, p. 147)

La nouveauté du monde littéraire contemporain - l'ogre sexuel -, passe à la télé en plein acte. La libido du Guide n'est pas seulement originale dans sa manière de se satisfaire, mais les élucubrations sexuelles durant l'émission en direct développent un côté voyeur de l'acte, en rajoutant une nouvelle dimension à l'ogre sexuel.

Avec la « semaine des Vierges » nous assistons à l'industrialisation de l'acte sexuel ogresque, dérisoirement en série. Ce n'est pas Jean-Cœur-de-Pierre qui s'occupe du « prélude » avant les actes, ce n'est pas lui qui attise les femmes ou qui les déshabille; ironiquement, il n'est qu'un élément de l'outillage qu'il a mis en place :

On déshabilla les vierges, on les coucha sur le lit dont le numéro correspondait à celui écrit sur le ventre juste au-dessus du nombril. Le guide portait le numéro 1, les vierges étaient numérotées de 2 à 51. Jean-Cœur-de-Pierre but une sève que son père lui aurait recommandée et commença sa retraite. Il accomplit son premier tour de lit en trois heures vingt-six minutes et

douze secondes. Et l'émission « Le guide et la production » eut la même durée pendant tout le règne de Jean-Cœur-de-Pierre. (*VD*, p. 147-148)

La friandise de vierges se retrouve dans le nombre qu'il a choisi pour son carnage sexuel. Au-delà de la beauté des femmes et du fait qu'elles sont numérotées, nous ne recevons pas d'autres détails. Le manque d'individualisation des femmes montre que toute femme vierge du pays peut être victime des désirs du Guide. La victime ne compte pas devant l'ogre et sa fécondation se fait dans le seul but d'avoir une descendance nombreuse. D'ailleurs, aucun des enfants nés pendant quarante ans de règne n'est une fille. . Le grand nombre des « Jean » (phonétiquement « gens ») nés des prouesses sexuelles industrielles du guide montre que ce dernier est capable d'assurer tout seul le « boom natal » mâle, de la Kawangotara - nouveau nom de la république de Katamalanasia :

Treize mois et sept jours après la première émission « Le guide et la production », les cinquante vierges donnèrent la vie à cinquante garçons pesant tous quatre kilos cent sur la balance de ma maternité Saint-Jean-Cœur-de-Père, construite à leur intention ; (...). Le Guide Jean-Cœur-de-Pierre se donna la promesse de ne jamais faire la chose-là qu'on fait avec les femmes en dehors de la semaine annuelle des Vierges. Il tint cette promesse, et c'est ainsi que naquirent à la maternité Saint-Jean-Cœur-de-Père les deux mille petits Jean (...). (*VD*, p. 148)

L'image du guide se réitère partout dans le pays. Comme nous l'avons déjà dit, après leur accouchement, les femmes n'apparaissent plus. De plus, la radio annonce les noms « des cinquante premiers-sorti-des-reins-du-guide », mais on ne parle jamais des mères de ces enfants (*VD*, p. 148). La fonction des femmes s'arrête après les treize mois de maternité⁴⁶⁶. L'ogre leur dévore leur « première fois » et les marque à jamais en leur donnant un enfant, pour le leur enlever après.

En début de cette partie de l'analyse, nous avons qualifié les actes de Jean-Cœur-de-Pierre d'orgies. Pourtant le terme ne couvre pas l'ampleur, la démesure, le grotesque et l'effréné de l'emprise. L'orgie est mieux remplacée par le terme de « production » sexuelle, car le marathon libidinal du dictateur n'est pas de ce monde.

Analysant la même scène de la production industrielle des Jean par les « tropicalités » d'un seul Guide, Didier Jouault voit dans la croissance de la natalité engendrée par le guide, un jeu de miroirs censé rendre au peuple son image, en de multiples exemplaires qui se développent à l'infini. C'est une multiplication perpétuelle arrêtée seulement par la mort de Jean-Cœur-de-Pierre :

⁴⁶⁶ Les « treize mois de maternité » relèvent d'une inspiration rabelaisienne. N'oublions pas que le personnage Gargantua fut né « de femme l'onzième mois après la mort de son mari », François Rabelais, *op. cit.*, p. 33.

(...) si vigoureusement répandu à travers tout son pays, le Guide en devient complètement insaisissable. Ce n'est plus son pouvoir qui est omniprésent, mais sa personne même, image physique permanente de l'oppression. La présence du Chef à travers sa propre reproduction s'étend, sournoisement, jusqu'à l'utilisation des images mêmes de la reproduction : télévisée, « l'émission » (d'ondes et de semences, jeu de mots perceptible) devient alors la reproduction (visuelle) d'une reproduction (génétique) : miroirs infinis où jamais n'apparaît d'autre image que celle du maître : le même ajouté au même, descriptions de l'absence par excès de présence.⁴⁶⁷

La perpétuation de l'image dictatoriale a également pour rôle de montrer la virilité hors du commun du Guide. S'il choisit de faire « la chose-là » avec les femmes seulement devant les caméras, c'est pour persuader le peuple de sa virilité hors du commun. Le guide Jean-Cœur-de-Pierre s'automythifie par le biais de son objet de procréation.

Réalisant la radioscopie de la dictature katamalanasienne dans son étude déjà citée, Mamadou Kalidou Bâ arrête son attention sur cette procréation menée à l'extrême. La sexualité débordante, la virilité excessive constituent des éléments définitoires des ogres dictateurs du roman de Sony Labou Tansi :

Il semble n'envisager la grandeur de l'homme qu'à travers sa virilité. Et puisque l'une des manies fondamentales du dictateur consiste à s'accaparer tous les traits de la grandeur, ce guide met tout en œuvre pour persuader son peuple qu'il est doté d'une sexualité hors du commun.⁴⁶⁸

La virilité n'est qu'une obsession du dictateur katamalanasien, l'absence de la pudeur brise tous les tabous dans une débauche livrée aux yeux de tout le monde. Étant de la race monstrueuse des ogres, les Guides cherchent la jouissance diversifiée, sans que personne ne puisse les arrêter. Même si « Chaïdana (...) condamnait les abus de pouvoir de son fils et ses croisades sexuelles » (*VD*, p. 150), rien ne peut l'arrêter, car son obsession dépasse tout lien de parenté, fût-il maternel.

Les « croisades sexuelles » de toute la lignée des Guides semblent être contagieuses au niveau de leurs ministères et des dirigeants d'autres institutions. Dans un pays où les tabous sexuels sont puissants, derrière les rideaux, toute une sexualité ogresque se met en place pour assouvir les désirs libidineux des élites.

⁴⁶⁷ Didier Jouault, « Échec et Espérance. Deux visages du roman africain », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 77, 1985, p. 24-44.

⁴⁶⁸ Mamadou Kalidou Bâ, *op. cit.*, p. 91.

IV.4.3. Mener la vie des trois V

Au-delà de la vie sexuelle débridée des Guides de la Katamalanasia, il y a d'autres petits ogres qui se développent autour d'eux et qui cherchent à assouvir leurs appétits multidimensionnels. Ce sont les ministres qui forment l'appareil politique, que nous avons définis dans un chapitre précédent comme des « apôtres du régime » ; mais dans le domaine de la sexualité, ils opèrent en vrais cannibales sexuels, chassant les belles femmes du pays pour assouvir leurs désirs libidinaux.

La débauche sexuelle se prolonge à plusieurs reprises vers le reste de la population, nous parlons ici de la gent mâle qui, d'une manière ou d'autre, se trouve prise dans l'engrenage politique et le transforme en opportunité de dévergondage.

La Katamalanasia est, comme nous l'avons vu précédemment, le pays où l'on mène la vie des trois V. Et cela du plus haut niveau, c'est-à-dire à partir du Guide qui instaure ses plaisirs comme des lois : « Henri-au-Cœur-Tendre aimait les vierges, la viande et les vins et c'est pourquoi on parlait du pays des trois V. » (VD, p. 83)

Ses ministres mènent la même vie des trois V, mais déclinée selon leurs besoins. La vie des ministres est celle des VVVF : « villas, voitures, vins, femmes » (VD, p. 36). Les ministres, par leur statut, devraient être au service du peuple, dirigeant des institutions-clé du pays ; en réalité, ils se mettent exclusivement au service de leurs instincts les plus basiques et animalesques.

En analysant plusieurs romans africains, Patricia Célérier affirme qu'« Avec *La Vie et demie*, Sony Labou Tansi inaugure un nouveau stade de la représentation de la violence. »⁴⁶⁹ Nous nous permettons de rajouter, qu'au-delà de ce nouveau stade de la représentation de la violence, toute une nouvelle étape de la représentation de la sexualité excessive et monstrueuse se met en place.

Nous entrons dans le mode de vie des ministres par le biais des souvenirs qui viennent à l'esprit de docteur Tchi, avant que le Guide ne le massacre à la fourchette, comme il l'avait fait avec Martial, son opposant. C'est avec lui que nous apprenons ce que veut dire mener la vie des VVVF, c'est-à-dire une vie riche en possessions :

Le docteur Tchi, comme on l'appelait à l'époque, menait la vie des VVVF qu'on appelait la vie trois V. Il construisit quatre villas, acheta une voiture à huit belles filles. Il construisit la maison pour deux maîtresses : c'était l'époque où les femmes s'appelaient bureaux et où l'on parlait sans gêne d'un neuvième ou dixième bureau. Il vécut une vraie vie ministérielle. (VD, p. 36)

⁴⁶⁹ Patricia Célérier, « Engagement et esthétique du cri », dans *Notre Librairie*, éd. cit., p. 62.

La vie ministérielle semble mise en place pour avoir des filles et des femmes. Avec chaque dimension de la sexualité au niveau des dirigeants politiques, le thème de la femme ressurgit : la femme en tant qu'objet du plaisir que l'on entretient dans le seul but d'avoir de la jouissance. Dans le roman, les femmes se voient à nouveau ramenées à une condition d'objet de plaisir provisoire.

Les ministres ne s'occupent pas de promulguer des lois en vue de mieux gouverner le peuple ; leur position est un prétexte pour mieux s'adonner à la chasse de femmes. Quand Chaïdana entreprend sa révolution par le biais du sexe, elle déclenche la divulgation de la vraie vie ministérielle :

Chaïdana était allée au bureau du ministre de l'Intérieur chargé de la sécurité de Yourma, elle avait demandé et obtenu une audience facile à cause des instructions précises et formelles que Son Excellence avait données à son secrétaire particulier concernant les très belles femmes en dessous de vingt-cinq ans. Chaque très belle femme introduite chez son Excellence dans ces conditions-là assurait au citoyen secrétaire une belle prime de rendement. (*VD*, p. 46)

L'approche de la question sexuelle des ministres révèle leur démesure. Forts de leurs positions, ils instaurent un mécanisme par lequel des femmes leurs sont facilement « livrées » à leur poste de travail. Ce ministre de l'intérieur est un vicieux, son immoralité s'exprimant dans la prime de rendement qu'il offre à son secrétaire particulier pour chaque belle femme, et jeune de surcroît, qu'il introduit dans son bureau.

La démesure de sa libido passe par l'animalité de sa pensée :

À la vue de Chaïdana, le ministre était allé faire un signe de doigt au secrétaire en pensant à la prime, il avait roulé une salive appétissante dans toute sa bouche avant d'avaler bruyamment et s'était longuement frotté les mains à la manière du mâle qui ne prend pas ses femelles par quatre chemins. (*VD*, p. 46)

Le plaisir de la chair participe à une sorte de déshumanisation du ministre ; son côté animal est mis en évidence par le rapport mâle/femelle. De plus, par son attitude bienveillante envers son employé qui lui facilite l'accès aux jeunes femmes du pays, il entame, indirectement, une vague de prostitution au niveau national. L'ogre voit dans le sexe de la femme l'accomplissement de son instinct le plus ardent.

Le ministre, vicieux par nature mais aussi par son statut politique, s'apprête pendant plusieurs jours avant d'aller coucher avec Chaïdana, car il y va de la qualité de sa performance sexuelle digne de sa position :

Monsieur le ministre s'était contraint à huit jours de privations intimes. Il était sûr qu'avec huit jours d'eau dans les cuisses il ne ferait pas piètre figure de mâle devant ce corps dormant dont il ne savait même pas le nom. Pendant ces huit jours, il avait activé ses reins en pensant au tumulte que ça ferait (...). (VD, p. 48)

L'importance de l'acte sexuel, le vice en lui-même est, selon Mukala Kadima Nzuji, « pouss[é] au paroxysme »⁴⁷⁰, car sans même connaître la femme qui s'offre à lui, il rêve d'une performance amoureuse extraordinaire.

Le périple sexuel auquel Chaïdana s'adonne montre d'autres atrocités sexuelles que les ministres des Guides perpétrent. Pris par leur travail ministériel, leurs Excellences se sont retrouvées dans le besoin d'adapter leurs arrière-bureaux au plaisir libidinal. De la sorte, toute femme qui rendrait visite au ministre, ne pourrait pas refuser :

sa proposition de faire la chose qu'on fait avec les femmes dans l'arrière-bureau où les structures d'accueil étaient parfaitement adaptées. On faisait la chose-là, qui déjà faisait partie des occupations et des récréations de Leurs Excellences, puis le travail reprenait son train. (VD, p. 65)

Couchant avec Chaïdana la mère, trente-six ministres trouvent la mort, paralysés par le poison qu'elle met dans le champagne. L'épidémie d'amour charnel - tout comme le cannibalisme des ministres exprimé par la friandise de chair fraîche et belle révèle un monde de débauche, où violence, sexe et mort deviennent synonymes. Le grand nombre de ministres morts témoigne de la généralisation d'une sexualité extrême, comme si les penchants ogresques des personnalités politiques étaient une dimension normale.

Pendant l'époque de Chaïdana la fille, nous découvrons le premier homme avec lequel celle-ci couche : Sir Amanazavou, le ministre de l'habitat. Celui-ci s'avère être un ogre sexuel par excellence, car sa concupiscence n'a pas de limites. Les entreprises supposées être faites au nom du peuple ne sont en réalité qu'un piètre prétexte pour satisfaire ses désirs. De la sorte, nous apprenons qu'au-delà de ses fiançailles avec Chaïdana à laquelle il avait offert une maison, Sir Amanazavou (...) faisait le tour amoureux en hésitant entre elle « et l'une des quatre-vingt-treize infirmières célibataires qu'il avait fait affecter dans la région pour meubler ses tournées » (VD, p. 117).

Au-delà des ministres, l'entier appareil politique et militaire des Guides se donne à cœur joie à un jeu des sexes infernal, jeu provoqué par les caprices de leurs dirigeants. Au début du roman *La Vie et demie*, nous apprenons que le Guide Providentiel avait lancé des tracts dans

⁴⁷⁰ Paul Nzete, « Les jeux de mots dans le roman de Sony Labou Tansi », dans Mukala Kadima-Nzuji (dir.), *op. cit.*, p. 81.

lesquels il annonçait qu'il se réservait personnellement la mort de son opposant politique, Martial, laissant dans les mains de ses opposants la mort de tous ceux qui auraient pu avoir eu affaire avec lui. Le Guide veut tuer Martial devant sa famille et devant les femmes qu'il aurait pu avoir :

Le Guide Providentiel signa un décret qui lui réservait la mort de Martial, privilège de ses mains providentielles. Il avait voulu qu'y assistassent tous ceux qui avaient le sang maudit de Martial dans les veines, ainsi que toutes les femmes qui l'avaient vu nu. (VD, p. 29)

Mais grande est la surprise du Guide, habitué à ce qu'un homme fornique avec plusieurs femmes tout en étant marié, quand il découvre que seule la mère des enfants de Martial avait vu, nu, l'homme. Cela a une explication qui relève de la dégradation sexuelle dont souffrent même les sujets les moins importants du Guide : « La liste de ces dernières s'était arrêtée à la seule mère des enfants de Martial, les autres suspects ayant pu se tirer d'affaire contre une ou deux nuits entre les jambes des enquêteurs. » (VD, p. 29)

Tout événement, tragique ou pas, est prétexte pour ceux qui possèdent un certain pouvoir dans le système, pour la débauche et pour la convoitise de la gent féminine. Par ses tracts, le Guide favorise l'orgie sexuelle au niveau national, explosion qui tourne au grotesque et au macabre :

La pratique devait d'ailleurs tourner au tragique puisque tous ceux qui voulaient coucher avec une jolie femme n'avaient qu'à menacer de la faire passer pour une maîtresse de Martial. Beaucoup d'enfants naquirent de cette nouvelle technique de séduction sans peine dont la propagation atteignit des régions où Martial lui-même n'avait jamais mis le pied (...). (VD, p. 29)

L'incohérence de la vie sexuelle des personnages, tout comme la débauche permanente des ministres, est l'expression de la bestialité qui les caractérise, une bestialité totale qui se manifeste au niveau national par une sexualité boulimique ou plutôt par une boulimie sexuelle, la boulimie étant, selon le *Dictionnaire fondamental de la psychologie*, un « trouble du comportement caractérisé par des accès incoercibles de fringale, avec absorption massive et ininterrompue de grandes quantités de nourriture (...) »⁴⁷¹. Pour l'ogre sexuel, le corps féminin devient la principale nourriture ; sa fringale dévie, comme Pierre N'Da le remarque dans son article cité, dans un « débridement des instincts libidinaux s'exprimant par le viol », viol de Chaïdana la fille par ni plus ni moins trois cent soixante-trois miliciens.

⁴⁷¹ H. Bloch (dir.), *Dictionnaire fondamental de la psychologie*, Tome I, éd. cit., p. 161.

Ceux qui sont supposés prendre soin de la sécurité de la population s'adonnent aux actes qui caractérisent tout le système. La « scène scabreuse, à la fois macabre et grotesque »⁴⁷² semble reprise de l'enfer-même :

Le soir, comme elle n'avait pas bougé de là, un groupe de quinze miliciens était venu se soulager sur elle. Elle en tomba évanouie. Au premier chant du coq un autre groupe de miliciens arriva qui la laissa pour morte, et au petit matin vint une dernière équipe plus fougueuse parce que le temps pressait. Elle resta inanimée pendant trois nuits et pendant trois nuits elle encaissa treize cascades de miliciens, soit un équivalent en hommes de trois cent soixante-trois. (VD, p. 72)

Cette scène fait miroir au dévergondage annuel du guide Jean-Cœur-de-Pierre et à la concupiscence sexuelle qui s'élargit au niveau national. Les miliciens témoignent de la bassesse morale et de l'animalité ogresque du régime politique que nous identifions dans le deuxième chapitre de notre travail. C'est la nuit que les actes se passent, car la nuit est propice aux actes affreux, mais surtout sexuels. Leurs appétits dépassent les capacités physiques de la femme, qui - bien qu'elle pût être morte -, avait continué d'attirer les miliciens par cascades... Le « petit ruisseau de lait qui prenait sa source dans [l]es jambes » de Chaïdana est la mesure de la déviance sexuelle et de la déchéance humaine. La femme, ou plutôt son organe sexuel, n'a qu'une seule fonction pour les mâles miliciens : « que leur eau sorte » (VD, p. 73). L'instinct sexuel est mené à ses ultimes limites.

Les institutions chargées de la sécurité du peuple semblent avoir toutes les mêmes préoccupations ; si la milice tourne à la débauche sexuelle comme le Guide, l'armée de celui-ci installée à Darmellia, une base militaire pygmée, souffre de la même concupiscence sexuelle : « (...) les colonels, les généraux et les maréchaux n'étaient que des soldats en titre qui s'engraissaient, se battaient autour des jeunes filles et des vins mousseux (...) » (VD, p. 175).

Sony Labou Tansi peint un paysage social et humain où la démesure n'a jamais été aussi démesurée... Plaisir de la chair, concupiscence sexuelle, performances amoureuses irréelles, voire maladie de la sexualité, tout semble déterminer le comportement des protagonistes de *La Vie et demie*. L'ogre super-mâle surnommé le roi du sexe, exemple de l'avidité sexuelle exceptionnelle des maîtres de la Katamalanasia, le viol surnaturel de Chaïdana la fille et la vie sexuelle immonde que les ministres mènent, font que le mythe de l'ogre devient dans le roman de Sony Labou Tansi le mythe de la dérive sexuelle absolue.

⁴⁷² Pierre N'Da, « L'écriture de la transgression » dans Gérard Lezou et Pierre N'Da, *op. cit.*, p. 49.

IV.5. Conclusion partielle

Au début de ce chapitre, quand nous envisageons notre analyse à partir de l'affirmation de René Girard, sur le rapport étroit entre la violence et la sexualité, nous nous attendions à un déploiement de violence à caractère ogresque dans quelques actes sexuels banals.

L'expression de la violence dans la castration, dans la déviance sexuelle, le viol, l'inceste et surtout industrialisation de l'acte copulatif, nous ont révélé dans les romans francophones analysés, de nouvelles approches sexuelles – inattendues – du mythe de l'ogre. Il dévore de la chair (animale ou humaine, chair alimentaire ou sexuelle) suggérant l'assimilation et la destruction de l'autre, dans des particularités nouvelles.

Dans des mondes où tout semble tourner autour de la libido de ceux qui règnent en pères tout-puissants (que ce soit au sein des familles ou même d'un pays), le mythe de l'ogre devient progressivement un mythe de la flétrissure sexuelle infligée par le père, un mythe de la jalousie physiologique et malade, mais aussi de la déviance vers un partenaire du même sexe. Par sa dimension grotesque et absurde, l'ogre devient un mythe de punition et de dérive sexuelle absolue.

En tant qu'ogres, les protagonistes analysés réclament leur part de viande fraîche. Que ce soit le père ou le Guide, père de la nation, dans les deux cas, leurs victimes finissent dans la mort.

Par exemple, dans les romans *L'Ogre* et *Le Dévoreur* les protagonistes victimes de leurs pères sont des êtres faibles, qui rentrent sous l'emprise dévorante des ogres un peu par leur choix et leur volonté. Pourquoi ne se révoltent-ils jamais s'ils savent quand même, que d'une manière ou d'autre, ils mourront ? La castration devient-elle si forte pour les déterminer à choisir la mort ? Le modèle patriarcal sexuel que les deux auteurs, Jacques Chessex et André Sempoux, mettent en scène est celui du monstre paternel castrateur, impitoyable et cruel qui ne renonce pas à son emprise jusqu'à ce que sa victime n'ait fini dans la mort.

Chez Sony Labou Tansi, la castration gagne sa place dans le déroulement de la vie des dignitaires par les actions féroces des dictateurs. Castration véridique ou symbolique, ils s'inscrivent dans la même lignée que les pères patriarcaux, car leurs victimes n'échappent pas non plus à la mort. La mort des victimes a lieu non sans une certaine dose de peur inspirée par leur bourreau, car être castré veut dire ressentir la peur de l'autre, l'autre étant une personne plus forte, dominatrice et imbattable par sa position. Comme Freud l'a démontré, le complexe de la castration est lié à l'angoisse de la mort ; les trois romans développent cette thématique par le biais des victimes, qui dominées, au sein de leurs familles ou par le régime politique

dictatorial, s'éternisent dans un état de peur castratrice qui les empêche de vivre. La mort devient une expression de choix ou d'obligation et parfois dans le roman *La Vie et demie*, la mort apparaît par le biais du crime. Les bourreaux sexuels sont des monstres et les monstres dévorants sont par nature castrateurs.

À travers notre analyse, nous avons découvert que le mythe de l'ogre se décline dans des perspectives sexuelles inattendues. L'inceste qui va dans les deux sens, du père à la fille le plus généralement et de la mère au fils dans le roman *Les Enfants du sabbat*, montre une certaine frénésie libidinale qui caractérise les protagonistes. La persévérance dans l'inceste relève du besoin héréditaire, de la punition ou d'une expression morale de la désapprobation et, comme dans le cas du roman *Le Sari vert*, il se produit par la simple volonté du père qui déploie sur sa fille la pire des emprises patriarcales.

Le mythe de l'ogre sexuel gagne en nouvelles représentations par les nombreux cas d'inceste que les auteurs esquissent comme une toile d'araignée entre les membres de la même famille.

Dans le cas de Sony Labou Tansi, la cruauté et le manque de pitié s'expriment dans une répartition anormale des tâches sexuelles au niveau national. Le champ métaphorique de la sexualité ne fait plus de l'ogre une figure de l'amour et du désir sexuel, mais une figure de la bestialité, des pulsions libidinales menées avec une violence extrême, au-delà des limites de l'imaginable.

En relisant notre analyse, plusieurs besoins de reprises se montrent, des vides que nous nous contentons ici seulement de mentionner et qui pourraient faire le thème de prochaines analyses.

Par exemple, dans le roman *L'Ogre*, Jacques Chessex développe des thématiques ogresques qui trouvent leur base dans des personnages folkloriques représentant la puissance mythologique castratrice qui se retrouve dans ce que nous appelons les doubles de l'ogre : le Père Fouettard dont la symbolique est développée dans un épisode du roman, le loup par les permanentes références au conte du *Petit Chaperon Rouge*, le diable et la sorcière par rapport au père Paul Calmet et à la Fille au Chat.

Dans le roman *Le Dévoreur*, le thème d'Armide que François choisit pour son travail de fin d'études mériterait une attention plus ample, car Armide pourrait évoquer d'une certaine façon la jeune marâtre et le thème suit le schéma œdipien connu. Un autre détail qui pourrait ne pas être anodin, est celui de l'apparition dans le roman du thème de Barbe-Bleue, l'ogre tueur de femmes qui leur interdisait l'accès à une des chambres de sa maison. La phrase qui nous laisse soupçonner le thème vient avec les visites que François rend annuellement à son

père, et notamment la première, qui les réunit après une longue séparation après laquelle le protagoniste s'attendait à ce que son père lui raconte des choses sur la guerre ou historiques, mais rien de tout cela « Spiritualité, art, poésie – rien sur l'histoire de notre temps ; il est vrai que je n'avais pas accès à toutes les pièces. » (*D*, p. 158)

L'ogre devient le mythe de la sexualité castratrice et déviante, incestueuse et débridée. Il est également le mythe de la libido en constante recherche d'assouvissement, quel qu'en fût le prix. Dans les romans des diverses aires culturelles de la francophonie littéraire que nous avons analysés, les protagonistes mènent leur vie en étroit rapport avec les désirs libidinaux qu'ils peuvent exprimer ou qu'ils doivent subir de la part des autres membres de leur famille ou de leur communauté. Si l'ogre n'avait pas été inventé, quel nom, qui englobe toutes ces atrocités pulsionnelles –, aurait-on donné à cette dégringolade sexuelle ?

CHAPITRE V. L'OGRESSE

V.1. Naissance de l'Ogresse

Pendant féminin de la figure de l'ogre, l'ogresse peuple l'imaginaire des auteurs dans le monde entier et lui assigne des tâches et des caractéristiques propres aux milieux d'où elles surgissent. Comme nous l'anticipons déjà dans la première partie de notre thèse, l'ogresse devient le parent très proche de la sorcière, par une multitude de traits communs qui font que les deux figures se confondent parfois.

Si Cronos est désigné le prototype mythologique de l'ogre, l'ogresse en tant que terme et personnage a des racines différentes. Les mythologues considèrent qu'elle serait née d'une des multiples facettes de la déesse Aphrodite. Cette hypothèse se confirme dans la littérature francophone contemporaine par un personnage que l'auteur Jacques Chessex met en scène dans son roman *L'Ogre*, Thérèse Dubois, dite la Fille au Chat. En analysant ce personnage, Jonathan Krell, la considère comme « *the dark size of Aphrodite* ». ⁴⁷³

De la mythologie nous viennent également les Gorgones, trois sœurs monstrueuses, tant physiquement, que par leurs attitudes. Selon le *Dictionnaire des symboles*, les trois Gorgones représentent des forces monstrueuses et perverses :

Euryale serait la perversion sexuelle, Sthéno la perversion sociale, Méduse symboliserait la principale de ces pulsions : la pulsion spirituelle et évolutive, mais pervertie en *stagnation vaniteuse*. ⁴⁷⁴

Nous pouvons voir, à travers leurs figures et dans leur perspective, que l'ogresse rejoint le mythe de la mort, pareille à l'ogre qui personnifie à ce mythe par la figure du Cronos. L'ogresse devient également un mythe de la mort, de la perversion, de la concupiscence.

Ambiguë comme l'ogre, car également perdue entre l'humain et l'animal, l'ogresse est, dans les imaginaires du monde francophone, un être qui vit au cœur des bois et se délecte de chair crue et saignante. Il y a toute une race d'ogresses qui peuple les cultures et les littératures du monde, présentant des personnages aux traits spécifiques à chaque territoire.

