

L'Univers paradoxal dans

L'Ogre

de

Jacques Chessex

présenté par

Dr. Amani Samir

Maître de conférence
à la Faculté des Lettres
de Benha

2005

Résumé

Toute l'œuvre de Jacques Chessex abondante et variée est une tournée vers le passé, une quête brouillée difficile à élucider, un futur énigmatique sans issue.

Certes la veine thématique de cet écrivain offre un champ fertile pour la recherche. Pour ouvrir une autre voie d'accès à cet écrivain talentueux, d'origine suisse, nous nous sommes permis d'ouvrir les pages secrètes de son écriture sur L'Ogre.

Ce roman lui a valu le prix Goncourt en 1973, écho retentissant dans le média littéraire. Une attention spécifique sur l'œuvre entière, sur la composition du roman ; ce paradoxe qui se dévoile durant la trame narrative et descriptive ; le titre même ouvrant à ce paradoxe, ainsi que le style qui révèle une culture enrichie et féconde, sont les raisons pour lesquelles nous avons choisi L'Ogre de préférence.

De la surface de l'œuvre vers le centre vital interne de l'œuvre, nous avons pu voir que la forme interne rend bien compte de la totalité.

L'Ogre est un drame qui fonde la vie de l'auteur et l'explique. Il s'agit du suicide de son père, le 14 avril 1956, à l'âge de 48 ans. Cet écrivain qui a grandi dans l'opprobre, les menaces, les promesses de vengeance, rongé par le remords, imagine que son père revient et reproche à son fils d'avoir sali sa mémoire en faisant de lui un assassin. Pour se libérer de ce mensonge, de se soulager du poids de la faute et du silence, Chessex, a écrit L'Ogre pour payer cette dette.

L'auteur lui-même, au cours de nombreux entretiens, disait :

« Je l'aimais et je veux qu'il dorme en paix en lui rendant la fierté qu'il croyait perdue lorsqu'il s'est tué. Devant Dieu, désormais, mon père et moi, nous ne sommes qu'un ».

Chessex semble continuer la démarche des romanciers suisses tel que Ramuz tout en se frayant sa voie propre en exprimant dans L'Ogre son concept de l'amour-haine, de la jalousie auprès d'un père rival, une acceptation de soi par la mort et le suicide. Jacques Chessex, en évoquant cette thématique paradoxale, laisse pressentir l'ensemble des tensions auxquelles son personnage avait dû faire front. Au milieu d'une contradiction, l'écrivain n'a justement pas pu chercher à se résoudre que dans l'écriture. Une écriture neuve par son intérêt, par ses thèmes et par ses procédés stylistiques. Ce territoire que l'écrivain a fouillé, traversé par la douleur et la souffrance paraît élargi à de nombreux chercheurs pour puiser dans ses sources.

Pour parcourir d'une manière adéquate L'Ogre de Chessex, nous avons entrepris l'analyse de différentes parties paradoxales qui constituent L'Ogre et lui donnent une signification acceptable.

Pour un lecteur non averti, le chaos intérieur du roman piège le lecteur. Ce chaos provient de cette unité multiple qui constitue l'œuvre sur le plan stylistique que sur le plan romanesque. Mouvement et stabilité, incertitude et assurance, un duel constant, manoeuvrent le récit entre le bien et le mal ; entre la clarté et l'obscurité, entre la vie et la mort. En un jeu raffiné du langage, Chessex nous invite au jeu du masquage dans la stratégie discursive, une stratégie tissée de plans et de calculs ; de flatteries et de rejets mais pleine de sensations. Hors du commun, L'Ogre procède à la fois d'un noyau poétique et d'un geste artisanal sans conteste.

Unité et multiplicité dans un seul noyau, revers d'une même médaille, pour montrer une organisation textuelle entre description et narration – pour montrer un univers sensoriel bâti sur le regard – un univers animal qui dénote la monstruosité de l'être – entre une fiction qui semble être réelle et même vécue et entre une réalité impossible à concevoir, séries de variations romanesques qui contribuent toutes à percevoir le paradoxe et le comprendre. A travers ce paradoxe, cette matière riche et fertile, comme nous avons pu l'analyser, est un prétexte qui permet au romancier de rebondir parfois à l'écart de l'autofiction. Le paradoxe est partout dans L'Ogre dans son ensemble multiforme, marqué par des hauts et des bas mais intéressant en toutes ses parties.

L'Univers paradoxal dans L'Ogre de Chessex

Table de Matières

Résumé

Introduction

- Chapitre I : Unicité et multiplicité de l'œuvre.**
- A) Unicité du roman, multiplicité des genres littéraires.
 - B) L'organisation textuelle entre les paramètres de la description et de la narration.
- Chapitre II : Les Motifs récurrents et éléments de transition entre unicité et multiplicité.**
- A) La perception du regard.
 - B) La perception de la couleur clair-obscur.
 - C) La perception du monstre – la présence de la mort – la présence animale.
- Chapitre III : Représentation du réel-fictif.**
- A) Le réel réalisation du possible.
 - B) Le fictif réalisation de l'impossible.
 - C) Les procédés stylistiques adoptés entre réel et fictif.

Conclusion

Bibliographie

INTRODUCTION

Déchiré entre haine et admiration, Jacques Chessex, écrivain suisse de langue française, nous fait régulièrement parvenir des romans forgés d'une imagination jamais à cours et d'une culture dont on chercherait en vain les failles. Traçant sans doute assez fidèlement le champ complexe des amertumes, des rejets et des ambitions, ce créateur tente de se frayer sa voie propre. Jacques Chessex se situe dans l'espace d'une blessure avec une ouverture en forme de cri de cœur. « **Je suis content. Ramuz est mort !** ». « **C'est Ramuz, avec sa vigueur printanière, qui a été le novateur** ». Écrivain helvétique, né à la veille de la grande guerre, a reçu sa part d'hommages et de récompenses, a tenu son rôle dans le monde littéraire, à travers son roman L'Ogre, qui lui a valu le prix Goncourt en 1973 (35 000) exemplaires vendus.

Comme « **la modernité commence avec la recherche d'une littérature impossible** » (1), l'œuvre de Chessex abondante et variée ouvre la voie à une pluralité d'interprétation.

L'Ogre est une tournée vers le passé dont le narrateur-auteur cherche constamment les traces ; c'est aussi une quête brouillée qu'on ne peut élucider et qui plonge le lecteur dans une recherche perpétuelle de quelque chose perdue.

Certes la veine thématique de ses œuvres peut encore offrir de nombreuses pistes de travail. Toutefois, il nous a semblé qu'une autre voie d'accès à cet écrivain calviniste, du Canton de Vaud, pouvait être exploitée ; raison pour laquelle nous avons entrepris cette recherche sur L'Ogre. Une attention spécifique sur ce déchirement entre amour de vie et haine de la mort fait ressortir cette veine paradoxale qui s'y révèle à travers le roman. Le roman par sa composition, étonnant par le choix de son titre et enfin de compte par la verve de son style nous a amené à entreprendre une démarche vigoureuse qui partira comme le suggère Léo Spitzer

(1) Cf. Roland Barthes, « Le degré Zéro de l'écriture », Paris, Seuil, 1953.

« le centre vital interne de l'œuvre d'art [...] et finalement revenir à tous les autres domaines d'observation pour voir si la forme interne qu'on a essayée de bâtir rend bien compte de la totalité » (1).

Sans doute, la principale raison d'écriture de L'Ogre c'est de « **vivre, de s'obstiner à achever un souvenir** » comme dit René Char. C'est en écrivant que Chessex s'obstine à achever l'amertume remords de la mort de son père, refoulée dans son conscient et dont de nombreux souvenirs ne seront jamais reconstitués. Il s'agit du suicide de son père en 1956, à l'âge de 48 ans. Ce drame qui fonde sa vie et l'explique en quelque sorte un père tyrannique vivant dans l'opprobre qui achève sa vie avec une balle dans la tête.

Parfois, rongé par le remords, Chessex imagine que son père revient et reproche à son fils (Jacques) d'avoir Sali sa mémoire en faisant de lui un assassin. C'est ce qui explique le cri de révolte de Jean Calmet dans le roman empruntant sa voix à Chessex :

« Je ne suis pas un salaud, proférait Jean Calmet, gesticulant. Je suis propre, moi, je ne suis pas un salaud, foutez-moi la paix, tous, je ne vous ai rien fait, je suis propre, je suis pur, je n'ai rien d'autre à vous dire, je suis pur, moi, je suis pur ! ... » (2).

Cette confession était la seule manière de délivrer l'âme de son père, de se soulager du poids de la faute, de le libérer de l'oppressant silence. Lui-même, l'auteur dit :

« Plus je vieillis, me dit-il, plus j'éprouve le besoin de déculpabiliser mon père. C'est ma façon de payer ma dette. Je l'aimais et je

(1) Cf. Léo Spitzer : Études de style, Éd. Gallimard, Paris, 1970, p.431.
(2) Jacques Chessex : L'Ogre, Éd. Grasset, Paris, 1973, p.112.

veux qu'il dorme en paix en lui rendant la fierté qu'il croyait perdue lorsqu'il s'est tué. Devant Dieu, désormais, mon père et moi, nous ne sommes qu'un » (1).

Depuis donc cette date tragique, l'écrivain l'adore, le hait, l'insulte, le cherche en vain, le trouve parfois, le harcèle de questions, le condamne, le défie, [c'est toujours dieu qui l'occupe]. Il dit :

« Je sais seulement, précise-t-il que j'ai le sentiment de Dieu » (2)].

