

# Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

---

Volume 74

Number 1 *Identités monstrueuses: violences et invectives dans le roman francophone européen*

Article 7

---

6-1-2010

## Le festin de chessex ou comment apprêter la littérature suisse

Marie-Hélène Larochelle  
*York University*

Jean-Pierre Thomas  
*Glendon College*

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Larochelle, Marie-Hélène and Thomas, Jean-Pierre (2010) "Le festin de chessex ou comment apprêter la littérature suisse," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 74 : No. 1 , Article 7.  
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol74/iss1/7>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

**Marie-Hélène LAROCHELLE**

**Jean-Pierre THOMAS**

York University / Glendon College

## Le festin de Chessex ou comment apprêter la littérature suisse

**Résumé :** Cette étude s'intéresse à la définition du monstre dans le roman *L'ogre* de Jacques Chessex. Il s'agit d'abord d'observer comment cette figure monstrueuse travaille l'héritage littéraire suisse, puis de voir comment elle réactualise une certaine tradition mythologique.

Jacques Chessex, littérature suisse romande, monstre, mythes, ogre, père, transgression

J'écris la bouche pleine, dans une langue vivante,  
qui m'entoure et me traverse.

(Hélène Bezençon, *Le jeu d'écrire*)

**S**elon le mythe originel, construit au XVII<sup>e</sup> siècle dans les écrits des voyageurs allemands et anglais, on veut que la littérature suisse romande soit le reflet de sa géographie montagneuse et sauvage, et de son peuple fier et méfiant. Aussi, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, voit-on une norme s'établir, encourageant une production littéraire conservatrice et moralisante dont le pays a peine à se départir. Attachés à ces prescriptions, en un lien à la fois affectif et contraint, les auteurs suisses romands, Charles-Ferdinand Ramuz en tête, luttent pour rendre possible une nouvelle écriture, plus libre et plus autonome. Cette résistance occupe toute la littérature suisse romande du XX<sup>e</sup> siècle, qui reconnaît l'attribution du prix Goncourt 1973 à Jacques Chessex comme une étape marquante de son projet identitaire. Momentanément confiante en sa spécificité, la littérature suisse romande échappe, un temps, à la dialectique qui travaille son identité. De fait,

[...] partagé entre son appartenance culturelle à la France et son identité politique qui l'exclut de la communauté européenne, l'écrivain romand est en quelque sorte assis entre deux chaises et,

dans cette position inconfortable, il est enclin [...] à se replier sur lui-même et à cultiver une forme, souvent originale, de narcissisme. (Francillon, 1993: 177)

Forte d'une tradition d'introspection, que l'on peut faire remonter à Rousseau, la critique suisse romande a cependant tôt fait d'interroger cette nouvelle identité, se demandant si elle n'a pas elle-même créé cette littérature dont elle commence à s'enorgueillir, littérature qui hors de ses frontières de réception n'existerait pas. « Et si c'était vous qui en parliez ? », propose la critique Claire Jaquier (1995: 6). Nous répondrons à cette invitation en observant quelques signes qui traduisent la résistance et la révolte dans cet *Ogre* de Jacques Chessex, qui a su attirer l'attention du public dès 1973, notre démarche souhaitant ainsi rendre compte d'une certaine spécificité de la littérature suisse et contribuer à affirmer l'existence et l'intérêt de cet objet d'étude, tout en interrogeant la teneur de certaines figures transgressives inscrites dans le texte, ce qui marque celui-ci d'une teneur visiblement singulière.

Plutôt que de traquer les biographèmes – au demeurant nombreux – dans le roman de Chessex, notre étude se demande si la littérature suisse, à ce moment précis de son développement, ne se dote pas d'une identité inédite, par le recours à un contenu subversif et à des formes novatrices, peut-être choquantes. La question est d'autant plus actuelle que Jacques Chessex, auteur emblématique de la modernité suisse, est brusquement décédé au cours d'une conférence le 9 octobre 2009. Quel legs ce monstre de la littérature suisse nous livre-t-il ?

### **Première partie : définition du monstrueux, ou comment placer Ramuz à côté des toilettes**

Dans *L'ogre*, le héros, Jean Calmet, vient d'incinérer son père, le docteur Paul Calmet. Soulagé d'être libéré de ce monstre dominateur, il éprouve également une culpabilité qui traduit un attachement à la figure autoritaire. Tout lui rappelle son père, dont le souvenir s'incarne bientôt selon divers épisodes d'hallucination qui démolissent peu à peu le héros, allant jusqu'à le pousser au suicide. L'analyse de l'évolution de quelques figures monstrueuses dans *L'ogre* doit nous permettre de comprendre la démarche initiatique

du héros, émancipation que nous postulons comme le parcours attendu de la littérature suisse romande.

### *Le père monstrueux*

Selon Claudette Oriol-Boyer,

[]Le monstre est toujours associé à la caverne initiatique. En fait, le véritable monstre est le labyrinthe: le Minotaure n'en est que la redondance; c'est celui qu'il faut tuer pour en ressortir, afin que l'initiation soit réussie. La victoire sur le monstre correspond au passage à l'âge adulte: ce sont des jeunes gens que le Minotaure avale. (1975: 30)

Figure déformée et pervertie du père, l'ogre est lui-même un monstre « avaleur et cracheur, lieu des métamorphoses, d'où la victime doit sortir transfigurée » (Chevalier et Gheerbrant, 1982: *sub verbo*). L'affrontement avec le père-monstre constitue un passage obligé pour le fils désireux d'acquiescer son autonomie. Le combat est initiatique, et il est attendu qu'il mène à la libération de l'emprise paternelle. Dans *L'ogre*, cette lutte est irrésolue et l'autorité paternelle torture encore le héros, pourtant dans la quarantaine.

Dans l'incipit du roman de Chessex, le père est d'abord une « image » qui « persécut[e] » Jean Calmet; celui-ci « hésitait à la regarder, il la repoussait, il l'enfonçait dans les couches opaques de sa mémoire parce qu'il savait qu'il allait souffrir au moment où il se la représenterait avec précision » (Chessex, 1973: 15<sup>1</sup>). Lorsque le tableau s'éclaire dans l'esprit du héros, le père s'impose immédiatement:

La lumière du couchant rougissait son front luisant et doré, ses bras épais luisaient aussi de lumière orange, sa force était visible, heureuse, les muscles et la graisse ferme de sa poitrine soulevaient la chemise ouverte sur la forêt de poils gris entre les mamelles dont les aréoles faisaient deux pointes sous le coton. (17)

La stratégie narrative repose ici sur un dévoilement progressif. L'éclairage limité provoque un effet de surprise destiné à accroître la peur entourant la rencontre avec le monstre. Mi-homme, mi-bête, le père correspond d'emblée à la définition du monstre comme rencontre de deux espèces. Celui que Jean Calmet appelle rapidement « l'ogre » (23) possède non seulement la force, les poils et les mamelles de l'animal, mais également l'appétit vorace. Ayant

<sup>1</sup> Dorénavant, toutes les références à cette œuvre ne comprendront que le numéro de page entre parenthèses, correspondant à l'extrait cité.

« la bouche grosse » (33), le père est souvent représenté dans des scènes de repas abject. On comprend rapidement que le fils devient également une nourriture pour le père dévorant qui exprime même ses désirs selon un jeu établi avec l'enfant :

Ah, ah, ah, le gros monsieur va manger le petit garçon qui traînait dans la forêt!