En Europe, les premiers termes qui désignent ce personnage – *ocrisse* ou *ogrisse* - datent de 1580 et ils étaient utilisés au XVIII^e siècle, pour désigner une « femme de mauvaise

⁴⁷³ Jonathan Krell, *op. cit.*, p. 7. « La partie obscure d'Aphrodite » (Notre traduction).

⁴⁷⁴ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 482. C'est l'auteur qui met en italique.

tête »⁴⁷⁵. Mais cette hypothèse doit être abandonnée car, dans le domaine littéraire, l'ogresse nous vient d'ailleurs.

Le terme « ogresse » devient connu avec les contes de Charles Perrault dans lesquels ce personnage, de même que la sorcière, sont toutes deux des mangeuses d'enfants, la dernière étant le plus souvent associée à la figure mythique de l'ogre, par ses penchants cannibaliques et anthropophages. L'ambiguïté entre la sorcière et l'ogresse était déjà présente à l'époque.

La figure qui nous intéresse dans ce dernier chapitre de notre thèse, l'ogresse, n'est pas généralement l'épouse de l'ogre, car, quand les ogres vivent en famille, leurs compagnes sont d'habitude des femmes aux penchants normaux, qui aiment les enfants et qui essaient de les protéger s'ils tombent dans les mains de leurs époux. L'épouse de l'ogre ne ressent aucune envie de manger de la chair fraîche comme son mari. D'ailleurs, dans plusieurs contes, nous voyons une femme qui essaie de protéger les possibles proies de son mari.

Les littératures ont connu depuis le XVII^{ème} siècle une longue lignée d'ogresses. Dans le conte *Le Petit Poucet* de Charles Perrault, la femme de l'ogre est dénommée « Ogresse » seulement à cause de son statut d'épouse; par contre, les sept filles de l'Ogre sont désignées comme des « petites Ogresses », non seulement à cause de leur statut familial, mais également à cause de leur régime gastronomique fait de viandes crues et de leurs occupations qui rappellent les penchants atroces de leur père :

L'Ogre avait sept filles, qui n'étaient encore que des enfants. Ces petites Ogresses avaient toutes le teint fort beau, parce qu'elles mangeaient de la chair fraîche comme leur père ; mais elles avaient de petits yeux gris et tout ronds, le nez crochu et une forte grande bouche avec de longues dents fort aiguës et fort éloignées l'une de l'autre. Elles n'étaient pas encore fort méchantes ; mais elles promettaient beaucoup, car elles mordaient déjà les petits enfants pour en sucer le sang⁴⁷⁶.

Mais, la plus connue des ogresses reste celle de la version originale de *La Belle au bois dormant* (1697) de Charles Perrault : la belle-mère de la Belle s'avère être une ogresse plus méchante que l'Ogre du conte du *Petit Poucet* car elle veut manger sa bru et ses petits-neveux bien cuisinés :

⁴⁷⁵ Gilles Ménage, Augustin F. Jault, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Chez Briasson, Tome Second, 1750, p. 163, version en ligne, livre numérisé par Google, http://books.google.fr/books?id=zLRKAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gb_s_summary_r&ad=0#v=onepage&q&f=false

⁴⁷⁶ Charles Perrault (et Mme d'Aulnoy), *Le Petit Poucet* dans *Contes des Fées*, Tours, Maison Mame, 1950, p. 29.

(...) le roi ne l'avait épousée qu'à cause de ses grands biens ; on disait même tout bas à la cour qu'elle avait les inclinaisons des ogres, et qu'en voyant passer de petits enfants, elle avait toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux.⁴⁷⁷

Cette ogresse est encore plus effroyable que les ogres velus, malodorants, tonitruants, ronflants, avides, dévoreurs ; elle est une caricature appuyée du mâle grossier. Un détail de la caricature est constitué par le fait qu'elle voudrait se régaler de ses petits-fils à la sauce Robert, détail qui tourne en dérision la société de l'époque de l'auteur :

-Je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore. (...)
-Je le veux, dit la reine (et elle le dit d'un ton d'Ogresse qui a envie de manger de la chair fraîche), et je veux la manger à la sauce Robert.⁴⁷⁸

Dans la littérature contemporaine, Pierrette Fleutiaux réécrit le conte du *Petit Poucet*, mais comme l'auteure elle-même le déclare dans sa préface, elle se sent hantée par la femme de l'ogre, personnage qui :

n'apparaît que dans quelques lignes, qui est à la fois si effacée et si hardie, et dont la situation est si étrange puisque c'est par elle que viennent en contact le monde le plus cruel et le monde le plus innocent.⁴⁷⁹

L'auteure écrit un conte qui porte titre *La femme de l'Ogre*, sans la nommer à aucun moment ogresse, bien que la viande fraîche fasse partie de son alimentation : « Elle tire un cuissot, le trempe dans le feu qui se met à crier, le mange, en mange un autre, se saoule de l'odeur de viande roussie. »⁴⁸⁰ Ce personnage n'est pas une ogresse habituelle car, la nuit, pendant que son mari l'Ogre et ses filles, les sept ogresses, dorment, la femme de l'Ogre s'adonne à des festins aux légumes qu'elle adore. L'ambivalence de cette créature, moins monstrueuse que d'autres, est mise en évidence par les vomissements qui suivent les repas à la viande, comme si elle voulait libérer ses entrailles de la viande qui « semble gonfler en elle » comme si « une vie épaisse et entêtée s'est réformée et remue dans le fond (...) ».⁴⁸¹

Dans le deuxième chapitre de notre travail qui portait sur les ogres politiques nous appuyant sur le recueil *La ceinture de l'Ogresse* de Rachid Mimouni, nous avons avancé quelques pistes de décryptage de la figure de l'ogresse et nous avons mentionné l'étude que Nabil Farès a faite sur l'ogresse dans la littérature orale berbère. En se donnant pour tâche de montrer comment un conte populaire fonctionne, l'auteur se penche sur l'expression sociale et

⁴⁷⁷ Charles Perrault, *La belle au bois dormant* dans *Contes de ma Mère l'Oye*, éd. cit., p. 19.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁷⁹ Pierrette Fleutiaux, *Métamorphoses de la reine*, Paris, Gallimard, 1984, p. 13.

⁴⁸⁰ Pierrette Fleutiaux, « La femme de l'Ogre », dans *op. cit.*, p. 17.

⁴⁸¹ *Idem.*

sur la symbolique de la *tsériel*, mot berbère qui pourrait être traduit par le terme « ogresse », bien que ce dernier ne couvre pas tout à fait sa symbolique. Selon Nabil Farès, l'ogresse, dans son aspect repoussant, « intéresse l'imaginaire universel dans sa phantasmatique »⁴⁸² ; sa démarche est de déceler la signification de l'ogresse dans les contes qui constituent son corpus et nous donnons ici quelques exemples de significations qu'il a découvertes. L'ogresse serait, psychanalytiquement parlant, l'expression d'un « phantasme de dévoration du pénis (angoisse de castration) »⁴⁸³, mais aussi, comme l'auteur le déclare plus loin dans son analyse, « l'expression d'angoisse du vagin denté. »⁴⁸⁴

Nabil Farès n'est pas le seul à s'être intéressé à la figure ambiguë de l'ogresse comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, avec l'interprétation que Malek Chebel en donne dans son *Dictionnaire des symboles musulmans*. Portant également le nom de *ghoûla* en arabe, cette figure a une symbolique plus large, elle incarne, selon Chebel, la peur du démon et la peur d'être avalé, car ses penchants anthropophagiques sont reconnus.⁴⁸⁵

Najima Thay Thay Rozaly, qui a étudié l'ogre, le *ghoul*, dans le conte populaire du Maroc, affirme que la *ghoula* pourrait avoir une ascendance des plus maléfiques :

qu'elle soit issue de la légendaire Lillith⁴⁸⁶, la première femme sur la terre à l'image d'Adam, mais faite de souillure et de sédiments parasitaires au lieu d'argile, partant des différences génésiaques qui voulurent que l'Ange fût de lumière, Satan de feu, Adam d'argile et le *ghoul* de souillure.⁴⁸⁷

L'ogresse, la *ghoûla*, devient de la sorte, dans la vision de Najima Thay Thay, la symbolisation de « la débauche, la concupiscence et les méfaits qu'elle occasionne »⁴⁸⁸, symboliques qui s'entreverront également dans le cas des personnages féminins que nous analyserons par la suite dans notre travail.

Dans la même lignée des traditions sur les territoires du Maghreb, où l'ogresse semble s'être déployée le mieux, Camille Lacoste-Dujardin, anthropologue et ethnologue, s'intéresse à la relation qui existe dans la tradition kabyle entre la femme et la figure de l'ogresse par le

⁴⁸² Nabil Farès, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁸⁵ Cf. Malek Chebel, *op. cit.*, p. 306.

⁴⁸⁶ Selon le *Dictionnaire des symboles*, « dans la tradition kabbalistique, Lilith serait le nom de la femme créée avant Ève, en même temps qu'Adam, non pas d'une côte de l'homme, mais elle aussi directement de la terre. (...) Lilith deviendra l'ennemie d'Ève, l'instigatrice des amours illégitimes, la perturbation du lit conjugal. Son domicile sera fixé dans les profondeurs de la mer et des objurgations tendent à l'y maintenir pour empêcher de perturber la vie des hommes et des femmes sur terre. (...) Elle est comparée à la lune noire, à l'ombre de l'inconscient, aux obscures pulsions. Elle dévore les nouveau-nés, dévorée elle-même par la jalousie. » Cf. Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 573-574.

⁴⁸⁷ Najima Thay Thay Rozaly, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 258.

biais des contes. Après une thèse qui porte sur le conte kabyle⁴⁸⁹, l'ethnologue fait paraître un ouvrage qui porte le titre *Contes de femmes et d'ogresses en Kabylie*⁴⁹⁰, mettant en évidence, selon nous, dès le titre, les multiples analogies développées dans cette culture entre la femme en tant qu'individu d'une vie réelle et l'ogresse considérée comme personnage de l'imaginaire, née pour décrire certains comportements, situations, actes.

Selon l'auteure, l'ogresse, *Teryel*, possède des particularités semblables à celles de ses homologues européens :

Dévoratrice d'humains, *Teryel* consomme ses proies crues, après avoir parfois fait engraisser quelque temps ; sa consommation anthropophage est sans mise à mort préalable (sans sacrifice), crue, (...).

Ses armes principales sont la séduction et aussi la ruse que lucide, le héros doit déjouer afin de dénoncer sa perversité. (...)

Sans homme, *Teryel*, femme demeurée hors civilisation, est solitaire ; cependant, elle peut exceptionnellement avoir un unique enfant (...), n'ayant jamais mangé de chair humaine (...).⁴⁹¹

Si le rapprochement entre femme et ogresse se réalise avec une telle facilité, c'est parce que, comme Camille Lacoste-Dujardin le remarque, la croyance dans l'existence d'un tel personnage, est encore présente dans une partie de la société kabyle :

Teryel, femme sauvage dévoratrice, peut être encore objet de croyance en Kabylie, ainsi que me l'ont confié des dames avouant répugner à fréquenter, de nuit, la fontaine où certaines de leurs voisines l'auraient bel et bien rencontrée « pour de vrai » (...).

Présente dans cette seule catégorie de contes paysans, par sa fréquence et son originalité *Teryel* paraît révélatrice d'une considération toute particulière des femmes de la société kabyle.⁴⁹²

La société paysanne kabyle n'est pas la seule à posséder des figures d'ogresses, dévoratrices et impitoyables. Par exemple, dans la tradition populaire roumaine, il existe même de nos jours des exemplaires rares d'ogresses qui servent à effrayer les petits enfants : *Muma Pădurii* (la Mère de la forêt), *Fetele Pădurii* (Filles de la Forêt), *Ielele* (Les Méchantes fées).

Dans la mythologie roumaine, la Mère de la Forêt a deux acceptions : l'une positive, l'autre négative. Elle est la Maîtresse de la forêt et les arbres sont ses enfants qu'elle protège et allaite, tout en pleurant l'arbre abattu comme un fils. Le *Petit dictionnaire de mythologie*

⁴⁸⁹ Camille Lacoste-Dujardin, *Le conte kabyle, Étude ethnologique*, Paris, Librairie François Maspero, coll. « Domaine Maghrébin », 1982 (1970).

⁴⁹⁰ Camille Lacoste-Dujardin, *Contes de femmes et d'ogresses en Kabylie*, Paris, Éditions Karthala, 2010.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 22-23.

populaire roumaine rattache la figure de cet arbre à celle d'un être démesuré : « (...) elle apparaît comme le plus grand arbre de la sylve ; elle ressemble à un homme. Elle ne doit pas quitter la forêt et ne peut suivre les humains que jusqu'à sa lisière »⁴⁹³. Le fait de vivre dans la forêt rapproche cette créature de la figure féminine de l'ogre auquel s'ajoutent de nombreux traits physiques qui viennent renforcer ce rapprochement :

Elle est alors aussi grande qu'une maison ou qu'une meule, maigre, courbée, couverte de poils, possède des pattes de bœuf, une tête grande comme un boisseau, des yeux comme un tamis et des oreilles énormes qui lui servent de couverture, ce qui rappelle les Panotéens de l'Antiquité classique. (...) La mère des forêts enlève les petits enfants qu'elle remplace par les siens, ou bien elle les prive de sommeil et offre celui-ci à sa progéniture. (...) Elle-même est une ogresse, attirant les filles dans la forêt avec ses quenouilles, ou bien elle leur rend visite dans la hutte où elles travaillent (Hutte du métier), (...) pour les dévorer. (...) Elle recherche maladivement les hommes et les punit de repousser son amour.⁴⁹⁴

Les ogresses et sorcières, La Mère des Forêts et Les Méchantes Fées, attestent l'existence, dans l'univers mythologique roumain, d'un puissant fond pré-chrétien. Le fait de croire encore de nos jours à l'existence de ces êtres témoigne de la « constante confrontation entre le bien et le mal que le Roumain a imaginé selon sa structure intérieure, sa culture et sa mentalité »⁴⁹⁵.

La déclinaison féminine du personnage de l'ogre s'avère être tout aussi effrayante que ce dernier, et même plus terrifiante car l'appétit qu'elle déploie est plus féroce ; la ruse et la séduction semblent être ses armes, alors que l'ogre était dans les contes, la « proie » facile à duper.

L'ogresse est donc un personnage universellement rencontré, en s'enrichissant des traits spécifiques à la culture du territoire où elle apparaît, se déclinant selon les angoisses des peuples. Universellement, elle est capable de dévorer et de tuer. Ce côté noir rappelle les nouvelles ogresses contemporaines devenues personnages d'œuvres littéraires et les textes des auteurs choisis le confirmeront. Thérèse, la fille aux chats du roman *L'Ogre* de Chessex, toute la lignée de sorcières d'Anne Hébert, l'ogresse sexuelle menée par le désir de vengeance de *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi ou la *daine* d'Ananda Devi, personnages qui peuplent notre corpus, montrent une certaine particularité des auteurs francophones : celle de décliner

⁴⁹³ Ion Talos, *Petit dictionnaire de mythologie populaire roumaine*, Ellug, Univeristé Stendhal, Grenoble, 2002, trad. du roumain par Anneliese et Claude Lecouteux, p. 131-132.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁹⁵ Claudia Costin, « La Mère des Forêts et les Méchantes Fées-sorcières mythiques de l'espace roumain » dans Muguras Constantinescu et Claudia Costin (dir.), *op. cit.*, p. 148.

l'existence de l'ogresse hors des dimensions fantastiques et de montrer comment elle peut s'y prendre pour mieux se « nourrir » de chair humaine.

Nous allons voir que les femmes peuvent également s'avérer de redoutables ogresses, séduisantes, enchanteresses et diaboliques, sans pourtant avoir l'apparence monstrueuse, mais tout le contraire. Les sentiments que celles-ci peuvent faire naître, l'amour, la jalousie, le désespoir, la haine, les rattachent à la race ogresque par les conséquences - la plupart du temps, fatales -, que ces femmes engendrent chez leurs proies.

V.2. La Fille au Chat ou l'ogresse séductrice

Dans *L'Ogre*, un roman écrit entièrement sous le signe de la dévoration implacable du père et du temps à la fois, ressurgit l'ogresse, la goule, la sorcière, pour donner un contrepois à la multitude des figures masculines qui se réclament de l'ogre. Il est difficile de placer Thérèse Dubois, la Fille au Chat, sous le signe d'une seule figure ogresque ; ses attributs fluctuent, évoluent et s'immiscent dans la composition de plusieurs figures mythologiques et folkloriques, qui font d'elle un personnage extrêmement complexe. De la déesse qui enchante Jean Calmet à tel point qu'il en tombe follement amoureux, elle se transforme en une nouvelle ogresse meurtrière aux traits fortement animaliers et démoniaques, qui participera - d'une manière métaphorique -, à l'immolation finale du protagoniste.

Elle apparaît dans le deuxième chapitre du roman qui porte le titre *L'Esprit de Dionysos*, titre à multiples références, car tout comme Dionysos est le dieu aux mille visages, Thérèse incarne une nature ambiguë et ambivalente, difficile à décrypter et analyser, mais dont les attributs ténébreux la rapprochent irrémédiablement de la thématique de la joie et de la destruction.

Le titre du chapitre fait référence, comme nous l'avons déjà vu auparavant, à une certaine libération de Jean Calmet due à la rencontre du chat-oracle, qui lui inspire une sorte de révolte non affirmée contre les valeurs patriarcales ; de l'autre côté il exprime l'amour qui commence à naître en lui :

(...) quand venait l'heure rose et jaune (...), il entendait crépiter les flambeaux de Dionysos (...) et Jean Calmet retrouvait cette joie brûlante qui l'avait saisi à la minute où il avait aperçu la Fille au Chat. (*O*, p. 107)

Thérèse attire le protagoniste comme une déesse troublante. Son évolution vers un statut d'être destructeur se fait par le biais de son rattachement à plusieurs figures ambivalentes, de la joie et de la détresse, de la vie et de la mort. Thérèse est une force qui agira sur Jean au même titre que Paul Calmet. Les deux le castrent à jamais : le père, par sa virilité et par ses actes sexuels, la Fille au Chat par la jalousie qu'elle inflige au protagoniste : « Quelle force émanait de cette fille ? Quel enchanteur l'avait nantie de ce pouvoir, près de cette fenêtre, dans ce café où Jean Calmet passait chaque jour plusieurs heures ? » (*O*, p. 101)

Comment Jean perçoit-il le changement de Thérèse, de déesse protectrice en créature dévoratrice ? Quelle est la relation entre son martyr et la Fille au Chat ? Quels sont les éléments qui nous mènent à considérer Thérèse comme une ogresse ?

Quand Jean la voit pour la première fois, Thérèse est en train de tricoter, occupation qui, selon le *Dictionnaire* de Chevalier et Gheerbraant, appartient aux Grandes Déeses. Par cette action, elles dominent, le temps et l'humanité : « elles dominent ainsi le temps, la durée des hommes, et revêtent parfois l'aspect dur et impitoyable de la nécessité, cette loi qui ordonne le changement continu et universel des êtres. »⁴⁹⁶ Le contrôle sur le temps et sur la vie des hommes peut être assimilé aux mêmes pouvoirs détenus par le dieu Cronos, symbolisant la mort et l'anéantissement. La même symbolique nous la retrouvons dans les cas des Parques, les fileuses de la mythologie. Elles évoquent l'image du fil de la vie dont la symbolique, comme Sylvie Ballestra-Puech le montre dans le *Dictionnaire des Mythes littéraires*, est la suivante : « il ne mesure plus seulement la durée de la vie, mais représente aussi, par ses diverses caractéristiques, la nature de la destinée. »⁴⁹⁷

Selon Jonathan Krell, Thérèse est une ogresse qui hérite certains traits aquatiques d'Aphrodite, car, tout comme cette déesse, elle consume son amant par son infidélité, le conduisant au suicide ; pareille à Aphrodite, elle est une « *mixture of freshness and very old wisdom* ». ⁴⁹⁸ Pour Krell, l'ogresse serait une descendante directe de la déesse Aphrodite ; il porte son attention sur le rapport qui pourrait exister entre les deux et les caractéristiques qui les rapprocheraient :

*Aphrodite is but one aspect of the many-faceted great goddess archetype, whose dark, anthropophagous side is perhaps best illustrated by the Hindu goddess Kali: « dark, all-devouring time, the bone-wreathed lady of the place of skulls. »*⁴⁹⁹

La divinité de la Fille au Chat se manifeste, selon Jonathan Krell, dans un premier temps, par sa chevelure. Il voit d'ailleurs dans la description que Jean fait de Thérèse lors des premiers moments, le tableau de Botticelli, *La naissance de Vénus* (1482)⁵⁰⁰ : « Ses cheveux jaillissaient d'une toque de chat jaune et blanche. Des cheveux en or, des cheveux bronzés. » (*O*, p. 99). Thérèse est originaire d'une ville qui semble séduire Jean Calmet, un endroit qu'il imagine exotique et riche ; elle devient fille de la terre et de la nature, mais surtout de l'eau, pareille à l'Aphrodite née de l'écume de la mer : « (...) la Fille au Chat venait de sortir de ce

⁴⁹⁶ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 951.

⁴⁹⁷ Sylvie Ballestra-Puech, « Les Parques », dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1147.

⁴⁹⁸ Jonathan Krell, *The Ogre's Progress*, éd. cit., p. 107. (« un mélange de fraîcheur et sagesse très ancienne »). Krell cite la traduction anglaise du roman ; « Ce qui l'a frappé en elle, la première fois qu'il l'a vu à l'Évêché. Ce mélange de fraîcheur et de très ancienne sagesse ». (*O*, p. 209)

⁴⁹⁹ *Idem.* (« Aphrodite n'est qu'un aspect de la grande déesse aux multiples facettes, dont le côté obscur, anthropophage est peut-être le mieux illustré par la déesse hindoue Kali : « obscure, dévoratrice du temps, la dame couronnée d'os dans la place des crânes ». Notre traduction).

⁵⁰⁰ Jonathan Krell, *The Ogre's Progress*, éd. cit., p. 108.

réservoir⁵⁰¹, par l'effet des génies des montagnes et de l'eau qui inspiraient et la protégeaient comme leur enfant mystérieuse. » (*O*, p. 102)

Chevalier et Gheerbraant montrent plusieurs facettes d'Aphrodite ; parmi celles-ci, ils évoquent :

la perversion de la joie de vivre et des forces vitales, non plus parce que la volonté de transmettre la vie serait absente de l'acte de l'amour mais parce que l'amour lui-même ne serait pas humanisé : il resterait au niveau animal, digne de ces fauves qui composent le cortège de la déesse.⁵⁰²

Le lien de Thérèse avec les divinités est renforcé par les animaux qui composent les cortèges d'Aphrodite et de Dionysos, principalement des félins : tigres et panthères. Les références à l'animalité féline de Thérèse s'instaurent dès les premiers moments, pour suggérer l'incarnation de la nouvelle ogresse séductrice, mi-humaine mi-animale. Lors de leur rencontre, Jean l'appelle, sans y penser ou hésiter, par le nom de la Fille au Chat : « 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, toute de suite l'avait plongé dans la loi mystérieuse et folle de Dionysos. » (*O*, p. 99) L'esprit dionysiaque ne tient pas compte des lois écrites, des lois qui dirigent une société, il bafoue toute règle. Cet esprit appliqué à Jean Calmet relève d'une courte période pendant laquelle il arrive à se soustraire à la hantise patriarcale et jouit de sa relation avec la Fille au Chat. Avant que sa jalousie naisse...

Quelques jours après leur rencontre, Jean découvre Thérèse en train de punaiser un grand poster, au-dessus de son lit, représentant un animal du cortège de Dionysos : une panthère, symbole du mystère, de la féminité, mais également de la sauvagerie et de la bestialité : « 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. » (*O*, p. 108) Cette bête représente le double de cette ogresse, mais aussi le gouffre d'où la femme sort, définit le mystère qui entoure son apparition dans la vie de Jean Calmet.

Les références à l'animalité et à la sexualité ne font que se multiplier. Le côté monstrueux de la Fille au Chat transparait derrière des formes féminines séduisantes, langoureuses, mais également agressives et ténébreuses. Comparée à l'animal du poster, Thérèse devient pour Jean l'image de « (...) l'animal-féminin, la fille-tigre, la petite goule

⁵⁰¹ « (...) 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 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 ! » (*O*, p. 102)

⁵⁰² Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 55.

femelle jaillie de la prison raturée [qui] la reflétait dans le miroir noir du papier » (*O*, p. 108). Le terme de « goule » employé par Chessex provient du terme maghrébin, selon le *Nouveau Petit Robert*⁵⁰³, que nous avons présenté auparavant qui était associée à la démesure, à la terreur, à la dévoration et à la mort. Dans l'imaginaire berbère, elle incarne également la femme séductrice. Synonyme de vampire ou de sorcière, la goule anticipe les effets de la Fille au Chat sur le protagoniste. Les références aux pouvoirs destructeurs de Thérèse se multiplient à chaque rencontre. La *ghoûle*, dans la vision de la chercheuse Najima Thay Thay Rozaly, symbolise « la débauche, la concupiscence et les méfaits »⁵⁰⁴ qu'elle occasionne. Les symboliques repérées par les chercheurs que nous avons consultés convergent vers le point commun de la démesure et de la dévoration meurtrière, traits définitoires de l'ogre.

Après l'échec sexuel de Jean lors de la première nuit, elle dit à celui-ci : « J'aimerais te voir dormir, Jean. Elle répéta rêveusement. Te voir dormir. Mais c'est un caprice, peut-être. » (*O*, p. 119) La question se pose naturellement : de quel sommeil parle-t-elle ? De l'éternel, de celui dont nul ne retourne ? Jean ne voit pas le côté sombre de cette créature. Il est sous l'emprise de son charme, de sa beauté aquatique et printanière, il est envoûté par « l'esprit de fée » (*O*, p. 209) de la Fille au Chat. Par son côté mystérieux, elle est rapprochée dans l'esprit de Jean de l'enchanteresse du livre d'Apulée : « Jean Calmet pensait à l'enchanteresse de l'Âne d'or. Allait-il être métamorphosé, lui aussi, en quadrupède à martyriser ? » (*O*, p. 110)

La métamorphose ne tarde pas à se produire. Arlette Bouloumié, dans un article qui traite de la modernité du dieu aux multiples facettes, Dionysos, perçoit Jean Calmet comme :

un prisonnier du régime diurne de l'image, pour reprendre les catégories de Gilbert Durand, [car] Jean Calmet perçoit l'amour comme une chute et une souillure (...). Parce qu'il est victime de l'interdit jeté par le père sur la sexualité amoureuse, la fille au chat lui apparaît comme une tentatrice diabolique, une femme fatale.⁵⁰⁵

Inconsciemment, Jean essaie de faire face et de se protéger contre cette sorcière à laquelle, paradoxalement, il voudrait à la fois se livrer. Il hurle devant tout le monde au café de l'Évêché qu'il est « propre » et qu'il n'est pas « un salaud », comme s'il voulait transmettre au monde les enchantements dont il est victime. Il ne réussira pas, la souillure se produira car il succombera devant la tentation. Son attitude représente le mauvais présage d'un changement qui s'approche, il ne peut plus le contrôler. Si les élèves et le public du café

⁵⁰³ *Le Nouveau Petit Robert*, éd. cit., p. 87.

⁵⁰⁴ Najima Thay Thay Rozaly, *op. cit.*, p. 258.

⁵⁰⁵ Arlette Bouloumié, « Modernité de Dionysos » dans Yves Laberge (dir.), *Esthétique, Littérature et Modernité*, Actes du Colloque du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Montpellier, Décembre 1994 : « Ruptures de la modernité », Paris, L'Harmattan, 1998, p. 25.

sont consternés par l'attitude du professeur, la Fille au Chat ne semble pas du tout bouleversée par cette attitude, comme si elle s'y attendait : « Aux premiers cris de Jean Calmet, la Fille au Chat l'avait intensément dévisagé, les yeux levés vers lui, et elle souriait. Elle souriait avec tendresse et admiration. Elle souriait parmi l'horreur et le scandale » (*O*, p. 112-113).

Pourquoi sourit-elle lors de cette scène, alors que les autres sont abasourdis? Y est-elle pour quelque chose ? Devine-t-elle déjà ce qui hante et ronge Jean Calmet dans son délire ? Oui, elle le sait et elle s'en réjouit, car sûre de sa proie, elle le regarde avec une tendresse une admiration feintes pour faciliter sa séduction.