Ce sentiment ne l'a jamais quitté. Paradoxalement, face à cet amour-haine qui parcourt tout L'Ogre, Chessex tel que son personnage Jean Calmet refuse l'acceptation de soi. Jacques Chessex laisse ressentir l'ensemble des tensions auxquelles son personnage avait dû faire face et qui n'avait justement pu chercher à se résoudre que dans l'acte de l'écriture. Traversé par des douleurs, des convulsions, Chessex ainsi que Jean Calmet n'ont pas cessé de se fixer comme référence réciproque.

A peine dévoilé par d'émouvantes incertitudes des troubles continuelles, Chessex restitue son récit et invente la manière adéquate à le parcourir. A peine ces portes commencent de s'entrouvrir à travers le récit, à peine surgit un formidable chaos intérieur. Le souvenir chez le narrateur, en reste tellement fort qu'il ne peut plus s'exprimer qu'au présent. Ainsi dit-il

« La grande fatigue de toutes ces années où je m'épuise à vivre dans son ombre » (3).

De cet affrontement, ce duel à perpétuité fonde la trame du récit et la trame de l'écriture dans L'Ogre. En un jeu raffiné de leurre, de masque et de trompe-l'œil, une confession affleure, une confession dont on mesure la valeur.

(1) Cf. Article France-Mail-Forum No.38. Notices bibliographiques
<http://www.france-mail-forum.de/fmf38/bib/38garcil.htm>.

(2) Cf., article : Les jeux d'ombres de Jacques Chessex, le web de l'humanité
<http://www.humanité.presse.fr/journal1999-04-15>, p.1.

(3) *Ibid.* : Même article : Les jeux d'ombre de Chessex, p.2.

Chapitre I

A. Multiplicité des genres littéraires et unicité du roman :

Les principaux traits génériques qui caractérisent le roman nous a permis de comprendre l'œuvre dans sa totalité et nous a permis une réception cohérente et appréciative. Nous essayerons d'analyser les principaux domaines qui portent sur l'organisation textuelle : la description, la narration, la signification des signes récurrents d'une intertextualité apparente et profonde ; ce qui suppose un agencement entre les différentes parties qu'on a pu relever ainsi que l'organisation d'un système d'échos, de rappels qui assurent la cohérence du texte malgré la multiplicité de l'interprétation.

Dans son ensemble, le roman est conditionné par l'effet narration-description. La description n'est plus un décor ou objet insignifiant au milieu de la narration mais elle acquiert une fonction créatrice de la trame des événements fictifs. Le choix de Chessex de cette tentative d'un enchevêtrement description-narration nous parût intéressant surtout que la description revient au service de la narration fictive ; approfondit les secrets du style de Chessex ; ce style étant qualifié par la terminologie de Fontanier comme :

**« un vrai rapport de l'expression avec l'idée
ou avec la pensée » (1).**

Tout notre objectif réside dans le fait de déceler le paradoxe qui caractérise l'œuvre surtout là où l'on ne peut plus narrer alors que la forme du roman exige la narration. Nous essayerons d'analyser le point de vue selon lequel les événements sont présentés ainsi que le changement de perspective oscillante entre description/narration entre fiction/ réel.

Cependant le problème de confusion entre auteur/narrateur s'impose lorsque l'histoire racontée est présentée par un narrateur

(1) Cf. P. Fontanier : Les figures du discours, Éd. Flammarion, Paris, 197, p.505.

autodiégétique torturé par la mort d'un père monstre.

Nous nous donnerons donc pour objectif une étude orientée vers l'économie générale de l'œuvre comme résultat de l'attente romanesque. On s'attachera à dégager du texte les tics les plus significatifs qui, par leur divergence et leur complexité contribuent à former la singularité de Chessex.

Nous avons pu constater que l'écrivain se demande ce qu'est l'aventure à la manière de Cervantès. Il commence à examiner ce qui se passe à l'intérieur à la manière de Samuel Richardson, dévoile la vie secrète des sentiments comme Balzac et découvre l'enracinement de l'homme dans l'histoire. Comme Tolstoï, il se penche sur l'intervention de l'irrationnel dans les décisions et le comportement humain. Il sonde le temps : ce moment insaisissable comme Marcel Proust ; l'insaisissable moment présent avec James Joyce. Il Interroge avec Thomas Mann, le rôle des mythes qui sont venus du fond des temps et qui téléguident nos pas. On a ainsi découvert Chessex par la diversité des genres littéraires qui s'accroît de manière intense dans L'Ogre, multitude de modèles génériques, ce qui rend plus difficile la classification du roman.

Les récits du roman sont perçus à travers une grille d'images et d'idées créés par les textes antérieurs et c'est la reproduction du thème à la manière de l'écrivain qui le rend original. L'attente romanesque de l'auteur aide le lecteur à mieux apprécier et interpréter l'œuvre dans une perspective nouvelle. Lorsque cette attente du lecteur est modifiée, modulée, elle enrichit le genre romanesque de nouvelles caractéristiques et lui permet de découvrir une nouvelle manière de voir. Ainsi le lecteur est placé dans une position, qui non seulement doit comprendre les réponses à ses questions, mais aussi à en trouver les questions visées par le texte donné.

Chessex en ceci adopte dans L'Ogre le point de vue de J.M. Shaeffer qui voit dans la transformation générique le début d'un genre nouveau. Shaeffer ne partage pas l'avis de ceux qui considèrent que les grands textes ne sont jamais génériques, pour lui comme pour Chessex ; ces textes se caractérisent

« non pas par une absence de traits génériques, mais au contraire par leur multiplicité extrême » (1).

C'est justement le cas de Chessex, qui joue sur la multiplicité des traits génériques.

Les variations du système énonciatif provoquent et contrôlent à la fois l'identification du lecteur au héros. Les commentaires du narrateur sont rares, le choix du présent, puis le remplacement de la troisième personne obligent le lecteur à voir dans les éléments des récits des indices à interpréter **« tout émerge d'un voile d'obscurité et de brouillard » (2).**

Le roman peut être lu comme une illustration de la thèse de Jauss selon laquelle la perception du lecteur est sans cesse « guidée » par des « signaux » qu'il repère dans le texte.

« L'écart esthétique » dit par Jauss fournit un critère de qualité,

« une grande œuvre rompt avec les formes préétablies, bouleverse les habitudes de lecture et les attentes du public (cette réaction peut aller jusqu'à l'incompréhension ou au refus) » (3).

Ainsi, L'Ogre est une œuvre de qualité pour le lecteur et pour l'auteur quand ce dernier lui offre une occasion de se connaître dans une œuvre unique et énigmatique, qui se caractérise par un « écart esthétique », une créativité romanesque du « plaisir du texte », une

(1) Cf. J.M. Shaeffer : Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, Paris, Seuil (« Coll. Poétique »).

(2) Cf. Italo Calvino « Si par une nuit d'hiver un voyageur, 1979. Un Univers de Signes. Trad. fr., Éd. du Seuil, 1981.

(3) Cf. Hans Robert Jauss : Pour une esthétique de la réception, 1978. Notes importantes : Jauss centre son étude sur la notion de réception en la définissant par les concepts « horizon d'attente » et « écart esthétique » en montrant comment dans Jacques le Fataliste, Diderot joue sur l'horizon d'attente des lecteurs, c'est une vérité de l'histoire qui démente et démontre les mensonges inhérents à la fiction.

interaction entre lecteur-auteur et qui constitue un processus dynamique : ce qui explique à la fois la survie de l'œuvre et la pluralité de ses réceptions.

Le roman, nous l'avons déjà signalé, est un arrière-plan de la biographie et l'autobiographie de Chessex. Ce processus créateur répond à une nécessité intérieure et constitue une aventure personnelle ; il y va de la vie de l'auteur souffrant de la mort du père. Cela ne veut pas dire que le roman est une photographie identique de l'autobiographie de Chessex mais simplement un parallélisme fécond qui éclaire la trame des événements et qui se reflète à travers l'écriture. Chessex

**« ne cherche pas à expliquer, ce qui s'écrit
par la vie de l'homme qui écrit » (1).**

L'Ogre de Chessex n'est pas un raisonnement mécanique d'une simple histoire mais une rencontre de mots, de sons, d'une logique de l'illogisme, une manière de dire le non-dit ; soit par métaphore ou comparaison ; simplement une lecture à multiples visages, où le « je » est un autre comme révélé par Rimbaud, une part obscure mais féconde qui interdit de percer le mystère. Ce « je » de l'auteur s'analyse en une série de strates et se dissout en un « je » fantomatique selon Calvino.

L'on pourrait, de cette façon définir Jean Calmet comme un type sans équivoque

**« un système d'équivalences réglées destiné
à assurer la lisibilité du texte » (2).**

Le « signifié » du personnage » est

**« un aboutissement d'un certain nombre d'in-
formations éparpillées dans le texte ; discon-
tinues, disséminées tout au long du récit et**

(1) Cf. Louis Aragon : Les Incipit in Œuvres romanesques croisées, Éd. Gallimard, 1969, t.42, pp.191,192.

(2) Cf. Philippe Hamon : « Statut sémiologique du personnage » in Poétique du récit, Éd. du Seuil, 1977, pp.142-145.

rassemblées par le travail de mémorisation du lecteur » (1).