Le docteur grimace toujours. 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. La main gauche du docteur agrippe la frêle épaule. La droite promène le couteau sur le cou blanc. Le bourreau grogne et gronde. (141-142)

Ce n'est que dans ces moments théâtraux que Jean Calmet se voit désigner avec une affection perversie. Ailleurs dans le discours du père, l'« agneau » devient un « petit crétin », un « imbécile », un « bon à rien » (58). La domination du père s'établit d'abord dans le discours, ce qui n'est pas sans rappeler un autre père furieux et un autre « bon à rien » : « Bordel de Bon Dieu de saloperie ! Qu'avons-nous fait ma pauvre enfant pour engendrer une telle vermine ? perversie comme trente-six potences !... Roué ! Canaille ! Fainéant ! Tout ! Il est tout calamité ! Bon à rien ! » (Céline, 1952 : 331)

La définition du père en tant que monstre s'inscrit dans une tradition littéraire francophone qui fait dialoguer l'œuvre de Chessex avec celle d'autres auteurs qui se sont frottés au monstrueux paternel, comme Louis-Ferdinand Céline. Dans ces situations de pouvoir tyrannique, le fils insulté construit sa personnalité en cohérence avec le discours du père. Celui qui s'est vu désigner comme « un mou, un recroquevillé, un vasouillard » (58) devient en effet, au moment d'accomplir l'acte sexuel, un amant impuissant : « Soudain le courant s'interrompt. [...] La honte le couronna de fer. Son sexe retomba sur son ventre. Lui-même demeurait immobile » (109). Dans la chambre à coucher, entre lui et son amante Thérèse, celle qu'il nomme la Fille au Chat, toujours s'impose le père : « Docteur tout éclatant de rire. – Et toi mon fils humilié ? Tu n'as pas pris tes vitamines ? Tu mollis ? » (*ibid.*) Paul Calmet avait déjà volé la première conquête de son fils – la vierge Liliane –, confirmant ainsi ses appétits d'ogre : « 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 » (59). Vaincu d'avance, Jean Calmet se retrouve castré par la puissance paternelle.

Si, comme dans le conte, le monstre a une fonction narrative, étant sur le plan actantiel un élément perturbateur majeur dont il faut triompher, il est attendu que le héros en situation d'échec abîme la mécanique qui est aussi celle de la diégèse. Le roman donne à Jean Calmet la première place, mais ce n'est pas en héros que celui-ci se positionne, puisqu'il ne triomphe pas du monstre que l'histoire lui a réservé. Aussi, en tant qu'antihéros, Jean Calmet doit-il être éliminé. Et c'est en se tranchant les poignets avec le rasoir Gillette, hérité de son père, que le héros met fin à ses jours, suicide misérable où il meurt en « hoquet[ant] comme un enfant désespéré » (207). Selon la logique diégétique, on comprend qu'il faut penser le suicide de Jean Calmet comme une répétition de la première castration imposée par le père, dans le discours d'abord, puis dans les lieux du sexuel. Et de ce point de vue, le choix de l'arme est significatif, le tranchant évoquant ici l'amputation.

### *La divinité monstrueuse*

Ne parvenant jamais vraiment à tuer le père, Jean Calmet ne peut se libérer de son emprise. Même l'espoir de la crémation ne se réalise pas : « Détruire son père. En faire un petit tas de cendre au fond d'une urne. Comme du sable. De la poussière anonyme et sans voix. Du sable aveugle » (19). Omniscient, le père « voyait tout d'un seul regard » (17). On comprend que la figure autoritaire opère alors une première mutation qui la rend encore plus puissante. Le père ici devient divin. Incapable d'échapper à l'œil inquisiteur du « maître » (16), même après sa mort, Jean Calmet incarne aussi le calviniste pétrifié par le regard de Dieu. Celui-ci traque l'homme qui se trouve partout pris au piège. Il s'avère alors impossible d'échapper aux « yeux tout-puissants » (*ibid.*) du monstre « inquisiteur » (17).

Et c'est dans la figure de Job que Jean Calmet se reconnaît : « Moi, quand j'ai voulu l'aimer, j'ai été impuissant et ridicule. Im-puis-sant. Je suis pauvre. Je suis jaloux. Mon Dieu qu'ai-je fait pour que Tu me retires tout ? » (162) Position de victime qu'exacerbe le péritexte. De fait, désormais publié dans la collection « Les Cahiers Rouges » chez Grasset, *L'ogre* se présente sous une couverture rouge vif

entrecoupée par un filet mettant l'accent sur une photo des yeux de Chessex. La mise en pages est celle qui prévaut pour tous les ouvrages de la collection, mais dans le cas du roman de Chessex, ce choix éditorial crée une nouvelle cohérence qui confirme le thème monstrueux. Particulièrement pertinente dans le cadre de ce roman, la présentation de la couverture tourne vers une réception extérieure l'inquiétante faculté d'omniscience. C'est le lecteur cette fois qui se trouve observé, selon une extension des domaines de la fiction dont l'actualité se veut de plus en plus incarnée.

De surcroît, le livre de Job nourrit tous les exergues du roman, le plus fort étant celui qui l'introduit: «Quand cesseras-tu de me regarder?» (Job VII, 19) L'archétype éclaire la relation avec le père-dieu, que l'on comprend être malgré tout fondée sur l'amour, «[c]ar Jean Calmet aimait son père. Il l'aimait, il aimait cette force massive et guetteuse, il détestait et jalousait cet appétit, il aimait cette voix dominatrice en même temps qu'il en avait peur» (17). C'est précisément cet amour qui pousse l'enfant à se laisser dévorer, comme le fidèle à se laisser éprouver. L'héritage calviniste influence en profondeur l'œuvre de Jacques Chessex<sup>2</sup>. Ici, «il s'agit d'une religion triste, sombre, souvent cruelle et dominée par la conviction que les hommes et les femmes sont des pécheurs [...] Le Dieu calviniste est un être jaloux qui exige la pureté et scrute le cœur des humains» (Bond, 2002: 31). Encourageant une méditation sur le mal et la faute, le calvinisme marque tout un pan de la littérature suisse romande. Et le réflexe de l'introspection produit des œuvres dont la démarche doit encore aux *Confessions*. L'acte de repentance motive l'écriture. Poussée jusqu'à un extrême destructeur, l'exigence de cette entreprise se déploie dans *L'ogre* selon un imaginaire monstrueux qui questionne les limites mêmes de cette écriture introspective.

L'omniscience se révèle un pouvoir terrifiant, démonstration dont participe également la narration, par un procédé autoreprésentatif. Les choix narratifs ouvrent en effet les espaces de l'intime aux vues du lecteur, lui-même placé dans cette position du dieu-voyeur. La chambre à coucher, la salle de bain, voire la toilette, sont des espaces dans lesquels le lecteur de *L'ogre* entre sans pudeur. La cohérence de l'intrigue l'oblige cependant à interroger ce pouvoir que lui accorde, pourtant traditionnellement, la narration

---

<sup>2</sup> On pense ici au Dieu autoritaire du Pasteur Burg (dans *La confession du Pasteur Burg et autres récits*, 1970), mais aussi à la religion protestante coupable d'agressions dans *Portrait des Vaudois* (1974).

hétérodiégétique. Avec Chessex, grand admirateur de Flaubert, le lecteur entre dans le fiacre de Madame Bovary, poussé par une écriture sensuelle, mais cette introduction ne se fait pas sans un certain malaise, d'autant que le procédé risque de se retourner contre lui.

La possibilité du revirement de situation participe à une prise de conscience collective du moi monstrueux. Le monstre se définit en effet comme une limite de l'identité, étant entendu que cet extérieur dessine également les contours du sujet. En ce sens, le monstre est celui que le moi identifie comme une altérité, mais le rejet est également un facteur d'identification. Le monstre est ainsi socialement significatif : « Si le lieu où elle se trouve est la première raison d'être de toute chose, c'est là aussi que réside l'explication du monstre : il est littéralement produit par la terre qui le porte » (Kappler, 1980 : 32). Le monstrueux participe donc à la construction de l'identité.

### *Le monstre littéraire*

Le monstre opère ici une seconde mutation qui modifie les contours de son autorité. En effet, cette lutte contre le père et contre Dieu est aussi une lutte contre les figures dominantes de la tradition qui définissent la littérature suisse. Le père est constamment désigné comme « le maître », ce qui n'est pas sans rappeler certaine tutelle littéraire, celle de Charles-Ferdinand Ramuz, dont l'ombre plane sur toute la littérature suisse. Aussi n'est-il pas insignifiant que, dans le gymnase où enseigne Jean Calmet, une statue à l'effigie de Ramuz se trouve à garder l'entrée des toilettes ! « Jean Calmet ferme la porte de la salle des maîtres et s'engage dans le corridor déjà désert où le buste de Ramuz, noir, sinistre, darde un œil vide sur le petit lavabo du Secrétariat » (44). Cette position inusitée présente celui que l'on nomme le père de la littérature suisse comme une idole monstrueuse, mais grotesque. Ramuz apparaît ici comme un personnage sombre et inquiétant ; pourtant le vide de son regard et son outrageant retrait le rendent momentanément inoffensif. Le monstre est prisonnier, contraint, mais possède néanmoins tout un potentiel dangereux qu'évalue avec attention le héros. Ailleurs, Jean Calmet s'inquiète de constater que « le Ramuz de bronze le fixait de ses globes vides et écœurants » (121). Déjà moins sombre, la statue s'éclaircit, évolution qui promet une monstrueuse animation,



le regard étant aussi, par ailleurs, la source d'une émotion plus forte que lors de la première rencontre.