L'appartenance de la Fille au Chat à la divinité obscure, dévoratrice, s'exprime dans les scènes intimes avec Jean Calmet. Elle fait preuve d'une sexualité insatiable, elle mène le jeu, jusqu'à transformer le protagoniste en victime à anéantir. Thérèse apparaît comme une déesse dont seule la chevelure possède le pouvoir d'illuminer la chambre lors de son obscurité totale. La lumière de la chevelure est séduisante, envoûtante et destructrice à la fois, elle représente le désir qui continue à naître dans le corps et l'esprit de Jean :

Les taches de lumière au mur disparurent, la nuit fut totale, mais la forme et la chevelure de la Fille au Chat la peuplaient d'étincelles et de fusées, et Jean Calmet s'émerveillait que l'ombre fût aussi scintillante et tendre dans sa simplicité. (*O*, p. 117)

Les scènes qui s'ensuivent présentent Jean Calmet comme une victime qui s'apprête à s'offrir en sacrifice à la déesse toute-puissante, à la créature ténébreuse qui s'acharne sur lui. D'ailleurs, les caresses de la femme ont toutes des attributs animaliers : elle lèche les seins de Jean, elle lape, fouille dans « la nuit profonde » (*O*, p. 119). De plus, cette séduction animalière ramène le protagoniste à un stade proche de la mort :

Jean Calmet était immobile, et il voulait le rester. Couché dans l'ombre, à plat, les bras posés le long du corps, le ventre nu, les jambes ouvertes. Un gisant, oui je suis mort, je suis de pierre, on m'a couché pour toujours sur ma propre tombe et je n'ai qu'à joindre les mains sur ma poitrine pour être changé vraiment en froid calcaire ou en marbre ! (*O*, p. 118)

Les liens avec la mort réapparaissent, les signes précurseurs de la mort du protagoniste étant évidents (ce sont les veines des mains qui seront donné en sacrifice à la grande déesse et au grand ogre, son père ; la pierre, la tombe et le marbre annoncent la froideur de la baignoire dans laquelle Jean aidera son sang à jaillir plus vite).

Leur première nuit d'amour se déroule sous le signe du *succube* (*O*, p. 120, p. 121) et de la goule. Les termes sont chargés de significations obscures et démoniaques. Dans le *Dictionnaire* de Maurice de la Châtre, le succube est un « démon qui, selon une croyance

populaire, prenait la forme d'une femme pour avoir commerce avec un homme »⁵⁰⁶ ; l'action du succube sur sa victime se caractérise par la séduction, la dévoration et, finalement, la mort de cette dernière. La Fille au Chat dévore sexuellement Jean Calmet, comme ces créatures monstrueuses. Son arme est sa bouche, avec laquelle elle prodigue de nombreuses caresses orales sur tout le corps de Jean Calmet, comme si elle s'apprêtait à le dévorer tout entier :

Mais le succube ne désespérait pas, et de son mufler, 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 ». (*O*, p. 120)

Le caractère vampirique de la Fille au Chat se prolonge dans ses traits physiques-même qui présagent son caractère d'ogresse :

La Fille au Chat se releva légèrement, elle haletait à son tour, la pointe du sexe de Jean Calmet se logea dans les poils du succube qui bougeait la croupe pour l'ajuster plus profondément dans son antre. Tout était bien. La promesse de Dionysos s'accomplissait. (*O*, p. 121)

Un autre trait qui rattache le personnage de la Fille au Chat à la figure mythique de l'ogresse est le rapport victime/bourreau qui définit leurs relations sexuelles. La Fille au Chat est le bourreau, le punisseur, la loi qui prend son dû de Jean Calmet, qui le possède sexuellement comme un sacrifice fait en son honneur :

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, ensuite elle se soulève, glisse hors de l'étreinte, elle se redresse, elle est à genoux, les cuisses écartées, elle se penche hors du lit (...). (*O*, p. 170)

La scène que nous venons d'évoquer a lieu après que Jean Calmet apprend que Thérèse le trahit avec Marc Barraud, son élève de classe finale. Quand Jean reproche à Thérèse son infidélité, celle-ci se métamorphose dans une créature qui n'est pas de ce monde. Prise au piège, « les yeux pleins de foudre, elle crache, elle se rétracte, elle va bondir, la Fille au Chat ». (*O*, p. 151) Les traits animaliers sont une fois de plus mis en évidence pour marquer le mécontentement de la créature, ses instincts défenseurs, mais surtout agressifs.

La Fille au Chat ne se contente pas seulement de Jean Calmet, elle séduit Marc, d'un an son cadet. Les appétits sexuels de Thérèse vont vers la « chair fraîche », la chair proche de son âge, vers la beauté et l'insouciance. Jean découvre l'infidélité de sa bien-aimée par le petit panier qu'elle porte toujours avec elle. Avant d'aborder la métamorphose ou plutôt le nouveau

⁵⁰⁶ Maurice de la Châtre, *op. cit.* p. 1370.

regard que Jean porte sur la Fille au Chat, nous nous attarderons sur le panier qui accompagne incessamment cette dernière.

Le conte, ainsi que la thématique du Chaperon Rouge sont très présents dans la construction du personnage de la Fille au Chat. Lors de leur rencontre dans le Café de l'Évêché, Thérèse porte un petit panier dans lequel elle garde son tricot. Jean remarque cet objet :

Jean Calmet regardait le petit panier rond de la Fille au Chat avec une exaspération tendre. 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 (...). Elle aussi la Fille au Chat, elle apporterait sa galette et son petit pot de beurre au fond des bois. Son cadeau. Ou elle l'avait déjà livré ? (O, p. 103)

Dans son étude *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim voyait dans le conte *Le Petit Chaperon Rouge* « des passions humaines, de l'avidité orale, de l'agressivité et des désirs sexuels de la puberté »⁵⁰⁷, les mêmes qui semblent caractériser les actes de la Fille au Chat. En pensant à la différence d'âge entre Jean et Thérèse, il pourrait y avoir une certaine identification du protagoniste avec le loup de l'histoire : « le loup ne se contente pas d'être le séducteur mâle, il représente aussi les tendances asociales, animales, qui agissent en nous »⁵⁰⁸. Dans un premier temps Jean s'identifie au personnage du loup par le désir qu'il a de la Fille au Chat, mais le rapport de victime/bourreau subit un renversement pendant leur relation, et le protagoniste ne pourra plus se libérer de l'état de victime.

Bettelheim ne s'arrête pas sur les possibles significations du panier, car ce serait aller trop loin dans l'approche sexuelle du conte. Pourtant, dans le roman de Chessex, cet objet symbolise le sexe en tant qu'organe féminin, celui de la Fille au Chat. Jean Calmet se demande en pensant à elle : « Mais baise-t-elle ? Qui saccage son petit panier ? » (O, p. 111), en référence à sa vie sexuelle. Cet euphémisme est tout de suite expliqué par le protagoniste lui-même, qui rêve déjà de se l'approprier. Il imagine qu'« (...) il touche le tendre gazon tiède, il descend dans le trou émetteur de poix blanche, il se penche sur le bassin lisse, il pose sa bouche sur la mousse bouclée... » (O, p. 111). Lors de leur dernière rencontre dans la chambre de la Fille au Chat, Jean Calmet la lave et la sèche comme si elle était un petit enfant. Pourtant, même dans ces moments, la séduction de la jeune femme ne s'arrête pas : « Le

⁵⁰⁷ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 275.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 270.

bassin se soulève, s'offre comme un panier de merveilles. » (*O*, p. 214) Le panier se figure en instrument par excellence de la dévoration sexuelle opérée par la Fille au Chat.

Mais le « panier » de cette fille n'appartient pas seulement à Jean Calmet, il n'est pas le seul à s'abreuver aux plaisirs qu'il offre. En rendant visite à Thérèse à Montreux, un dimanche après-midi, Jean Calmet reste seul avec son panier pendant qu'elle est aux toilettes. En caressant l'objet laissé à sa garde, le protagoniste pense à tous les Petits Chaperons Rouges, référence à toutes les filles naïves et enfantines qui sont guettées par des loups, des prédateurs sexuels insatiables :

Jean Calmet resté seul, il a posé la main sur le petit panier rond. De la paume, il éprouve la douceur des flancs en osier, l'arrondi du couvercle fixé à la corbeille par une ganse (...) ; il songe au Petit Chaperon Rouge dans le bois, au panier accroché au bras de la fillette (...) ... Combien de petits paniers frais traversent en ce moment des forêts. Combien de loups à l'affût. (...) (*O*, p. 167)

Pour la première fois, l'occasion de fouiller dans le panier s'offre à Jean, mais la surprise qui lui y est réservée punira à jamais son audace. Il y découvre la preuve de l'infidélité de la Fille au Chat, un mouchoir sec et amidonné par le sperme de Marc, son élève de terminale. Après cette scène, Jean n'est rien d'autre que la victime d'un succube aux désirs inapaisables :

Jean Calmet prend le petit panier sur ses genoux, il l'ouvre, il jette un œil dans son désordre. Tout dessus il y a un mouchoir froissé marqué M.B. Ce mouchoir blesse Jean Calmet. Il le saisit : le mouchoir est compact, comme amidonné. Il le porte à son nez : le mouchoir sent le sperme sec. Cette odeur de lait ranci, de poisson séché, de nuit fiévreuse... Mouchoir plein de sperme. Le sperme de Marc. (*O*, p. 168)

Au long du roman, un autre sens du terme « panier » peut être relevé : celui de cage, de prison, d'enfermement qui débouche sur la mort. L'un des ogres de la grande galerie de monstres qui hantent Jean Calmet, - l'Ogre de la fontaine de Berne - possède également un panier, son « garde-manger » plein d'enfants. Par rapprochement avec la signification du panier de la représentation statuaire, le panier de la Fille au Chat devient un instrument de la dévoration ogresque. Son panier en osier devient une mise en abyme de son organe sexuel.

En faisant cette découverte, la jalousie de Jean Calmet se déclenche et elle ne s'arrêtera pas de se renforcer, jusqu'à ce que ce qu'elle devienne physiologique, comme un virus dévorateur que la Fille au Chat lui transmet :

Soudain Jean Calmet se sentit pâlir, il eut froid, une nausée jeta en lui une poignée d'acide dans l'estomac : de l'autre côté de la Fosse, à contre-ciel, enlacés, merveilleux, Marc et

Thérèse venaient d'apparaître, ils se tenaient debout, embrassés, leurs cheveux flottaient au vent, leurs corps accordés se ressemblaient, leurs têtes se penchaient l'une vers l'autre (...). Jean Calmet vacilla. (*O*, p. 186)

Comme Jean Calmet s'est avéré impuissant à plusieurs reprises, la Fille au Chat a cherché la satisfaction de son plaisir ailleurs et elle a choisi Marc, comme si elle voulait punir le protagoniste pour ses échecs. Elle devient une ogresse mangeuse d'hommes, une goule séduisante qui multiplie ses victimes, elle est une « pulpe [à] l'enveloppe mystérieuse » (*O*, p. 208) qui s'incarne dans toutes les figures monstrueuses considérées doubles de l'ogre : « 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 ! » (*O*, p. 151)

Le félin qu'elle représente se nourrit métaphoriquement de chair humaine, car Jean est dévoré par la jalousie. « La Fille au Chat », surnom que Jean avait donné spontanément à Thérèse sans la connaître, est également ambivalent, car la symbolique de l'animal est controversée d'une culture à l'autre. Sacré et vénéré par des uns, méprisé et porteur de malchance chez d'autres⁵⁰⁹, l'appellation « Chat » donnée à Thérèse Dubois trouve ses sources dans plusieurs éléments. Le jour de leur rencontre « elle portait une pelisse de chat jaune et blanche » (*O*, p. 99), elle buvait du lait en tricotant de la laine blanche, les deux éléments figurant parmi les préférences d'un chat.

Le chat, créature à diviniser et à craindre, se retrouve constamment dans le surnom que Jean attribue à Thérèse. Il la nomme la Fille au Chat dans le désir de se l'approprier, car la dimension féline donnée par le surnom que Jean lui attribue, n'est autre chose que l'expression de son désir sexuel, le désir de se l'approprier charnellement.

La Fille au Chat se décline dans plusieurs représentations félines : le poster de la tigresse au-dessus de son lit, son signe astrologique – le lion (étant née le 16 août), le dessin du « chat (...) détestable » (*O*, p. 167) qu'elle fait pour Jean lors de sa visite à Montreux :

C'est un chat au stylo à bille vert, deux yeux de chat immenses et fixes qui transpercent Jean Calmet de leur fer blanc. (...) Chat-Inquisiteur, Chat-Juge. Il le déteste aussitôt. Puis il voit les joues plumeuses du chat, ses oreilles pointues, ses moustaches en fourche. (...) Chat maléfique. (*O*, p. 166-167)

Le chat est maléfique, ce n'est pas Jean qui le regarde ; c'est le chat qui le transperce de ses yeux mystérieux, yeux de bourreau et de dévoreur. L'identification de Thérèse avec le chat dessiné, que Jean Calmet opère dans sa tête, confirme la métamorphose de celle-ci en une

⁵⁰⁹ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 214.

créature dévoratrice, qui se rapproche de l'ogresse par tous les traits que nous avons identifiés.

Dans un délire intérieur, Jean lui attribue des phrases en guise d'explication de son appellation : « Jean m'a appelée Fille au Chat. Peut-être parce que j'ai un petit con tout doux et chaud et humide. Peut-être parce que je fais ce qui me plaît. » (*O*, p. 210) Le côté sexuel dévrateur est une fois de plus mis en évidence. L'identification permanente de Thérèse à l'animalité féline ne fait qu'aiguiser l'amour et le désir sexuel que Jean a d'elle. Il se jette délibérément dans la « gueule » dévoratrice de l'ogresse.

La dévoration sexuelle et la mise à mort rapprochent la Fille au Chat de la figure de l'Ogresse. Elle couche à la fois avec Calmet et son élève, en faisant naître chez le protagoniste le sentiment destructeur de la jalousie. L'indifférence de la fille « à la déchirure jusqu'au fond de l'âme » (*O*, p. 151) envers Jean Calmet montre son jeu dévoreur. Le « succube adorable, [la] goule qui roule, [le] vampire coiffé d'or léger » (*O*, p. 151) se sert de ses attributs physiques divins pour se nourrir de la chair humaine, de la chair masculine.

Si le côté monstrueux, obscur, destructeur de la Fille au Chat avait manqué à sa construction, peut-être que le destin de Jean Calmet aurait été un autre. Et si Thérèse avait su être cette « côte d'Adam » (*SV*, p. 20), l'autre moitié qui soutiendrait Jean Calmet comme un pilier, aurait-il pu se sauver ? S'échapper à la dévoration ?

La réponse devient impossible. La monstruosité suggérée par le côté félin montre également une certaine monstruosité morale car la Fille au Chat est délibérément cruelle envers le protagoniste. D'ailleurs, ce dernier, en imaginant la moquerie de la jeune femme, lui attribue les mots suivants :

Jean ? Monsieur Calmet ? Je l'ai aimé deux ou trois fois. Il est profond. Je le comprends sans le comprendre. (...) Un après midi, il a crié dans un café. Je l'ai pris chez moi. J'avais envie de faire l'amour. Ça n'a pas marché. Depuis il me regarde avec des yeux encore plus fous. (*O*, p. 210)

Les idées de Thérèse, imaginées par Jean Calmet, montrent ce que Jonathan Krell nomme la transformation de la femme aimée en cauchemar : « *The woman of his dreams becomes a creature of nightmares and his ecstasy turns to despair (...)* »⁵¹⁰

Thérèse, la Fille au Chat, gagne sa place dans notre chapitre par ses constantes liaisons à l'animalité, par son côté obscur et mystérieux, par la dévoration sexuelle impitoyable qu'elle déploie sur ses victimes et son indifférence devant leur souffrance.

⁵¹⁰ Jonathan Krell, *The Ogre's Progress*, éd. cit., p. 110. « La femme de ses rêves se transforme en une créature de cauchemars et son extase commence à disparaître ». (Notre traduction)

V.3. Philomène et Sœur Julie, entre sorcières et ogresses

La partie de notre travail qui portait sur l'inceste avait mis en évidence le côté ogresque du couple formé par Adélarde et Philomène dans le roman *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert, un couple d'ogres sorti de l'ordinaire de leur espèce. Ce roman hébertien présente plusieurs dimensions de la déclinaison féminine de l'ogre par le couple mère-fille qui développe des éléments et des attitudes rattachant les deux femmes à la lignée ogresque.

L'ogresque féminin se déploie dans le roman en deux temps : une première fois avec la mère, dite la Goglue qui, dans son évolution vers la mort, présente plusieurs caractéristiques dignes d'une ogresse ; sa fille, de nature ogresse par des traits qu'elle développe après son initiation à la sorcellerie, incarne un monstre qui finit par dévorer - symboliquement -, tout le couvent.

Comment les deux sorcières, mère et fille, s'inscrivent-elles dans une lignée d'ogresses ? Quels sont les traits qui les différencient des ogres masculins ? La sorcellerie devient-elle part entière de la nature ogresse ou bien est-ce plutôt la nature ogresque qui l'inclut ? Comment les victimes subissent-elles la dévoration de l'ogresse ? En meurent-elles ?

Philomène, la mère sorcière, est une ogresse par la double dimension de son appétit, culinaire et sexuel. En couple avec Adélarde le diable, ils s'adonnent à des festins auxquels ils oublient d'inviter leurs enfants, tellement leur faim est grande. La cabane dans laquelle ils vivent est imprégnée d'une « odeur puissante qui règne là. Le porc salé cuit dans la poêle avec un grésillement régulier » (*ES*, p. 8), signe que la viande, la chair, est l'aliment préféré de la famille ogresque. Comme cette denrée importante manque, la Goglue décide de partir en ville pour faire son « séjour » chez Georgiana, séjour qui lui permettra d'acheter toute la viande dont elle aurait envie.

Le « séjour chez Georgiana » (*ES*, p. 28) est une descente régulière de la femme en ville ; il ne s'agit pas de vacances qu'elle prend, mais d'un travail habituel en tant que prostituée. Son appétit sexuel ogresque se déploie dans cette activité qui satisfait sa libido et lui apporte un profit financier.

Les détails de son « métier » sont suggérés par sa manière de s'habiller, mais surtout de l'accueil que son homme lui fait au retour à la cabane. Elle revient habillée plus coquettement, trahissant de la sorte ses occupations pendant son absence : « Une femme habillée en rose, portant sur la tête un chapeau de paille bleue, garni d'une fleur et d'un oiseau » (*ES*, p. 28). Un autre indice de son activité sexuelle dans la ville est à relever dans les imprécations avec

lesquels l'homme l'accueille : « Va-t'en, cochonne, salope, je ne veux plus de ta cochonne de peau dans ma maison » (*ES*, p. 28).

Par cette activité, la Gogluie gagne le statut d'ogresse sexuelle inassouvie ; cette dimension de la sexualité déployée dans la prostitution s'inscrit, comme nous le verrons également dans le cas d'autres personnages féminins, dans les particularités dominantes de l'ogresse contemporaine.

Sa sexualité n'a pas de limite ; comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, elle entame toute une cérémonie d'appropriation charnelle de son fils, démarche dans laquelle elle échoue et qui lui coûte la vie. Néanmoins, la dimension ogresque de son intention reste valable et efface toute trace de sentiment maternel normal à l'égard du fils.

Un autre élément qui nous permet voir dans ce personnage féminin une figure monstrueuse, - bien que sa dimension puisse paraître dérisoire -, est son surnom. Même si son nom est Philomène, cette femme est connue sur la montagne de B. plutôt comme la Gogluie. Lilian Pestre de Almeida a analysé les noms des personnages du roman *Les Enfants du sabbat*, voyant dans le surnom de la femme :

une onomatopée évoquant les plaisir de la gorge (lat. *gluttus*, « gosier ») : orgie de manger (le sang et la chair du cochon de lait) et du boire (glouglou de la bagoisse qu'elle fournit aux paysans et chômeurs assoiffés d'alcool).⁵¹¹

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de notre travail, les termes « gosier » et « gorge » s'inscrivent dans une hypothèse de la possible naissance du mot « ogre »,⁵¹² car cette partie du corps est directement liée à la fonction d'avalier, d'engloutir. Par son surnom, la mère de Julie s'inscrit directement dans la lignée d'ogresses ; de plus sa « senteur de fauve » (*ES*, p. 8) mélangée à son appétit glouton et à son immense soif, la rattachent encore plus à l'animalité, à la bestialité.

En couple avec le diable, compagnon par excellence de la sorcière et double reconnu de l'ogre, Philomène possède un rire ogresque qui apeure et anéantit, qui peut faire trembler le monde entier. La plupart des ogres que nous avons analysé dans notre travail rient fort : « Tous deux rient si fort que la terre autour de la cabane semble vouloir se fendre et se soulever en tourbillons de poussière. » (*ES*, p. 34).

⁵¹¹ Lilian Pestre de Almeida, « Le jeu parodique et temporel sur un fond de désespoir. Les problèmes du roman dans *Les Enfants du sabbat* » dans Anne Hébert, *parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne*, Québec, Éditions de l'Hexagone, 1997, p. 342.

⁵¹² À voir dans ce sens les explications de la page 35 de notre thèse.

Sa dimension ogresque apparaît surtout lors des fêtes du sabbat quand elle peut disposer du corps de ses invités qu'elle enduit d'un onguent magique : « Le lent défilé des corps nus s'avance vers l'autel et les mains saintes et sans pudeur de Philomène. » (*ES*, p. 38) Philomène s'acharne avec l'onguent sur le corps des conviés au sabbat, comme si c'étaient des proies à dévorer crues. Sa dévoration est symbolique et elle s'exprime par l'hallucination qu'elle leur provoque, hallucination qui leur permettra à s'adonner aux pires orgies culinaires et sexuelles avec elle et entre eux. Une nouvelle fois, la consommation de chair se confond avec la consommation de l'acte sexuel.

Comme nous l'avons vu, Philomène est brûlée dans et avec la cabane par son mari le diable, suite à l'échec de son accouplement incestueux avec le fils. « Les sorcières (...) il faut les brûler » (*SV*, p. 162) pour les punir, dira la petite Kitty dans le roman *Le Sari vert*, signe que la destruction de l'espèce ne peut être assurée que par le feu. Le corps brûlé de la mère-sorcière rappelle la poupée que les sorcières utilisent dans leurs cérémonies, - une « statue païenne sculptée par les nègres en Afrique, (...) noire comme du charbon » (*ES*, p. 130) - comme si Philomène voulait garder sa nature démoniaque au-delà de sa mort : « La curieuse petite tête, le curieux petit corps, ratatinés et carbonisés. Une poupée de bois noir gît, à moitié enfouie dans le matelas crevé, au creux du sommier écroulé. » (*ES*, p. 129)

Ayant vécu au fond de la forêt, en vraie sauvage, Philomène manifeste sa dimension ogresque dans la peur qu'elle engendre chez les autres, chez les villageois, qui, suite à l'échec d'accouplement de celle-ci avec son fils, verront la magie qui les faisait réunir auprès de la cabane disparaître ; ils se rendront alors compte de la monstruosité de la femme et de ses instincts d'animal sans scrupules ni limites.

Bien que Philomène meure, bien qu'elle disparaisse physiquement, sa race est perpétuée par sa fille Julie. Comme nous l'avons vu précédemment, l'inceste n'a pas apporté à Julie une dimension de dévalorisation, d'humiliation et de silence - comme dans le cas des enfants-victimes d'un tel acte - mais tout le contraire : elle possède un pouvoir démoniaque absolu, qui domine et dévore tous ceux sur lesquels sa haine se dirige. Essayant de cacher au plus loin dans son cœur sa vocation au mal, Julie se transforme en ogresse, ogreté qui se développe graduellement et qui pervertit tout son univers.

Sorcière « attitrée » par l'initiation de son père, « fille de l'inceste et du viol », elle s'enferme au couvent des Dames du Précieux Sang suite à un accord avec son frère parti faire la guerre en Europe. C'est à l'intérieur de cette véritable prison que la jeune femme déploiera

toute sa puissance et science ogresques pour nuire aux nonnes qui habitent avec elle, à la mère supérieure et à toute la gent mâle qui entre en contact avec elle.

« Fille du Satan », Julie est à la fois l'image de la puissance magique féminine, séductrice - comme toutes les ogresses dignes de leur race -, et de la puissance du mal, de ce que Maurice Émond nomme un « anti-pouvoir »⁵¹³. Le critique québécois voit dans l'image de la sorcière « la soumission aux forces occultes de la nature et de l'instinct »⁵¹⁴.

Ces forces représentent tout le pouvoir qu'elle hérite en s'accouplant, malgré elle, avec son père le diable et ces forces l'aideront à l'accomplissement de son instinct, c'est-à-dire l'assouvissement de son appétit ogresque et de son désir de nuire aux autres. Comme nous le voyons dans le roman, la lignée des ogresses-sorcières québécoises est ancienne, elle vient de Barbe Halle, première sorcière de la Nouvelle France. Si Julie est l'héritière de cette lignée, elle contraste d'une certaine manière avec la race des ogres et des ogresses, qui, comme nous l'avons vu avec la citation de Tournier, ne peuvent pas perpétuer leur race.

Pourtant, une multitude d'éléments du corps, de la vie et des actes de Julie marque des ressemblances facilement repérables avec la gent ogresque. Le corps et l'appétit de Julie, - devenue sœur dans le couvent des Sœurs du Précieux Sang -, requièrent leur part d'attention. Rien que par sa présence physique, sœur Julie entraîne un état de malaise chez la mère Marie-Clotilde, supérieure du couvent qui, malgré sa position, ne peut pas s'empêcher d'éprouver une hostilité, inexplicable à ses yeux, envers sœur Julie. Si elle peut tout lire et savoir sur le visage et le corps de ses nonnes, Julie lui échappe, elle reste comme un livre fermé devant la mère-supérieure, ce qui dérange cette dernière :

Mais cette petite sœur Julie, quelle épine dans ma vie ! Son âme se dérobe. Cet air renfrogné, composé, presque sournois, pas naturel, qu'elle a en ce moment, quelque chose de contrefait... (*ES*, p. 19)

Le sentiment d'inquiétude que Julie fait planer sur la mère supérieure a comme but de la déstabiliser dans sa position, en échappant à toute appréhension et en montrant une certaine monstruosité que la mère supérieure n'arrive pas à bien saisir pour la déchiffrer : « Elle a pourtant un haut-le-cœur, comme si sœur Julie, agenouillée à ses pieds, venait de mimer devant elle une scène indécente (...). » (*ES*, p. 21)

La monstruosité et l'animalité de sœur Julie ne viennent pas seulement des scènes qu'elle fait ressentir à la mère supérieure et à d'autres personnes du couvent, comme nous

⁵¹³ Maurice Émond, *op. cit.*, p.44-45.

⁵¹⁴ *Idem.*

allons le voir plus loin dans notre analyse ; le côté monstrueux et animal naît des caractéristiques et des attitudes que son corps gagne, à mesure que Julie reçoit les lettres décevantes de son frère, lui racontant l'évolution de sa relation avec la femme anglaise.

L'animalité de Julie s'exprime tout au long du roman par son rattachement à plusieurs animaux, des « bêtes nocturnes, efflanquées, en quête de proie et de sang » (*ES*, p. 145), des rapaces dévoreurs ou tout simplement des animaux qui, par leur nature, s'inscrivent dans la lignée dévoratrice des monstres.

Pendant l'exorcisation à laquelle la mère supérieure et Léo-Z. Flageole la soumettent, Julie ressemble à « un chat en colère » (*ES*, p. 179), le chat, ayant, comme nous l'avons vu dans le cas de la Fille au Chat du roman *L'Ogre* de Chessex, une symbolique oscillant entre le bénéfique et le maléfique. Si dans le cas de Thérèse Dubois le chat représentait son côté langoureux, séducteur, mais aussi son appartenance à une divinité obscure, chez sœur Julie du roman hébertien, le chat devient une représentation de la sauvagerie et « le serviteur des Enfers »⁵¹⁵ ; cette dernière symbolique développée par les auteurs du *Dictionnaire des symboles* nous intéresse ici par son étroite liaison avec le côté diabolique, démoniaque, hérité par Julie de ses parents.