Jean Calmet est un « actant », une « fonction », qui se définit dans la sphère du récit. Nous ne savons de lui que des parties hybridées d'informations : son nom, son prénom, sa profession professeur de latin au gymnase ; sa famille désignée par des noms abstraits avec laquelle il entretient des rapports de ressemblance ou d'opposition. Par contre, Jean Calmet est un « **faisceau de relations** » (2) avec les autres personnages qu'il rencontre à titre d'exemples : Thérèse dans le deuxième chapitre L'Esprit de Dionysos. François son collègue de classe, Isabelle son étudiante, Liliane sa maîtresse ...

Jean Calmet est un ensemble dispersé de signes et de marques : il est un « je » et un « jeu » social ; il est « lui », « il », « morose », « assassin », etc... En fin de compte : « une étiquette récurrente qui s'étend de son champ d'équivalence pour transcender le temps ».

Exemples à citer : retenons L'affaire Zwalen le directeur Grapp (Jean Calmet est une pure passivité lui-même ; les moments sont rares où il agit avec l'entourage). Ce type de personnage varie donc du déictique de l'initial au portrait en passant par plusieurs types de procédés visuels, acoustiques, jeux onomastiques, périphrases.

Chessex effectue un effort particulier à la fois sur la spécificité et la diversité de ces étiquettes signifiantes de ses divers personnages, ainsi le père est désigné par « le taureau », le docteur, par celui dont dépend les autres ; « moi », le « maître », le « tyran », l'« assassin », le « propriétaire », la « loi ». La mère est désignée par « femme grise, désœuvré, désemparée ». Isabelle est désignée par la « jeune morte ». Thérèse par la « Fille au chat ». Liliane par cette « viande qui disait des choses aussi sales ». Mollendruz, « chef de groupuscule Hitlérien », ce « magicien » qui avait eu des ennuis avec la police.

Les exemples sont abondants.

(1) *Ibid.* Terme employé par P. Hamon.

(2) *Ibid.* Cf. Philippe Hamon, in Poétique du récit – terme employé par Hamon pour désigner le signifié et le signifiant du personnage.

Même s'il s'agit des membres de la famille de Jean Calmet, soit frères ou sœurs, ils sont :

- Étienne, l'ingénieur agronome grand, cuivré.
- Simon, l'instituteur, fauve et fin, le préféré de la mère, l'ornithologue.
- Hélène, la blonde, la robuste, l'infirmière ; et
- Anne, qui ne faisait rien, allègre, pressée.
- Jean Calmet, le cadet, le benjamin, le petit benjamin qui rougissait de honte et de colère ou tout autre pièce lui rappelant ce nom détesté : le fusilier, l'étudiant en lettres, le Vaudois ; petit crétin, imbécile.

Jean Calmet est un personnage de roman illustré, une étiquette hétérogène linguistique et sémiologique.

« prise en charge par du texte, par des couleurs, par des gestes, un type de trompe-œil prêt à se rendre sur le « terrain de l'auteur » (1).

L'écrivain en toute honnêteté parle de soi, renonce au type littéraire.

C'est sur Jean Calmet que tout l'effort du romancier se concentre, et sur lui que doit porter tout l'effort d'attention du lecteur. Les états psychologiques de Jean Calmet qui servent comme support, renouvellent la complexité de la vie psychologique jusqu'à la « **dénégation** » (2) et les transforment en des mouvements indéfinissables.

Exemple : La scène du corridor joue un rôle de transition dans l'état psychologique de Jean Calmet ; transforme son univers en un enfer de torture. Ce passage provoque chez lui l'image du fantôme du père qui rôde : sa voix, ses gestes, les membres de son corps qui le persécutent et le hantent. Cette scène récurrente presque dans chaque chapitre transforme le moment de bonheur en un moment infernal.

(1) Cf. Philippe Hamon : *Op.Cit.*, même page.

(2) La dénégalion : Dans le vocabulaire psychanalytique est une apparition à la conscience et sous le couvert de la négation d'une idée ou d'un sentiment jusque-là refoulé.

« Jean Calmet ne mangeait plus. Dormait mal ou pas du tout. Quand il apercevait Liliane au fond du couloir, à son tour il fuyait dans une encoignure, comme s'il sentait trop honteusement sa propre disgrâce pour oser l'aborder de front. Il se cachait d'elle. Il souffrait » (1).

« Quel démon hantait ce corridor, ou ce porte-parapluie, ou ces W.C. dont le ruissellement lui faisait froid dans le dos, quel mauvais génie avait-il dérangé, derrière les plaques moisies des parois, pour qu'aussitôt sa peur et ses dégoûts le figent comme un coupable » (2).

Lors de la création de son univers romanesque, Chessex emprunte à la fois plusieurs genres littéraires : roman policier autour d'une enquête dont on ignore le crime, d'une disparition d'un père mort. On y trouve souvent des personnages sans identité issus d'un passé lointain. Comme dans le roman autobiographique, des points communs presque fidèles entre l'auteur-narrateur et Jean Calmet coïncident de façon remarquable à la limite ; ils ne sont pas suivis à la lettre.

Exemple : Le père de l'auteur quand il se suicida avait quarante huit ans, tandis que Le père de Jean Calmet avait cinquante huit ans, sa mort n'est jamais définie. On assiste à ses funérailles (on le met dans un crématoire). La dislocation du sujet, les anticipations, les retours en arrière sont des signes du nouveau roman. L'Ogre comme titre nous fait penser que nous lecteurs entrons dans un univers manichéen, celui du conte. Souvent cruel ou violent où il y aura des meurtres, des combats, des souffrances physiques et morales écrites sans détour. Mais ce qui nous importe, c'est cette façade du conte d'expliquer aux lecteurs des phénomènes particuliers (où on retrouve cette fonction dans le mythe). La structure du conte est aussi morale et normative dans la mesure où elle s'adresse à une communauté et cherche à les édifier. Nous avons pu

(1) Cf. Chessex, L'Ogre, *Op.Cit.*, p.65.

(2) *Ibid.*, p.88.

trouver, à travers la structure de L'Ogre, quelques procédés généraux qui relèvent du conte comme exemple : l'héroïsation, omniscience, superstition, convenance littéraire, humour, fantaisie insolite, invraisemblance, pathétique quête, fantastique, chimérat, objet surréel, récompense. Pour les actants : le héros en quête de soi : l'adversaire qui incarne le père et le directeur du gymnase, l'opposant (Mollendruz), le vilain, l'intermédiaire (François cleric), la victime (Isabelle – la mère – Liliane), l'anaphore, la comparaison figurative, l'énumération non systématique, le leitmotiv, le sens symbolique, le ton contraint.

A titre d'exemple, citons :

« 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, l'attention des mamans pour les mère-grands solitaires, et dans ses petites bottes une gamine se met à trotter sous les grands arbres, et le soir tombe, et le fourré s'épaissit, et le loup vient » (1).

« Tout était inventé et tout était vrai dans ces contes » (2).

« Jean Calmet pensait à l'enchanteresse de L'Âne d'or. Allait-il être métamorphosé, lui aussi, en quadrupède, à martyriser ? Il relisait le texte, ce matin même, dans l'une de ses classes. L'écurie où les coups pleuvent sur Lucius. Allait-il être changé en bête par cette sorcière à tresses d'or ? Et pourquoi pas ? Avec plaisir, il s'imagina livré aux pouvoirs de la fée. La Pamphile du conte. Et Circé. Et Morgane ».

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.103.

(2) *Ibid.*, p.107.

Pour donner à son récit le prestige de vraisemblance, Chessex ancre son héros et les événements qui y ont lieu dans les cadres de notre histoire. En plus, il inclut dans son univers romanesque des événements historiques attestés. **Exemple** : L’Affaire Zwalen – les flammes de l’Inquisition, les fours d’Auschwitz – Nixon – Hitler – les manifestations des étudiants en 1968. Des personnes qui ont réellement existé. Par l’évocation de ces noms, Chessex s’approche du roman historique ; les péripéties sont racontées avec une teinte véridique :

« Aux promotions, et dans la chaire sacrée de la Cathédrale, un contestataire, un gauchiste insultait les autorités ! Les journaux faisant mousser l’affaire, tout le pays réagissait : la campagne saisissait l’occasion de blâmer une école qui ne fabrique à longueur d’année que des gauchistes » (1).

et encore :

« Ce fut le prétexte, dès la fin d’avril, à toutes sortes d’événements que les groupes de gauche suscitaient sans cesse : défilés à calicots et à pancartes, réunions sauvages sur les petites places de la cité, tracs quotidiens de la Taupe, de Spartacus, de la Ligue marxiste ou de Rupture, discours de l’exclu devant le Département de l’Instruction public. Réintégrez Pierre Zwalen » (2).

Autre exemple :

« Mollendruz qui éditait à ses frais un petit journal néo-nazi. L’Europe réelle où éructaient quelques nostalgies des fastes de Nuremberg

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.141.

(2) *Ibid.*, p.142.

d'avant-guerre et de la solution finale » (1).

A l'enterrement de son père, il se souvient d'un détail :

« Son esprit vagabondait autour du gril de Saint Laurent, des flammes de l'Inquisition des fours d'Auschwitz » (2).

N'oublions pas aussi que le resurgissement des mythes anciens et modernes au cours de la narration ou même dans la description des portraits où souvent le narrateur leur attribue une fonction et une figure mythique. Les exemples sont abondants dans le récit, nous citons à titre d'exemples : la scène où le narrateur décrit Isabelle (une étudiante jeune qui va mourir) et Marc son amant la suivant jusqu'à la tombe dans un décor pathétique qui fait allusion à Orphée et Eurydice et nous rappelle Atala de Chateaubriand quand Chactas l'enterre sous le soleil ; aussi Antigone martyrisé allant vers sa tombe.