Et cette première statue monstrueuse en annonce une seconde : celle du Kindlifresserbrunnen :

Jean Calmet, qui marchait comme un somnambule depuis un moment, leva les yeux et fut frappé de stupeur : un Ogre se tenait assis au sommet du fût d'une fontaine, dévorant un enfant déjà à demi englouti dont les fesses nues et les petites cuisses potelées gigotaient sur sa gorge ensanglantée ! Jean Calmet plissa le regard pour mieux voir : la scène était épouvantable. Trapu, la figure large, la bouche distendue, immense, les dents très écartées plantées dans le dos de l'enfant, l'Ogre manifestait un sourd plaisir, et son nez épaté, ses yeux bleus, tout le rictus de sa face insultait les passants contraints d'assister à son forfait. On se rendait compte, à le voir aussi sûr de lui, avide et vigoureux, que rien ne pourrait interrompre son infâme régal. Le monstre était confortablement installé, vêtu d'une tunique rouge sanglant, de chausses vertes tachées d'une rouille pareille à d'horribles éclaboussures. (166)

La surprise du héros rend un instant le monstre réel pour le lecteur non familier de la célèbre fontaine de Berne. De fait, dans cette première partie de la description du Kindlifresserbrunnen, l'action domine le discours. La statue monstrueuse est aussi animée que possible avant que le charme ne soit rompu par quelque tache de rouille venant abîmer la vision. La fontaine de l'ogre est en effet, avec la fosse aux ours, une des curiosités de la capitale suisse. Emblème de Berne, la fontaine de l'ogre provoque un malaise. Traditionnellement située au milieu des villages, la fontaine est un important lieu de la communauté qui y trouve une eau source de vie absolument indispensable pour boire, cuisiner, se laver ou encore faire la vaisselle. Cependant, selon les liens créés par les différentes figures monstrueuses dans le roman de Chessex, la fontaine réfère à une collectivité monstrueuse. « Contraints d'assister [au] forfait », les passants constituent une communauté coupable.

### *Le monstre politique*

La filiation des ogres dans le roman de Chessex conduit à une conclusion étonnante, mais hautement significative. Prenant d'abord la figure du père, l'ogre se mute en un dieu qui est aussi celui du littéraire et qui termine sa métamorphose dans la capitale. Berne abrite le monstre, et sachant que la fontaine fait face au palais

fédéral, il n'y a qu'un pas pour établir le parallèle<sup>3</sup>. Pour le Suisse romand, la capitale, dominée par les Suisses-Allemands, prend également des traits monstrueux. Dans un pays où tout est voté en suisse-allemand, la langue est déterminante. Pourtant, c'est en touriste que Jean Calmet visite avec ses étudiants – tout aussi naïfs – la capitale, puisque rien ne leur apparaît comme familier. Étranger dans son propre pays, Jean Calmet, qui découvre avec surprise la pourtant célèbre fontaine de Berne, prouve encore une fois qu'il n'a pas voix au chapitre: « La langue du père, Jean Calmet! Tu n'y pénétreras plus! Tu n'en as pas le droit, tu entends. Elle est aux forts, cette langue-là. Elle appartient aux puissants de la terre! » (194) Par ailleurs,

[i]l sait trop que Berne l'intimide obscurément: l'autorité de Berne, son histoire de père et de ciment de la Confédération, sa force militaire, ses alliances, l'exécution de ses ennemis dans les territoires assujettis, le mystère aussi de ces phrases si souvent répétées au bord du Léman, et sur un tel ton de respect et d'irritation enfantine: « Ils ont décidé, à Berne... Le Conseil fédéral a voté... Berne exige... » (159).

Face à l'autorité et aux exigences de Berne, le roman de Chessex présente la Suisse romande comme une enfant prête à se laisser dévorer.

Et si l'espoir se trouvait dans une réappropriation de la langue maternelle? Chez Chessex, on évite le folklore de l'expression régionale pour proposer plutôt un rythme, un battement, qui crée l'écriture. Et cette libération ne va pas sans un certain délire. Mise en abyme du roman, l'épisode de la folie de Jean Calmet au café de l'Évêché, central, représente une certaine réaction face à la hantise du monstre, peut-être la seule possible: « Tout à coup Jean Calmet 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 plus rien, il hurlait. » (101) Écrire comme on crie: peut-être est-ce le potentiel que transmet le roman de Chessex? L'explosion, comme métaphore de l'écriture et du personnage, offre une clé de lecture intéressante. Ici, la transgression, la subversion des figures tutélaires et des mythes, apparaît comme une stratégie de combat contre le monstre. Ainsi, c'est au sein même de la construction de son ogre que Chessex a caché le détonateur. Un petit exercice de lecture mythocritique devrait maintenant permettre de déterminer en quoi

<sup>3</sup> De fait, Chessex s'est déjà permis de présenter les Bernois comme monstrueux dans le *Portrait des Vaudois* (1974).

l'hypotexte donne au roman une facture singulière, mais aussi de quelle manière Chessex réactualise des récits tirés du fond des âges pour repenser le mythe originel de la littérature suisse.

## Deuxième partie : entre la réactualisation et la subversion mythologique

Dans *L'ogre*, Chessex ne se cache pas de certaines influences mythologiques, énoncées dans le titre des parties du livre ou disséminées au fil de l'intrigue. Ces rapports de répétition textuels et paratextuels orientent la lecture, faisant surgir un hypotexte apparemment limpide, mais certaines modifications orchestrées çà et là obligent le lecteur méfiant à se demander jusqu'à quel point l'auteur s'est livré à une réactualisation du mythos de l'ogre. La créature maligne s'est muée sous la plume de Chessex en un paternel pluriel, réminiscence de la figure solaire<sup>4</sup> rencontrée dans moult ensembles mythologiques. Visiblement situé entre deux bornes mythologiques antithétiques, celle du Titan Cronos et celle du dieu de la vigne Dionysos, *L'ogre* force l'apparition d'un questionnement capital : se peut-il que le monstre ait pris ici des traits qui ne lui reviennent pas de droit ? Qu'il ait usurpé des caractéristiques appartenant à des entités distinctes – ce qui en ferait une créature davantage hybride qu'il n'est de coutume ? Il apparaît en effet que l'auteur récupère deux figures diamétralement opposées (dans leurs fonctions respectives tout autant que dans leurs traits) dans le but évident de les faire se concilier. La teneur et les implications d'une telle posture mettent au jour le projet d'écriture explosif de Jacques Chessex, apparemment tout en nuances et en originalité. L'écrivain aurait-il choisi, en ancrant la genèse de son ogre dans la mythologie gréco-latine, de doter celui-ci d'une stature immémoriale, ou doit-on plutôt voir dans les choix posés de simples artifices narratifs postmodernes ?

### *Cronos dévoreur ou le père dominateur*

Nous l'avons vu, l'ogre est un monstre à visages multiples, « Moloch assoiffé du sang des jeunes gens purs [ou encore] Minotaure au fond de son labyrinthe ruisselant d'hémoglobine » (168), ailleurs véritable Cronos dont la conduite cannibale prime (*ibid.*). Le monstre dévoreur opère différentes métamorphoses qui

<sup>4</sup> Selon Robert Deschamps, s'opposent dans *L'ogre* un univers de feu et de lumière, et un univers d'ombre et d'eau (voir 1978 : 153-161).

le rendent de plus en plus englobant, cette extension allant jusqu'à conférer une valeur politique au propos romanesque. À l'image des grandes divinités des systèmes patriarcaux, l'ogre de Chessex impose un ordre absolu dans sa maison. Et la « voix dominatrice » (17) relève ici d'un registre ontologique singulier, suscitant un respect mêlé de crainte. Une telle autorité instaure un régime de terreur auquel nul ne peut échapper.