Une caractéristique de presque toutes les ogresses que nous allons analyser au long de ce chapitre est le regard, séducteur et monstrueux à la fois, qu'elles posent sur leurs victimes. Mère Marie-Clotilde observe, non sans peur et un sentiment d'étrangeté, que « le regard de sœur Julie [l']atteint furtif, parfaitement animal et insaisissable » (*ES*, p. 60). Le docteur Jean Painchaud remarque les « étranges pupilles » (*ES*, p. 135), « l'œil de chat de sœur Julie, son œil de hibou arraché de son orbite » (*ES*, 72), le hibou étant un symbole fortement connu de l'obscurité, du maléfique, « messager de la mort »⁵¹⁶ ; et la mort ne manquera pas d'arriver au couvent des Dames du Précieux Sang.

Les parents de Julie semblent lui avoir laissé en héritage des traits ogresques, comme « leurs dents blanches et leurs bouches meurtries » (*ES*, p. 29) et le rire tumultueux capable de secouer la terre entière. Si les bouches des parents rappellent les ogres⁵¹⁷, il en va de même pour leur fille : elle possède « un fin bec d'aigle » (*ES*, p. 135) aux « dents blanches et fortes [qui] se retroussent, en un sourire éblouissant. » (*ES*, p. 135) Quant au rire, celui de Julie semble encore plus monstrueux car il dépasse en sonorité celui de ses parents ; la monstruosité vient également de l'opposition avec le silence imposé par les règles strictes du

⁵¹⁵ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 215.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 505.

⁵¹⁷ « On aurait pu les prendre pour des ogres » (*ES*, p. 29).

couvent : « Le rire de sœur Julie éclate et résonne, fauve et sonore, dans l'air glacé ». (*ES*, p. 146) Par ses attitudes et par son rire, Julie dévore le silence sacré et divin dans lequel les nonnes devraient vivre.

Le dimanche de Pâques, quand elle apprend par le biais d'une lettre de son frère que celui-ci s'est marié, elle considère qu'il l'a « trahie comme un salaud » (*ES*, p. 159) et sa crise de jalousie se déclenche d'une manière démesurée. Elle prétend se transformer en renard : « Elle clame qu'elle est une renarde rousse et que le renard, par l'«odeur alléché»⁵¹⁸, désire danser avec elle ». (*ES*, p. 160) Le renard fait l'objet de multiples croyances dans le monde, étant, tout comme l'ogre, un être ambivalent et ambigu, évoquant à la fois le bien et le mal, la ruse et la sagesse.

Enfermée par ordre de la mère supérieure dans la petite chambre de l'infirmerie, sœur Julie y subit encore une métamorphose symbolique, digne de sa race. Elle acquiert les traits d'un singe, comme si un retour à l'état sauvage s'opérait : « Petit singe furieux, le visage bruni de sœur Julie se fronçe, grimace, entre en transe. » (*ES*, p. 178)

Au-delà de la dimension sorcière qui existe dans tous les états et les actes de sœur Julie, seul le côté ogresque nous concerne. Par son rattachement à la multitude d'animaux sauvages et rapaces, la protagoniste s'inscrit aisément dans la lignée obscure des ogresses.

Un autre élément qui relève de son appartenance à cette race est, trait principal des ogres et ogresses, son appétit. En la croyant malade, le docteur lui prescrit « que des laitages blancs, sans sel et sans sucre » (*ES*, p. 125), régime qui contraste avec l'appétit démesuré hérité de ses parents : « Je veux des pois au lard ! Des fèves au lard ! Des choux au lard ! Des patates au lard ! De la mélasse et du ketchup ! Du beurre de peanut aussi ! » (*ES*, p. 125) Il est à remarquer sa préférence pour le lard, partie charnue et grasseuse du cochon. Une fois enceinte, pour mettre encore plus dans l'embarras la petite communauté du couvent, elle a des envies difficiles à assouvir : « Elle réclame du blé d'Inde, des gadelles⁵¹⁹, du pimbina⁵²⁰ et de la gelée d'atoca⁵²¹ ; toutes sortes de nourritures qu'on ne trouve pas au couvent ». (*ES*, p. 175) Sœur Julie ressent sans cesse une faim de loup, l'appétit étant autant physiologique que symbolique par son désir de détruire le couvent et ceux qui y habitent, mais surtout par toute la magie qu'elle engendre pour donner la mort à son frère et à sa nouvelle famille.

⁵¹⁸ Référence à la fable de Jean de la Fontaine, *Le Corbeau et le Renard*, « Maître Corbeau, sur un arbre perché, / Tenait en son bec un fromage. / Maître Renard, par l'odeur alléché, / Lui tint à peu près ce langage (...) », Cf. Jean de La Fontaine, *Fables et œuvres choisies*, édition par Mario Roustan, Paris, Éditions Henri Didier, Toulouse, Éditions Privat, 1935, Livre I, Fable II, p. 193.

⁵¹⁹ « Mot normand (...). Région. (Normandie ; Canada) Groseille » Cf. *Le Nouveau Petit Robert*, éd. cit., p. 1120.

⁵²⁰ « Fruit de l'obier ou viorne », *Ibid.*, p. 1905.

⁵²¹ « Au Canada, baie rouge de saveur acidulée (...) », *Ibid.*, p. 166.

Une nouvelle dimension dévoratrice, qui dépasse celle de son appétit, s'exprime dans sa soif grandissante et incessante de détruire la paix du couvent. Bien que son frère l'ait baptisée dans la rivière de la forêt avant son départ pour la guerre, l'initiation à la sorcellerie et au démoniaque s'était déroulée bien avant, produisant chez la petite Julie ce que Gilbert Durand appelle une « transmutation du destin »⁵²², c'est-à-dire, « un engagement, un envoûtement »⁵²³. C'est justement cette transmutation qui fait d'elle une dévoratrice car elle ressent le besoin de faire le mal aux autres.

Si le diable a abusé d'elle pour la transformer en sorcière, Julie abuse métaphoriquement des hommes qui viennent au couvent, en leur apparaissant nue ou en leur donnant des visions qui les rendent malades, en leur montrant leur petitesse. Avant de voir comment elle déclenche la mort de sa belle-sœur, de son frère et de leur nouveau-né, nous porterons notre attention sur la dévoration symbolique qu'elle opère sur les hommes qui entrent en contact avec le couvent.

Celui qui tombe amoureux de la nonne est le Dr. Painchaud qui se sent dominé à plusieurs reprises par la force inexprimée de la femme, mais aussi par sa beauté. Pareille à toute ogresse, sœur Julie possède l'ambivalence des êtres monstrueux, qui peuvent agir à n'importe quel moment sur leur proie :

Une créature en état de coma, semble-t-il. Dans un visage blême, pétrifié, deux yeux dévorants, fixés sur le médecin. Celui-ci emploie toute sa volonté à ne pas baisser les yeux. Mais il se sent vu, pénétré, jusqu'à la moelle de ses os, avalé, en quelque sorte, mastiqué et recraché, avec dégoût, sur le parquet bien ciré, comme de la bouillie. (*ES*, p. 71)

Le pouvoir de sœur Julie est tel qu'il dépasse l'état maladif de son corps. Elle opère, symboliquement, comme une vraie ogresse en train de dévorer son dû de chair fraîche. Par contagion, le docteur Painchaud fait naître dans sa pensée des idées concernant sœur Julie et son corps, qui touchent au monde ogresque. Comme les autres docteurs que nous avons vus tout au long de notre analyse, le docteur Painchaud possède une aisance à manipuler les corps des autres, en vrai ogre :

Il faut l'empêcher de nuire, la rendre impuissante, lui fermer ses sales yeux jaunes, le temps d'une bonne anesthésie, être le maître absolu de sa vie et de sa mort, lui ouvrir le ventre et le recoudre à volonté, jeter aux ordures tout ce bataclan obscène (ovaires et matrice) qui ne peut servir à rien. (*ES*, p. 72)

⁵²² Gilbert Durand, *op.cit.*, p. 351.

⁵²³ *Idem.*

Le désir d'enlever l'attirail génital de sœur Julie exprime le désir du docteur d'agir en « maître absolu », de devenir son maître à elle ; il peut la posséder – symboliquement – et la contrôler. Mais bien qu'ogre par contagion, il n'est pas aussi fort que l'ogresse à laquelle il a affaire :

Sœur Julie est assise de tout son poids sur sa poitrine, le chevauchant et lui tournant le dos. (...) Un bloc de pierre impassible. Une meule. (...)

Le poids de sœur Julie se fait plus oppressant. Tandis que la volupté monte en vagues pour emporter le docteur au-delà de la mort, à la fois redoutée et désirée. (*ES*, p. 72-73)

Sœur Julie hante le docteur Painchaud et lui fait vivre des visions sexuelles exacerbées. Sa méchanceté pourrait avoir comme source le refoulement sexuel qu'elle s'est imposé en choisissant le couvent ; sa libido se libère dans la constante hantise qu'elle opère sur le docteur, à tel point qu'il tombe amoureux de son corps hors nature. La thématique du corps de l'ogresse en tant qu'objet de hantise deviendra, comme nous allons le voir avec les autres ogresses des romans francophones, un leitmotiv :

Plus que la beauté, c'est la vitalité, l'énergie qui dominent chez elle. Un corps extraordinaire. Une force anormale. Il faut bien se rendre à l'évidence, tout ce rayonnement de la chair éclatante de sœur Julie dépasse les forces de la nature. (*ES*, p. 134)

La dévoration de Julie agit également sur les aumôniers du couvent, qui se retrouvent dévorés par la nonne-ogresse, très tenace dans son entreprise engloutissante et destructrice. Un premier abbé, l'abbé Migneault, est si tourmenté par sœur Julie qu'il quitte le couvent à jamais. Plus loin dans le roman nous apprenons sa fin : « l'ancien s'étant pendu, réduit au néant absolu (...) » (*ES*, p. 92) :

Le pouvoir destructeur de sœur Julie agissait sur l'aumônier, sans rencontrer aucune résistance. Il fallait que cet homme soit abaissé et reconnaisse son insignifiance totale. (...) Quant à l'abbé, il eut des insomnies, des sueurs nocturnes et des cauchemars. Rongé par des insectes, broyé par des machines de fer et d'acier, déchiqueté, émietté, traité de raté par son père et de minable par sa mère (...), il finit par se rendre à l'évidence : sa parfaite nullité en ce monde. (*ES*, p. 53)

L'aumônier qui le remplace n'échappera pas non plus à la dévoration de l'ogresse qui se manifeste par une domination permanente, tant physique que spirituelle, mais aussi par la hantise démoniaque de sœur Julie : « (...) le vieil aumônier croit comprendre ce qui rend insoutenable le regard de sœur Julie. La pupille de son œil est horizontalement fendue, comme celle des loups. » (*ES*, p. 90) Le loup, double du diable et de l'ogre, revient pour renforcer la dimension ogresque de ce personnage. La « terreur nocturne » (*ES*, p. 101)

qu'elle déploie sur le prêtre exorciste relève du pouvoir qu'elle a de lui infliger la peur. N'oublions pas que dans une première instance, l'ogre, tout comme l'ogresse, est un mythe de la peur :

Sœur Julie, immobile, le domine de toute sa taille. La pupille noire barre l'œil et semble pétrifiée, telles les deux aiguilles d'une montre (...)
La peur maintient l'aumônier au fond de son lit, l'empêche de bouger et de crier. (*ES*, p. 102)

Sœur Julie essaie d'empêcher la torture de l'exorcisme à laquelle l'abbé Léo Z. Flageole la soumet. Pour cela, elle va loin dans son entreprise, montrant ses instincts meurtriers. Celui-ci s'en plaindra à la mère supérieure : « - Sœur Julie de la Trinité a tenté de m'étrangler au cours d'une crise de fureur, moi, l'aumônier du couvent, homme de Dieu et prêtre consacré. » (*ES*, p. 169)

En vraie ogresse, Julie ne s'apitoie sur rien et sur personne. Elle impose au couvent « la douleur toute crue et l'horreur toute nue » (*ES*, p. 76). Julie influence l'affectation à la cuisine de sœur Gemma, pour lui transmettre également une certaine dimension ogresque car, par définition, c'est dans la cuisine que sont préparées toutes les denrées, mais surtout la chair fraîche. Dans son attitude dévoratrice, sœur Julie fait naître chez sœur Gemma un appétit de chair fraîche et les deux, pendant la nuit, telles des lycanthropes, rôdent dans les caves du couvent à la recherche de viande crue et de sang :

L'angoisse millénaire des bêtes nocturnes, efflanquées, en quête de proie et de sang. Leur ruse, leurs pas élastiques, leurs feulements sourds. Deux religieuses se glissent à l'instant même dans la chambre froide. (*ES*, p. 145)

Le lendemain, la mère supérieure découvre sœur Gemma dégoulinante de sang, mastiquant un reste de viande crue « comme une bête féroce » (*ES*, p. 147). Cette bête féroce qu'est sœur Julie s'amuse également avec les malades de l'infirmerie du couvent, auxquelles elle offre des nuits d'horreur et les rend « semblables à des petits enfants déchirés, semblables à des chiens errants » (*ES*, p. 77). Sa devise permanente est la suivante : « Il faut que je croisse et que ma mère diminue » (*ES*, p. 106) ; malgré la mort de Philomène, elle veut l'anéantissement total de celle-ci, pour pouvoir la supplanter dans toutes les démarches sorcières et ogresques.

Comme nous l'avons vu avec la relation de Jean Calmet avec la Fille au Chat, l'ogre devient un mythe de la jalousie. Si avant la tentative d'une première nuit d'amour ensemble, la jeune femme ressemble à une panthère, (devenant le double de l'animal de son affiche,

qu'elle met au-dessus de son lit), sœur Julie, dans sa jalousie pour le mariage de son frère, manifeste les traits d'une tigresse en colère. Dans la même lignée féline et ogresse à la fois - car les félins sont généralement des animaux sauvages -, Julie déploie la dévoration par le biais de la sorcellerie qui provoquera la mort de Piggy⁵²⁴ et de l'enfant qu'elle a avec Joseph :

Sœur Julie est jalouse comme une tigresse. Il ne fallait pas la défier, lui prendre son unique amour, ni surtout assujettir ce pauvre Joseph au devoir conjugal. Conçu dans d'aussi déplorables conditions, il n'est que juste que l'enfant mort-né, sans nom ni baptême, soit rejeté dans les limbes d'où il n'aurait jamais dû sortir. (*ES*, p. 168)

Lilian Pestre de Almeida voit dans la mort de l'enfant de Julie la « victime propitiatoire de [son] retour définitif (...) à la sorcellerie »⁵²⁵ ; c'est avec la mort de celle-ci que sa nature de sorcière se confirme.

Le côté ogresque de Julie gagne en ampleur avec la décision de faire tuer également son frère. Sa méchanceté n'a plus de limites, le lien familial qui les unit perd toute valeur. Tout ce qui compte, c'est sa vengeance pour l'affront que son frère lui a fait en se mariant. L'ogre devient de la sorte un mythe de la vengeance :

(...) mon frère Joseph (...) m'a trahie. Ce condamné à mort mérite son châtement. Mais avant que son cœur ne lui éclate dans la poitrine, il faudra les derniers jours les plus rudes de la longue bataille de Cassino. Plus que quelques mois à attendre, mon petit Joseph, avant que tu puisses mourir, non pas en paix, mais dans l'horreur. Compte sur la tête de méduse penchée sur toi, au dernier moment. Que tu me reconnaises seulement et je serai payée de mes peines. (*ES*, p. 174)

Par ces morts, Julie prend son dû de chair.

Entre ogresse et sorcière, sœur Julie atteint le comble de son pouvoir par le fait d'engendrer toute seule un enfant, ce qui renvoie à l'androgynat primitif qu'elle aurait voulu recréer avec son frère ; elle est homme et femme à la fois :

Prisonnière dans un couvent, j'enfanterai par magie. Lorsqu'il sera né, je ferai dormir mon fils entre mes cuisses, jusqu'à ce qu'il soit mûr et devienne un homme. (...) Je serai mère et grand-mère, maîtresse et sorcière, je retrouverai la loi la plus profonde, gravée dans mes os. (*ES*, p. 174).

⁵²⁴ Piggy, dont le nom signifie « cochonne » en langue française, semble être prédestinée au sacrifice de la sorcière, rappelant de la sorte le cochon de lait sacrifié par le couple monstrueux le Diable et la sorcière, lors de chaque sabbat.

⁵²⁵ Lilian Pestre de Almeida, « Le jeu parodique et temporel sur un fond de désespoir. Les problèmes du roman dans *Les Enfants du sabbat* » dans *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne*, éd. cit., p. 349.

Ce mélange d'ogresse et de figure de l'occultisme détermine ses traits : sa gueule pareille à celle d'une bête sauvage, les dents fortes et la passion de la chair fraîche. Cela lui permettra de dévorer le placenta de son enfant, après avoir grignoté le cordon ombilical, pour le couper. Elle accouche toute seule d'un petit monstre, héritier de sa race ogresque :

Rouge et fripé, grimaçant, oreilles volumineuses, tête énorme, déformée et sans cou, mains violettes, abdomen saillant, membres grêles, sexe géant, il ramène ses petits bras vers sa poitrine et ses petites cuisses vers son ventre. (...) « Il a l'air d'un crapaud », pense mère Marie-Clotilde. (*ES*, p. 186)

Julie permet la mort de son bébé pour damner le couvent à jamais. Sa dimension ogresque acquiert un statut absolu, car les morts qu'elle engendre directement ou auxquelles elle participe indirectement – comme celle de son fils –, montrent un certain côté anthropophage symbolique qu'elle développe.

Tout ogre et toute ogresse opèrent leur dévoration réelle ou symbolique en solitaires. L'acte n'appartient qu'à eux et la proie n'est que pour eux. Julie est une ogresse solitaire. Comme Voichița Sasu l'affirme dans la conclusion de son article « Crime et châtement dans les romans et récits d'Anne Hébert », « la solitude (...) est une conséquence de l'altérité, de la différence manifestée dans le sortilège et le sacrilège (...) »⁵²⁶, mais aussi, ajoutons-nous, de la diversité des caractéristiques de l'altérité. Avec sœur Julie, l'ogre devient un mythe de la solitude la plus absolue.

« Je retrouverai la loi la plus profonde » (*ES*, p. 167) affirme Julie en attendant la naissance de son enfant. La loi la plus profonde de cet être qui flotte entre la sorcellerie et l'ogreté représente le pouvoir de se situer aux limites de l'humanité et de l'animalité, de s'introduire et de vivre aussi bien dans l'une que dans l'autre et d'élargir cette ambiguïté dans tous les milieux auxquels elle a à faire. Anne Hébert met au monde un être ambigu, une nouvelle ogresse qui révolutionne toute la lignée par son originalité et sa complexité.

⁵²⁶ Voichița Sasu, « Crime et châtement dans les romans et récits d'Anne Hébert », dans *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne, op. cit.*, p. 183.

IV.4. Chaïdana ou l'ogresse fatale

Dans la partie de notre thèse qui portait sur l'inceste, nous avons rencontré dans le roman de Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, une protagoniste au corps formellement fatal, qui avait subi la punition du père - par l'abus sexuel - pour avoir désobéi à ses ordres pourtant répétés : Chaïdana, fille de Martial, l'opposant des Guides Providentiels, qui mène sa vie au profit de sa vengeance contre le régime tyrannique de la république de Katamalanasie.

Dans une étude de Drocella M. Rwanika sur l'inscription féminine dans les romans de Sony Labou Tansi, l'exégète parle de la femme dans la société africaine moderne, « une société ayant subi des mutations »⁵²⁷, femme qui sort de l'ordinaire du prototype de la femme africaine et qu'elle définit de la sorte :

Récuser des principes considérés comme sacrés peut passer pour un comportement immoral. Plus qu'un pervers, l'héroïne sonienne devient un monstre pour ceux qui ne cautionnent pas son attitude.⁵²⁸

Nous nous proposons de démontrer dans cette partie de notre étude que le monstre socio-sexuel incarné par Chaïdana dans le roman tansien est la représentation d'une nouvelle ogresse littéraire qui se manifeste dans le monde de la tyrannie politique et de la débauche sexuelle. La principale arme de guerre de Chaïdana est son sexe. D'ailleurs, la fille de celle-ci, après son séjour de six ans dans la forêt tropicale déclare : « - Le temps, c'est la forêt. (...) Si le temps veut, je repartirai, et je prendrai la ville avec mon sexe, comme maman. C'est écrit dans mon sang. » (*VD*, p. 99) Chaïdana est une ogresse qui se sert de ses charmes et de ses fonctions physiologiques normales pour nourrir sa vie et son esprit de vengeance pour la mort de sa famille, par la mort de ses victimes mâles.

Au long du roman, il y a deux Chaïdana qui apparaissent, la mère et la fille qui se confondent dans leur ressemblance physique et dans leurs entreprises meurtrières. Chaïdana la fille porte en elle dès sa naissance une marque de l'ogreté, c'est-à-dire la possibilité d'être née de la gifle intérieure – de l'abus sexuel incestueux décrit dans le chapitre précédent - que Martial a donnée à sa fille Chaïdana. En effet, elle pourrait être la fille de son grand-père, tout comme sa mère l'est. D'ici leur interchangeabilité. Parlant de cette interchangeabilité qui existe entre les deux protagonistes féminins, Virginie Kouassi Affoué affirme dans un article intitulé « Chaïdana, figure d'une situation liminale » que :

⁵²⁷ Drocella M. Rwanika, *L'inscription féminine, le roman de Sony Labou Tansi*, Yaoundé, Éditions Nouvelles du Sud, 1998, p. 75.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 76.

la réalité (...) nous conduit à les considérer comme un seul et même personnage. En effet, par le phénomène du dédoublement, l'un poursuit l'action de l'autre dans une sorte de relais assuré par une parfaite identité.⁵²⁹

Cela nous permet d'analyser dans la même perspective les deux personnages féminins. En quoi cette protagoniste peut-elle être rattachée à la race monstrueuse des ogres ? Quels sont ses attributs physiques ? Quels sont les faits qui l'insèrent dans la lignée moderne de l'ogresse ?

Un premier élément qui fait de Chaïdana un être ambigu est son nom par lequel elle se rattache au monde infernal. Dans la même étude citée, Virginie Kouassi Affoué voit dans les sons qui composent le nom Chaïdana « le mot arabe “*seytan*” qui signifie “Satan” ». (...) Les religions révélées, l'Islam et Christianisme, l'identifient au mal, au démon, à la source du péché »⁵³⁰. Or, Satan est par excellence, la puissance du mal, il est synonyme de diable et démon, il est fortement rattaché à la mort et à l'enfer. C'est n'est pas par hasard si Chaïdana ressent le même rattachement symbolique quand elle ne veut pas quitter « cet enfer qui était devenu la ville de Yourma » (*VD*, p. 122). Dans leur *Dictionnaire des symboles*, Chevalier et Gheerbraant donnent une interprétation psychologique du Diable qui, dans leur vision, « montre l'esclavage qui attend celui qui reste aveuglément soumis à l'instinct »⁵³¹. Par analogie avec cette figure maléfique, Chaïdana est un être de l'instinct, tout comme l'ogre qui fait de la vengeance et de la mort des autres, le but de sa vie.

La nature ogresse de Chaïdana la mère se révèle dès l'âge de quinze ans, quand elle devient anthropophage par obligation et sous peine de mort sous la menace du Guide Providentiel qui égorge sa famille devant elle. Elle devient ogresse par la consommation de la chair des membres de sa famille, chair qui avait été transformée en daube et pâté, et que le Guide Providentiel lui a servi à table pendant sept jours. Dès l'incorporation de cette chair, Chaïdana dépasse les limites de son monde car le cannibalisme la place au-delà de l'humanité. Le jeu du cru et du cuit, qui domine la vie des Guides, s'infiltré également dans la vie de Chaïdana pour la placer, comme les ogresses-sorcières qui peuplent le monde littéraire francophone, à la limite de l'humanité avec la bestialité et l'animalité : « elle était devenue cette loque humaine habitante de deux mondes : celui des morts et celui des “pas-tout-à-fait-

⁵²⁹ Virginie Kouassi Affoué, « Chaïdana, figure d'une situation liminale » dans D. Gérard Lezou, Pierre N'Da (dir.), *Sony Labou Tansi, Témoin de son temps*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonies », p. 264.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 265.

⁵³¹ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 353.

vivants”, comme elle disait elle-même. » (*VD*, p. 17) Si elle n’est pas tout à fait vivante, c’est parce que son corps s’est transformé dans le tombeau de sa famille qu’elle a ingurgitée.

Pourtant, la loque n’est pas vraiment une loque. Chaïdana la mère, tout comme la fille, est d’une beauté parfaite et irrésistible, ayant un corps qui fait d’elle un être des deux mondes : des humains parce que c’est là qu’elle est née, de l’au-delà car ses traits dépassent les possibilités d’être vrais dans la réalité (du roman). Comme tout être appartenant à la race ogresque, le corps de Chaïdana est ambivalent. Pour et par sa beauté, elle est à plusieurs reprises nommée « fille de Dieu » (*VD*, p. 43), mais ses traits et ses faits relèvent de la fatalité, car sa « beauté [est] infernale » (*VD*, p. 22). Nous pourrions l’associer avec la goule que nous avons vue en début de cette partie, car sa beauté attire les hommes, hauts dignitaires du régime katamalanaisien.

La description du corps revient incessamment dans le récit. La beauté des Chaïdana relève à la fois de la divinité comme de l’enfer. Le docteur Tchitchialia, celui qui libère Chaïdana la mère du séjour forcé qu’elle accomplit pendant trois ans dans la chambre et dans le lit du Guide Providentiel, avait déclaré à Chaïdana, avant que le Guide ne le tue lui aussi : « (...) vous êtes infernalement belle, il faut rendre au corps sa part de culte. » (*VD*, p. 27)

Bien qu’étant la plus belle femme du pays, avec un corps qui fait perdre la tête aux hommes, Chaïdana ne l’accepte pas : « Le mien est une vilaine somme, répondait Chaïdana ». (*VD*, p. 24) « La vilaine somme » fait référence aux corps des membres de sa famille qu’elle avait dû manger.

Néanmoins, la beauté de Chaïdana attire pour détruire, comme l’ogresse qui séduit pour satisfaire ses besoins et ensuite tuer les hommes. Le docteur Tchi est la première victime que Chaïdana fait, indirectement. La fatalité de sa beauté commence son exercice dévastateur.

Si les Chaïdana sont des ogresses, ce n’est plus du fait de la démesure monstrueuse des traits physiques ogresques ; pourtant le vocabulaire utilisé pour décrire le corps de la femme est celui du champ sémantique de l’ogre: Chaïdana la mère a « un corps d’une envergure écrasante, électrique » (*VD*, p. 22), « des formes systématiques et carnassières » (*VD*, p. 42), Chaïdana la fille possède des « formes crues » (*VD*, p. 65), une « féroce rondeur des lignes » (*VD*, p. 104). C’est un corps qui « met les sens en branle » (*VD*, p. 22). Le narrateur renforce la ressemblance entre les deux femmes par l’affirmation : « Chaïdana était sa mère » (*VD*, p. 77), ce qui confirme leur interchangeabilité et celle de leurs faits. Deux corps inscrits dans la férocité et le caractère carnassier du monstre, ce qui anticipe l’animalisation et le rattachement des femmes à la dimension ogresque de leurs entreprises. L’animalisation est doublée d’avidité, de cruauté :

Vous avez un corps, comment dire ça ? Farouche, formel. (...) Vous avez des dents à mordre aux endroits les mieux charnus de l'existence.

Elle devint triste.

- Comment vous dire, docteur ? On n'est pas du même monde ? On n'a pas le même coefficient charnel. Moi, là-dedans, c'est une fois et demie. » (*VD*, p. 27)

Les dents de Chaïdana ont littéralement mordu dans la chair de sa famille. Chaïdana la mère vit toute sa vie avec la chair de sa famille dans ses entrailles. Si son corps rend fous les hommes et fait naître chez eux un désir sexuel irréprouvable, elle a du mal à vivre avec et le répète à plusieurs reprises : « (...) vous ne pouvez pas savoir comme ça vibre une chair et demie » (*VD*, p. 20), « J'en ai marre. Marre de trimbaler la viande des autres. » (*VD*, p. 53) La négation incessante de cette « viande » qui la construit représente l'expression de la motivation de son désir de vengeance. Ses dents vont également mordre dans les composants politiques de l'appareil ogresque des Guides de la Katamalanasié.