« Marc, Isabelle. Elle vivra dix jours, quinze jours, on lui mettra sa robe blanche, le corbillard la ramènera de Lausanne au cimetière qu'elle a voulu, à sa petite fosse, à ce soleil » (3).

La citation est une allusion à Chateaubriand dans Atala :

« Orphée et Eurydice se sont couchés l'un à côté de l'autre sur la dalle, ils écoutent le vent dans l'herbe, ils respirent une odeur de feu de branches, frissonnent quand le mésange appelle par sifflets brefs » (4).

Allusion à Roméo et Juliette de Shakespeare.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.195.

(2) *Ibid.*, p.58.

(3) *Ibid.*, p.28.

(4) *Idem.*

« Leurs yeux se sont emplis de larmes. Ils pleurent, les enfants, ils pleurent sans bruit leur amour ; ils pleurent leur solitude épouvantable » (1).

Ou encore plus loin rappelant le mythe d'Antigone de Sophocle ou d'Anouilh :

« Isabelle marche vers sa fosse, s'arrête un instant au bord du trou, se penche et cueille au creux de sa main un peu de la terre qui la recouvrira dans quinze jours » (2).

Non seulement l'intertextualité se voit par l'évocation des mythes anciens mais aussi par l'image des mythes modernes. En ceci nous citons :

« Le 20 mars, les copains mangeaient des gâteaux, on avait ouvert des bouteilles de vin, écouté Léonard Cohen, et Joan Baez, et Donovan, et Bob Dylan » (3).

La Suisse devient, elle aussi, un mythe moderne par ses paysages fabuleux ; par sa nature pittoresque, par la richesse de ses montagnes. Ainsi le narrateur l'évoque à plusieurs reprises dans des séquences à l'intérieur du récit.

« Mais tout de suite, il lui avait donné ce nom, c'était la loi et la magie tout de suite, elle l'avait plongé dans la joie mystérieuse et folle de Dionysos » (4).

La Suisse devient ainsi Dionysos dans toute sa beauté dont l'enchantement ne cesse jamais car elle est l'incarnation de tous les secrets.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.28.

(2) *Ibid.*, p.26.

(3) *Ibid.*, p.123, les noms cités dans le paragraphe sont des musiciens modernes.

(4) *Ibid.*, p.99.

« Montreux des places solaires dans leurs jardins de figuiers et d'oranges 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 sur-réaliste, en carte postale anglo-balkanique, en port de théâtre baroque, en dépliant de l'Orient-Express, en caverne d'Ali-baba helvétique et mondaine ! Et la fille au chat venait de sortir de ce réservoir, par l'effet des génies des montagnes et de l'eau qui l'inspiraient et la protégeaient comme leur enfant mystérieuse ! » (1).

Ainsi la Suisse est

« la sœur, la fille, la compagne exaltée du divin !' (2).

Elle est l'incarnation de Dionysos, elle est aussi la fille au chat, le mythe ancien, le mythe moderne. L'intertextualité vient doter la description au milieu de la narration d'une fresque décorative, rompant de la sorte la monotonie du sujet principal, invitant le lecteur à se référer constamment à sa mémoire.

L'Ogre de Chessex emprunte aussi des traits du roman classique dans des petites séquences à l'intérieur du roman : la concision et la précision dans l'expression où le mot est mis à sa place, ont un effet remarquable.

Rappelons Balzac dans La Peau de Chagrin, il dit :

« ... Mais la photographie capricieusement se lovait, revenait, les pattes de la panthère

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.102.

(2) *Ibid.*, p.138.

comiquement sur sa tête, l'ouvert obscure derrière elle se rapetissait, se plissait, se crispait comme une Peau de Chagrin qu'un mauvais enchanteur eût retournée sur elle comme une coiffe brillante et noire » (1)

En empruntant ainsi les caractéristiques de plusieurs genres à la fois, l'auteur joue sur la frustration du lecteur en créant ce genre hybride à multiples facettes. Et si l'on se réfère à la définition de J.M. Adam, L'Ogre de Chessex sera :

« une suite configurationnellement orientée d'unités (propositions) séquentiellement liées et progressant vers une fin » (2).

Le récit représente une suite d'événements qui s'enchaînent de diverses façons.

Jean-Pierre Goldenstein décrit dans son ouvrage trois principaux types d'agencement des épisodes dans le texte :

- 1) **L'enchaînement** : quand les événements se suivent dans l'ordre logique 1, 2, 3.
- 2) **L'enchâssement** : quand une histoire intervient au cours d'une autre, où un sujet sert à introduire un autre, les épisodes se suivent dans l'ordre 1, 2, 1.
- 3) **L'entrelacement** : quand les épisodes se suivent dans l'ordre 1, 2, 3, 1.

Suivant cette classification théorique, nous avons pu retenir que Chessex utilise les trois catégories de façon diversifiée. L'auteur suit L'Enchaînement dans sa répartition des chapitres dans une macro-structure sémantique qui organise le sens du récit global.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.108.

(2) Cf. Jean-Michel Adam : Le Récit, P.U.F., Paris, 1984, p.127.

Chapitre I	Le crématoire.
Chapitre II	L'Esprit de Dionysos.
Chapitre III	La Jalousie.
Chapitre IV	L'Immolation.

Il suit L'Enchâssement quand de petites histoires racontées interviennent au cours d'une autre où à l'intérieur de celle-ci pour avertir le lecteur de son importance et de sa reprise dans d'autres chapitres. Ceci est bien clair dans le premier chapitre intitulé « Le Crématoire » où l'auteur-narrateur nous introduit dans un cadre décoratif signifiant celui du café-bar de l'hôtel d'Angleterre ou de l'hôtel de l'Evêché. Le personnage, au milieu de la foule de jeunes gens sentant la solitude, « crispé », « morose » devant son assiette [...] « **une image le persécutait** » (1). L'emploi de ces mêmes mots, l'image du café, le rassemblement autour de la table sont :

« Une scène très ancienne mais qui s'était reproduite des milliers fois au temps où il vivait auprès de sa famille, à Lutry, au bord du lac, dans la maison bouleversée de cris, de dispute sous le vent des peupliers et des sapins » (2).

Cette même scène, en effet, est reprise dans le premier chapitre « Le Crématoire » au moment où J. Calmet

« se dirige vers le café de l'Evêché. Un groupe de filles en blue-jeans le devance, elles rient, elles parlent fort, leurs longs cheveux flottent sur leurs épaules encore bronzées. J. Calmet entre à l'Evêché s'assied à la seule table libre devant la vitrine. Il commande un Ricard et s'absorbe, « morose », dans la contemplation du paysage » (1).

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.11.

(2) *Ibid.*, p.12.

(3) *Ibid.*, p.45.

Plus loin :

« Jean Calmet vide son Ricard d'un trait et ses yeux se reportent sur l'image ancienne » (1).

Dans le deuxième chapitre « L'Esprit de Dionysos » :

« Le café était plein de jeunes gens qui jouaient aux cartes et aux échecs (...) il y avait de nombreux élèves de J. Calmet. Tout à coup J. Calmet hurla de cris violents, une série de glapissements furieux, d'aboiements ininterrompus qui figèrent instantanément l'assistance (...). Dès les premiers cris de J. Calmet, le silence s'était installé dans l'Evêché et tous les visages stupéfaits s'étaient tournés vers lui, horrifiés, plein de pitié et de tristesse » (2).

« Remous. Cris. Des groupes s'apprêtent à entrer dans le bâtiment de l'académie. Soudain le silence se fait, chacun demeure pétrifié » (3).

De nombreuses scènes s'enchaînent les unes dans les autres ; des reprises d'une manière récurrente sont citées à cet insu. A titre d'exemples nous pourrions rappeler celle de la jeune étudiante Isabelle, « qui va mourir » citée au premier chapitre et fait entrée en matière au deuxième chapitre quand J. Calmet se repentit de lâcheté de n'avoir pas assisté à ses funérailles. Au premier chapitre : La mort d'Isabelle se laisse deviner par le lecteur ; on finit avec son histoire puis réapparition brusque au milieu du deuxième chapitre : on assiste à ses funérailles sans J. Calmet.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.47.

(2) *Ibid.*, pp.111,112. (Cette scène mouvante par les cris, les rires, les gestes est toujours rompue par un silence, une pause qui fait tomber J. Calmet dans un vide absolu).

(3) *Ibid.*, p.146.

Une autre scène s'enclasse et se répercute tout au long des chapitres : celle du corridor ou du couloir (le lieu où apparaît le fantôme du père-mort qui poursuit le héros. L'image traduit l'univers d'un enfer de torture. La récurrence de certains éléments vient s'ajouter à ces scènes. Ils sont toujours les signes préparatifs de la mort de Jean Calmet ; tel le rasoir du père (J. Calmet va s'immoler avec la lame du rasoir), la canne du père, les lunettes noires du directeur, le fouet. Tous sont des objets, instruments de la monstruosité.

Il suffit donc d'un rappel pour susciter l'image de l'ogre. **Exemple** : M. Grapp, le directeur du gymnase qui convoque J. Calmet à la fin du deuxième chapitre est bien significative à cet égard. Il s'agit d'une accusation de drogue et l'incident de l'Evêché.

« Après tout je pourrais être votre père » (1).

« Il fallait échapper à la masse de Grapp bouchant la fenêtre, tuant la vie » (2).

Et pourquoi ? parce que Grapp le directeur est l'incarnation de la tyrannie absolue, qui tue et qui opprime.