En compagnie de ses frères et sœurs de l'ordre des Titans, Cronos, à l'aube des temps, passe pour avoir « instauré un premier partage des pouvoirs » (Delattre, 2005 : 70), du moins si l'on en croit Hésiode. Par son action, « le temps du devenir est apparu, s'est "épanoui" » (Klein, 2004 : 41). Cronos aurait peu après dévoré ses enfants, « redout[an]t [...] d'être supplanté par [l']un d[eux] » (Guirand et Schmidt, 1996 : 123). Associé à Chronos (c'est d'ailleurs la graphie qu'utilise parfois Chessex (168)), le temps<sup>5</sup>, « il dévore, autant qu'il engendre ; il détruit ses propres créations ; il tarit les sources de la vie » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 326). Il se trouve que l'ogre chessexien, en plus de dévorer symboliquement sa progéniture (il l'empêche de se réaliser pleinement), est lié de près au temps<sup>6</sup>. C'est peut-être d'ailleurs dans ce rapport précis à la linéarité temporelle « vu[e] comme parasitaire, inessentiel[le], voire purement illusoire » (Schneider, 1987 : 29) que réside son intérêt premier – le père médecin se double ici d'un fossoyeur, comme nous le verrons sous peu. Le père-ogre du roman de Chessex savoure particulièrement le moment où « il s'adoss[e] à quelques centimètres de l'horloge au balancier solennel, un "morbier" haut comme un cercueil » (31), dont « le battement [...] hant[e] interminablement la pièce » (40). Cette image d'un ogre armé du temps et de la mort obsède Jean Calmet (180), tout comme celle du rasoir à lame légué par son père, outil qui « le défi[e] » et « l'apeur[e] » (73) tout à la fois, sombre réminiscence d'un Cronos armé d'une faucille (Guirand et Schmidt, 1996 : 833), attribut « de la mort et du temps qui détruisent tout » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 428) – ce rasoir, rappelons-le, conduit justement Jean Calmet dans la mort. En tant que médecin, le père-ogre « veille à la porte de l'empire de la mort » (89), il maîtrise la vie comme la mort, il facilite et l'entrée dans ce monde et la sortie hors de celui-ci, acquérant par là un rôle de psychopompe. La force du temps repose

<sup>5</sup> « En s'émançant, Kronos libéra Chronos. Porteur de devenir, ouvert à l'histoire, il allait enfin pouvoir se déployer, à l'infini. » (Klein, 2004 : 41)

<sup>6</sup> Jonathan F. Krell remarque que « [l]es personnages de Chessex [...] semblent eux aussi invulnérables aux ravages du temps », ce qui correspond à la définition du monstre, puisque « [l']ogre donne la mort, et tant qu'il règne, il ne peut périr lui-même » (1994 : 248).

à vrai dire pour le docteur Calmet dans son désir de se continuer à travers ses enfants : son souhait de voir sa « race vi[vre] en [eux] jusqu'à la fin des générations » (40) le pousse à leur enlever toute chance de vivre leur propre vie et à les forcer à prendre soin de ses restes après son trépas. La mort qu'il cultive chez ses patients, elle sera au demeurant définitive pour tous, sauf pour lui.

Jean Calmet vit dans une proximité constante avec l'idée de la mort. Le décès de l'une de ses élèves le bouleverse au point où il ne peut se rendre à ses funérailles, craignant sans doute d'être touché à son tour par le souffle de Thanatos (111). S'il refuse de contempler les cendres de son père, c'est qu'il est rebuté par l'idée de côtoyer la mort (68) – ce qui ne veut en rien dire qu'il n'est pas fasciné par cette dernière, lui qui se penche avec intérêt sur les squelettes d'ancêtres exhumés (75). Jean Calmet serait-il engagé dans une entreprise d'apprivoisement de la mort ? Le legs de son père-ogre consiste-t-il en la charge d'un poids écrasant lié à la fin ? Au début de l'œuvre, le personnage feint le suicide un moment, puis est pris d'un vertige qui l'empêche d'aller jusqu'au bout (23-24). À la fin du roman, il vit son dernier moment comme s'il s'agissait d'une formalité. Sa mort est l'aboutissement d'une pièce répétée encore et encore au cours de son existence : son rapport au père-ogre l'a préparé à sa propre fin.

Le schème du « dévorement » caractérise l'ogre. Y a-t-il lieu de se surprendre que, lors de chaque apparition du père dans le roman ou presque, le soleil l'accompagne (voir, par exemple, 16, 62, 63, 68, 74) ? Comme l'explique Gilbert Durand, le « soleil dévorant et ténébreux nous semble être proche parent du Kronos grec, symbole de l'instabilité du temps destructeur, prototype de tous les ogres du folklore européen » (1992 : 94). Deux souvenirs ont marqué Jean Calmet et l'obsèdent littéralement : 1) le père, à un moment, s'est transformé dans son esprit en un dévoreur d'enfants (la scène où, gamin, le personnage était menacé d'être mangé tout rond, est à ce titre évocatrice (141-142)); 2) le père lui a littéralement arraché sa première compagne, la vierge Liliane, s'octroyant l'ancien droit de cuissage, action que son doublet, le jeune Marc, accomplira de nouveau plus tard. Arlette Bouloumié parle de l'ogre de Chessex comme de « l'image hypertrophiée du père castrateur qui, même mort et réduit en cendres, continue d'oppresser son fils devenu adulte » (1988 : 1106). Si Jean Calmet refuse de vivre, de se laisser porter par le souffle du temps, s'il n'est qu'« à moitié vivant », s'il se

« consum[e] », s'il est « plus cendre que [s]on père » (114), c'est parce que ce dernier l'empêche, par son autorité inexorable, de manifester tout autre sentiment qu'une soumission docile. Lorsque le père surgit à la mémoire de Calmet, c'est pour « frapp[er] par la foudre sacrée » (101). La violence perpétrée par le père contre son fils a marqué celui-ci du sceau d'une indéfectible hargne, qui fait apparaître chez lui un désir d'annihilation : « 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. » (19) La loi imposée par le père (et par ses doubles autoritaires, Dieu, Ramuz et Berne) ne sera surmontée momentanément que par l'arrivée d'une divinité inattendue, Dionysos.

### *L'élan dionysiaque vers la libération*

Jacques Chessex n'est, on le voit, nullement pris de court lorsqu'il s'agit de faire référence, directement ou non, à des figures mythologiques. Après le Titan dévoreur surgit Dionysos dans les pages de son *Ogre*. Il faut voir dans le recours à la divinité grecque de la vigne une chance offerte au personnage principal de se soustraire aux griffes de Cronos, d'échapper à la morsure du temps tout-puissant et de se tirer des rets de l'ordre. Euripide, dans sa pièce intitulée *Les bacchantes* (1962), voyait en Dionysos le représentant par excellence de la liberté, lui qui ensorcelait les habitants de Thèbes et leur permettait de se soustraire à l'ordre en établissant dans la cité, par la force de son tempérament, un chaos généralisé. La transgression et l'excès s'avèrent de fait les marques d'un dieu qui, au cours des siècles, s'est beaucoup transformé, mais dont les attributs et les fonctions sont demeurés les mêmes : Dionysos impose sa loi et, ce faisant, vise la libération des contraintes sociales et culturelles. Plus qu'un simple personnage fictif, il prend la stature d'une figure archétypale dont « la puissance du jaillissement spontané [...] [et les] manifestations soudaines et brutales » (Detienne, 1998 : 17) ouvrent au profane les portes du sacré, révélant une réalité insoupçonnée : « The world man knows, the world in which he has settled himself so securely and snugly—that world is no more. [...] Everything has been transformed. » (Otto, 1965 : 95<sup>7</sup>) **Fort de la transgression qu'il opère, Dionysos propose une remise en question des acquis.**

<sup>7</sup> [Le monde que l'homme connaît, le monde dans lequel il s'est installé solidement et confortablement – ce monde n'existe plus. [...] Tout s'est transformé.]

La deuxième partie du roman *L'ogre* est intitulée « L'esprit de Dionysos ». Comment considérer cet « esprit » du Bacchus romain sinon sous le signe du dionysiaque, terme que le jeune Friedrich Nietzsche associait aux émotions qui « abolissent la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi » (1977 : 30) ? À quoi conduit cet « oubli de soi », dans son action comme dans ses effets ? « [M]aintenant se brisent toutes les barrières hostiles et rigides que la nécessité, l'arbitraire ou la "mode insolente" ont mises entre les hommes » (*ibid.* : 31). *L'hybris*, désirée par qui se trouve sous l'emprise de Dionysos, entraîne à questionner les bases sur lesquelles repose l'ordre culturel, et ce, par l'entremise de la folie. Pourtant, derrière cette folie, une logique opère. Selon Jean Brun, « [l]a volonté de transgression constitue le type même de l'expérience dionysiaque dans la mesure où elle traduit un désir de renverser toutes les limites afin de parvenir à la réintégration dans le tout » (1969 : 154). Les frontières qui séparent habituellement la vie de la mort se dissolvent.