Toute comme la daïne du roman devien, qui ensorcelle son mari avec sa beauté et son rire, les Chaïdana envoûtent les hommes avec leurs corps, mais surtout avec leurs sexes. La « mort au champagne » devient la métaphore de la prostitution de luxe, mais aussi celle de la guerre entamée pour débarrasser le pays des ogres politiques sanguinaires. Si la prostitution est une sorte de guerre, son sexe devient une arme meurtrière. Chaïdana s'installe à l'hôtel « La vie et demie », dans la chambre 38 que le docteur Tchi lui avait réservée avant sa mort. De là, elle part, en vraie ogresse sexuelle, « distribuer des adresses » dans les bureaux des ministres et des autres hauts fonctionnaires de l'état. Elle les invite dans sa chambre d'hôtel pour une partie d'« amour au champagne ». C'est grâce à sa beauté fatale et au libertinage des hauts dignitaires que Chaïdana réussit facilement dans son entreprise, à tel point que :

Au cours de la première année qui avait suivi son coup avec monsieur le ministre des Affaires intérieures chargé de la sécurité de Yourma, Chaïdana avait terminé sa distribution de mort au champagne à la grande majorité des membres les plus influents de la dictature katamalanasiéenne, si bien qu'à l'époque de la mort du ministre de l'Intérieur, chargé de la sécurité, il y eut des obsèques nationales pour trente-six des cinquante ministres et secrétaires à la République que comptait la Katamalanasié. (*VD*, p. 49)

Chaïdana l'ogresse vise les personnes très proches au Guide, car son but principal est de se marier avec lui pour mieux se venger. En faisant l'amour avec eux, Chaïdana leur fait boire du champagne empoisonné qui rend les hommes paralytiques quelques temps après. D'ici l'impossibilité de lui imputer quoi que ce soit, car la mort survient une ou deux années après l'acte. La fatalité de ses actes est accompagnée par une stratégie identitaire. Son changement d'identité se produit régulièrement et avec chaque acte, pour ne pas être rattrapée ou identifiée

par les Forces Spéciales du Guide. La démesure s'inscrit également dans la multitude des noms qu'elle prend. Par exemple, au bord de sa mort, elle va porter le nom de « Chanka Seylata deux cent quatrième identité de Chaïdana ». (*VD*, p. 77) De la sorte, elle porte des noms banals, mais également des noms comme « Lavampire », nom dont la phonétique rappelle l'incube, le démon vampirique qui dévore sexuellement sa proie pour la laisser ensuite dans un état proche à la mort :

Les vingt ans de Chaïdana et sa délicieuse beauté continuaient à attirer les plus passionnantes attentions charnelles. (...)

C'est ainsi que Chaïdana avait été Mme Duento-Kansa de Lavampire, Mme Samananta, Mme Moushiesta, Mme Awi-Mourta, Mme Yoani Buenzo, Mme Anamarashi Mousheta, Mme Loupiazana Shio, Mme Augustano Masta, Mme Maria de Cabana... (*VD*, p. 50)

La prostitution de Chaïdana contamine tout l'appareil politique important et l'élimine graduellement. Sa puissance fatale, diabolique et meurtrière, vient du besoin de faire payer au Guide le sang de sa famille qui coule également dans ses veines. Personne ne peut y échapper, ce que montre également la débauche sexuelle animalesque qui a lieu à haut niveau, comme nous l'avons décrite dans le chapitre précédent :

Chaïdana eut d'autres contacts, notamment avec le ministre de la Radio nationale, le ministre des Affaires militaires, le ministre du Peuple, le ministre des Affaires forestières... Elle ne cessait plus de se crier intérieurement : « Ce sang pourri, que je le lui rende de cette manière ». (*VD*, p. 48)

Chaïdana se montre infatigable dans sa démarche de mise à mort, comme une vraie « dame à la faucille ». Son sexe devient, symboliquement, une charnière du plaisir charnel passager, car les morts des dignitaires s'ensuivent dans une épidémie mystérieuse :

En deux ans, Chaïdana avait servi du champagne à trente hauts personnages de la tragédie katamalanasienne. On commença à parler d'une épidémie, mais puisque l'épidémie, si épidémie il y avait ne frappait que les membres de la dictature katalamanasienne, on conclut à l'étranger que cela ne pouvait être qu'une des méthodes tropicales par lesquelles les Guides Providentiels avait remplacé les élections souvent trop coûteuses en république communautariste de Katamalanasia, méthodes moins tempérées, mais finalement plus rapide pour changer les membres de son gouvernement. (*VD*, p. 61-62)

Comme les ogres à la sexualité démesurée, Chaïdana déploie une attraction illimitée sur la gent masculine haut placée, sans qu'on puisse pour autant parler de son plaisir à elle. Par exemple, dans le cas de la Fille au Chat du roman *L'Ogre*, succube par excellence dans les rapports sexuels avec Jean Calmet, nous identifions le plaisir libidinal qui s'exprime à plusieurs reprises. Si sa sexualité relève également d'une certaine animalité, voire férocité sur

sa victime mâle, la bestialité de l'acte sexuel qu'accomplit Chaïdana ne se comprend que par le but d'un tel acte : tuer le plus de mâles, pour accéder au Guide. Et cela ne tardera pas, car lors du gala des noces avec le colonel Obaltana de Kienzo, Chaïdana attire l'attention du Guide par sa « féroce chair » (*VD*, p. 50), qui, quelques jours après leur rencontre, fait d'elle sa femme. La citation ci-dessus montre l'activité continuelle de Chaïdana malgré son mariage au Guide, qui s'était montré impuissant, impotence qui avait enlevé à Chaïdana tout espoir d'avoir un « fils de monstre avant de... » (*VD*, p. 56). Un fils d'ogre et d'ogresse ne pourrait être qu'un nouvel ogre, représentant du mal, mais qui pourrait guérir le pays de cette dictature.

Chaïdana continue de démanteler l'appareil politique du Guide par la « mort au champagne » jusqu'à ce qu'un nouveau mariage ait lieu entre elle et le grand dirigeant. Mais au moment de la nuit des noces, le haut de Martial apparaît et le Guide devient fou avant de goûter à la coupe de champagne que Chaïdana lui avait préparée. L'inceste et le viol de Chaïdana la mère s'ensuivent peu de temps après, ce qui l'oblige à renoncer à sa révolution par le sexe. C'est son corps ensorcelant et ses airs de sirène qui avaient attiré les cascades de miliciens au bord du fleuve où le viol a eu lieu :

[Chaïdana] cette beauté formelle retapée par le fleuve, qui y mettait des allures de sirène et les odeurs de l'autre rive. Ses yeux donnaient à rêver, comme si cet insolent corps de trente-quatre ans habitait les tempêtes et les vrombissements charnels les plus rares du monde des vivants. (*VD*, p. 72)

La nature ogresse de Chaïdana se manifeste dans l'image de la sirène, monstre séducteur, malfaisant et redoutable dans la mythologie ; si les sirènes finissent par tuer ceux qu'elles séduisent, - tout comme Chaïdana l'a fait avec les hauts dignitaires -, elles ne donnent plus la mort aux trois cent soixante-trois militaires, mais elle réussit à leur survivre par « son infernale endurance » (*VD*, p. 72) qu'elle avait acquise lors de ses accouplements au champagne.

Pourtant, après son accouchement, Chaïdana continue sa bataille ogresque par le biais de la plume, mettant en place une littérature d'opposition, la « littérature de Martial » (*VD*, p. 77) qui enrage les Guide Providentiels.

Nous apprenons plus loin dans le roman qu'après la mort de Chaïdana, la fille de Martial avait été proclamée officiellement « créature infernale », proclamation qui renforce son côté maléfique aux yeux des dirigeants. Le crapaud représentant le monument des traîtres, dédié à l'ogresse sexuelle, possède lui aussi cette dimension infernale que le personnage

féminin, car il est « esprit maléfique, responsable (...) de l'installation de la mort sur terre »⁵³² :

(...) le nom de Chaïdana avait été porté par la démoniaque fille de Martial, sous le règne du Guide Providentiel qui avait fait casser la tombe de cette infernale créature et, l'ayant déclarée sinistre ennemie du peuple au grade de commandatrice du déshonneur, avait fait jeter ses restes dans les rues les plus peuplées de Yourma pour que tout le monde marchât sur elle et qu'elle devînt littéralement terre. On avait transformé l'endroit de sa tombe en lieu maudit et on y avait construit le monument aux traîtres, un gros crapaud de béton qu'essayait d'avaler un immense hibou en laiton, le tout peint en gris qu'on avait déclaré la couleur du démon. (*VD*, p. 123)

Par sa démarche visant à mort des hauts dignitaires par la prostitution, Chaïdana est une ogresse au même titre que les Guides, persécuteurs du peuple. La différence entre l'ogresse sexuelle et les ogres politiques consiste dans le fait que la première entame sa révolution *pour* le peuple, pour les Gens de Martial, alors que les régimes dictatoriaux des Guides sont *contre* le peuple katamalanaisien.

Comme nous l'avons déjà vu, de la grossesse de Chaïdana, qui avait duré « dix-huit mois et seize jours » (*VD*, p. 74) naissent des triplés, une fille et deux garçons. La fille, Chaïdana, est le double de sa mère. Dès sa naissance, comme nous l'avons déjà vu, elle porte la marque de l'ogreté, ce qui fait qu'elle se montre encore plus farouche et déterminée que sa mère, alors qu'elle n'avait subi directement aucun préjudice. C'est son sang qui parle pour elle :

Mon grand-père avait perdu la guerre. J'en inventerai une autre. Pas celle que ma mère avait perdue. Si je ne gagne pas, la Terre tombera. Ces choses me viennent comme si elles m'avaient habitée longtemps avant ma naissance. Mon sang les crie. Va vaincre ! Sans penser. Car penser est défendu. Vaincre – respirer, le plus fortement du monde. (*VD*, p. 100)

Avant d'entamer la guerre avec son sexe, elle passe des années, en compagnie de son frère, dans la forêt tropicale. Comme sœur Julie du roman *Les Enfants du sabbat*, qui aime son frère d'un amour de femme, Chaïdana la fille désire un enfant de son frère Martial Layisho avec lequel elle fuit pendant des années la colère du Guide, qui avait arrêté leur père adoptif, Layisho. Comme dans le roman hébertien, c'est le garçon qui protège les interdits de la nature et de la société et veille à ce que la femme, sa sœur, ne les transgresse pas :

Pour éviter de franchir la frontière des choses et tomber dans cette tentation dont le pasteur Dikabane leur parlait si souvent à l'école moyenne protestante, ils dormaient toujours la

⁵³² Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 309.

tête de l'un dans les jambes de l'autre. Ils avaient confectionné des culottes tellement grossières qu'elles leur brûlaient les reins plus qu'elles ne les cachaient. (...)

- Si on pouvait avoir un enfant...

- Ferme ta gueule. Ferme ton vilain corps de femme. » (*VD*, p. 90)

Possible fille de l'inceste, elle ressent le besoin de le perpétuer, malgré les interdits dont elle a conscience. Son frère meurt et elle reste en compagnie d'un Pygmée, Kapahacheu qui l'initie aux sèves, « la sève qui provoque la chance, l'amitié, la haine, la peur, la honte, le courage » (*VD*, p. 101), comme si elle subissait une initiation de sorcière. Les deux se font rafler par les gens du Guide Henri-au-Cœur-Tendre et ramener à Darmellia, « une base militaire essentiellement pygmée » (*VD*, p. 102).

Chaïdana la fille vient de la forêt, un monde qui la rattache à la primordialité, mais aussi à l'animalité. Quand Monsieur l'Abbé, prêtre de la communauté pygmée, la voit pour la première fois, il pense à une « sauvagette vêtue comme la vierge » (*VD*, p. 104). Si le prêtre considère le corps de Chaïdana comme étant « le plus beau de la forêt » celle-ci, pareille à sa mère, le sous-estime, car les désirs ogresques de vengeance y ont déjà pris racine : « Le plus douloureux, le plus sale. Et c'est avec lui que je prendrai la ville. Il faut travailler avec les moyens que la bâtardise vous a mis dans les mains » (*VD*, p. 106).

Le corps de Chaïdana la fille a sur les hommes le même effet éblouissant qu'avait celui de sa mère. Pourtant, la fille se montre encore plus farouche et pécheresse que sa mère ; sa dimension d'ogresse dépasse celle de sa mère. Sa première victime est Monsieur l'Abbé, qui voit « ce corps terrible tendu comme un piège de chair sur le chemin de sa foi » (*VD*, p. 106). Ils sont une seule fois en contact :

Cette nuit-là, elle rentrait d'une longue promenade et la fatigue roulait ses muscles. Elle avait ouvert la fenêtre après le bruit et fut surprise de voir Monsieur l'Abbé (...). Merveilleuse nuit, elle reçut d'adorables décharges de chaleurs dans les reins - six fois, elle avait crié le ho-hi-hi-ho final avant de commencer une véritable rafale de ho-hou-la-hé -, Monsieur l'Abbé était un mâle incomparable, il avait ajouté quelque chose d'indicible aux bruits de son corps et creusé un délicieux vide dans son ventre. À vrai dire, devant Monsieur l'Abbé, Sir Amanazavou était un zéro sexuel tout rond. Elle l'avait gardé au lit tout le lendemain et ne l'avait lâché que le soir vers l'heure de dîner. (*VD*, p. 117-118)

Pour la première fois dans le roman, l'ogresse a du plaisir avec sa victime. D'ailleurs, la relation avec Monsieur l'Abbé ne se fonde pas sur le même désir de vengeance qui avait poussé les Chaïdana à coucher avec les hauts dignitaires, mais sur un désir inexplicable, signe qu'avec Chaïdana la fille, l'ogresse s'humanise. Pourtant, les effets sont les mêmes : la destruction de l'autre. Monsieur l'Abbé se laisse ensorceler par le corps sauvage de Chaïdana, son amour le consume jusqu'à devenir une « feuille d'homme » (*VD*, p. 105). Bien que

souffrant à cause de la disparition de l'homme de l'église, Chaïdana, malgré l'incessant besoin qu'elle ressent de lui, « J'ai encore besoin de lui » (VD, p. 118), reste impénétrable et froide devant les reproches de Kapahacheu:

- Tout le village dit qu'il est parti à cause de toi.
- Il avait peur du péché. Moi j'avais si peur de lui. Le con, le vrai con, c'était lui.
- Sois gentille avec sa mémoire.
- Si un homme entre dans votre cœur, quand il s'en va, on le trouve con. Pourquoi n'est-il pas resté ? Juste le temps que je devienne femme. Oui. En ce temps-là, j'étais encore un démon. Je voulais coucher avec tous les hommes. Même avec tous les hommes du monde. Mon cœur me le demandait. Mon cœur. Le plus grand péché de l'homme, c'est son cœur finalement. (VD, p. 117)

Dans son entreprise de séduction de Monsieur l'Abbé, Chaïdana ne reconnaît pas sa faute, mais elle semble consciente de la dimension infernale de ses désirs de coucher avec tous « les hommes du monde ». Elle dévore Monsieur l'Abbé avec un sentiment de besoin et peut-être d'amour. Avec la différence que ce n'est plus le sang qui le demande, comme dans le cas de Chaïdana la mère, mais un désir venu en héritage, où le cœur a son poids.

Tout en étant la fiancée de Sir Amanazavou, le ministre de l'Habitat, Chaïdana vise à se faire connaître par le Guide Providentiel, ce qui arrive lors de la visite du guide Henri-au-Cœur-Tendre qui arrive à Darmellia pour « inaugurer la villa de la Récupération des peuples des forêts » (VD, p. 118). Grâce à la sève de Kapahacheu, Chaïdana donne « une diabolique étincelle à ses gros cheveux » (VD, p. 118), ce qui lui vaut le nom de Chaïdana-aux-gros-cheveux. Cet élément d'identification est ambigu et ambivalent : d'un côté, les cheveux peuvent symboliser la force et la détermination de Chaïdana dans son entreprise, de l'autre côté, par sa grosse chevelure, elle renvoie au personnage mythologique de la Méduse, une des trois sœurs Gorgones. Or, comme nous l'avons vu plus haut, la racine du nom Gorgone aurait pu contribuer au nom de l'« ogre », voire de l'« ogresse ». Dans la tradition mythologique, comme le *Dictionnaire des symboles* nous le montre « Elles symbolisent l'ennemi à combattre. Les déformations monstrueuses de la psyché sont dues aux forces perverses des trois pulsions : sociabilité, sexualité, spiritualité. »⁵³³ Par rapprochement avec ces figures monstrueuses, Chaïdana incarne l'ennemi monstrueux par excellence, l'ennemi des mâles, mais aussi de la république. Devant Henri-au-Cœur-Tendre, elle apparaît « merveilleuse, pétillante, appétissante, émouvante (...) » (VD, p. 121) ; ébloui devant sa beauté, il décide sur le champ de faire d'elle sa femme, « malgré l'avis de ses conseillers personnels qui objectaient que le nom de Chaïdana avait été porté par la démoniaque fille de Martial » (VD,

⁵³³ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 482.

p. 123). Virginie Kouassi Affoué voit dans Chaïdana la fille la complice du serpent édenique, celui qui avait mené Ève au péché originel. Chaïdana est à la fois la femme liminaire et le serpent : « - Je l'emmènerais, même si elle était un serpent. Même si elle était Satan. Pour ses gros cheveux. Pour sa grosse technique. » (*VD*, p. 123-124) Pareil à sa mère, Chaïdana la fille épouse le Guide Providentiel, qu'elle rend fou la nuit de leurs noces avant que leur mariage « se consume ». Un autre mariage s'ensuit avec Jean-Cœur-de-Père, qui, lui aussi tombe dans le « tendre piège de chair/(...)/ [qui le] broie » (*VD*, p. 126).

Si Chaïdana la mère n'a jamais pu engendrer d'enfant avec les Guides qu'elle a épousés, sa fille donne naissance à Patatra, futur Guide sous le nom de Jean-Cœur-de-Pierre, le monstre sexuel que nous avons vu dans le chapitre précédent. Comme la période de grossesse de sa mère, Chaïdana la fille met longtemps avant d'accoucher de son ogre : « Quinze mois après les premières gifles intérieures de Jean-Oscar à Chaïdana-aux-gros-cheveux, un gros velu naquit, on lui donna le nom de Kamachou Patatra ». (*VD*, p. 128).

L'ogresse donne naissance à un monstre qui est un ogre par excellence. Mais, avec le temps, le statut de Chaïdana à côté du Guide se dégrade. La dérision n'y manque pas. Aux yeux de celui-ci, elle devient Chaïdana-aux-gros-poils, pour finir avec le nom de Chaïdana-à-la-grosse-viande ; son âge et son corps n'éblouissent plus le Guide lui la répudie pour des pucelles. Les appellations n'ont plus le sens admiratif d'avant, signe que l'ogresse a perdu ses charmes et sa beauté. Elle quitte le palais, et comme sa mère qui avait renoncé à la guerre par le sexe et rédigé une littérature de l'opposition au régime, Chaïdana la fille s'engage dans une lutte armée à côté des trente de ses petits-fils Jean de la série C. En vraie ogresse, le temps ne compte plus pour elle, car elle « fête ses cent vingt-neuf ans ». (*VD*, p. 170).

Les deux Chaïdana sont la représentation de nouvelles ogresses qui s'inscrivent dans la littérature francophone contemporaine par le truchement de la lutte par le sexe, leur principale arme. Dans une société qui condamne la prostitution, elles mènent leur guerre, comme Virginie Kouassi Affoué l'analyse, « dans le mal »⁵³⁴. Si la femme est un des objets de plaisir de l'homme, avec leurs entreprises de vengeance, les deux Chaïdana s'inscrivent dans une lignée de « bonnes ogresses », qui mettent leurs corps au service du peuple et de sa libération.

Le redoublement de Chaïdana la mère par Chaïdana la fille renforce un certain trait d'héritage des caractéristiques ogresques de mère en fille, comme dans le cas de Julie et sa mère. Les ogresses laissent en héritage leur ogreté. Elles ne sont pas de ce monde car, comme

⁵³⁴ Virginie Kouassi Affoué, « Chaïdana, figure d'une situation liminale », dans *op. cit.*, p. 270.

Gérard Dagou Lezou l'affirme, les personnages-ogresses relèvent d'un « univers extra-humain »⁵³⁵, c'est-à-dire complémentaire et parallèle à l'humanité « normale ».

Avec les deux ogresses interchangeables que l'auteur met en scène, nous nous inscrivons dans l'idée de Jean-Michel Devésa, qui affirme que « si le pouvoir “mange” et “bouffe”, l'amour chez Sony Labou Tansi dévore tout autant.⁵³⁶ L'amour charnel, voire le sexe en tant qu'organe féminin, devient une des principales armes de la nouvelle ogresse qui n'hésite pas à utiliser sa chair pour dominer les esprits des dirigeants et s'engager dans des combats politiques au-delà de la moralité et des interdits sociaux.

⁵³⁵ Gérard Dagou Lezou, « *La Vie et demie* : une esthétique de la tératologie », dans D. Gérard Lezou et Pierre N'Da, *op. cit.*, p. 97.

⁵³⁶ Jean-Michel Devésa, *op. cit.*, p. 284.

V.5. La *daïne*, une ogresse multiple

Dans notre recherche d'une définition pertinente du mot *daïne*, nous sommes tombée sur une nouvelle de l'auteur d'origine mauricienne Vinod Rughoonundum, auquel appartient la citation ici-bas et qui nous éclaire sur le sens du terme dans l'espace mauricien. La nouvelle *Daïnes* raconte l'histoire des deux garçons qui, se promenant au soir dans les champs de sucre de canne, tombent sur une mystérieuse cérémonie de trois femmes nues :

Les trois femmes se dirigèrent vers un tas de rochers et se dévêtirent. Ce fut complètement nues, les cheveux dénoués, qu'elles descendirent jusqu'à la rivière. (...) Elles revenaient maintenant vers le bûcher (...). Puis une sombre incantation monta de leur gorge d'un seul mouvement, une invocation (...). Elles continuèrent leur mélodie tout en s'enduisant mutuellement le corps et le visage de cendres récupérés à pleins mains dans le périmètre extérieur du bûcher. (...)

Toujours debout, elle laissa tomber les fleurs dans la flamme et je pus alors voir ce qu'elle avait pris du sol : un ossement, qu'elle tenait dans sa main gauche. Les deux autres femmes se mirent également debout et l'une lui tendit une bouteille, qu'elle porta lentement à la bouche après avoir versé un peu de son contenu dans le feu, ce qui eut pour effet de faire naître des langues de flamme qui s'étirèrent à hauteur d'homme. Puis, faisant circuler la bouteille, elle se mit à grignoter l'os avant de le passer à ses consœurs, qui firent de même. Le bruit de leurs dents rongant l'os et celui du glouglou de la bouteille remplissaient nos oreilles incrédules.⁵³⁷

Nous apprenons avec la fin de cette nouvelle que les *daïnes* sont des sorcières sexuelles de l'île Maurice qui s'adonnent à des orgies pendant lesquelles elles consomment des parties du corps humains, notamment des os des cadavres qui ont subi la cérémonie de la crémation, comme dans la citation. À part l'os du mort incendié qu'elles grignotent, ces femmes tuent également l'ami du narrateur dans une cérémonie sexuelle secrète :

Il était allongé à côté du bûcher. Complètement nu. Excepté une fine pellicule de rosée dont des gouttelettes étaient accrochées à ses cheveux. Il avait le visage barbouillé de *sindour*⁵³⁸ et de cendres, et le bas-ventre maculé de sang. Posés sur le sol au-dessus de sa tête, des quartiers de limon, d'oignon dans lesquels étaient plantées des aiguilles. Ses yeux étaient fixés à jamais ouverts sur une horreur indicible, sa bouche ouverte en un cri figé.⁵³⁹

Donc, les *daïnes* sont tout d'abord des sorcières, comme la plupart des protagonistes-ogresses que nous avons rencontrées dans les autres romans francophones, mais qui se distinguent des autres personnages par leur côté anthropophage très développé, ce qui nous permet de les intégrer dans la grande et vaste lignée des ogresses.

⁵³⁷ Vinod Rughoonundum, *Daïnes et autres chroniques de la mort, Nouvelles*, Paris, Éditions Naïves, 2006, p. 116-118.

⁵³⁸ « Mélange de terre colorée et de saindoux que portent sur la tête les femmes hindouistes mariées. Il est également utilisé dans des cérémonies religieuses et dans certains rituels démoniaques ». *Ibid.*, p. 120.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 120.

Comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises, le roman *Le Sari vert* se raconte à travers le regard du *Dokter*-dieu, monstre ogresque, père patriarcal et incestueux par excellence. Pourtant, à travers son discours, nous découvrons dans sa femme l'existence d'un double démoniaque, vampirique, destructeur qui, selon lui, aurait participé à sa séduction, à la destruction de son rêve d'avoir une vraie épouse et femme au foyer ; il la trouve coupable également de la mort de leur deuxième enfant, un garçon.

Comment, tout au long du roman, la femme du *Dokter*-dieu montre-t-elle son appartenance à la race ogresque ? Quels sont les éléments qui justifient cette possible appartenance et dans quelles situations ressurgissent-ils ?

Pendant son monologue misogyne, c'est le protagoniste *Dokter*-dieu qui utilise les mots *daïne* et *sorcière* pour décrire sa femme, mais aussi le rapport qu'ils finissent par avoir.

La transformation de la belle épouse en mauvais esprit se fait graduellement et cela évolue avec le mécontentement de son époux qui, pour donner une raison à ses demandes exagérées inaccomplies, la perçoit comme une femme de mauvais caractère.

La différence entre la daïne et les autres protagonistes-ogresses que nous avons analysées, réside dans le regard que le narrateur pose sur elle. Si nous avons pu identifier l'appartenance des autres filles et femmes à la race ogresse, c'était en analysant leurs comportements et leurs faits ; dans le cas de la daïne mauricienne, son changement de comportement, son manque d'envie pour la vie du foyer, tout nous est relaté par le regard maladif de l'époux-ogre. Si la femme est une daïne, c'est surtout parce que c'est lui qui la voit ainsi.

En se rappelant sa jeunesse, le *Dokter*-dieu note un premier élément qui pourrait être considéré comme élément envoûtant de la daïne-ogresse : le rire. Les distorsions qui se produisent dans la tête de l'homme au long des années voient dans le rire de jeunesse de la femme lors de leur première rencontre, un envoûtement. Le rire de la daïne-ogresse n'est pas le même que celui de sœur Julie dans le roman *Les Enfants du sabbat*. Si Julie émet un rire démoniaque, « fauve et sonore » (*ES*, p. 146), qui lui vient du diable, son père et qui apeure le couvent entier, la daïne mauricienne possède un rire qui est tellement fort et attirant, qu'il attire et envoûte le *Dokter*. Quand il se rend compte de la tromperie, il est déjà marié et la nécessité d'un comportement plus sérieux de sa femme s'impose. Ce n'est pas pour rien qu'elle est la femme du *Dokter*-dieu.

C'est le rire qui m'avait séduit. Et c'est le rire qui m'a dépossédé. Après notre mariage, il m'a été impossible de partager sa gaieté. Elle m'a paru fausse, un masque assumé exprès pour cacher ses nombreux défauts. Un trompe-l'œil. Quand on est femme, quand on s'apprête à être

mère, on ne peut plus rire de la même façon. La gravité est un acte de dignité nécessaire. (SV, p. 25-26)

Le rire de l'ogresse perd tout enchantement dès qu'elle renonce à son statut de jeune fille et se voit soumise aux tâches ménagères qui la dépassent.