« M. Grapp est apparu, contemplant l'adversaire, comme rêveur. Mais en dépit de la force concentrée qu'il incarne c'est autre chose qui stupéfie l'assistance : à la main – monstruosité nouvelle, objet sorti du fond des âges, « signe agresseur et dominateur étonnant comme un animal archaïque. Grapp tient un fouet, un long fouet d'artillerie bouclé comme un serpent prêt à mordre » (3).

« Un père fouettard. Et c'est bien ainsi, le Père Fouettard, que Grapp avait été immédiatement

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.133.

(2) *Ibid.*, p.135.

(3) *Ibid.*, p.147.

surnommé par tout le monde [...] ce surnom de Père Fouettard prenait un air sadique convaincant » (1).

En fin de compte : il est comparé à

« 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 » (2).

Quant à la technique de L'entrelacement, Chessex suit un plan qui combine toutes sortes d'indices sans jamais rompre avec la chronologie du récit. Ainsi le lecteur saisit l'ensemble des événements successifs, dégage une « **configuration sémantique** » (3), établit des rapports de pertinence afin de savoir la signification globale de ce qu'il lit.

Si, par contre, Chessex nous donne l'impression d'une déchronologisation par ces intermittences, il revient toujours à établir un ordre qui mène vers la fin et l'interprète. Si quelques enchaînements de séquences ne progressent pas vers le dénouement où le déroulement des événements n'a pas d'ordre où la succession n'obéit à aucune logique, on est emporté par une série de motifs qui ne découlent pas les uns des autres par nécessité logique, mais qui suivent un processus de ressemblance ou de contraste formel.

C'est pour cela que nous trouvons que « Le Crématoire », chapitre I, signe de solitude, de mort, de vide est significatif du chapitre IV, « L'Immolation », il lui donne un sens ; reprend le début de l'Incipit. J. Calmet se suicide le soir et le roman s'ouvre sur cette phrase : « **C'est le soir que commença son tourment** » (4). Un flash-back

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.148.

(2) *Ibid.*, p.149.

(3) Goldenstein, *Op.Cit.*, : Terminologie déjà citée.

(4) Chessex, *Op.Cit.*, p.11.

cinématographique qui fait que le roman se lit à nouveau.

Cet incipit du roman a l'air d'un roman cyclique qui nous rappelle *Germinal* de Zola.

« Ainsi mourut Jean Calmet, tourmenté, la tête tombait, les larmes se mêlaient au sang sur l'émail et les gros sanglots lui plantaient maintenant des douleurs violentes au fond de la gorge. Il revit une assemblée de jeunes gens beaux on lui souriait, c'était au café de l'Evêché (...). Puis épuisé, il bascula comme dans sa tombe » (2).

Pour bien préciser le fil de nos idées, un schéma aura la construction suivante, éclairera en quelque sorte nos constatations.

**A. (l'Entrée)
Le crématoire I**

**L'Esprit de Dionysos
II**

B

**C La Jalousie
III**

**D
(la fin)
L'immolation (sortie)
IV**

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p. 235.

Séquences A et D : seront des séquences d'entrée et de sortie aux séquences B et C.

Séquences A et D : seront des séquences parallèles.

Séquences C et B : seront des séquences identiques et oscillatoires entre A et D.

Séquence A : Début de la solitude, atmosphère étouffant de la mort, J. Calmet est un solitaire, repent, regretté souffrant d'une culpabilité d'être vivant après la mort du père (L'Ogre).

Séquence D : Le dénouement de l'histoire aboutissement naturel de cette souffrance du début, fin désastreuse de J. Calmet, solution définitive pour la mort ; le malaise disparaît, L'Ogre est dans l'acte de la mort.

Séquences B + C : Refoulement, malaise, oscillation entre bien et mal, entre joie et tristesse, entre silence et agressivité, entre lumière et ombre : un désespoir qui règne afin de trouver un équilibre.

Conséquence : J. Calmet éprouve un plaisir et un bonheur vers le malaise, le refoulement devient échec pour la vie. Donc il ne reste que la mort ; « L'Immolation » comme dernière solution : le vide du début est saturé par une renaissance dans la mort.

L'unité du texte ne se fait pas sentir au premier degré, rompu le plus souvent par des analyses, elle est compensée par le « **pacte de lecture** » (1) entre auteur-narrateur. L'œuvre est profonde, expressive d'une vision particulière, originale, considérée comme une dérivation par rapport aux schémas connus.

En ce qui concerne le tissage d'intertextualité sous l'égide d'un Proust, d'un Balzac ou d'un Flaubert, les références qui régissent le texte de Chessex sont multiples et variées. Si ces auteurs célèbres inscrivent leurs travaux dans la lignée d'écrivains précis, les grands classiques, d'autres comme Chessex subvertissent les sous catégories génériques (roman d'aventure, conte, roman historique, roman policier, etc....), réactivent ainsi au second degré, certains modèles romanesques, pour mieux dire le monde contemporain.

Cette intertextualité rend hommage aux anciens devenus figures de référence, propose une cartographie des pratiques littéraires contemporaines et fait de Chessex un écrivain talentueux sans conteste.

(1) Terminologie propre à Roland Barthes.

A. L'Organisation textuelle :

Dans L'Ogre, Chessex ne cesse de transformer et de renouveler son matériau formel en intégrant des registres de communication et des modes d'expressions qui relèvent des stratégies discursives hétérogènes, ce qui rend cet écrivain, un écrivain « post-moderne ». Selon J.-F. Lyotard :

« la société postmoderne se caractérise en effet par la présence de « jeux de langage différents » et par « l'hétérogénéité des éléments » » (1).

Et **« la modernité commence avec la recherche d'une littérature impossible » (2)** affirme Roland Barthes.

La façon la plus pertinente d'aborder l'identité de Jean Calmet consiste, il nous semble, à décrire la manière dont les modalités d'écriture envisagent l'espace multidirectionnel basé sur une autoréflexion, généralisé par l'improbable histoire du roman.

L'histoire, mise en déroute par le roman, fait de lui une description objective du monde (en réalité, la description est généralement une métaphore des lois scripturales). La description se présente comme un élément essentiel du dispositif romanesque de Chessex. Comme tous les romans, L'Ogre est un vrai roman, avec une vraie histoire, des personnages, une énigme et une tension narrative soutenue en partie par une structure événementielle. Mais c'est aussi un faux roman de fiction dans lequel le lecteur est convié à suivre les aventures dérisoires de Jean Calmet. En ce sens, le roman de Chessex rejoint les préoccupations qui étaient déjà celles du Nouveau Roman :

(1) Jean-François Lyotard : La condition post-moderne rapport sur le savoir, Minuit, Paris, 1979, p.8.

(2) Roland Barthes : Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1953.

« Ce n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture » (1).

L'Ogre offre un repère intéressant à relever. Le roman s'ouvre sur une scène célèbre où l'on voit Jean Calmet perdu dans une méditation funèbre, face à son assiette de filets de perche qui attendent d'être dévorés (comme lui-même à la fin, dévoré par le spectre du père). Ecorché vif, Calmet essaie en vain de vivre comme les autres mais accablé par un remords, incapable d'agir, de se sauver ; hanté par l'image d'un père monstre et tyran, il ne rencontre au fil de l'histoire que des figures incarnant ce sournois terrible et aliénant. Jamais ni auprès des jeunes femmes qu'il rencontre, ni par le biais de ses élèves, il ne parvient à s'installer véritablement dans la vie. Cette impasse, Jean Calmet la rencontre tous les jours. Incapable de se concilier avec le présent, obsédé par un triste passé, l'entourage du gymnase n'arrive pas à le reconforter. Il vit alors dans une inexorable déchéance rongé par le remords et pris d'un doute fondamental sur sa propre existence. (Pour lui comme pour le pasteur Friedrich, exister est une faute). Il se tranche la gorge avec le rasoir de son père réitérant par là un geste familier de son docteur père qui, chaque matin, au moment de la toilette matinale, le menaçait de son rasoir.

Une solution surgit à sa pensée c'est de fuir dans la nature sauvage. La grande nature pure, innocente, vierge lui donne des heures fugitives de plaisir et de paix. C'est là où il pourrait retrouver calme et sérénité. Ainsi dit-il :

« En somme l'ordre régnait, il fallait s'habituer à ce bonheur calme » (2).

Plus loin le narrateur évoque : **« l'hiver s'accomplissait loin des contraires » (3)**. Son âme s'ouvre à l'écoute de la nature.

(1) Jean Ricardou : Problèmes du nouveau roman, Seuil, Paris, 1967, p.111.

(2) Chessex, *Op.Cit.*, pp.76,77.

(3) *Ibid.*, p.77.

« Il écoutait l'automne de cuivre, le raviné le pourrissant, céder à la grande paix blanche. Des profondeurs désertes s'ouvraient dans le pays où des assemblées d'oiseaux immobiles, des chouettes, des grands-ducs, et des cerfs, des sangliers, des blaireaux animaux des anciens âges qui avaient persévéré, qui s'étaient obstinés au fond des bois, lui parlaient leur langue rusée. Leur langue première ! » (1).

Dans ce roman, les faits et les événements s'agencent sans heurt. Le lecteur se trouve rapidement pris par une trame remarquable, habile et parfaitement maîtrisée. Les désillusions du héros sont peintes avec tendresse, mélancolie et intelligence. L'Ogre est un roman réussi où le tragique du monde coïncide avec la dimension humaine des expériences intérieures. La vie pourrait être acceptable pour Jean Calmet si un cauchemar ne hantait pas ses nuits, sa mémoire engloutie de la crémation du père ne deviendra pas impérieuse, intolérable s'il a pu comprendre ce qui lui arrivait.