Jean Calmet trouve l'occasion d'échapper à l'emprise du père-ogre saturnien lorsque Dionysos entre dans sa vie. Si Calmet se situe en marge du dionysiaque dans l'incipit (le personnage se trouve oppressé par la solitude, il ressent un « tourment » (15) lié au passage inéluctable du temps), le lecteur comprend qu'il cherche d'emblée par tous les moyens à se libérer de la tutelle du père (un souvenir d'enfance est à ce titre éloquent : tous les enfants de la famille, dès le goûter terminé, avaient l'habitude de « fu[ir] se cacher dans [leur] chambre comme dans un terrier secret » (17) afin d'échapper au joug du père). Le désir qui prend Jean Calmet de voir son père disparaître fait surgir l'espoir pour lui de se réapproprier sa vie, comme si le simple fait de se débarrasser du monstre en charge de l'horloge familiale pouvait permettre de vaincre C(h)ronos. Cette opposition trouve des résonances dans le mythe : Carl Kerényi laisse entendre que Dionysos, en usurpant le pouvoir détenu par Zeus à la suite de Cronos, suscite la rage des Titans qui le mettent en pièces (1976 : 242). Dans les deux cas, le conflit sert de dynamisme prégnant.

Thérèse, la Fille au Chat, apparaît dans la vie de Calmet au moment où celui-ci ne s'y attend en rien et elle cause un effet inattendu : à son contact, l'homme est remis en relation avec son être intime, il se redécouvre sous un jour primesautier, de pair avec le plaisir de la matière et des sens. Étendu aux côtés de Thérèse, Jean Calmet trouve enfin le repos : « [L]e temps les enveloppe

comme une fourrure » (104), non plus un temps destructeur, sous-tendu par un *Fatum* intraitable, mais un temps qui ouvre au caractère cyclique de la nature et qui permettra à Calmet de donner momentanément préséance à la vie sur la mort. L'idée de la mort peut désormais s'avérer pour lui apaisante tout autant qu'effrayante. Surtout, la rencontre avec la Fille au Chat, en ramenant Calmet vers les valeurs mystiques de l'être, lui permet de vivre ouvertement – d'admettre! – sa passion pour la jeunesse (69). Voilà à quoi cette émotion dionysiaque convie l'individu : par le retour *in illo tempore*, le personnage peut outrepasser les frontières du temps. Jean Calmet n'était-il pas dès les premières pages du roman attiré par la possibilité de considérer le temps sous un jour cyclique (« Rien ne comptait, puisque les mêmes scènes pouvaient être jouées jour après jour [...] » (22)) ? N'est-il pas enivré par un temps archétypal (« Jean Calmet s'émerveillait qu'à des milliers d'années de distance les discours de Moïse, de David ou de Salomon pussent captiver et remplir un cœur de vigueur fraîche » (138)) ? Ne ressent-il pas une nostalgie intense pour sa jeunesse passée, pour des origines qui, pour ne pas pouvoir être récupérées concrètement, n'en demeurent pas moins porteuses de rêve (« Jean Calmet les [les jeunes gens aperçues dans la vitrine de l'Évêché] ressent merveilleusement joyeuses et fortes, et il reçoit, en plein cœur, le coup qu'il connaît » (45) ; plus loin, « [u]ne excitation soulevait Jean Calmet. Il recevait dans sa chair la force des gars et l'humidité somptueuse des jeunes filles » (69)) ? Le passé sert ici de paratonnerre contre un présent insoutenable. Permettant de faire s'inverser le temps, la jeunesse retrouvée protège des attaques de l'ogre, elle « insult[e] la bonhomie vorace du docteur » (*ibid.*). Quand Jean Calmet admet l'attirance qu'il ressent pour les jeunes personnes à qui il enseigne, quand « [l]eurs yeux allum[ent] son propre regard » (71), l'enseignant remonte le temps. Il accepte du coup de prendre place dans le cortège de Dionysos et de vivre l'inversion instituée par le dieu de la vigne.

Au moment où Jean Calmet est « plongé dans la joie mystérieuse et folle de Dionysos » (90) par sa rencontre avec Thérèse, le temps semble prendre une conformation nouvelle, la nature acquiert dans l'esprit de l'homme une vigueur mystique – que Gilbert Durand apparenterait à « une volonté d'union et un certain goût de la secrète intimité » (1992 : 308) –, et le soleil, représentant agressif du père-ogre, s'amenuise, à l'instar de ces « taches de lumière au mur [qui] disparaissent, [et] 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 » (106). Ce renversement des valeurs, cette euphémisation du caractère autrement agressif de l'univers créé par le docteur Calmet, n'est pas loin de confiner au dionysiaque. La *coincidentia oppositorum* s'avère désormais possible. Au moment de recevoir le baiser de Thérèse, Calmet bascule dans la frénésie :

Un instant, c'est comme s'il vivait enfin sa plus vraie enfance, des jours et des jours suspendu dans l'eau verte des rêves. Une force fraîche montait en lui, et sur ses lèvres, dans sa bouche, la petite langue de la Fille au Chat courait et se multipliait. Il ne lui rendait pas ses baisers, porté par elle : il s'abandonnait, il se laissait flotter dans une volupté enfantine, protégée, où toute crainte avait cédé. Et toujours ce parfum de fleur, de pierre tiède, de jardin terreux et vert, cette odeur d'enfance, de congé [...] (105).

La Fille au Chat abolit le temps l'espace d'un baiser. Voilà la magie de Dionysos à l'œuvre. Le multiple, la fécondité de la végétation, la fraîcheur nouvelle sont des caractéristiques du dieu de la vigne. Et c'est la femme, avec sa mystique tout intime, qui crée cet univers soyeux. Son imagination débridée lance Jean Calmet sur des routes nouvelles, où il peut bondir et, au sein du cortège dionysiaque, laisser libre cours à ses soubresauts de frénésie, trop longtemps réprimés. La femme donne en fait à Calmet l'occasion d'échapper à l'ogre (Rhéa a procédé de la même façon en soustrayant Zeus à la gloutonnerie de Cronos). En compagnie de Thérèse, Jean Calmet est protégé du père (il n'en rêve pas lorsqu'il dort en compagnie de la femme (152)). Pris dans la tourmente, il ressemble à s'y méprendre à un membre du cortège de Dionysos (il approuve d'ailleurs le cortège carnavalesque mené par les élèves dans la rue (128-129)), pris par la fièvre de la *mania*. La fête est forcément le point culminant de ce phénomène, une fête bachique de la matière, des sens. N'est-ce pas à un mélange chaotique sain que la simple présence de la Fille au Chat convie son amant ? « Et aussitôt il vit éclater des bourgeons, des suc coulèrent sur des troncs couverts d'abeilles, des faons se tapirent dans le foin dru. Le miracle durait. » (92) La vie prend un tour nouveau pour Calmet.

Transgresseur, Jean Calmet ? Sa seule manière d'échapper à l'autorité paternelle n'était-elle pas pour lui, tout jeune, « de commettre de petits vols pour tenter d'enlever quelque chose à ce regard. Pour se fortifier d'un secret » (17) ? En refusant de suivre les traces du père, il affirme son désir de liberté. Sa rencontre avec le dionysiaque aura en définitive miné sa vie « par un certain nombre

d'agressions et d'humeurs assez efficaces pour le jeter à Cerbère » (131). Est-ce à dire que Jean Calmet oserait contrevenir à l'ordre ? « Père punisseur, éloigne-toi ! On n'a même pas pensé à toi » (99), énonce l'instance narrative en style indirect libre, afin de montrer jusqu'où va l'effet de la bacchante sur Calmet. Attiré par Dionysos, le jeune homme croit pouvoir écarter le père. La puissance du directeur du Gymnase, doublet du père et véritable ogre-Titan, irrite aussi Jean Calmet (162). Bien qu'il affirme à Monsieur Grapp ne pas boire d'alcool (120), le jeune homme prend rasade sur rasade dès qu'il a quitté la présence de son patron. Le breuvage de Dionysos lui plaît. Pas surprenant, dans ces circonstances, que le personnage troque l'ordre pour le désordre (46). Jean Calmet vit littéralement dans un contre-ordre. Le faussaire qu'il se dit être (144) a, cela dit, une identité floue, qui lui sera fatale. Incapable d'établir des points de repère fixes, il finira par dénaturer le dionysiaque, signe de sa perte. Le constat qu'il convient de poser ici est que Jean Calmet en vient à priser le mélange, le chaos, artifices purement dionysiaques. C'est toutefois au moment où les contraires se préparent à s'unir, où deux sont sur le point de faire un, que Cronos réapparaît et rend caduque l'entreprise de transmutation des valeurs amorcée par Dionysos.