La description de la daïne, comme chez tout ogre et ogresse, se concentre sur son corps. Ce n'est pas un corps physiquement monstrueux, comme dans le cas des ogres mythologiques ou ceux des contes. La daïne a une beauté corporelle digne de sa race. Comme les deux Chaïdana du roman tansien, aux corps formellement beaux, comme la Fille au Chat, du roman *L'Ogre*, dont les traits rappellent la déesse Aphrodite ou Julie, du roman hébertien, qui se montre nue à plusieurs hommes pour les perdre, la jeune épouse possède un corps attirant qui détermine l'homme à lutter pour l'avoir :

Un jour je l'ai vue, elle, quinze ans, qui riait devant un feu d'artifice. J'ai entendu son rire avant de la voir. Avant de me retourner, j'ai su que c'était elle. Elle portait un sari rouge et son visage était allumé du feu d'artifice qui la teignait de rouge, de jaune, de bleu, de violet, comme son rire – une femme feu d'artifice, ça ne se rencontre pas tous les jours. (SV, p. 81)

Mais une fois le mariage consommé – l'idée de consommation alimentaire et sexuelle se réitère –, le corps change et les traits monstrueux ressortent. Le mythe de l'ogre, par les nouvelles situations du roman devien, devient un mythe du paradoxe. Ce sont le rire et le charme du corps de la femme qui attirent et envoûtent le *Dokter*, pour qu'ensuite il soit « décharmé » par les mêmes éléments. Le corps de l'ogresse, asservie à l'ogre, son mari, perd une partie de sa beauté pour gagner des traits qui s'éloignent de l'humanité :

Mais ce que je vois d'elle, c'est toujours cela : un corps à moitié décomposé, un visage qui n'a plus rien d'humain et qui reste pourtant reconnaissable dans toute sa beauté, cette sorcellerie de la nature féminine qui subjugué les hommes et qui perd son pouvoir aussitôt asservie dans un lit d'homme. (SV, p. 23)

C'est l'univers du quotidien violent dans lequel la femme vit constamment, sous le signe de la peur, qui la transforme en daïne. Le mythe de l'ogre n'est pas seulement un mythe de la peur. Avec l'épouse du *Dokter*-dieu une nouvelle catégorie d'ogresse naît. Celle des ogresses par contagion, tout comme Jean Calmet ou François du roman *Le Dévoreur* le sont devenus à leur tour. La peur débilite et transforme l'être en un monstre. La daïne qu'Ananda Devi met en place fait partie des personnages qui évoluent vers l'« ogreté » par la peur, par le besoin de se défendre et trouver une manière de se protéger contre ou d'attaquer ceux sous le régime patriarcal, violent et oppresseur, auquel ils sont soumis.

Si la femme ne reçoit jamais de nom, elle est rappelée à la mémoire du lecteur par la constante dénomination « l'innommée », elle est dépossédée petit à petit – dans le monologue intérieur de l'époux-ogre – de toute trace humaine et identitaire, devenant un corps errant, un esprit maléfique.

Cette errance du corps à l'intérieur du huis clos, représenté par leur maison, est en réalité une dépossession volontaire de soi-même pour pouvoir survivre à l'ogre, bien que cela implique animalisation des sens et des habitudes, voire du corps-même.

L'interpénétration de la vie humaine avec la vie animale apparaît quand la femme se voit soumise à une violence inattendue et sans limites de la part de son époux-ogre, qui finit par voir en elle l'image d'un mauvais esprit, d'une sorcière venue de la nuit des temps pour lui gâcher la vie, une *daïne*. C'est avec la mort de leur deuxième enfant, que le dokter croit voir en elle un monstre :

Je l'ai regardée alors comme je ne l'avais jamais fait avant. J'ai vu quelqu'un d'autre à la place de la femme que j'avais aimée et épousée. La fille au corps d'enfant, au cœur de femme, au rire de fée n'avait jamais existé. J'avais poursuivi un rêve, mais ce qui était entré dans mon existence ce jour-là était l'un de ces esprits maléfiques qui conduisent l'homme à leur perte, un chemin de ronces et d'épines que j'avais dû suivre, ne sachant vers quels remous il m'entraînait avec ses bruits factices de vie. J'ai repensé à tout ce qui me révoltait en elle : la maladresse, la négligence, le désordre ; cette manière qu'elle avait de gâcher les repas, l'indifférence à la propreté de la maison ; et puis cet abandon du corps lors de nos rapports sexuels, tout cela me révélait avec une clarté impossible à nier sa vraie nature : j'avais épousé une sorcière, une *daïne*. Il n'y avait plus aucun doute à cela. (*SV*, p. 157-158)

La daïne naît d'un amalgame de sentiments et d'idées que le dokter s'était fait sur la vie à deux, attentes qui ont été déçues. À partir du moment où le *Dokter* se rend compte de la vraie nature de sa femme, tout semble s'éclaircir dans son esprit, comme si la daïne enlevait le masque pour montrer sa vraie facette. L'ogresse, comme l'ogre d'ailleurs, est une figure de l'ambiguïté et de l'ambivalence. Le démon se cache sous des traits humains pour mieux réussir la dévoration de ses proies :

(...) cette femme, mon épouse, dont l'aspect de petite fille se creusait avec le temps, devenait une surface vitreuse, un masque transparent sur un regard ancien et cafardeux, portait en elle une contradiction tellement flagrante qu'elle lui ôtait toute beauté. (*SV*, p. 123)

Repensant à toute la violence que le monstre familial et sexuel a exercée sur son épouse pendant l'existence de celle-ci, l'attitude de la femme se construit comme un mur de protection. Dans la vision de son ogre, l'insoumission de la femme dérive de sa nature

ogresque et impitoyable, à tel point qu'elle arrive à lui faire peur, lui le monstre tout-puissant et imbattable.

La peur que le *dokter* reconnaît avoir ressentie envers sa femme diablesse vient de la déclinaison de celle-ci dans tous les objets de leur existence, déclinaison qu'il observe après la mort de leur deuxième enfant. L'ogresse, comme tous les ogres, semble s'appropriier tous les organes du corps masculin. Le côté anthropophage que nous avons découvert dans la nouvelle de Rughoonundun apparaît dans le roman devien, pour montrer comment une daïne peut ensorceler pour mieux s'appropriier le corps mâle et le posséder petit à petit :

Mais, plus je marchais, plus je m'enfonçais dans la nuit de la sorcière. Elle était partout. (...) Surtout, surtout, elle était en moi. Elle était logée partout en moi, dans ma soif, dans ma faim, dans mon ventre grossissant, dans mes jambes fatiguées, partout, partout. Tant de fois je l'avais pénétrée, mais c'était elle qui m'avait violé par tous les trous, qui avait percé ma peau comme une pluie d'aiguilles, qui avait contaminé mon sang, colonisé mes intestins, infecté mes pensées. C'était elle. (*SV*, p. 158)

L'attitude de l'époux vient de l'incapacité de sa femme à atteindre son idéal culinaire, l'expression « coloniser mes intestins » faisant référence à la mauvaise qualité des repas qu'elle lui a préparé. Ce paragraphe montre la dualité qui gouverne le corps et l'esprit du *Dokter* car, voyant partout l'esprit maléfique de son épouse, il se décrit lui-même avec les traits d'un « humain peu humain », d'un ogre à la frontière de l'humanité ; le ventre qui grandit, la soif et la faim incessantes montrent le comportement ogresque d'un protagoniste symboliquement anthropophage qui transfère ses caractéristiques sur sa femme, pour mieux faire ressortir le monstrueux de celle-ci.

La naissance de l'ogresse au sein de la famille n'est qu'un fantasme engendré par l'esprit maladif du *Dokter* car, vieux et alité, il se remémore tous les faits de sa vie et il commence à voir en chaque acte ou dit de sa femme morte, un élément ogresque.

Il met en avant la multiplicité du corps féminin et son caractère ambigu, oscillant, mais surtout sa déshumanisation, sa décomposition en matière primordiale : « la boue ». Une des symboliques de la boue que nous retrouvons chez Chevalier et Gheerbraant repose sur le fait qu'elle « apparaît comme un processus d'involution, un commencement de dégradation »⁵⁴⁰, voire de mort. Dans le cas de la *daïne* du roman, la dégradation se mélange à tous les visages que le *Dokter* a cru voir en elle :

⁵⁴⁰ Chevalier et Gheerbraant, *op. cit.*, p. 143.

Je vois tous ses visages en même temps : visage d'enfant, visage de vieille, visage de morte, visage de daïne, visage de chienne, visage du temps effacé, visage de toutes les boues figées. (*SV*, p. 30)

La vision du *Dokter* sur le côté obscur de sa femme influence également l'opinion de leur fille âgée de deux ans. Celui-ci, sans scrupules, convainc la petite que « ce n'est [plus] [s]a mère, c'est une vilaine sorcière qui a pris sa place » (*SV*, p. 160). Malgré son jeune âge, Kitty semble comprendre ce que son père veut lui dire, car elle est restée en compagnie d'une vieille bonne qui aidait sa mère pour le travail dans la maison et qui avait l'habitude de lui raconter des histoires de daïnes. Si l'enfant comprend ce que le mot « sorcière » implique, c'est parce qu'elle a été initiée à son sens :

C'était la vieille qui s'occupait à présent de Kitty. Elle lui racontait des histoires de monstres, de dieux et des sorcières. La moitié de ces histoires tournaient autour des femmes qui, sous une apparence normale, étaient des *daïnes*, des sorcières ayant usurpé le corps de femmes ordinaires. (*SV*, p. 61)

Aux yeux de l'époux, sa femme est une *daïne* capable de jeter des mauvais sorts sur tous ceux qui l'entourent, même sur leur fille Kitty, mais surtout sur leur nouveau-né mâle. La jeune épouse n'existe plus, la sorcière monstrueuse l'habite. Le comportement qu'il rattache au monstrueux ne peut être que, ce que nous nommons de nos jours une dépression post-natale : « À partir de là, le sort de la sorcière s'est installé dans notre maison et dans nos vies. » (*SV*, p. 160)

Vicram Vimharai insistait dans un article cité sur le fait que, dans la tradition hindoue, il est très important d'avoir un héritier mâle. Le premier enfant du couple est une fille qui laisse le père indifférent jusqu'au moment où elle comprend le sens du mot « sorcière », ce qui étonne profondément son géniteur : « Mon affection pour Kitty est née à ce moment-là » (*SV*, p. 160), au moment où la petite a compris que sa mère avait été remplacée par une daïne. Mais si la mère a été tout le temps un monstre ogresque, et comme nous l'avons vu avec Michel Tournier l'ogre ne peut pas avoir d'héritiers, alors pourquoi la daïne est-elle mère deux fois ? Comment la mère en tant que femme devient-elle monstre et par quelle machination ?

Le couple a deux enfants : une fille et un garçon ; Kitty, comme nous l'avons vu, vivra toujours sous l'emprise d'une violence patriarcale extrême comme si elle devait expier la faute de la mère pour la mort de son frère. Dans un de ses articles qui parle de l'interconnexion entre la gent féminine, la monstruosité et la procréation, Rosi Braidotti affirme, touchant le sujet de l'entité corporelle, que l'accouchement d'une fille serait une

erreur survenue durant le processus de reproduction. Son étude nous aide à éclaircir l'attitude d'indifférence du *dokter* envers sa fille Kitty pendant ses deux premières années d'existence et la tristesse que la mort du nouveau-né mâle lui cause :

*The association of women with monsters goes as far as Aristote who, in The Generation of animals, posits the human norms in terms of bodily organization based on the male model. Thus, in reproduction, when everything goes according to norm, a boy is produced; the female only happens when something goes wrong or fails to occur in the reproductive process. The female is therefore an anomaly, a variation on the main theme of mankind.*⁵⁴¹

La femme est une anomalie. La daïne peut être considérée dans la même perspective. Selon le narrateur, la faute de la mort du bébé mâle appartient entièrement à la daïne, car, selon lui, « (...) l'enfant avait refusé de vivre avec une telle mère » (*SV*, p. 159), une sorcière usurpatrice d'un « corps d'enfant, tout mince, au petit ventre » (*SV*, p. 30), une femme dont le nouveau-né refusait même d'en boire le liquide vital, le lait maternel :

Au bout de deux jours, le bébé s'est mis à dépérir. Il ne buvait pas le lait maternel et il perdait du poids. (...) Il était pâle, immobile. Un petit fruit flétri. Ses yeux ne suivaient rien. (...) Il ne semblait en vie que parce qu'il respirait. (*SV*, p. 155-156)

Si la femme est une daïne et que les daïnes sont des ogresses anthropophages, la jeune épouse, du fait de la mort du bébé, reçoit son dû de chair fraîche. Le genre des enfants peut représenter une sorte de guerre entre les deux époux; comme dans le roman *Les Enfants du sabbat*, Kitty, comme Julie, pourrait être initiée pour continuer le *karma daïnisé* de la mère pour continuer sa lignée, tout comme l'enfant-mâle aurait pu devenir un nouveau père monstrueux.

Dans la lignée des idées de Rosi Braidotti et de Vicram Ramharai, - qui soulignent comme nous l'avons également déjà remarqué précédemment, que « la naissance d'une fille peut même être liée à une perte symbolique de virilité »⁵⁴² -, nous pouvons voir dans la naissance de la fille et la mort du fils une faute plutôt masculine, chose difficilement admise dans la famille traditionnelle hindoue. Si la femme est un monstre, tout comme son mari, aucun d'entre eux ne peut avoir d'héritiers qui perpétuent leurs espèces. Si Kitty survit, ce

⁵⁴¹ Rosi Braidotti, « Mothers, Monsters and Machines », *Writing the body : Female Embodiment and Feminist Theory*, dans Katie Conboy, N. Medina and S. Stanbury (dir.), New York, Columbia University Press, 1997, p. 64. « L'association des femmes aux monstres date depuis le temps d'Aristote, qui, dans la génération des animaux positionne les normes humaines en termes de construction du corps basée sur le modèle mâle. De la sorte, dans la reproduction, quand tout se passe conformément aux normes, un garçon naît ; la femme apparaît seulement quand quelque chose va mal ou échoue durant le processus de reproduction. La femme devient de la sorte une anomalie, une variation du thème principal de l'humanité. » (Notre traduction)

⁵⁴² Vicram Ramharai, « La relation fille-père au sein de la famille hindoue dans les œuvres d'Ananda Devi » dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, *op. cit.*, p. 120.

n'est que pour engendrer d'une fille qui déviera dans l'homosexualité, perdant de la sorte toute possibilité d'engendrer des enfants. Les ogres ne se perpétuent pas.

Nous avons effleuré la question du *karma*, notion nouvelle dans la lignée d'ogresses dont nous nous occupons. Le karma est un terme hindou, qui, selon Serge Meitinger, un des exégètes importants d'Ananda Devi, se compose du *dharma*, qui pourrait être traduit par « cause » et des nouvelles réincarnations d'un individu :

La notion de karma, dans la croyance populaire, peut s'assimiler purement et simplement à une « chaîne », celle qui asservit l'être vivant maintenant au cycle de ses réincarnations : une dette se transmet que le dharma, l'action expiatoire entreprise par l'héritier involontaire à chacune des étapes de son cycle, doit à terme purger, le but métaphysique étant l'entrée dans le nirvana, une fois toutes les fautes effacées.⁵⁴³

L'idée du karma apparaît dans le roman toujours à travers le regard du *dokter*, pour expliquer son comportement violent à l'égard de sa femme, mais surtout pour mettre en exergue son innocence envers toute accusation pour la mort de celle-ci. « La croyance en une réincarnation de l'âme, dont le passage de corps en corps dépend des actes que l'individu a commis pendant sa vie »⁵⁴⁴ est, selon Marie-Caroline Meur une thématique très présente dans l'œuvre littéraire d'Ananda Devi. Dans le roman *Le Sari vert*, le karma est invoqué par le *Dokter* pour placer sa femme sous les auspices d'une culpabilité ancienne, qu'elle devait expier à un moment donné. Le côté ogresque de la femme se manifeste dans le pouvoir d'englober son mari dans cette culpabilité dont elle est porteuse, faute qui s'attarde sur tous les membres de la famille. Si elle est une ogresse, son *karma* ne fait que ressortir ses traits monstrueux qui viennent peut-être de la nuit des temps et, comme Serge Meitinger continue dans ses propos, « justifier un grand nombre de conduites intolérantes et oppressives. »⁵⁴⁵ Dans le roman, la culpabilité est mise en évidence par le mari de la daïne, pour renforcer son côté démoniaque :

(...) j'ai dû à ce moment-là croire à quelque chose plus fort que nous, à un destin néfaste, à un karma dont ma femme était chargée dès la naissance et qui l'avait conduite à cette fin impossible. (...) Je n'étais pas responsable de ces actes (...), j'y avais été conduit par la nécessité d'un châtement qui datait de bien avant moi, de bien avant elle, d'une autre de ses vies chargées de culpabilité. Elle était revenue pour les expier toutes.

⁵⁴³ Serge Meitinger, « Avatars de la déesse. Indianité, féminité et universalité du féminin dans l'œuvre d'Ananda Devi », publié le 3 juillet 2010, <http://www.larevuedesressources.org/avatars-de-la-deesse,921.html>, page consultée le 20 mai 2013.

⁵⁴⁴ Marie-Caroline Meur, *Identité et monstruosité dans l'œuvre littéraire d'Ananda Devi, Vers une redéfinition du Lien Primordial. Des chaînes du double à l'hybridation de la poussière fécondante*, thèse présentée et soutenue publiquement le 1^{er} juillet 2009, Paris IV, Sorbonne, p. 160-161.

⁵⁴⁵ Serge Meitinger, article cité.

J'ai regardé son corps détruit, incendié bien avant l'heure du bûcher qui nous attend tous, et je lui ai dit, sans regret : tu étais coupable. C'était elle qui m'avait enchaîné à son karma et qui m'avait attiré dans cette spirale de violence et de douleur. Je n'étais qu'un instrument du châtement. (*SV*, p. 154)

La mort de la femme vient alors comme un châtement. En rejetant la faute sur le *karma* de l'épouse, le *Dokter* nie toute responsabilité qu'on lui pourrait imputer.

La *daïne*, en tant qu'ogresse, a cette capacité de s'incarner dans un corps qu'elle choisit, pour cacher sa monstruosité et garder des apparences humaines. C'est ce que Kitty avait appris des contes de la vieille femme, contes qui renforcent les dits du père sur l'usurpation : « Mère disparue. Et quoi, à la place ? Quelque chose qui lui ressemblait, mais qui avait le regard dangereux des usurpateurs. (...) Dans sa petite tête, la sorcière a avalé la mère. » (*SV*, p. 164-165) Avec la *daïne* mauricienne, l'ogre devient un mythe de l'usurpation.

Pour punir la sorcière, l'époux lui renverse une marmite de riz bouillant sur la tête :

Elle est restée debout. Le riz dégoulinait de sa tête à ses pieds. (...) La laideur de cette image ne me quittera jamais. (...) Elle a levé une main sur moi. Je savais qu'elle allait me maudire, c'était sa nature de *daïne*. (*SV*, p. 163)

Avant qu'elle meure, la *daïne* usurpatrice continue à manifester son mauvais esprit par le biais de ses yeux ; le « mauvais génie dans la maison » (*SV*, p. 125) transformé en « paquet humain (...) [aux] yeux fixes » (*SV*, p. 186) se laisse mourir, car le corps ne résiste plus. La dualité épouse/*daïne* se concentre dans cette mort : l'épouse n'arrive pas à dépasser la mort de l'enfant et ne peut plus vivre avec toute la violence de son mari, préférant se laisser mourir ; la *daïne*, selon le narrateur, « a vu qu'elle avait affaire à plus intelligent qu'elle » (*SV*, p. 186) et choisit la mort, comme punition logique des sorcières :

Elle n'a pas bougé, n'a pas crié. Elle s'est laissé brûler et je crois qu'à la fin elle a eu un sourire en me regardant, avant d'ouvrir la bouche en grand pour laisser sortir une fumée gluante. Elle était consumée vive, de l'intérieur. (*SV*, p. 100)

La déshumanisation de la femme s'était produite avant que le *Dokter* lui mette le feu. Selon ce dernier, la punition par la mort était l'expiation d'une culpabilisation ancienne, d'un trait démoniaque, sorcier dont elle était porteuse. La femme devient un monstre humain, une *daïne* dévoreuse par les machinations malades nées dans la tête du *dokter*, principale victime de celle-ci. La question, que nous nous posons dans le troisième chapitre de notre travail, à propos du monstre social incarné par le *dokter*, revient : si la femme avait atteint

l'idéal culinaire exigé par l'homme, aurait-elle eu quand même cette inscription dans la lignée ogresque des daïnes ?

Ainsi se confirme l'hypothèse, effleurée à plusieurs reprises, qui soutient que la femme est une daïne seulement parce que l'homme pose dessus un regard inhumain et abominable.

Il y a un phénomène de généralisation, de *daïnisation*⁵⁴⁶ des femmes de la part du *Dokter*-dieu, comme si durant toute sa vie, il n'avait été qu'une victime de leur dévoration. Si dans le roman *Une Vie et demie*, une partie des enfants du Guide Providentiel, le roi du sexe Jean-Cœur-de-Pierre, étaient considérés « chaïdanisés » par leur alliance politique avec leur grand-mère Chaïdana, dans un processus qui décrivait la contagion des Jean par les traits de Chaïdana, dans le roman *Le Sari vert*, les femmes qui n'ont pas su satisfaire les exigences culinaires, voire sexuelles, du *Dokter*, sont cataloguées comme des sorcières, diablesses et de mauvais esprits.

Sa fille Kitty et sa petite-fille Malika semblent faire partie de la longue lignée des daïnes. Malgré son âge, il se croit sous l'emprise diabolique de celles-ci : « À quoi bon lutter contre les diablesses sur leur propre territoire ? » (*SV*, p. 54) ou encore « (...) face aux dévoreuses, aux vampires, aux parasites, difficile de vivre en paix » (*SV*, p. 80). Le rapprochement entre ogre et vampire se répète pour marquer un certain côté anthropophage de la figure. Sur son lit de malade, il se croit dévoré par la gente féminine de sa famille :

Face aux dévoreuses, aux vampires, aux parasites, difficile d'être en paix ; (...) elles vont me ronger la chair et les organes et me laisser sécher dans le lit, vivant sans vivre, mourant sans mourir, aucun espoir ne demeure tant qu'elles seront là, toutes les deux. (*SV*, p. 80)

Dans ce roman d'Ananda Devi, la daïne semble apparaître seulement par le désir de l'époux et du père-ogre, comme s'il désirait masquer ou plutôt dominer sa violence.

La *daïne* devient cet être envoûtant qui a la capacité de dévorer par son charme, son calme et par son regard ; elle se montre impassible devant les exigences anormales d'un mari violent, malgré les souffrances qu'il lui inflige. En même temps, en prenant en considération le regard que chaque époux pose sur l'autre, l'ogre et l'ogresse mauriciens forment un véritable couple monstrueux, dont chaque membre exerce sur l'autre une véritable domination à visée destructrice.

La *daïne* est une ogresse sexuelle et familiale, qui prend forme humaine par l'usurpation, moyen qui lui assure toute possibilité de dévoration symbolique des autres.

⁵⁴⁶ Terme que nous inventons.

V.6. Conclusion partielle

Fille au Chat ou Thérèse Dubois, Julie Labrosse ou sœur Julie de la Trinité, Chaïdana, fille de Martial, Chaïdana Layisho ou Chaïdana-aux-gros-cheveux, voire Chaïdana-à-la-grosse-viande et « l'innommée », autant de noms qui ne laissent pas toujours voir la dimension ogresque qui se cache derrière la beauté des corps et des visages.

Dans le corpus de romans francophones analysés, les ogresses semblent étroitement liées à la question de la sexualité qui se déploie sous une multitude de formes : séduction, viol, inceste, prostitution.

Si dans l'introduction de ce chapitre nous disions que l'ogresse est une femme qui cherche maladivement les hommes pour les punir ensuite du refus de leur amour, les ogresses que nous avons analysées dans les quatre romans francophones, montrent toutes des caractéristiques communes qui nous permettent d'affirmer que, de nos jours, les ogresses sont des êtres féminins envoûtants par les formes de leurs corps, de leurs visages et leur pouvoir de séduction sur la gent masculine.

Bien que très rattachées à la sorcellerie, les ogresses déploient un côté ogresque immense, dont la monstruosité se laisse voir dans les détails de leurs actes.

Mais la grande spécificité des ogresses francophones semble être leur sexualité qu'elles emploient avec des buts différents.

Dans le roman du Suisse Chessex, la Fille au Chat séduit à la fois Jean Calmet, tout comme elle séduit Marc, l'élève de ce dernier ; sa libido ne semble pas avoir de limites, en se déployant sous le signe de plusieurs figures obscures et monstrueuses, qui peuvent être considérées des doubles de l'ogre : le vampire, le succube. La démesure de la séduction et la dévoration de la Fille au Chat se placent de la sorte, incessamment, sous les auspices de l'ambivalence, car, comme l'ogre et l'ogresse, le succube est un personnage craint et désiré, à la fois. L'animalisation de la fille-ogresse pendant l'acte sexuel (rappelons-nous, elle a un « mufler », « une gueule douce », « un museau », *O*, p. 120) finit par la transformer dans une figure démoniaque (« le souffle gai du démon », *O*, p. 120), facilement rattachable à l'ogresse.

Sur le territoire canadien, Sœur Julie se démarque par la forte empreinte de sorcellerie dont elle hérite, mais qui ne couvre pas pourtant la dimension ogresque que ses parents lui laissent en héritage. Julie développe et déploie pendant sa vie au couvent une dévoration symbolique qu'elle exerce sur tout son entourage proche ou lointain. À sa dévoration, personne ne peut s'échapper. Sa première victime est sa mère-même, qu'elle veut dépasser en dévoration et sorcellerie ; son frère, être chéri à la folie, devient son pire ennemi. Julie montre

envers lui une colère atroce. Il payera de sa vie, de celle de sa femme et de son enfant, la trahison que Julie voit dans son mariage avec l'Anglaise. Avec cette nouvelle ogresse-sorcière, l'ogre devient un mythe de la vengeance. En égale mesure, le couvent et ses habitants payeront pour ce que le personnage féminin considère des injustices. L'ogresse Julie gagne sa place dans cette lignée par sa forte dimension destructrice, par les différents appétits féroces, de chair fraîche, qu'elle fait naître chez les autres (elle engendre le désir sexuel chez le docteur Painchaud, l'appétit de viande crue chez sœur Gemma, l'instinct criminel chez Mère Clotilde et le père exorciste). Elle est une ogresse par la séduction avec laquelle elle envoûte son entourage et par le pouvoir de vie et de mort sur les autres.

Dans la même lignée mère-fille, les deux Chaïdana se montrent des ogresses sexuelles rapaces sans précédent. Aidées par la nature qui les a douées d'un corps qui laisse tout homme sans souffle, les deux Chaïdana manifestent leur côté ogresque par une forme originale : la prostitution comme acte de révolution contre un régime dictatorial. Aucune des ogresses que nous avons vues n'a manifesté une libido aussi démesurée que la leur, une libido, en quelque sorte, au service du pays et pour le peuple.

Séduction et mort sont également ses traits principaux, le succube que nous avons découvert dans le cas de la Fille au Chat devenant de la sorte une caractéristique importante dans la construction des personnages-ogresses. La « mort au champagne » à l'aide de son sexe place Chaïdana sous les auspices d'une ogresse guerrière, pour les actions de laquelle la seule limite est représentée par la mort. Chaïdana se distingue par le côté guerrier, par la dimension politique qu'elle donne à ses faits ogresques.

L'ogresse de l'espace mauricien, la *daïne*, montre sa démesure dans sa capacité de supporter la violence illimitée d'un époux monstrueux par sa manière de penser, de traiter les femmes de sa famille, par sa vision des choses et de la vie. Devant une violence inattendue, la femme devient une daïne, un être symboliquement anthropophage, qui utilise ses charmes pour attirer et séduire l'homme, en l'épousant par la suite. Une fois la nuit de noces passée, elle met en évidence son côté surnaturel dont la principale proie est son mari. Et ensuite leur fils nouveau-né... La spécificité de cette ogresse nous vient du regard que l'on pose sur elle ; c'est l'époux lui-même qui fait ressortir le mieux les traits monstrueux et dévorateurs de cet être qui paraissait si inoffensif et doux lors de leur mariage. Ce qui distingue la *daïne* du roman devenues des autres ogresses que nous avons vues, est, comme nous l'avons répété à plusieurs reprises, le fait qu'elle n'est pas une ogresse en elle-même. À aucun moment elle n'agit ; sa dimension ogresque nous vient de la représentation qu'en donne son époux, être extrêmement violent et misogynne. L'ambivalence qui le gouverne se répand sur le regard qu'il

pose sur son épouse, en la rapprochant de la terrible lignée des anthropophages mauriciens. Si les dits du Dokter sont vrais (ce qui n'est pas le cas !), par le biais de la daïne, l'ogresse devient un mythe du paradoxe.

Quatre ogresses différentes, qui nous viennent de territoires et d'époques éloignés, mais qui étonnent par les similitudes de leurs sexualités – l'ogre devient avec elles un mythe de la libido inassouvie –, par la fraîcheur de leur appétit ogresque et par les nouveaux traits qu'elles rajoutent à l'ogre en tant que mythe fortement exprimé dans la littérature francophone contemporaine.

L'ogre et l'ogresse deviennent un mythe de l'usurpation.