Partant de ce sujet, le narrateur passe sans cesse d'un sujet à l'autre ce qui provoque la perplexité de son lecteur. Les questions sans réponse, les coups de théâtre sont d'autant plus nombreux qu'aucun des sujets n'est mené à son dénouement. On n'apprend jamais la raison du suicide du personnage central J. Calmet ; on ne connaît pas le sort de la Fille au chat ; ni si la mère de J. Calmet est morte ou pas. Presque tous les sujets évoqués restent en suspens et la curiosité du lecteur n'est jamais satisfaite.

A titre d'exemple dans le deuxième chapitre intitulé « L'Esprit de Dionysos », le narrateur parle de Thérèse (la fille au chat) sans lui donner une entrée en matière ni de commentaire préalable comme si elle était déjà connue par le lecteur. C'est justement au moment où le lecteur n'attend aucune information à propos de Thérèse que le narrateur se décide de nous remettre quelques explications à son sujet. Paradoxalement à cette technique précédente, elle devient le centre d'intérêt pour

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.77.

J. Calmet ; un centre de la narration pour l'auteur et c'est à partir de ce moment que le narrateur nous raconte comment J. Calmet a fait sa rencontre et dans quelles circonstances il l'a connue.

D'ailleurs le narrateur, sans faire appel à son lecteur, souligne systématiquement sa tenue vestimentaire, sa physionomie, son regard, ses gestes en tenant le panier à tricoter.

« La Fille au chat avait remis toutes ses bagues, les afghanes, les arabes. Elle jeta son tricot et ses pelotons pêle-mêle dans un petit panier, elle se glissa sur le banc tout le long de la table et se leva » (1).

Sa rencontre avec Jean Calmet se fait devant un café restaurant. Elle est associée au jour, à la lumière du soleil ; tout change dès son apparition.

« Toutes les fenêtres de la rue de Bourg étaient des miroirs d'Archimède. La tour de l'Evêché, masse carrée et sombre sur le ciel, était couronnée de tisons comme les ruines des châteaux des hérétiques et devant eux la Cathédrale, bottée de cierges et de canons roses, lançait dans le ciel ses fusées » (2).

« La Fille au chat leva les yeux. Joie et brûlure. Elle posa sur lui son regard : deux émeraudes cerclées de cuivre que la lumière de la fin de l'après-midi faisait profondément luire » (3).

C'est à ce moment-là qu'il entretient avec elle les premières paroles d'un récit dialogué. L'intégration de la description au milieu de la narration ne permet pas d'élargir la connaissance de cette jeune fille car cette

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.102.

(2) Idem.

(3) *Ibid.*, p.100.

description narrativisée est découpée aussitôt et traversée par des silences, ou par de petites réponses. La Fille au chat ne répondait que par peu de phrases :

« **Vous venez ?** dit-elle simplement » (1).

« **C'est ici,** dit-elle encore » (2).

Même quand celle-ci l'emmène dans sa chambre mystérieuse, le lecteur n'apprend jamais des détails de son passé ni ce qu'elle deviendra après la rencontre. Le narrateur laisse le sujet suspendu ; fait disparaître les souvenirs de cette soirée dans la narration sans qu'on s'aperçoive. La technique du suspens et celle du glissement adoptés par Chessex offre au lecteur un champ fertile de l'imagination sans jamais avoir recours à la confirmation sur ses suppositions.

Autre exemple à relever : celui de son collègue du Lycée dont l'apparition est introduite au milieu de la narration. Le narrateur le rencontre au Lycée et décide de l'amener avec lui dans une excursion. La disparition de ce professeur n'est jamais résolue. Encore une fois, le lecteur n'arrivera jamais à résoudre cette énigme.

Comme d'ailleurs tous les autres sujets évoqués dans le roman. Tous ces sujets sont des genres romanesques qui peuvent constituer un développement narratif à part. Cette stratégie de leurre adoptée par l'écrivain consiste dans les détournements par rapport aux attentes créées et donne l'impression d'indétermination de l'axe principal, contraste nettement avec l'esthétique de Balzac qui tend à réduire la focalisation à degré zéro et à réduire toutes les incertitudes du récit qui pourraient nuire à la motivation et la vraisemblance du récit. Le roman ne respecte pas la loi de linéarité bien que l'œuvre garde toute son unité de respect. Nombreux sont les exemples où le narrateur, qui en train d'évoquer un événement, détourne l'attention du lecteur du sujet principal et introduit des personnages qui, une fois que chaque épisode sera fini, disparaîtront de la narration. Ainsi le lecteur, tout en suivant un fil narratif, tombe au milieu d'un espace labyrinthique. Il nous semble que ces exemples

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.102.

(2) *Ibid.*, p.103.

évoqués ne sont qu'un point de transition entre le moment de la narration et les souvenirs du narrateur. Par cette technique de parcellarisation adoptée par Chessex dans les épisodes représentés montre à quel point chaque objet s'est figé dans la mémoire du narrateur.

Un autre mécanisme régit l'univers du roman ; celui de l'opposition entre présent et passé, entre imagination et réalité. A maintes reprises, le narrateur essaie de rassembler les souvenirs de la mort du père, les souvenirs liés à l'Eglise, au parc, au crématoire. Ces images qui se présentent bien réelles, bien vraies devant le lecteur.

« Il sait trop que l'adulte le plus terrible a toujours été son père, qu'il le demeure dans la mort. Les classes où il a pénétré et où il entrera désormais, sont des refuges contre l'autorité de ce père qui s'acharne de tout son poids sur le reste du monde [...]. Pour quelle raison, à ce moment précis, Jean Calmet pense-t-il au chalet d'une fin d'été de son enfance avec une nostalgie presque désespérée ? [...] Jean Calmet revoit son père et sa mère assis sous la lampe rouge de la chambre boisée, il est seul auprès d'eux, il lit l'Ile au trésor, il se lève, il s'approche de la fenêtre et le vent rabat ses mèches dans ses yeux. La scène se fixe devant lui avec une netteté aiguë » (1)

Dans cet extrait, aucune difficulté pour suivre le fil narratif, le flou commence à s'installer dès que le narrateur commence à se perdre. Se trouvant seul, il devient la victime de ses illusions fantasmatiques. Le changement des temps verbaux qui circulent dans une même séquence entre présent, passé, futur, renforce cette idée du flou. On se demande à quelle époque appartiennent des images qui oscillent sans cesse entre imagination et réalité car les scènes évoquées qui se passent dans l'imagination du narrateur sont données comme réelles.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, pp.46, 47.

Tout est narré comme vécu par le narrateur, le vrai et l'imaginaire se confondent et ne font qu'un. Les moindres détails avec lesquels ces scènes sont racontées font oublier que tout cela se passe uniquement dans l'imagination du narrateur. Ainsi, quand le narrateur glisse d'un temps à un autre par l'emploi du présent vers le passé, le lecteur est préparé à recevoir l'affaire de Zwalen.

« Soudain, la fête. Une centaine de jeunes gens arrivent en courant de la rue de la Mercerie et s'asseyent dans la cour du gymnase d'en bas, ils rient, ils crient des slogans. C'est un sit in : comme sur les campus, ils sont assis, ils s'amuse beaucoup, les professeurs les enjambent pour entrer dans le bâtiment (...). Soudain le silence se fait, chacun demeure pétrifié : sur la porte de l'académie (...). M. Grapp est apparu, contemplant l'adversaire, comme rêveur » (1).

Autre exemple :

« Tout avait commencé à la Cathédrale, au cours de la cérémonie des promotions, qui marque le passage de centaines de garçons et de filles du collège secondaire au gymnase. Comme il disposait de la chaire très solennelle pour y réciter un poème » (2)

Il est vrai qu'au premier abord l'enchaînement paradoxal peut paraître décousu et aléatoire mais de rapports profonds existent entre les séquences et les chapitres qui se suivent, ainsi que les liens grammaticaux et syntaxiques.

Le principe de l'organisation textuelle du roman correspond tout à fait au fonctionnement de notre mémoire, qui n'est jamais chronologique. La vue de certains objets, une odeur quelconque, une musicalité,

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.146.

(2) *Ibid.*, p.141.

provoquent et enchaînent chez nous de nombreux souvenirs, faisant parfois oublier l'objet initial de notre pensée. La composition textuelle chez Chessex se produit de la même manière.

Pour compenser le développement désordonné de la narration, de nombreux éléments participent à la cohésion textuelle : Tout au long des récits, le narrateur dispose des signaux qui permettent au lecteur de se repérer dans le texte. **Exemple** : Le café – restaurant – la Cathédrale – le gymnase au cours desquels s'impose la narration. Il existe tout de même et souvent entre les passages dont les sujets ou sous-thèmes sont différents, une unité de lieu.

L'ordre chronologique de l'histoire de J. Calmet est rompu le plus souvent par des « **analepses** » (1) qui n'interfèrent jamais avec le récit premier. Ces analepses sont intérieures et répétitives, renvoient constamment le récit sur ses propres traces. Les « **prolepses** » passent inaperçues mais servent à identifier le temps. On a toujours un lendemain qui ouvre la séquence narrative ou un après-midi qui s'intercale au milieu de la description. Cette oscillation entre analepse et prolepse crée un paradoxe.