### *Dionysos court-circuité*

De ces tensions entre père et fils, entre représentants de Cronos et de Dionysos, devons-nous conclure qu'un affrontement est inévitable ? Assisterons-nous à l'élimination de l'un des opposants par son vis-à-vis ? Dans l'un des plus anciens récits mythologiques dédiés à Dionysos, le poète Nonnus fait de ce dernier une divinité ambivalente, au destin tragique, mais qui revient inéluctablement à la vie :

À peine né, l'enfant monta sur le trône de son père Zeus et imita le père des dieux en brandissant la foudre dans sa menotte. Mais son règne ne fut pas de longue durée ; les perfides Titans, le visage blanchi de craie, l'attaquèrent avec des couteaux, tandis qu'il se regardait dans un miroir. Pendant quelque temps, il échappa à leurs attaques en prenant successivement différentes formes : celles de Zeus, de Cronos, d'un adolescent, d'un lion, d'un cheval et d'un serpent. Enfin, alors qu'il avait la forme d'un taureau, il fut mis en pièces par les couteaux meurtriers de ses ennemis. (Frazer, 1983 : 31)

À l'instar de Mithra, d'Osiris, d'Orphée, du Christ et de bien d'autres, Dionysos, «le deux fois né», revient à la vie encore et encore (voir Campbell, 1993: 206-209; Reinach, 1996: 533-537). Symbole agro-lunaire par excellence, ce Sauveur n'a rien à craindre de quiconque, surtout pas du temps avaleur ni des Titans.

Cela dit, Jacques Chessex semble s'être amusé à donner aux récits fondateurs un tour original. Les monstres mis en scène, loin de se calquer point pour point sur les créatures mythologiques, chantent sous sa plume un hymne inédit. Se peut-il que Cronos ait pris ici un pouvoir tel que pas même le dieu de la vigne ne peut lui résister? Faudra-t-il concéder à Cronos l'empire définitif de l'œuvre? N'est-ce pas Cronos qui, ici, emblématise le schème du mélange (habituellement associé à Dionysos), lui qui impose au fils à la fois «le torrent, les rires, la colère, la drôlerie, toute cette vigueur concentrée qui éclatait comme un orage sur sa tête» (58)? Le dieu ithyphallique a changé de peau: le père le représente, lui dont le membre en érection fait des ravages auprès de la gent féminine et, surtout, dans l'imaginaire de son fils Jean (81-82). Le docteur ne s'interpose pas sans raison entre Jean Calmet et la Fille au Chat lorsque ceux-ci s'apprêtent à commettre l'acte charnel (110, 191). Au moment où Calmet est sur le point de se glisser dans la peau de Dionysos, Cronos apparaît. Autoritaire et intraitable en surface, le père se fait dès lors débridé. Il semble être dans sa nature de tromper pour mieux posséder, comme s'il arborait un visage aux faces multiples. À moins que, au contraire du Dionysos qui, dans le récit du poète Nonnus, arbore les traits de Cronos, ce ne soit ce dernier qui revêt les atours du dieu de la vigne...

Observons ici quelques-uns des symboles dionysiaques qui, manifestement, sont détournés par la figure du père-ogre. Les myèmes habituellement associés à Dionysos sont véritablement subvertis dans le roman de Chessex. Les animaux lunaires associés à Dionysos, d'abord, apparaissent sous un jour inhabituel. Dès son tout jeune âge et dans les récits les plus anciens, le dieu du vin acquiert des attributs qui toujours lui conféreront une apparence brutale: on parle d'«un enfant, Zagrée, qui avait des cornes, c'est-à-dire Dionysos» (Frazer, 1983: 31). À maintes reprises associé aux bovidés (Cazenave, 1996: 87), Dionysos passe pour en avoir les qualités fécondantes. Le taureau perd toutefois ici cet attribut pour devenir une créature solaire qui hante les rêves de Jean Calmet

(20, 83-84, 180). Le Dionysos en puissance qu'est Calmet ne peut plus se transformer en taureau pour, une fois sacrifié, revenir à la vie nanti d'un savoir inédit ; au contraire, le jeune homme est assailli par « un taureau irascible [...], monstre qui le fixait du haut d'un tertre, ou d'une pente, ou d'un abîme, et soudain sa masse écrasait Jean Calmet [...] » (84). Dévoyé par le père, ce taureau flamboyant, reliquat de traditions païennes, est assimilé à la figure paternelle, qui se complexifie. Même situation dans le cas de l'ours, autre animal lunaire associé au cycle « vie-mort-vie » par son retrait de la surface durant l'hiver, puis son retour au printemps. Le docteur, dans un récit qu'il a fait à son fils, a transformé l'animal en une créature gloutonne, mangeuse de chair humaine infantile, afin de lui montrer que l'ogre prend diverses apparences et fait se transformer les symboles lui étant généralement opposés (164).

L'on sait par ailleurs que la plupart des artistes ont représenté Dionysos accompagné d'un cortège bruyant où figurent Bacchantes, Satyres et Silènes. Ces *thiases* exercent leurs activités (orgies et festins joyeux, sacrifices et passions) au grand dam des autorités et renversent quiconque s'oppose à leur progression, ce que relate Euripide dans sa pièce *Les bacchantes*. Dans *L'ogre*, si cortège il y a, c'est bien celui qu'« organis[e] » le docteur Calmet, ce convoi dans lequel il s'immisce au moment où ses patients meurent (64), un cortège dédié à la mort, dont ne reviendront pas ceux qu'il mène au repos définitif.

Enfin, comme nous l'avons laissé entendre plus haut, le dieu ithyphallique n'est pas ici celui auquel on s'attendrait. Jean Calmet, au moment où il s'apprête à s'accoupler à Thérèse, voit deux fois son père intervenir et l'empêcher de devenir l'équivalent du dieu ithyphallique. L'effet est instantané : la première fois, Calmet, en compagnie de la Fille au Chat, revit partiellement le mythe du dieu mort et ressuscité, sa compagne le « crucifi[ant] » (108). Mais au moment où la « promesse de Dionysos s'accomplissait », il est « condamné par un tribunal d'ancêtres fantomatiques » et son « sexe retomb[e] sur son ventre » (109) – en outre, au moment où Thérèse effleure le sexe de Jean Calmet, 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 » (110), dieu sombre réincarné en un esprit frappeur. La deuxième fois, au moment de passer à l'acte, Jean Calmet est pris de vertige, il « imagin[e] le sexe dressé du vieillard, le bâton nouveau, le gros gland violet dardé vers

la pulpe adorable, la verge s'approcha[n]t, avide, visant l'ancre rose, y pénétrant, faisant naître les cris et les sanglots de joie... » (191). « Im-puis-sant » (162) : voilà le verdict qu'il rend à son propre égard. Il ne reste plus au jeune homme qu'à rager contre son impossibilité de devenir Dionysos.

Nous en arrivons au caractère paradoxal du dieu de la vigne : « Dionysus was the god of the most blessed ecstasy and the most enraptured love. But he was also the persecuted god, the suffering and dying god, and all whom he loved, all who attended him, had to share his tragic fate » (Otto, 1965 : 49<sup>8</sup>). N'oublions pas que Dionysos, en tant que dieu « deux fois né », bascule constamment entre la vie et la mort. Contrastes choquants ? Valeurs irréconciliables ? Au contraire, le vivant qui fait l'expérience de la mort à travers la vie en revient doté d'un don miraculeux : la présence totale au monde.