CONCLUSIONS GÉNÉRALES

L'ogre devient dans les romans francophones étudiés et à travers les axes traités, un mythe à déclinaison variable selon la société, les conditions et les lois qui le régissent. Sans prétention à l'exhaustivité, nous avons voulu mettre en évidence les principales manifestations de l'ogre, en essayant d'établir des différences avec le prototype mythologique et les personnages des contes. Les changements significatifs se retrouvent dans les nouvelles visions sur l'ogre des auteurs francophones contemporains, qui, - soit par une attirance de la mythologie, soit par un intérêt singulier porté à ce mythe et à cette figure -, enrichissent la panoplie des monstres par des personnages gouvernés par « l'ogre intérieur ».

L'ogre en tant que mythe a révélé dès le début de notre travail un personnage aux origines multiples et ambiguës. Mythologie, histoire, folklore s'immiscent dans la création d'un personnage qui n'arrête pas de hanter les auteurs et en égale mesure les chercheurs. La monstruosité qui le caractérise dépasse les limites de l'imaginable humain. La dimension anthropophagique qui définit l'ogre le rend radicalement Autre, différent, celui qui engendre chez les humains la peur d'être dévorés.

Cronos, Orcus, Dis-Pater ou les Hongrois sont les différents éléments mythologiques et historiques qui seraient - selon les différentes théories que nous avons vues dans le premier chapitre - à la base de la naissance de l'ogre en tant que personnage et terme. Dès le début, l'ogre est placé sous le signe d'une forte ambiguïté, la multitude des sources pouvant se décliner dans toutes les espèces d'êtres monstrueux réunis sous le nom d'« ogre ».

Le mythe de l'ogre se construit au long des siècles par un permanent pouvoir de métamorphose qui lui donne la possibilité de s'étendre en des espaces différents. La catégorisation comparatiste, dans la perspective de Brunel et de Chevrel, des espèces d'ogres dans différents pays francophones, nous a révélé plusieurs détails : l'ogre peut émaner de plusieurs archétypes de l'imaginaire d'un certain territoire qui, influencés (ou pas) par des éléments extérieurs, se combinent et créent des figures monstrueuses facilement rattachables à l'ogre. Les lois de l'émergence, de la flexibilité et de l'irradiation sur lesquelles Brunel et Chevrel fondent l'acte comparatiste, ont permis une catégorisation des espèces monstrueuses de l'ogre. Nous avons découvert que l'ogre peut se décliner sous une multitude d'appellations, de formes et d'expressions qui définissent des réalités et des situations difficilement saisissables. Croque-mitaines aux différents noms selon les territoires où ils apparaissent (Mormô, Babau, Pier Jan Claes, le Bonhomme sept-heures, Bouloulou, Baubau), géants aux traits de caractère ambivalents (civilisateurs, mais aussi arrogants et belliqueux),

Saint-Nicolas et Père Fouettard, tous s'incarnent dans de nouveaux ogres qui hantent l'inconscient des peuples. Le binôme attraction/répulsion caractérise l'ogre dans sa démarche d'adaptation aux besoins des littératures et des imaginaires contemporains.

À ces figures s'en ajoutent d'autres qui, prises dans leur contexte, représentent des personnages à part entière. Pourtant, la polyvalence des caractères de l'ogre influence un nombre de personnages comme le diable, le loup, le sorcier et la sorcière, en soulignant une parenté, voire parfois une confusion entre les personnages, par des traits physiques communs, des habitudes alimentaires et par la peur qu'ils inspirent aux autres.

L'ogre devient de la sorte un mythe de la multiplicité et de la confusion.

L'apparition de l'ogre dans le domaine politique telle qu'elle est décrite dans les romans de notre corpus n'est pas fortuite. Il définit la démesure absurde et le grotesque dans des régimes politiques totalitaires. La diversité des romans dans lesquels la dimension politique de l'ogre apparaît témoigne d'une attention particulière portée par les auteurs francophones à cette question. Inspirés de l'histoire ou imaginés, les ogres politiques forment une catégorie de monstres nouveaux, un mélange d'humanité et d'animalité, fortement ancrés dans la contemporanéité.

C'est avec le roman de Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, que nous découvrons l'image des ogres politiques par excellence. Ils sont des êtres sans aucune limite, carnassiers et meurtriers, dont l'automythification, la mégalomanie et le culte du soi atteignent le paroxysme. « Guide », « guide multidimensionnel », « père de la nation » sont des appellations qui mettent en avant tant la grandeur physique des dirigeants, que celle de leurs entreprises. L'élément innovateur que nous avons découvert dans le cas de l'ogre politique chez Sony Labou Tansi est que l'appétit glouton de cet être s'associe incessamment à la folie meurtrière. Les scènes de carnage décrites dans le roman tansien témoignent de pulsions criminelles qui gouvernent les dictateurs-ogres. De la sorte, le peuple de Katamalanasia ressent la répression du régime comme une menace constante de mort et de dévoration. L'ogre contemporain en tant que mythe réitère ses valences de dévoration et de mort. À celles-ci s'ajoute la terreur, la peur non pas individualisée, mais devenue manière de vivre de tout un peuple. Pouvoir, brutalité et bestialité sont les traits définitoires de l'ogre politique du régime présenté dans le roman *La Vie et demie*.

Un autre nouvel élément que nous avons mis en évidence dans le deuxième chapitre de notre thèse se renforce par le regain d'actualité du double de l'ogre, le Diable et l'enfer, dans la construction de la république de Katamalanasia. Dans la perspective du mythe de l'ogre, le roman pourrait se résumer ainsi : si le dictateur est l'incarnation du Diable, le pays sous la

dictature politique est un enfer dont nul ne peut s'échapper. Le rapprochement de la thématique de l'enfer est indirectement réalisé par l'auteur qui attribue au personnage Chaïdana cette phrase déjà citée : « L'enfer ne tue pas : il bouffe » (*VD*, p. 94).

La variante politique de l'ogre chez Sony Labou Tansi se construit sur la fusion de traits « traditionnels », comme sa nature dévorante et l'appétit pour la chair fraîche, et de traits nouveaux qui, à leur tour, se construisent sur un cannibalisme réel et métaphorique à la fois. Les pulsions cannibaliques ramènent les guides-ogres à un état de sauvagerie primaire, sans oublier pour autant le côté moderne, exprimé vers la fin du roman par la dégustation de plats fins et exquis.

Dans la littérature contemporaine, l'ogre devient un mythe du plaisir des mets exquis, de la fine gourmandise, sans oublier pour autant le côté dévorateur et destructeur.

Tout comme dans les nouvelles *La Ceinture de l'Ogresse* de Rachid Mimouni, dans le roman tansien l'ogre ne règne pas en solitaire. Tout un appareil d'état se met en place, comme une arme avec laquelle l'ogre politique tient ses sujets sous contrôle. Cet appareil est formé d'ogres plus petits qui n'hésitent pas à montrer leur dimension meurtrière à chaque fois que la possibilité leur en est offerte. La métaphore de ce bourreau anthropophage se complète par l'appareil ministériel et la police (la Milice), cette dernière devenant le quotidien des peuples présentés par Mimouni et Tansi. L'ogre devient un mythe de la terreur et de l'oppression politique.

La terreur et l'oppression sont les principales manifestations de l'ogre dans le recueil *La Ceinture de l'Ogresse*. Ce n'est pas de la dévoration au sens propre du mot, mais une lente destruction du peuple par le biais de la bureaucratie, de l'imposition de l'obéissance et de la docilité. Cela est mis en évidence dès le titre du recueil, où la déclinaison féminine de l'ogre, l'ogresse, est l'incarnation de la dictature qui règne sur le pays. La dévoration métaphorique a lieu donc à un niveau national. À cette dévoration s'ajoute un stade de sauvagerie primaire, qui constitue l'originalité de l'ogre contemporain, par ses manifestations particulières sur le peuple ; le régime dictatorial ogresque est une institution permise par la corruption et l'analphabétisme.

Avec le recueil de Mimouni, l'ogre politique gagne en traits inédits. Il ne se manifeste que dans l'ombre – l'obscurité étant la condition propice à l'apparition des monstres –, apparaît très rarement sur le devant de la scène (seulement dans la dernière nouvelle du recueil, *Le Manifestant*) et présente des traits de dictateurs réels. « Forgeron de l'Histoire », le Président du recueil mimounien comporte des traits qui lui viennent du leader soviétique, Staline. L'automythification qui le caractérise repose sur sa prétention à reconstruire l'histoire

à sa manière, tout en voulant dominer l'évolution du peuple par la soumission totale, étouffant toute tentative de rébellion. L'ogre est un mythe de la soumission totale, qui se réalise par le biais d'une organisation pyramidale constituée de prédateurs politiques sanguinaires et impitoyables.

Dans la littérature française et francophone une constante réactualisation du mythe de l'ogre du point de vue politique se produit. Pourtant, au-delà de la littérature, l'ogre devient le nom d'une réalité vécue par un grand nombre de peuples : le nazisme. Jonathan Krell, dans son article « L'ogre réécrit, l'ogre réhabilité »⁵⁴⁷ voit dans les régimes politiques totalitaires -notamment dans le nazisme -, exprimés dans la littérature, « des symptômes de la cruauté » qui vont « de pair avec une tendance fâcheuse (...) à l'absoudre de ses crimes »⁵⁴⁸. Le nazisme est revisité dans les romans de Chessex et de Sempoux par des symboles qui se perpétuent à travers ses adeptes, des fanatiques du régime, quelques décennies après la mort d'Hitler. C'est dans les permanents adeptes du nazisme que l'ogre politique s'incarne, dans une idolâtrie de certains symboles et figures. L'adulation du nazisme dans roman *L'Ogre* par le personnage de Mollendruz et la collaboration nazie du père - protagoniste du roman *Le Dévoreur* - réactualisent Hitler comme l'ogre politique et historique par excellence.

L'analyse menée dans ce deuxième chapitre nous a permis de voir qu'il n'existe pas un prototype d'ogre dictatorial, bourreau sanguinaire et impitoyable, mais que la vision de chaque auteur réactualise le mythe de l'ogre dans le domaine politique, par de nouvelles réinterprétations contemporaines, que ce soit des figures mythologiques comme Cronos ou bien des figures historiques monstrueuses. Pour ce qui est du domaine politique, la certitude est là : l'ogre est un mythe de la mort.

Dans la continuité des ogres politiques qui opèrent sur des aires larges, nous avons focalisé notre attention sur des pères patriarcaux, monstrueux et avilissants représentant la loi au sein de leurs familles. Le mythe de l'ogre est le mythe du père destructeur et meurtrier. Qu'elle soit psychologique ou physique, la violence que les ogres familiaux déploient sur leur entourage devient la quintessence même de rapports familiaux transgressifs, voire impossibles.

Au sein de la famille, les pères ogresques se manifestent par une constante agression envers leur progéniture, leur inculquant une peur paralysante, au point que, des protagonistes comme Jean Calmet ou François ne trouve pas d'autre échappatoire que la mort.

⁵⁴⁷ Jonathan F. Krell, « L'ogre réécrit, l'ogre réhabilité », dans Yves Laberge, *op. cit.*, p. 15-20.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

Le docteur Paul Calmet du roman de Chessex amène des nouveautés dans la définition du mythe de l'ogre contemporain, justement par la persécution de son fils adulte, au-delà de sa mort. Avec Paul Calmet, l'ogre devient sur le plan familial un fantôme obsédant qui hante en maître un fils impuissant devant le souvenir du père. Cette relation étouffante, malgré la mort du père, incarne une réactualisation moderne, contemporaine du Cronos dévoreur de sa progéniture.

La même réactualisation du mythe du Cronos, l'ogre mythologique par excellence, se laisse voir dans le roman de Sempoux, dès le titre : *Le Dévoreur*. C'est la même emprise patriarcale destructrice comme dans le cas de Jean Calmet. François est aussi faible que ce dernier, signe que le père, en tant que bourreau, détient tout le pouvoir.

Le binôme victime/bourreau qui définit l'ogre dans le roman de Sempoux se base sur une série de rituels « sacrificiels » que le père établit indirectement pour François, tout au long de son existence et auxquels il ne peut s'échapper que par le suicide.

Les ogres familiaux sont également des personnages rusés. Par exemple, le Dévoreur manipule François par le biais du secret. Sans que ce dernier le sache, il devient la victime des entreprises politiques voilées de son père. L'ogre devient de la sorte un mythe de la ruse, mais aussi du mensonge.

La dévoration métaphorique que François subit, tout comme dans le cas de Jean Calmet, donne une nouvelle dimension au mythe de l'ogre dans la prose francophone contemporaine : il devient un mythe de la haine familiale, voire sociale, de la haine contre le père et tout ce qu'il représente.

Dans un registre complètement différent, Ananda Devi place sur la scène littéraire un personnage familial monstrueux qui ne cessera pas de nous choquer par sa dimension bestiale, abominable et inhumaine. Le *Dokter*-dieu est un tyran familial unique dans la prose francophone contemporaine que nous avons lue jusqu'à présent. L'originalité de ses caractéristiques ogresques se fonde sur les principes de la société hindoue traditionnelle, où l'homme règne en mâle tout-puissant, la femme étant réduite à la soumission tacite et silencieuse. La facilité avec laquelle cet ogre exerce sa domination s'explique par cette règle, cette loi non-écrite. Tout au long du roman c'est le bourreau, tortionnaire dans tous les sens du mot, qui parle. L'inédit des situations ressort par la bouche-même de l'ogre. Il s'automythifie au sein de la société par l'appellation « dieu » qui se rajoute au terme « *Dokter* » grâce à son pouvoir de guérir les maladies, pouvoir perçu par la société comme un don divin. Le mythe de l'ogre développe le côté symbolique, métaphorique de son anthropophagie par le métier de médecin, ce qui lui facilite le contact avec la chair humaine et

implicitement avec la chair fraîche, celle des enfants ou des jeunes filles. En égale mesure, par le métier de médecin, le *Dokter*-dieu, tout comme Paul Calmet, s'apparente à Cronos par le pouvoir de vie et de mort qu'ils ont sur leurs patients malades. Le mythe de l'ogre se réincarne de la sorte dans un métier où triturer la chair humaine est l'activité principale car elle est une profession.

Le *Dokter*-dieu mauricien est un ogre par excellence par l'ambivalence dont il fait preuve. Malgré sa déification à l'extérieur de sa maison, au sein de sa famille il incarne un monstre conjugal sans équivalent. Il devient l'ogre des femmes qu'il déteste à tel point qu'il est capable de leur donner la mort. Avec lui, le mythe de l'ogre devient mythe de la violence élevée au rang d'institution familiale. Colérique, maniaque, il poursuit sa persécution sur sa fille après la mort de son épouse. Une persécution qui dépasse les limites de toute humanité et tout sentiment paternel.

C'est avec le *Dokter*-dieu que l'ogre atteint sa « deshumanisation maximale » et la violence la plus extrême envers la gent féminine. Ce personnage se distingue des autres ogres par sa dimension misogyne hypertrophiée. Il subjugue pour détruire sans aucun scrupule. Pourquoi cette violence ? Parce que ses pulsions alimentaires ne sont pas satisfaites. De la sorte, nourriture et violence s'entremêlent ; si la première manque, la deuxième apparaît pour combler un vide. La violence conjugale devient le produit de la faim ogresque, des pulsions inassouviées, du désir inapaisé de goûter aux plats exquis. L'ogre punit par la mort cet inaccomplissement culinaire de la part de la femme. La mort de celle-ci est l'expression de la pulsion cannibalique qui caractérise l'ogre depuis ses origines. Le mérite d'Ananda Devi est d'envelopper le mythe de l'ogre d'une image nouvelle, inédite, qui choque mais qui réitère en même temps des moments qui se sont passés dans la nuit des temps. Selon nous, Ananda Devi crée l'ogre mauricien, celui que nous n'avons pas su déceler dans d'autres écrits de l'île. Son originalité trouve un nouvel élément dans la relation époux tout-puissant/femme soumise, où l'ogre devient un mythe du silence.

Dans la conclusion partielle de ce chapitre, nous disions que « le Père est un ogre » reprenant le titre de la conclusion de l'étude *The Ogre's Progress* de Krell. La dévoration ogresque du père au sein de la famille se manifeste dans les romans francophones analysés par un « infanticide » symbolique. C'est le cas de Jean Calmet du roman *L'Ogre* et de François, protagoniste de *Sempoux*. Dans le roman *Le Sari vert* l'époux, voire le père-ogre est ambivalent et complexe, misogyne, cruel et également meurtrier.

L'ogre est un mythe de la violence. « *[Le] Père (...)* C'est la violence. » (SV, p. 215)

La dimension sexuelle que nous avons détectée chez l'ogre, donne à celui-ci de nouvelles représentations qui s'affirment par le biais des personnages, de leurs actions et des situations qu'ils provoquent.

Quand il y a déviation dans la sexualité, celle-ci devient monstrueuse. Comment la nommer ? Quelle est le rôle de la violence qui l'accompagne ? Dans une perspective qui touche à la psychanalyse, nous nous sommes proposé dans le quatrième chapitre de montrer comment l'ogre en tant que mythe et personnage pouvait se représenter dans les problématiques de la castration, de l'inceste et du mythe d'Œdipe, dans une sélection de romans de notre corpus.

Avec les romans de Chessex et Sempoux, nous avons vu que le mythe de l'ogre devient un mythe contemporain de la castration symbolique. Au-delà de la domination patriarcale, les protagonistes sont soumis à une domination sexuelle symbolique, qui débouche, selon les cas, par l'émascation symbolique, voire par la déviance sexuelle. Comme nous l'avons vu, la castration des deux protagonistes remonte à leur jeunesse quand ils sont humiliés par l'emprise de leurs pères sur des jeunes femmes, objets de désir de Jean et de François. L'impuissance et l'homosexualité ne sont que des conséquences logiques de cette castration symbolique de la part de leurs pères. La libido démesurée des pères complète leurs appétits excessifs, au détriment de leur progéniture qui sera constamment hantée par le phallus patriarcal.

Par le biais de cette thématique, le mythe de l'ogre se construit sur les binômes domination/ émascation, domination/homosexualité. Suite à leur castration symbolique, les deux protagonistes ne sont plus capables d'« aimer normalement », l'ogre devenant de la sorte un mythe de la honte sexuelle infligée par le père. Faute de pouvoir assumer cette honte, Jean Calmet et François se donnent la mort.

Si la castration et la déviation sexuelle n'ont pas vraiment lieu sous les auspices de la violence, nous découvrons avec le roman *Les Enfants du sabbat* une nouvelle dimension sexuelle de l'ogre. Le rapprochement à l'ogre des faits atroces présentés dans le roman nous a été permis par les constantes transgressions des normes auxquelles les personnages s'adonnent : le viol de l'enfant et l'inceste. Le mythe de l'ogre se contamine de la symbolique incestueuse par les viols répétitifs du père-diable sur sa fille. Pourtant, ces viols incestueux ne recherchent pas seulement l'assouvissement libidinal mais ils ont un autre but précis : faire de Julie la plus grande sorcière du monde. Ce besoin d'explication du viol ogresque transpose une certaine volonté de réhabilitation de ce double de l'ogre. Avec le père-diable, l'ogre devient le mythe du viol incestueux.

La même réhabilitation de l'ogre pourrait être remarquée dans le cas du viol de Chaïdana la fille par le fantôme de son père, car cette « gifle intérieure » qu'il lui administre n'est autre chose que le dernier recours pour convaincre la jeune femme de quitter le pays infernal. Avec cette dimension du roman *La Vie et demie*, l'ogre devient un mythe de la punition.

Si Julie et Chaïdana sont deux victimes du viol incestueux qui s'en remettent assez facilement, dans le cas de la relation *Dokter-dieu/Kitty* l'inceste laisse des traces qui mutilent cette dernière durant toute son existence. En se manifestant dans la relation sexuelle déviante entre le père et la fille, l'ogre gagne en particularités nouvelles par l'instrumentalisation de l'emprise du père sur sa fille. La préméditation de l'acte sexuel est évidente, car le besoin d'« une épouse de substitution » (*SV*, p. 171) impliquait aussi des relations sexuelles.

L'ogre sexuel représente la perpétuation d'un mythe de la transgression de l'interdiction, malgré les lois naturelles et sociales évidentes.

L'apogée de la dimension sexuelle de l'ogre est atteint dans le roman de Sony Labou Tansi avec la libido débridée et démesurée des Guides. Ils perdent tout contrôle de leurs pulsions, ce qui semble contaminer l'appareil gouvernemental tout entier. L'industrialisation de l'acte copulatif, la fornication irréaliste, choque par son côté grotesque. L'avidité sexuelle qui caractérise l'éventail des personnages monstrueux du roman transforme l'ogre en un mythe de la dérive sexuelle absolue. Selon nous, il y a dans le roman de Sony Labou Tansi une évolution dans l'appétit des dictateurs-ogres : l'appétit glouton de viande fraîche servie pendant les quatre heures habituelles de table se transforme en avidité de la chair fraîche des vierges. La démesure de l'appétit sexuel ogresque devient possible avec les protagonistes du roman *La Vie et demie*.

L'ogresse, ce personnage étourdissant, se masquant sous des formes féminines les plus séductrices, n'est à l'intérieur qu'un monstre prêt à tout pour assouvir ses désirs, quelle que soit leur nature. La galerie d'ogresses que nous avons analysées dans le dernier chapitre de notre thèse relève d'une expansion du mythe de l'ogre par des déclinaisons féminines qui touchent à plusieurs niveaux : sexuel, magique, politique, familial.

Comme nous l'avons vu, l'apparition des ogresses dans les romans de notre corpus établit un certain équilibre dans les rapports avec les hommes. La Fille au Chat du roman *L'Ogre* est fortement rattachée à l'animalité, elle possède un appétit sexuel insatiable, qui fait penser au vampire et au succube dont nous avons parlé au début de notre travail. Elle s'inscrit dans la lignée des ogresses par la sexualité nonchalante qu'elle déploie sur ses victimes mâles et surtout sur Jean Calmet, au suicide duquel elle participe indirectement.

Les ogresses du roman *Les Enfants du sabbat* sont des sorcières dévoratrices, qui désirent s'incorporer charnellement respectivement le fils et le frère. Ce désir incestueux qui caractérise l'ogre dans la prose francophone contemporaine, est repris dans le cas de l'ogresse, établissant de la sorte une certaine interchangeabilité entre les deux figures.

Si la Fille au Chat, Julie et sa mère sont des ogresses où beauté infernale et sorcellerie se mélangent, les deux Chaïdana se présentent en ogresses politico-sexuelles. Avec elles, le sexe devient une arme politique d'anéantissement et de destruction au plus haut niveau. En même temps elles prennent le dessus sur les hommes, dans une société où la femme n'est qu'un objet de convoitise libidinale.

Les ogresses se différencient des ogres par le fait qu'elles peuvent laisser en héritage leur « ogreté ». Les binômes Philomène dite la Goglu/Julie et Chaïdana la mère/Chaïdana la fille montrent une certaine interchangeabilité des éléments qui les constituent et donnent à l'ogresse en tant que mythe, le pouvoir de changer la chair fraîche tellement convoitée, en chair de rébellion, voire de guerre.

Notre chapitre se clôture avec l'analyse de la daïne que nous avons incorporée dans la vaste lignée des ogresses par leur côté sorcier et anthropophage. Ce qui la distingue des autres personnages féminins monstrueux est le regard que son mari pose sur elle. Elle n'est une ogresse que parce que son mari la voit ainsi. Dans son délire barbare, le *Dokter*-dieu la présente comme une sorcière envoûtante, dont le seul but est de le détruire et de le dévorer. Renforçant les traits monstrueux de celle-ci, l'époux place la daïne dans une autre dimension que l'humanité ne peut pas atteindre. Par le regard que celui-ci porte sur sa femme, l'ogresse incarne le mythe de l'usurpation, car pour le *Dokter*, son corps a été usurpé par une sorcière destructrice.

Les personnages ogres des romans analysés sont constamment rattachés à des caractéristiques d'animaux fauves et sauvages, impériaux ou dévoreurs, ce qui confirme le fait que les doubles de l'ogre évoluent et se transforment en même temps que celui-ci. Il existe également une constante interpénétration de l'humain avec le monstrueux, qui naît dans l'imaginaire des peuples à travers le regard qu'ils posent sur certains personnages.

Avec chaque roman la monstruosité et la violence se donnent la main pour ressusciter le mythe de l'ogre, tout en conquérant des domaines dans lesquels on ne s'attendait pas à le trouver. Les images, les comportements, les nouvelles métaphores, tout permet la lecture du mythe de l'ogre sous des angles nouveaux. La réitération de son apparition est due au besoin

incessant de l'homme de nommer les atrocités qui l'entourent et auxquelles il donne un nom pour pouvoir les placer par rapport à son existence.

Dans les romans de notre corpus, représentants de la prose francophone contemporaine, l'ogre nous donne une grille de déchiffrement de la violence, tout en nous aidant à la penser et à la comprendre.

Notre entreprise n'était pas une démarche d'uniformisation des traits du mythe de l'ogre dans les différents œuvres, mais tout le contraire : montrer que l'ogre jouit d'un regain de valeurs, symboliques, métaphores et représentations dans la prose étudiée. Comme nous l'avons vu avec les nouvelles représentations, le mythe de l'ogre traverse le monde et les cultures pour atteindre une forme d'universalité qui se manifeste dans tous les domaines de la vie humaine peinte dans la littérature.

Sexe, haine, violence et mort sont des caractéristiques de notre époque. Ce sont également les principales caractéristiques du mythe de l'ogre dans les romans étudiés. L'ogre ne se fait que trop présent. Dans une étude qui portait sur les contes de Perrault, Muguras Constantinescu voit dans la « notion d'« ogritude » (...) une connotation d'actualité »⁵⁴⁹, signe que l'ogre n'est que trop présent.

Notre thèse portant sur le mythe de l'ogre dans la prose francophone contemporaine est une recherche originale et peu abordée de cette manière en Roumanie, ce mythe n'ayant pas suscité d'autre thèse portant sur l'ogre dans la prose francophone ou autre. En France, nous avons apporté une contribution originale, tout en nous situant dans le sillage des recherches d'Arlette Bouloumié ou encore de Jonathan F. Krell en Amérique.

La permanente ambiguïté de l'ogre ne fait qu'accentuer son pouvoir de propagation dans la littérature. Il serait intéressant d'explorer plus en profondeur l'aspect anthropologique et psychanalytique de la violence sous toutes ses formes, mais aussi d'appliquer cette démarche à un corpus plus large de textes ; dans une démarche ultérieure, nous nous proposons des analyses plus poussées et des conclusions qui touchent à une aire plus vaste de la littérature.

Au terme de notre thèse, nous avons une certitude : étant en permanent mouvement, l'ogre, en tant que mythe, personnage, figure, ne tombera pas dans l'oubli. Sa capacité de transformation et de développement dans des champs métaphoriques variés lui assure une place éminente dans notre contemporanéité.

⁵⁴⁹ Muguras Constantinescu, *Les contes de Perrault en palimpseste*, Suceava, Editura Universitatii Suceava, 2006, p. 282.

La diversité d'apparitions fait preuve d'une capacité de flexibilité de l'ogre en tant que mythe et personnage, souplesse qui lui vient de l'ambiguïté que nous avons relevé dans le chapitre introductif. La légèreté avec laquelle l'ogre peut passer d'un domaine à l'autre de la vie humaine relève de sa capacité de suivre l'évolution de l'être humain. L'ogre et l'ogresse existeront tant que la race humaine existera et devra se définir par rapport à quelque chose. Et qui mieux que l'ogre ?

Car mythe de l'ambiguïté, de la multiplicité, de la confusion, de la peur, de la terreur, de l'oppression, de la soumission, du temps et de la mort, l'ogre ne fait que nous définir et justifier nos interrogations à son égard.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal de textes

CHESSEX, Jacques, *L'Ogre*, Paris, Éditions Bernard Grasset & Fasquelle, 1973.

DEVI, Ananda, *Le sari vert*, Paris, Gallimard, 2009.

HÉBERT, Anne, *Les Enfants du sabbat*, Paris, Seuil, 1975.

LABOU TANSI, Sony, *La vie et demie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998.

MIMOUNI, Rachid, *La ceinture de l'Ogresse*, Paris, Editions Stock, 1999.

SEMPOUX, André, *Le Dévoreur*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1995.

Corpus secondaire de textes

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Enciclopedia zmeilor*, București, Editura Humanitas, 2010 (2002).

DEVI, Ananda, *Moi, l'Interdite*, Paris, Éditions Dapper, 2000.

DEVI, Ananda, *Les hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard, 2011.