Le narrateur raconte toujours les événements vécus dans le passé de J. Calmet tout en faisant allusion aux événements futurs. Le rythme du roman est suspendu plusieurs fois par des analepses. Les exemples sont variés :

« Le matin, il se lève en se rappelant le rendez-vous de dimanche à Montreux » (2)

« Il était huit heures quand il arrivait au gymnase » (3).

« Mais le soir tombe. Jean Calmet baisse la tête, et cet instant précis, comme on cède,

(1) Les termes d'« analepse » et « prolepse » sont évoqués par Genette dans sa terminologie sur le récit. Analepse = retour en arrière – Prolepse (anticipation).

(2) Chessex, *Op.Cit.*, p.145.

(3) *Idem.*

à ses pans d'ombre, il accepte de se détourner des grandes montagnes pleines de dieux » (1).

« Un après-midi de fin d'avril, par temps doux, J. Calmet suivit un chat sur le sentier du bord du lac » (2).

« Les jours suivants, une foule d'objets vinrent peupler la chambre rouge et le lit doré de la Fille au chat » (3).

« Le lendemain, le dégoût durait. Ses cours donnés, J. Calmet remonta chez lui et entreprit de répondre à la pile des lettres de condoléances qui refroidissait sur sa table depuis une semaine » (4).

Un effet paradoxal se constitue par la prolepse dans une séquence du dernier chapitre où Mollendruz, le chef d'un groupe hitlérien tient une conversation avec J. Calmet dans un café. Il poursuit la conversation avec celui-ci en disant :

« Nous ne sommes qu'une poignée mais j'ai confiance, notre heure viendra ! Nous ne pouvons laisser l'Europe courir à sa perte sous les coups de sapes des maoïstes et des anarchistes irresponsables qui gouvernent sous la protection de Nixon. A Paris, à Bruxelles, à Londres, en Allemagne évidemment, chez nous à Genève, des gens réagissent, des gens prennent conscience (...). Rappelez-vous les amis de Hitler la S.A. ; à

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.138.

(2) *Ibid.*, p.125.

(3) *Ibid.*, p.105.

(4) *Ibid.*, p.56.

Munich, quand, ils organisaient leurs réunions de propagande dans les brasseries » (1).

Ici, dans cette séquence, analepse et prolepse se joignent. En effet, Hitler marque la deuxième guerre mondiale ; Nixon c'est beaucoup plus loin et pourtant il précède Hitler. Du point de vue temporel, la distance qui sépare le temps de l'énonciateur du temps de l'énonciation donne une impression d'immobilité temporelle, plus on avance dans la narration, plus il y a des retours en arrière. Ainsi, on constate lors de cet exemple que le narrateur rompt l'ordre de présentation des événements dans le récit non seulement par des détournements d'analepses et de prolepses mais aussi par le moyen de dérapage c'est le cas où le narrateur entraîne un nouvel élément lui-même repris à son tour comme thème d'une nouvelle phrase. Ainsi de suite, on dérape alors progressivement du sujet initial, on change le centre d'intérêt porté sur J. Calmet, et au lieu d'éclairer le mystère pour le lecteur on éveille en lui de nouvelles questions.

Nous l'avons déjà évoqué : le narrateur brave la loi de linéarité. On se demande constamment : S'agit-il d'un axe narratif principal ou des axes multiples ?

Si nous suivons le développement de chaque micro-récit, on se rend compte qu'aucun d'entre eux n'aboutit à son dénouement. Même si au départ on parle de la mort du père, ses funérailles, la scène du crématoire à laquelle le narrateur consacre tout un chapitre, le narrateur aborde d'autres sujets qui constituent par leur apparition un décrochement dans le récit. On part du thème de la mort comme point initial, ensuite on revient à nouveau aux préoccupations quotidiennes de J. Calmet ; sa vie au gymnase, au café, ses rencontres amoureuses, ses moments de bonheur et de jouissance, son désespoir, sa solitude et enfin sa mort.

Une autre stratégie narrative se dévoile. A travers les épisodes et les paragraphes un rapport antithétique s'établit entre passé, présent. Le lecteur dérouté ne trouve que des allusions ; il est amené à faire des suppositions sur le passé et le présent du narrateur. L'action se passe toujours dans une saison intermédiaire entre Été, Hiver : l'automne.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.197.

Le choix propice de cette saison est significatif pour servir le texte narré ; pour accentuer les sentiments paradoxaux du personnage qui hésite entre présent, passé, qui oscille entre une transparence et une opacité.

L'entrée in medias res, qu'on retrouve souvent dans L'Ogre, est une preuve incontestable. Presque jamais l'automne est décrit mais c'est la saison préférée à laquelle le narrateur fait souvent allusion. En l'évoquant, il dit :

« **A cette époque** »
« **En ce temps-là** »
« **La douceur de septembre** ».

Ces phrases débutent toujours la séquence narrative.

L'entrée dans l'action se fait sans aucune préparation. Le récit semble débiter au cours d'une action ayant commencé antérieurement.

Dans la technique narrative, Chessex marque son penchant pour certains détails typiques parfois récurrents. Chaque détail est un lieu d'investissement personnel extrêmement puissant. Lorsqu'on lit L'Ogre on se rend compte que les mêmes champs notionnels reviennent systématiquement dans la narration.

Ces détails indispensables pour la narration ne rompent jamais l'unicité de l'œuvre. Ces détails permettent de créer par le phénomène d'écho des connexions entre les différentes parties sans jamais que le narrateur eut recours aux digressions.

Au cours des épisodes évoqués qui constituent chaque chapitre, un champ sémantique se compose de plusieurs unités lexicales.

Exemple : Le champ sémantique du passé est révélé par les mots : souvenir, photo, mémoire.

Celui de l'obscurité est révélé par nuit, ombre, noir.
Celui de la lumière : clarté, fraîcheur, blancheur, etc...

Les occurrences des champs sémantiques varient suivant le roman mais la série la plus active c'est celle qui évoque la solitude. Elle est composée de sept unités lexicales : 1) vide ; 2) absence ; 3) solitude ; 4) silence ; 5) mort ; 6) néant ; 7) abandon.

Par un souci d'exactitude, les détails rendent l'histoire racontée plus plausible afin d'obtenir une ressemblance maximale entre deux réalités : le monde imaginaire du texte et le monde hors texte que constitue la réalité. Les lieux communs comme l'Eglise, Lutry, Lausanne, Montreux n'appartiennent pas à des endroits imaginaires mais elles appartiennent à la réalité. Le narrateur par l'évocation de ces lieux ancre son récit dans le réel. Lutry, par exemple, est un des lieux privilégiés pour le déroulement de l'action.

Les paramètres de la description :

La problématique concernant la description explique cette difficulté de l'écriture chez Chessex. Pour mieux comprendre l'approche du regard particulier de Chessex pour L'Ogre, il faut signaler la frustration que subit le personnage de J. Calmet. Cette description liée à l'aspect sensoriel des choses. Cette description tient à sa propension, aux clichés et aux lieux communs ; à la superposition d'images de catalogues. Toutes ces techniques adoptées par l'écrivain servent de près le récit. Toutes ces descriptions doivent pénétrer le récit et le soutenir. On remarque que la narration réussie c'est celle dans laquelle on trouve le personnage au centre des descriptions.

Il est à noter que c'est autour des détails que se polarise le sujet de la description. Ces détails qui peuvent à première vue apparaître insignifiants trouvent à la fin une compréhension adéquate de leur sens à la fin de la trame du récit. Ces détails contribuent à donner un sens logique aux péripéties. Le détail a « un effet de réel » si l'on ose employer les propres termes de Barthes.

Chaque description mise dans le récit, soit au début, insérée au milieu du récit ou à la fin est destinée à être lue et comprise. Pour Philippe

Hamon, dans son livre Le descriptif (1), la description modifie dans le texte

« le niveau où l'horizon d'attente du lecteur va se déployer (...). Dans un récit, le lecteur attend des contenus plus ou moins déductibles, dans une description, il attend la déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latent, dans un récit, il attend une terminaison, un terminus, dans une description, il attend des textes. (...) Le descriptif crée un statut de lecteur (le descriptaire) particulier, lecteur dont l'activité est plus rétrospective que prospective » (1)

Autrement dit, la description renvoie constamment le lecteur à son expérience, à son savoir, plus qu'elle ne lui apporte de nouvelles informations. La description focalise l'attention du lecteur d'un arrêt facultatif.

Si on analyse la démarche de la description dans L'Ogre, nous aboutirons à quelques remarques pertinentes.

En général, comme dans le roman classique, Chessex utilise la description qui précède la narration. La présentation de l'état initial commence par la description du café ; l'entourage, une attitude du quotidien réel où se déroulent les événements du récit. Ensuite, le narrateur fait l'entrée du personnage. On passe ainsi de la description générale à la description particulière. D'ailleurs, au début de chaque séquence narrative se trouve une description qui l'alimente à titre d'exemple : l'entrée au crématoire (chapitre I).

La présentation du personnage principal, la description de ses gestes, ses réactions, sa pensée sont souvent précédées par une description physique et morale.

(1) Cf. Philippe Hamon : Le système descriptif, Introduction à l'analyse du descriptif, Éd. Hachette, 1981, pp.140, 141 – 167, 168.

Mais ce qui attire l'attention c'est que la description des péripéties chez Chessex se trouve en contradiction avec la description du personnage. La description se base sur un axe paradoxal qui coïncide avec le paradoxe / réel et imagination.