He who begets something which is alive must dive down into the primeval depths in which the forces of life dwell. And when he rises to the surface, there is a gleam of madness in his eyes because in those depths death lives cheek by jowl with life. The primal mystery is itself mad—the matrix of the duality and the unity of disunity (*ibid.* : 137<sup>9</sup>).

Dionysos maîtrise la vie et la mort. L'extase dont il est le dispensateur frôle la limite hors de laquelle la vie participe de l'essence de la mort (Euripide écrit encore que « Dionysos fils de Zeus finit toujours par se montrer aux hommes le plus redoutable des dieux et le plus doux aussi », 1962 : 1252)). Là se situe la transgression ultime : toucher de son doigt vivant la mort et revenir pour transmettre cette expérience aux vivants. La résurrection est un thème prépondérant dans *L'ogre*. Cela dit, le représentant de Dionysos dans le roman n'est pas celui qui bénéficie du processus. Ici, c'est le père-ogre qui, dans l'esprit de son fils, revient constamment à la vie. Jean Calmet, qu'il soit éveillé ou endormi, est à ce point obsédé par le souvenir de son père qu'il redonne vie à celui-ci : il le voit partout, à toute heure du jour, apparaître devant lui, pour constater l'instant d'après qu'il a disparu comme par

<sup>8</sup> [Dionysos était le dieu de l'extase la plus sacrée et de l'amour le plus enchanteur. Mais il était aussi le dieu persécuté, le dieu souffrant et mourant, et tous ceux qu'il aimait, tous ceux qui l'accompagnaient, ont dû partager son destin tragique].

<sup>9</sup> [Celui qui engendre le vivant doit plonger dans les profondeurs primitives dans lesquelles résident les forces de la vie. Et quand il remonte à la surface, il y a une lueur de folie dans ses yeux parce que, dans ces profondeurs, la mort et la vie se tiennent côte à côte. Le mystère premier est fou en lui-même – la matrice de la dualité et de l'unité dans la désunion].

enchantement. « Il [Jean Calmet] se réveilla comme on passe une porte : son père était assis dans un fauteuil en face de son lit. Non. C'était une pile de dossiers surmontés d'une ancienne photographie de vacances. » (83) Serait-ce que la mort a été dionysiaque pour le père, qu'elle lui a procuré un regain de vie ? Ce retour du monde des morts comporte de multiples implications pour les questions qui nous intéressent. Le moment où Jean Calmet s'approche le plus de la *mania* dionysiaque, où il semble perdre le contrôle de sa raison, est celui où il ressuscite imaginairement Cronos :

Mais il s'était vengé, le docteur, il avait cassé les cadenas, brisé les grilles, il venait de sortir du colombarium et son fantôme gras, son pas lourd, sa peau rouge et luisante, et son chapeau, son gros manteau, ses yeux durs, son cigare, son odeur de vin, sa voix de chef, ses manies de persécuteur, ses cris, son mépris, sa colère s'abattaient sur son fils comme une tornade ! Écrasé, Jean Calmet regardait son juge dressé comme une masse au-dessus du tribunal de ses élèves. (103)

Voilà qui en dit long. Le père s'est mué en un mélange de Cronos (violence, cris, colère) et de Dionysos (aspect fantomatique, vin, etc.).

Doit-on parler ici d'un Dionysos dénaturé, court-circuité ? L'ogre ne joue-t-il pas plutôt le rôle et de Cronos et de Dionysos, ne prend-il pas la place de Dionysos en raison de l'incapacité de son fils à remplir son rôle – à moins qu'il ne force celui-ci à l'impuissance ? L'ogre est ici à la fois celui qui « [s]e sacrifie [...], [s]e saigne aux quatre veines [...], [s]e tue » (58) et veut de la « chair fraîche comme un tribut naturel à sa puissance » (63). En renonçant en fin de compte à l'appel du dionysiaque (qu'il en soit empêché par l'autorité du père ou par ses propres faiblesses), Calmet se condamne à la mort : « C'est l'esprit de Dionysos ou rien. Pan ou la mort. » (114) Redoutant de vivre la vie à plein mais effrayé par l'idée de devoir mourir, le personnage devient une proie facile pour l'ogre, dont il sert alors les desseins. Vers la fin du récit, incité par un ancien camarade devenu nazi à épouser une cause subversive, Calmet est subitement angoissé à l'idée de transgresser – voilà où il en est de ses intentions (174 et suivantes). La vie lui donne une leçon de résignation, le monde le vilipende : « Il en avait eu assez de sa sauvagerie, il était sorti au soleil et il avait été écrabouillé quatre mètres plus loin. Il ne fait pas bon être indépendant sous nos climats. Pas bon rester farouche et intraitable dans la ville. » (182) Piètre Dionysos que celui qui baisse

les bras et accepte de rentrer dans les rangs. Peut-être le triomphe ultime se trouve-t-il dans le fait que Jean Calmet, dans les deux dernières parties du roman, se transforme peu à peu lui-même en ogre, dans un cas rendu jaloux par le rapt de son amante par Marc, un doublet du père – ce qui l'incite à « rêver de sacrifices », à entendre « craquer les os de ceux qui l'avaient rejeté », à « les enterr[er] salement » (170) –, dans l'autre, à « brûler une nouvelle fois [un ancien camarade juif], le torturer, le déporter, anéantir tous ses enfants, toute sa race » (200). Cela dit, Cronos ne laisse aucune place à ses successeurs de façon délibérée, rappelons-le (« La langue du père, Jean Calmet! Tu n'y pénétreras plus! Tu n'en as pas le droit, tu entends. Elle est aux forts, cette langue-là. Elle appartient aux puissants de la terre! » (194)).

En fait, le Dionysos en puissance qu'est à un moment Jean Calmet se trouve ici définitivement sacrifié à l'autel de Cronos, sans chance de retour possible. En empêchant le surgissement du dionysiaque chez son fils, le docteur Calmet destine celui-ci à la mort. L'ennemi par excellence, le temps, a vaincu Jean Calmet en le conduisant à sa fin : dévoré, Jean Calmet – son impuissance à devenir Dionysos le prouve. « Il était demeuré au pouvoir du Maître, lui, Jean Calmet, et il avait été assassiné. » (169) L'histoire du personnage est somme toute simple, elle se résume à ce rapport avec son père, établi très tôt, et la conclusion tient dans le fait qu'on lui a arraché sa vie. Conduit à sa mise à mort pure et simple, Jean Calmet ne ressuscitera pas, contrairement à Dionysos, contrairement, dans *L'ogre*, au père-ogre. La décision de Calmet de se suicider aurait-elle à voir avec le constat d'impossibilité de renouer avec l'enfance, ce qui traduirait un échec lamentable dans la lutte contre le temps ?

Il semble que la transgression, tout autant que le jaillissement spontané, la résurrection et l'inversion (traits dionysiaques), soient ici le fait de l'ogre. Cronos s'approprie les caractéristiques de Dionysos, et cette mixité rend la figure du père d'autant plus grotesque et effrayante. Le monstre est ici le représentant d'un double chaos : d'abord, nous assistons à la mise à mort des enfants, dévorés, malgré leurs tentatives d'émancipation, par un paternel intransigeant, ce qui rend compte d'un plan machiavélique ayant pour effet de réduire l'autonomie de chacun ; ensuite, l'ogre assimile presque indifféremment des figures mythologiques contradictoires. Malgré les tentatives de libération du fils, le père se fait intraitable, et

il va plus loin que l'ogre traditionnel en transgressant la transgression (double négation, autre procédé souvent associé au dieu de la vigne). Non seulement le père s'interpose entre Jean Calmet et Dionysos, mais il devient littéralement Dionysos ! La métamorphose orchestrée par Jacques Chessex tient de la réactualisation pure.

Sachant que les figures de l'autorité sont significativement plurielles chez Chessex, que tirer de cette conclusion ? Faut-il penser qu'en proposant un nouveau mythe originel à la littérature suisse, Chessex prédit son avenir ? Si le dionysiaque, le délire, seules voies de libération, sont absorbés par un Cronos omnipotent, c'est dire qu'il n'y a d'espoir ni pour le fidèle de se libérer du dieu calviniste, ni pour l'écrivain suisse de se déprendre de l'emprise de Ramuz, ni pour le Suisse romand de trouver sa place à Berne. Autant se laisser dévorer tout cru.