FEYDER, Vera, *La bouche de l'ogre*, Editions Le Grand Miroir, Bruxelles, 2002.

FLEUTIAUX, Pierrette, *Métamorphoses de la reine*, Paris, Gallimard, 1984.

L'ODYSSÉE, « Poésie Homérique », Tomme II : Chants VIII-XV, Texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1963.

JARRY, Alfred, *Ubu roi*, Paris, Éditions Larousse, 2007 (1896).

KAFKA, Franz, *Lettre au Père*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard Folio, (1953), 2002.

LALONDE, Robert, *L'Ogre de Grand Remous*, Paris, Éditions France Loisirs, 1998 (1992).

LES REDACTEURS, *Les mondes enchantés. Ogres et géants*, Amsterdam, Éditions Time-Life, 1986.

LE TASSE, *La Jérusalem délivrée (Gerusalemme liberata)*, édition bilingue de J.-M. Gardair, Paris, Bordas, 1990.

MIMOUNI, Rachid, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Mesnil-sur-L'Estrée, Éditions Le Pré aux Clercs, 1992.

MIMOUNI, Rachid *L'honneur de la tribu*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A, 1989.

PÉJU, Pierre, *Le rire de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2005.

PENNAC, Daniel, *Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard, 1985.

PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981.

PERRAULT Charles, MME D'AULNOY, *Le Petit Poucet dans Contes des Fées*, Tours, Maison Mame, 1950.

PLATON, *La République, Livres I à X*, Texte établi et traduit par Émile Chambry, Paris, Gallimard, 1992.

RABELAIS, François, *Gargantua et Pantagruel*, Texte transcrit et annoté par Henri Clouzout, Paris, Bibliothèque Larousse, 1963.

RUGHONUNDUN, Vinod, *Daines et autres chroniques de la mort*, Nouvelles, Paris, Éditions Naïves, 2006.

SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, 1997.

SEMPOUX, André, *Des nouvelles de Judas*, Bruxelles, Éditions Les Éperonniers, 1997.

SORENTE, Isabelle, *Le cœur de l'ogre, Trois variations sur le mal*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2003.

TOURNIER, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1980.

TOURNIER, Michel, *Gilles et Jeanne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983 (1986).

TOURNIER, Michel, *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 (1978).

VALÉRY, Paul, *L'Homme et la coquille, Variété V*, Paris, Édition Folio, 1982 (1937).

Autres textes

LOUBAT, Bernard, *L'Ogre de Berengo, Bokassa m'a dit*, Paris, Éditions Alain Lefeuve, coll. « Témoignages », 1981.

BALAND, Lionel, *Léon Degrelle et la presse rexiste*, Paris, Éditions Déterna, 2009.

Ouvrages à portée méthodologique

BENIAMINO, Michel, *La Francophonie littéraire, Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.

BOIA, Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.), *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

CORNEAU, Guy, *Père manquant, fils manqué. Que sont les hommes devenus ?*, Québec, Les Éditions de l'Homme, 1989.

DONTENVILLE, Henri, *Histoire et géographie mythiques de la France*, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 1973.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éditions Dunod, 11^{ème} édition, 1992, (1969).

- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1989 (1957).
- ELIADE, Mircea, *Sur l'érotique mystique indienne*, Paris, L'Herne, coll. « Confidences », 1997.
- FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes Études », 1999.
- FREUD, Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, (trad. Hélène Legros), Paris, Éditions Gallimard, 1980 (1925).
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1988.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1992 (1987).
- FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1995 (1966).
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2005 (1965).
- GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972.
- Girard, René, *Le bouc émissaire*, Paris, Éditions Grasset&Fasquelle, 1982.
- KLEIN, Mélanie, *Le développement de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1966.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1980.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre IV, Le relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Librairie Plon, 1964.
- MENDEL, Gérard, *La Révolte contre le Père, Une introduction à la sociopsychanalyse*, Paris, Payot, 1968.
- MEYNARD, Jean-Albert, *Le complexe de Barbe-Bleue. Psychologie de la méchanceté et de la haine*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2006.
- SARTHOU-LAJUS, Nathalie, *La culpabilité*, Paris, Armand Colin, 2002.

Bibliographie complémentaire

- BELFIORE, Jean-Claude, *Croyances et symboliques de l'Antiquité*, Paris, Larousse in extenso, 2010.
- BOUCHARD, Denis, *Une lecture d'Anne Hébert, La recherche d'une mythologie*, Québec, Éditions de Hurtubise, HMS, Cahiers du Québec, coll. « Littérature », 1978.
- BOULOUMIÉ, Arlette, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de question à Michel Tournier*, Paris, Éditions José Corti, 1988.

- BRASEY, Édouard, *Le petit livre des ogres*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2008.
- BROCHU, André, *Anne Hébert, le secret de la vie et de la mort*, Canada, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.
- C. J. CAESARIS, *Commentarii De Bello Gallico*, Édition Classique avec sommaires et notes, par J. Genouille, professeur au Collège Henri IV, Imprimerie et Librairie Classiques de Jules Delalain, Paris, 1897.
- CAMUS, Dominique, *La sorcellerie en France, du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Éditions Dervy, 2008.
- CARBONE, Geneviève, *La peur du loup*, Paris, Découvertes Gallimard, coll. « Histoires naturelles », 1998.
- CONSTANTINESCU, Muguras, *Les contes de Perrault en palimpseste*, Suceava, Editura Universitatii Suceava, 2006.
- DE GRÈCE, Michel, *L'Ogre. Quand Napoléon faisait trembler l'Europe*, Paris, Éditions Olivier Orban, 1986.
- DEVÉSA, Jean-Michel, *Sony Labou Tansi : Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Éditions L'Harmattan, 1996.
- DONTENVILLE, Henri, *Mythologie française*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot, 1998 (1973).
- DUPONT, Jean-Claude, MATTHIEU, Jacques, *Héritage de la francophonie canadienne : traditions orales*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 1988.
- ÉMOND, Maurice, *La femme à la fenêtre, l'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres du bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1984.
- FARÈS, Nabil, *L'Ogresse dans la littérature orale berbère*, Paris, Éditions Karthala, 1994.
- GUICHARD, Nicole, *Michel Tournier et Autrui ou la quête du double*, Paris, Didier Érudition, 1987.
- JORNANDÈS, *De la succession des royaumes et des temps et de l'origine et des actes des Goths*, Paris, C.L. F. Panckoucke Éditeur, 1842, traduction par A. Savagner.
- KALIDOU BÂ, Mamadou, *Le roman africain francophone post-colonial, Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- KRELL, Jonathan F., *The Ogre's Progress. Images of the ogre in modern en contemporary French fiction*, University of Delaware Press, Delaware, 2009.
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille, *Le conte kabyle, Étude ethnologique*, Paris, Librairie François Maspero, coll. « Domaine Maghrébin », 1982 (1970).

- LACOSTE-DUJARDIN, Camille, *Contes de femmes et d'ogresses en Kabylie*, Paris, Éditions Karthala, 2010.
- LANDRY, Jean-Marc, *Pourquoi craindre le loup ?*, Grolley, Les Éditions de l'Hèbe, 2001.
- M. RWANIKA, Drocella, *L'inscription féminine, le roman de Sony Labou Tansi*, Yaoundé, Éditions Nouvelles du Sud, 1998.
- MODREANU, Simona, *Cioran*, Paris, Éditions Oxus, Les étrangers de Paris, coll. « Les Roumains à Paris », 2003.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures francophones ».
- MUREȘANU IONESCU, Marina, *La Littérature, un modèle triadique*, Iasi, Editura Fundatiei Chemarea, 1995.
- NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- OLIVIER, Christiane, *L'Ogre intérieur, de la violence personnelle et familiale*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998.
- PÉRIAC DAOU, Sophie, PLATIER-ZEITOUN Dominique, *Silences. Paroles de psychanalystes*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Érès, 2004.
- ROSE, Jacqueline, *The case of Peter Pan or the impossibility of children's fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.
- SAMBA DIOP, Papa, GARNIER, Xavier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, L'Harmattan, 2007.
- ȘĂINEANU, Lazăr, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, București, Editura Minerva, 1978.
- THAY THAY RHOZALI, Najima, *L'ogre entre le réel et l'imaginaire dans conte populaire du Maroc*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000
- VILLENEUVE, Roland, *Le cannibalisme. Mesures et démesures de l'anthropophagie*, Verviers, Éditions Gérard et Cie, 1973, coll. « Bibliothèque Marabout ».
- VUILLEMIN, Alain, *Le dictateur ou le dieu truqué dans les romans français et anglais de 1918 à 1984*, Paris, Librairie Méridiens Klincksieck et Cie, 1989.
- VULCĂNESCU, Romulus, *Mitologia Română*, București, Éditions Univers, 1987.
- WEBER, Edgar, *Petit dictionnaire de mythologie arabe et des croyances musulmanes*, Paris, Éditions Entente, 1996.

Dictionnaires

- BACCI, M. G., *Dizionario della lingua italiana*, Roma, Libraitalia, 2002.

BLOCH, Oscar, et WON WARTBURG, Walther, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 1960 (1932).

BLOCH, H. (dir.), *Dictionnaire fondamental de la psychologie*, Tomes I et II, Paris, Larousse-Bordas, 1997.

CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans, Rites, mystique et civilisation*, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1995.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/Jupiter, 2005.

DE LA CHÂTRE, Maurice, *Nouveau Dictionnaire universel*, Paris, Docks de la Librairie, 1870.

DE PLANCY, J. Collin, *Dictionnaire infernal ou Répertoire universel des êtres, des personnages, des faits et des choses [...]*, Paris, Éditeur Paul Mellier, 1844.

Diccionario de la Lengua Española, 21^{ème} edición, Madrid, Real Academia Española, 2001.

Dicționarul Explicativ al Limbii Române, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 2008.

DONTENVILLE, Henri, *Histoire et géographie mythiques de la France*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1973.

Grand Dictionnaire Allemand-Français, Français-Allemand, Paris, Éditions Garnier Frères, 1971 (1962).

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 15^{ème} édition, 2002 (1951).

JULIEN, Nadia, *Grand Dictionnaire des Symboles et des Mythes*, Allier (Belgique), Éditions Marabout, 1997.

OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne *Petit dictionnaire des symboles*, (traduit et mis à jour par Michèle Broze et Philippe Tallon), Bruxelles, Éditions Brepols, 1992.

TALOS, Ion, *Petit dictionnaire de mythologie populaire roumaine*, Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 2002, trad. du roumain par Anneliese et Claude Lecouteux.

Actes des colloques et ouvrages collectifs

ASSILA, Maud, « Fonctions de pétrification et de dévoration à l'époque moderne », in Muguras Constantinescu et Claudia Costin (dir.), *Ogres et Sorcières, mythologies et réécritures*, Editura Universitatii Suceava, Suceava, 2008.

BOULOUMIÉ, Arlette (dir.), *Recherches sur l'imaginaire. Les mythes de l'ogre et de l'androgyné*, Cahiers XXVI, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 1996.

- CONSTANTINESCU, Muguras, COSTIN, Claudia (dir.), *Ogres et sorcières. Mythologies et réécritures*, Suceava, Editura Universitatii Suceava, 2008.
- DUCROCQ-POIRIER, Madeleine, (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne*, Québec, Éditions de l'Hexagone, 1997.
- KAUFMANN, Pierre (dir.), *L'apport freudien, Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Éditions Bordas, 1993.
- 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 »*, LABERGE, Yves (dir.), Paris, L'Harmattan, 1998, coll. « Cahiers de l'imaginaire », n° 16.
- LABERGE, Yves (dir.), *Esthétique, Littérature et Modernité*, Actes du Colloque du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Montpellier, Décembre 1994 : « Ruptures de la modernité », Paris, L'Harmattan, 1998.
- LEZOU, D. Gérard, N'DA, Pierre (dir.), *Sony Labou Tansi, Témoin de son temps*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonies », 2003.
- REDOUANE, Najib, *Rachid Mimouni, entre littérature et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- NZUJI MUKALA, Kadima, KOUVOUAMA, Abel, KIBANGOU, Paul (dir.), *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens : actes du colloque international tenu à Brazaville les 13,14 et 15 juin 1996*, Paris, L'Harmattan.
- PAJAZET, Sylvie (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « Littérature et poétique comparée », 2009.
- RAMHARAI, Vicram, « La relation fille-père au sein de la famille hindoue dans les œuvres d'Ananda Devi », dans CLÉMENT, Murielle Lucie et VAN WESEMAEL, Sabine (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles – La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008
- REDOUANE, Najib, *Rachid Mimouni, entre littérature et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- REDOUANE, Najib, MOKKADEM, Yamina (dir.), *1989 en Algérie*, Toronto, Canada, Les Éditions de La Source, 1999.
- SCHOENAERS, Christian, *Retraits, Études littéraires, Pfeiffer, Sempoux, Cliff*, Dinant, Christian Schoenaers éditeur, 2000.

Articles

BANNERJEE, Rohini, « La construction identitaire dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi », dans BRAGARD, Véronique et RAVI, Srilata (dir.), *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 79-94.

BARUS-MICHEL, Jacqueline, « Inceste et pédophilie, quelle jouissance, quel interdit ? », *Nouvelle Revue de Psychosociologie*, 2007/1 n° 3, p. 209-223.

BAYLE-PETRELLI, Françoise, « Paysages extérieurs/visions intérieures dans l'œuvre d'Anne Hébert » dans DUCROCQ-POIRIER, Madeleine, (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne*, Québec, Éditions de l'Hexagone, 1997, p. 105-118.

BENIAMINO, Michel, « Écritures féminines à l'île Maurice. Une Rupture postcoloniale ? », *Nouvelles études francophones*, vol. 23, nr. 1, Printemps 2008, p. 144-154.

BOULOUMIÉ, Arlette, « Modernité de Dionysos » dans Yves Laberge (dir.), *Esthétique, Littérature et Modernité*, Actes du Colloque du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Montpellier, Décembre 1994 : « Ruptures de la modernité », Paris, L'Harmattan, 1998, p. 21-26.

BOULOUMIÉ, Arlette, « Le mythe de l'ogre dans la littérature contemporaine », dans EISSEN, Ariane, ENGÉLIBERT, Jean-Paul, Poitiers, La Licorne, Université de Poitiers, 2000, p. 183-194.

BOULOUMIÉ, Arlette, « La dimension politique du mythe de l'ogre chez Tournier, Chessex et Pennac » dans Sylvie Pajazet (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « Littérature et poétique comparée », 2009, p. 339-354.

BOULOUMIÉ, Arlette « L'Ogre », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 2003 (1988), p. 1096-1111.

BRAIDOTTI, Rosi, « Mothers, Monsters and Machines », dans Katie Conboy, N. Medina and S. Stanbury (Eds.), *Writing the body: Female Embodiment and Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 59-79.

CÉLÉRIER, Patricia « Engagement et esthétique du cri », dans *Notre Librairie*, n°78, janvier-mars 1985, p. 111-115.

DACY, Elo, « La Tradition burlesque dans le roman *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi », dans Mukala Kadima-Nzvji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou (dir.), *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens : actes du colloque international tenu à Brazaville les 13,14 et 15 juin 1996*, Paris, L'Harmattan, p. 74-86.

- DAGOU LEZOU, Gérard, « *La Vie et demie : une esthétique de la tératologie* », dans D. Gérard Lezou et Pierre N'Da, (dir.), *Sony Labou Tansi, Témoin de son temps*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonies », 2003, p. 97-111.
- DE DECKER, Jacques, « Le Dévoreur, ce père, ce salaud », *Le Soir*, Bruxelles, 27 septembre 1995, p. 8.
- FILTEAU, Claude, « La mémoire “racontée” chez quatre écrivains : C. Simon, V.-L. Beaulieu, P. Bergounioux et J.-P. Chavent », dans Beïda Chikhi (dir.), *Vives Lettres*, n° 10, *Passerelles francophones, Pour un nouvel espace d'interprétation*, Vol. I Europe et Québec, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2000, p. 133-160.
- FOUCART, Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée Plurielle*, 2010/2, n° 24, p. 45-61.
- FROMET DE ROSNAY, Émile, « Allégorie et lectrice : l'hétérogène dans *Moi, l'interdite* d'Ananda Devi » dans BRAGARD, Véronique et RAVI, Srilata (dir.), *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 111-131.
- JOUAULT, Didier, « Échec et Espérance. Deux visages du roman africain », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 77, 1985, p. 24-44.
- KILANI, Mondher, « Le cannibalisme, une catégorie bonne à penser », *Études sur la mort*, 2006/1 n° 129, p. 33-46.
- 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 »*, LABERGE, Yves (dir.), Paris, L'Harmattan, 1998, coll. « Cahiers de l'imaginaire », no. 16, p. 15-20.
- KOUASSI AFFOUÉ, Virginie, « Chaïdana, figure d'une situation liminale » dans LEZOU, D. Gérard, N'DA, Pierre (dir.), *Sony Labou Tansi, Témoin de son temps*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonies », p. 259-278.
- LACOSTE, Camille, *Les Hommes sauvages à travers quelques récits maghrébins*, dans ADAM, André, *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 12, Vol. 12, Malte, 1972, p. 258-269.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « Le triangle culinaire », dans le *Nouvel Observateur*, hors-série, 4 mars 1965, p. 14-17.
- MDARHRI-ALAOUI, Abdallah, « Roman algérien actuel et violence socio-politique : Tendances thématiques et narratologiques », dans Najib Redouane et Yamina Mokkaïdem, (dir.), *1989 en Algérie*, Toronto, Canada, Les éditions de La Source, 1999, p. 129-145.

- MOURALIS, Bernard, « Les disparus et les survivants », *Notre Librairie*, Revue des littératures du Sud, *Penser la violence*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 12-19.
- NGALASSO, Mwatha Musanji, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *dans Notre Librairie*, n°78, janvier-mars 1985, p. 72-81.
- NZETE, Paul, « Les jeux de mots dans le roman de Sony Labou Tansi », dans Mukala Kadima-Nzvji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou (dir.), *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens : actes du colloque international tenu à Brazaville les 13,14 et 15 juin 1996*, Paris, L'Harmattan, p. 61-74.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Entre le renouveau et la modernité ? Vers de nouveaux modèles ? », *Notre Librairie*, n°78, janvier-mars 1985, p. 31-35.
- PESTRE DE ALMEIDA, Lilian, « Le jeu parodique et temporel sur un fond de désespoir. Les problèmes du roman dans *Les Enfants du sabbat* » dans Anne Hébert, *parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne*, Québec, Éditions de l'Hexagone, 1997, p. 339-353.
- PICHET, Sandie, « Le mythe de l'ogre dans *L'Ogre* de Jacques Chessex » dans *Recherches sur l'imaginaire. Les mythes de l'ogre et de l'androgynie*, Cahiers XXVI, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 1996, p. 249-263.
- RAMHARAI, Vicram, « La relation fille-père au sein de la famille hindoue dans les œuvres d'Ananda Devi » dans CLÉMENT, Murielle Lucie et VAN WESEMAEL, Sabine, *Relations familiales dans la littérature française et francophone des XXe et XXIe siècles – La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 115-124.
- SAINT-MARTIN, Lori, « Des pères absents aux filles meurtrières et au-delà : le rapport père-fille en littérature québécoise » dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Relations familiales dans la littérature française et francophone des XXe et XXIe siècles – La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 13-26.
- SASU, Voichița, « Crime et châtement dans les romans et récits d'Ananda Devi », dans Anne Hébert, *parcours d'une œuvre, Actes du colloque de la Sorbonne*, Québec, Éditions de l'Hexagone, 1997, p. 175-183.
- SCHOENAERS, Christiane, « André Sempoux sur ses chemins », *La Revue Générale*, 133^e année, n° 4/avril 1998, p. 47-55.
- SCHURMANS, Fabrice, *Les débuts du Nouveau Journal sous l'occupation (1940-1941). Analyse critique du témoignage de Robert Poulet*, *Textyles* n° 15, 1998, p. 33-45.
- STEICIUC, Elena-Brândusa, « Images de la dictature et du dictateur dans l'œuvre de Rachid Mimouni » dans (dir.) Guy Dugas, Naaman Kessous, Christine Margerrison, Andy Stafford,

Algérie : vers le cinquantenaire de l'Indépendance – Regards critiques, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, p. 115-125.

STERCK-SPINETTE, Alberte, « Au nom du père : des secrets très bien gardés », *Passions italiennes pour André Sempoux*, Documenta et Opuscula, n° 28, Bruxelles, Émile Van Balberghe Libraire, 2000, p. 11-21.

WATERS, Julia, « The Gender Politics of Food in Ananda Devi's Recent Fiction », dans BRAGARD, Véronique et RAVI, Srilata (dir.), *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 249-269.

Mémoires et thèses

DURAND, Déborah, *L'ogre dans tous ses états*, Mémoire de Master 1 Littérature Jeunesse, sous la direction de Monsieur Bertrand Ferrier, à l'Université de Maine, juin 2008.

MEUR, Marie-Caroline, *Identité et monstruosité dans l'œuvre littéraire d'Ananda Devi, Vers une redéfinition du Lien Primordial. Des chaînes du double à l'hybridation de la poussière fécondante*, thèse sous la direction de Mme Beïda Chikhi, thèse présentée et soutenue publiquement le 1^{er} juillet 2009, au CIEF, Paris IV, Sorbonne.

Entretiens

GORAJ, Sylviane, « On nous cache quelque chose... », Interview de M. André Sempoux, réalisée le 21 mars 1996, dans Chantal Zabus, *Le secret : motif et moteur de la littérature*, Louvain-la-Neuve, Collège Érasme, Bureau du recueil, 1999, p. 152-165.

Sitographie

ALBERT, Henry, *Bloch (Oscar) et von Wartburg (Walther)*, *Dictionnaire étymologique de la langue française, préface d'A. Meillet, 2ème édition refondue par W. Wartburg*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1952, vol. 30, n° 1, p. 208-211. url http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_00350818_1952_num_30_1_2135_t1_0208_0000_2

CASSIN, Barbara, « Kronos ou Cronos », dans *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/kronos-cronos/>

CHAULET ACHOUR, Contes et narration au féminin, Actes du séminaire du Centre de Recherche Texte/Histoire de l'Université de Cergy-Pontoise, 2003-2004, Manuscrit-Université, <http://www.smartlibris.com/reader/index/docid/10214647>

COMTOIS, Mélissa, « Un terrible bouffon : Ubu roi », *Jeu : revue de théâtre*, n° 111, (2) 2004, p. 66-70, <http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1111886/25503ac.pdf>

DE DECKER, Jacques, « *Le Dévoreur*, ce père, ce salaud », *Le Soir*, 27 septembre 1995, http://archives.lesoir.be/-le-devoreur-ce-pere-ce-salaut_t-19950927-Z0A2TE.html.

Dicționar explicativ al limbii române, (Dictionnaire explicatif de la langue roumaine, <http://dexonline.ro/definitie/zmeu>

DE RIALLE, Girard, « Sur la signification de la croix dite Svastika et d'autres emblèmes de même nature », dans *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, Année 1880, Vol. 3, n°, p. 15, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bmsap_0301-8644_1880_num_3_1_3285.

MEINTINGER, Serge, « Avatars de la déesse. Indianité, féminité et universalité du féminin dans l'œuvre d'Ananda Devi », publié le 3 juillet 2010, <http://www.larevuedesressources.org/avatars-de-la-deesse.921.html>.

MÉNAGE, Gilles, F. JAULT, Augustin, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Chez Briasson, Tome Second, 1750, p. 163, version en ligne, livre numérisé par Google,

http://books.google.fr/books?id=zLRKAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Office Québécois de la Langue Française, *Le Grand Dictionnaire terminologique*, 2007, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8972202

PATERA, Maria, « Comment effrayer les enfants : le cas de Mormô/Mormolukê et du *mormolukeion* », *Kernos* [En ligne], 18/2005, mis en ligne le 14 septembre 2011, consulté le 18 décembre 2012. Url : <http://kernos.revues.org/1910>

PIFFARD, Florentin, *Discours sauvage sur la modernité. L'ogre philanthropique a faim*, p. 2, <http://modernologue.blogspot.com/2009/01/logre-philanthropique-faim.html>, page consultée le 18 mars 2010.

QUINOFORME, <http://www.doctissimo.fr/medicament-QUINOFORME.html>

RENARD, Marie-France *André Sempoux, nouvelliste*, <http://www.lalibre.be/culture/livres/article/139057/andre-sempoux-nouveliste.html>.

RIESZ, János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétexes-Contextes-Intertextes*, Editions Karthala, 2007, <http://books.google.fr/books?hl=fr&id=gueMFMdxRm4C&dq=dictature+d%27une+%27hernie&q=ogre#v=onepage&q=ogre&f=false>.

Revue de traditions populaires, 11/1911, en ligne sur le site de la Bibliothèque Nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5834232n/f9.image.r=géants%20civilisateurs.langFR>

Saint Nicholas Center, *Discovering the truth about Santa Claus*, <http://www.stnicholascenter.org/pages/who-is-st-nicholas/>

ZABOROWSKI, S.I., « Huns, Ougres, Ouïgours. II. Inscription de l'Iénisséi et de l'Orkhon, origine de l'alphabet vieux turc » dans *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, IV^o Série, tome 9, 1898. pp. 171-180, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bmsap_0301-8644_1898_num_9_1_5762,

UHLAND, Ludwig, *J'avais un camarade, (Ich hatt' einen Kameraden)* 1809, http://www.fncv.com/biblio/musiques/chants_legion/javais_un_camarade/

Titre en français : Le mythe de l'ogre dans la prose francophone contemporaine

Partant des traits des ogres mythologiques, historiques et de la tradition, cette thèse s'interroge sur la réhabilitation et l'actualité du mythe de l'ogre dans un corpus de textes issus des territoires francophones les plus variés.

La thèse est structurée en cinq chapitres thématiques. Le premier chapitre porte sur la naissance de l'ogre en tant que mythe et personnage emblématique de la culture et de la tradition orale dans différents territoires. Le deuxième chapitre traite des régimes et des tyrans politiques qui règnent en ogre : si « ogre » est le nom pour tout dirigeant tyrannique et dictateur, il est représenté dans les textes par une multitude de dénominations et de visages.

Dans la continuité de cette recherche, le troisième chapitre aborde le mythe de l'ogre dans une perspective sociale et familiale. Les nouveaux avatars de l'ogre dans la contemporanéité sont les pères : pères destructeurs, avilisseurs, pratiquants d'un cannibalisme métaphorique. Leur démesure réside dans la violence avec laquelle ils gouvernent leurs familles. Dans une perspective freudienne, le quatrième chapitre porte sur les rapports (sexuels) impossibles entre les géniteurs et leur progéniture, générés par la castration symbolique, l'inceste et la débauche sexuelle. Le dernier chapitre se construit sur la déclinaison féminine de l'ogre, l'ogresse dans le corpus proposé. Personnage étourdissant, qui, prenant des formes des plus séductrices, n'est à l'intérieur qu'un monstre prêt à tout pour assouvir ses désirs de toute nature. Le regain du mythe de l'ogre dans la prose francophone contemporaine n'est que trop visible.

Mots-clés : Ogre, francophonie, Jacques Chessex, Anne Hébert, Sony Labou Tansi, Mimouni, Sempoux, Devi

Titre en anglais: The Ogre's myth in contemporary french prose

Based on the features of mythological, historical and tradition ogres, this thesis questions the rehabilitation and timeliness of the myth of the ogre in a corpus of texts from the most varied French territories.

The thesis is structured into five thematic chapters. The first chapter focuses on the birth of the ogre as myth and iconic character of culture and oral tradition in different territories. The second chapter discusses the regimes and tyrants which reign in the ogre: if "ogre" is the name for any tyrannical leader and dictator, he is represented in the texts by a variety of names and faces.

In continuation of this research, the third chapter deals with the myth of the ogre from a social and familial perspective. The new avatars of the ogre in the contemporary are the fathers: destructive fathers, suffocating/degrading ones, and practitioners of a metaphorical cannibalism. Excessiveness lies in the violence with which they govern their families. In a Freudian perspective, the fourth chapter focuses on the relationship (sexual) impossible between parents and their offspring generated by symbolic castration, incest and sexual debauchery. The final chapter builds on the declination of the female ogre, ogress in the proposed body. Stunning character, which taking the most seductive forms, is inside only a monster ready to satisfy all her desires of any kind. The revival of the myth of the ogre in contemporary French prose is all too visible.

Keywords: Ogre, Francophone, Jacques Chessex, Anne Hébert, Sony Labou Tansi, Mimouni, Sempoux, Devi