Constat défaitiste qui ne sied guère à une personnalité forte comme celle de Chessex. Aussi faut-il plutôt penser qu'en réactualisant les figures mythologiques, Chessex imagine un alliage explosif qui doit faire éclater les carcans qui sanglent encore la Suisse romande. Choisir la violence est ainsi une forme d'engagement, c'est aussi la conclusion à laquelle parvient le critique Henri-Dominique Paratte :

Être barbare, dans *L'ogre*, c'était l'apanage de la jeunesse ; choisir la violence, la sauvagerie, c'est aussi choisir la jeunesse ; écrire, c'est donc un engagement, non seulement existentiel, mais métaphysique, puisque l'existence débouche sur la mort, et que l'écriture se veut printemps, sève et sang (1976 : 160).

Invitée à affronter les autorités qui l'étouffent et à s'en libérer, la Suisse doit s'autonomiser pour renouveler son identité, tant littéraire que politique. Le roman de Chessex s'impose comme le récit d'une quête initiatique qui avorte, et il faut penser cet échec comme une révélation. Ne parvenant pas à se libérer du père monstrueux, le fils se replie sur lui-même jusqu'à la névrose, puisque l'introspection le pousse au suicide. Présentée comme périlleuse par Chessex, la tradition introspective dévoile son caractère monstrueux. Et, au vu de la réception faite au roman en Suisse comme dans l'ensemble de la Francophonie, il faut penser que le champ littéraire entérine cette conclusion et invite la littérature suisse à s'émanciper. Dans



cette perspective, la remise du prix Goncourt à un auteur suisse apparaît comme un premier encouragement.

Le combat initiatique a également, nous l'avons vu, des enjeux religieux et politiques. L'emprise, d'abord paternelle, établit une cohérence avec la rhétorique calviniste et le pouvoir bernois. Castrateurs, ces discours d'autorité ne sont plus tolérables. C'est bien ce qu'argumente le roman de Chessex en fauchant symboliquement la tête des grandes figures mythologiques. Au pays de Guillaume Tell, il apparaît maintenant possible de retourner la flèche contre l'autorité menaçante.

L'engagement politique que propose Chessex est ainsi intimement lié au projet littéraire. Aussi l'affirme-t-il lui-même : « La politique ?... Dans un pays en pleine métamorphose chaque livre est un acte politique. J'écris des livres dans ce pays » (1971 : 36). Avec Chessex on ne coupe pas les branches de l'arbre généalogique, c'est plutôt la figure du rhizome qui définit le rapport que son écriture entretient avec la tradition : « [U]n rhizome ne commence pas et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, un inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et..." ». Il y a dans cette conjonction assez de force pour déraciner le verbe "être" » (Deleuze et Guattari, 1980 : 36). Selon Jean Gayon, le monstre prometteur est celui qui engendre une nouvelle espèce (2005 : 113) et c'est précisément ainsi que se présente *L'ogre*, comme le (térato)gène prometteur de la modernité suisse.

**Marie-Hélène Larochelle** enseigne au Collège universitaire Glendon de York University. Ses recherches portent sur les figures de la violence dans la littérature de la francophonie européenne (Belgique, France, Suisse) et québécoise. Elle a organisé deux colloques internationaux sur ce sujet, et a dirigé les ouvrages collectifs « Esthétiques de l'invective » (*Études littéraires*, vol. 39, n° 2, 2008) ; *Monstres et monstres littéraires* (Québec, Presses de l'Université Laval, 2008) ; *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire* (Québec, Presses de l'Université Laval, 2007). Elle est l'auteure de *Poétique de l'invective romanesque, L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme* (Montréal, XYZ Éditeur, coll. Théorie et littérature, 2008), pour lequel elle a été finaliste au prix Raymond-Klibansky de la Fédération canadienne des sciences humaines.

**Jean-Pierre Thomas** est en poste au Collège universitaire Glendon, campus externe de la York University à Toronto, où il enseigne la littérature québécoise et la langue française depuis 2005. Il est spécialisé dans la recherche et l'étude de traces de mythes au sein des œuvres de la littérature québécoise des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et a publié des articles sur le sujet dans des revues nord-américaines et européennes. Il achève présentement la rédaction d'un ouvrage sur la présence de la figure de Dionysos dans la littérature québécoise de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

## Références

- BOND, David J. (2002). « Jacques Chessex: la nature vue par un calviniste », dans Vittorio FRIGERIO et Corine RENEVEY (dir.), *Dans le palais des glaces de la littérature romande*, Amsterdam/New York, Rodopi: 31-38.
- BOULOUMIÉ, Arlette (1988). « L'ogre », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher: 1106.
- BRUN, Jean (1969). *Le retour de Dionysos*, Paris, Desclée et Cie, coll. L'athéisme interrogé.
- CAMPBELL, Joseph (1993). *Les mythes à travers les âges*, Montréal, Le jour.
- CAZENAVE, Michel (dir.) (1996). *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, coll. Le livre de poche / La pochothèque.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1952). *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. Folio; 1<sup>re</sup> éd. 1936, Paris, Denoël et Steele.
- CHESSEX, Jacques (1974). *Portrait des Vaudois*, Lausanne, Bertil Galland.
- (1973). *L'ogre*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, coll. Les Cahiers Rouges.
- (1971). « Pourquoi j'écris », *La Gazette littéraire*, Lausanne: 36-38.
- (1970). *La confession du Pasteur Burg et autres récits*, Lausanne, Le Livre du mois.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT (1982). *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. Bouquins.
- DELATTRE, Charles (2005). *Manuel de mythologie grecque*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Mille Plateaux. Capitalismes et schizophrénie 2*, Paris, Éd. de Minuit, coll. Critique.
- DESCHAMPS, Robert (1978). « L'Ogre de Jacques Chessex: la poésie au service de la psychanalyse », *Présence Francophone*, Massachusetts, n° 16: 153-161.
- DETIENNE, Marcel (1998). *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel.
- DURAND, Gilbert (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod.
- EURIPIDE (1962). *Tragédies complètes II*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- FRANCILLON, Roger (1993). « Le refus du sens de l'histoire chez Ramuz, Mercanton et Barilier », dans Roger FRANCILLON (dir.), *Figures du refus et de la révolte dans la littérature contemporaine en Suisse*, 9<sup>e</sup> colloque de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales, Fribourg, Éditions universitaires Fribourg: 177-191.
- FRAZER, James George (1983). *Le rameau d'or. Esprits des blés et des bois. Le bouc émissaire*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins.
- GAYON, Jean (2005). « Les monstres prometteurs: évolution et tératologie », dans Annie IBRAHIM, *Qu'est-ce qu'un monstre ?*, Paris, PUF: 113-126.
- GUIRAND, Félix et Joël SCHMIDT (1996). *Mythes et mythologies. Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse-Bordas.

JAQUIER, Claire (1995). « Les mains de la francophonie », *Europe*, Paris, vol. 73, n° 783: 6-9.

KAPPLER, Claude-Claire (1980). *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot.

KERÉNYI, Carl (1976). *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, Princeton, Princeton University Press, coll. Bollingen Series.

KLEIN, Étienne (2004). *Les tactiques de Chronos*, Paris, Flammarion, coll. Champs Flammarion.

KRELL, Jonathan F. (1994). « Quelques ogres de la littérature française contemporaine: Tournier, Chessex, Pennac », dans Metka ZUPANCIC (dir.), *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir: 247-255.

NIETZSCHE, Friedrich (1977). *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. Folio / essais.

ORIOLE-BOYER, Claudette (1975). « Les monstres de la mythologie grecque », dans Jean BURGOS (dir.), *Présence du monstre – mythe et réalité*, Paris, Circé, Cahier de recherche sur l'imaginaire: 25-34.

OTTO, Walter F. (1965). *Dionysus. Myth and Cult*, Bloomington / Londres, Indiana University Press.

PARATTE, Henri-Dominique (1976). « L'homme, le pays, le monde: engagement existentiel de Jacques Chessex », *Présence Francophone*, Massachusetts, n° 12: 149-164.

REINACH, Solomon (1996). *Cultes, mythes et religions*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins.

SCHNEIDER, Monique (1987). « La maîtrise de la temporalité: un combat mythique », *Colloque de Cerisy. Le mythe et le mythique*, Paris, Albin Michel, coll. Cahiers de l'hermétisme: 29-40.