Faisant partie intégrante du roman, le statut de la description change avec l'entrée en scène. Elle est comme un procédé textuel spécifique ; la description devient à la fois, élément d'un système décoratif, moteur génératif du texte un moyen d'éliminer certaines valeurs jugées périmées. Pour Alain Robbe-Grillet, ce changement de statut vient du fait que l'intérêt des séquences descriptives n'est donc plus dans les choses décrites, mais dans le mouvement même de la description.

L'analyse de cette œuvre frustre certaines habitudes romanesques. Malgré les parentés avec le roman du XXème siècle, le niveau d'information du texte est très variable. Que le texte soit narratif ou descriptif ; de nombreuses questions que soulève le texte restent sans réponse :

Les points particuliers concernant le texte seront basés il nous semble sur :

- 1) La présentation et la description du personnage et sur l'exposition des détails.
- 2) La présentation des paysages, des habitations et des lieux.

A) Pour analyser les « paramètres » (*) de chacune, nous commencerons par la présentation et la description du personnage.

La dénomination participe en quelque sorte à la description du personnage.

Jean Calmet est un nom que le narrateur choisit pour contrarier son caractère. J. Calmet tout au long du roman mène un combat perpétuel

(*) Paramètre : terme propre à T. Todorov.

déséquilibré entre réalité et rêve ; il se balance entre présent et passé, prend une attitude tantôt calme (quand il est à l'extérieur) parfois agressive (quand il confronte l'intérieur) parfois une attitude lâche et peureuse pour fuir la réalité.

La Fille au chat, Thérèse est associée à l'image de la femme idéale qu'il tisse dans ses rêves. Cette image ne peut pas être une réalité vécue mais un beau reflet de couleur, d'idées, de signes que J. Calmet s'offre pour compenser sa perte de l'amour. Elle est qualifiée par « l'Esprit de Dionysos », sorte d'auto-réflexion d'une pensée particulière.

Pour ses frères et ses sœurs, ils n'ont que des surnoms, personnages anodins, sans profondeurs. Ils ne sont que décor et accessoires. Ils sont un reflet d'une vie passée, désagréable et ennuyeuse :

« C'était une scène très ancienne, mais qui s'était reproduite des milliers de fois au temps où il vivait auprès de sa famille, à Lutry, au bord du lac, dans la maison bouleversée de cris, de dispute sous le vent des peupliers et des sapins » (1).

Plus loin : **« Son regard allait de l'un à l'autre sans aménité. Etienne, l'ingénieur agronome, grand, cuivré comme le père (...) Puis Simon, l'instituteur, fauve et fin (...) Simon l'ornithologue (...) Il n'aimait pas ses deux frères. Mais ces deux-là encore, l'aîné et le puiné, Jean Calmet les comprenait, les devinait. De ses deux sœurs au contraire émanait un mystère opaque, qui l'avait constamment éloigné d'elles et faisait naître en lui une peur mêlée d'angoisse et de remords. Hélène, la blonde, la robuste (...) et Anne qui ne faisait rien » (1).**

Tirillé donc entre des biens familiaux et entre une solitude

(1) Chessex, *Op.Cit.*, pp.38, 39.

désespérée, Jean Calmet est toujours présenté comme une figure contradictoire qui englobe dans ses seins sérénité et agressivité. Une figure qui oscille entre le bien et le mal ; entre amour et haine, entre vie et mort. Pour lui la situation s'aggrave car, pour s'abstenir à l'échelle d'un côté impossible à réaliser, J. Calmet retrouve toujours bonheur à se procurer une joie dans cet oscillement.

« Et lui-même, Jean Calmet portait le second prénom de Benjamin, qui était écrit sur ses papiers officiels, ce qui expliquait qu'il éprouvait de la répulsion à montrer son passeport, sa carte d'identité, son livret militaire ou toute autre pièce lui rappelant ce nom détesté (...) Jean Benjamin Calmet, professeur au gymnase cantonal de la cité, chemin de Rovéréaz 78, Lausanne » (1).

Cette omission des noms qui apparaît avec les personnages est compensée chez Chessex par l'exactitude des gestes, par la tenue vestimentaire, par le regard que porte le personnage sur les autres et par la couleur. Chaque description citée dans le roman que ce soit pour les personnages ou les éléments naturels souligne la cohésion textuelle et contribue à la continuité thématique.

Les personnages à l'exception de Jean Calmet ne répondent jamais aux exigences du roman classique ; ils sont représentatifs du roman contemporain. Ils sont tous des redites, des superficies insignifiantes.

En revanche, pour présenter la figure féminine : mère, jeune fille, sœur, le narrateur ait souvent recours à une description détaillée. Chessex consacre tout un chapitre entier pour « l'Esprit de Dionysos » pour décrire la Fille au chat ; presque la moitié d'un autre chapitre pour décrire Isabelle, la jeune fille du gymnase ; presque un quart de chapitre pour la description de la mère mais il n'y revient jamais encore une fois après la description. Ces portraits n'ont aucun renvoi dans le texte mais un prétexte motivé pour augmenter le désir pour le suicide.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, pp. 39, 40.

B) Description des paysages ; des habitations et des lieux.

Le procédé employé pour décrire les lieux se divise en deux parties :

- Les lieux qui évoquent l'atmosphère étouffant dans lequel vit J. Calmet – des lieux enfermés, tels que : la maison – le café – l'Eglise – le crématoire :
- Des lieux ouverts qui lui procurent le bonheur momentané, tels que la description de Lausanne – Lutry – la forêt avec son aspect sauvage.

Ce type de description du paysage est caractérisé par la méticulosité ; le narrateur crée ainsi un univers spécifique basé sur les sensations. Plutôt que de donner de longues descriptions, il lui suffit de noter quelques détails les plus caractéristiques et qui traduisent l'atmosphère évoquée. Par le recours aux reprises anaphoriques ou par l'emploi des adjectifs épithètes, il nous transmet l'information nécessaire. Ainsi en désignant le cimetière, il dit :

« Le sentiment de délivrance qu'il avait ressenti au crématoire le torturait comme un remords. Il s'appliqua, comme il en avait eu le conseil dans des magazines à laisser peser son corps et ses membres sans aucun contrôle de sa volonté (...) je fais le mort. D'un coup sa douleur se raviva. Il revit le cimetière du Boix-de-Vaux, les allées nettes, les milliers de tombes, au fond de chaque fosse un squelette couché, un cadavre en état de décomposition conservait rudimentairement, la forme de l'homme qu'il avait été » (1).

« La tombe comme un lit quotidien » (2)

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.15.

(2) *Idem.*

Entrant dans un café

« exactement à la même heure, la collation avait été servie à la sortie du crématoire ; ce café portait un beau nom : Le Reposoir » (1).

En décrivant la foule qui fréquente l'Evêché :

« Il aime que l'Evêché soit périodiquement envahi par les jeunes gens qui rétablissent son ordre à lui (...) Deux heures et quart approchent, l'heure des cours : les groupes se hèlent, se lèvent, dans la rue c'est un chahut coloré, un coudolement de grands enfants à cheveux longs, une parade de colliers à clochettes, de saris, de jeans délavés, d'insignes antiatomiques de blousons U.S. (...) La Cathédrale sonne le quart » (2).

Lorsque le descripteur veut retourner à son passé, le sein familial paraît insupportable mais la Nature lui semble un lieu favorable. Toutes les descriptions qui se déroulent dans un espace clos sont microcosmiques, sombres, étouffants. En revanche, l'espace ouvert de la nature tel que la forêt ou le bois devient un lieu macrocosmique, un lieu de liberté ; un échappatoire où J. Calmet pourrait sentir son bien-être et comprendre son identité.

Les lieux donc se répartissent selon le schéma descriptif suivant :

Lieux et habitations

Espace ouvert

- 1) La nature et ses aspects variés, elle incarne la fuite, la liberté, l'identité.**

Espace fermé

- 2) La famille, l'Eglise, le café, la chambre de l'hôtel ; ils incarnent la perte d'identité - la soumission – l'emprisonnement**

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.19.

(2) *Ibid.*, p.48.

Dans de nombreuses descriptions, le descripteur adopte l'esthétique du vide et de l'absence. L'espace extérieur décrit est celui qui forme l'entourage de J. Calmet comme dans le café ; révèle un monde agité, un monde plein de vie, d'actions qui s'oppose avec l'espace intérieur du personnage central J. Calmet. Au milieu de ce monde bruyant, J. Calmet se sent découpé, éloigné comme s'il avait à accomplir une seule mission : celle du suicide. Même les endroits que fréquente J. Calmet sont souvent identiques dans la mesure qu'ils reflètent l'état d'âme de J. Calmet.

Ces endroits descriptifs servent souvent comme élément de transition au niveau textuel et comme élément psychologique au niveau du personnage.

Il faut aussi ajouter que souvent la description est dotée par la photographie qui l'explique.

En décrivant La Fille au chat en train d'afficher un poster au-dessus de son lit, le descripteur dit :

« Une bête hérissée, - chat, fille hirsute, panthère se ramassant pour bondir du fond d'une sylve ou d'un gouffre (...) mais la photographie capricieusement se lovait, revenait, les pattes de la panthère se retrouvaient comiquement sur sa tête, l'ouvert obscur derrière elle se rapetissait, se plissait, se crispait comme une Peau de chagrin qu'un mauvais enchanteur eut retournée sur elle comme une coiffure brillante et noire » (1).

De ceci, il s'avère que lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle. Elle s'accomplit dans un double mouvement de création et de gommage. Nous remarquons que le lecteur, comme le personnage, oscille entre narration et description.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.108.

Cette visée par déplacement de la part de l'écrivain nous permet de réaliser que les détails qui pourraient paraître aléatoires ou superflus jouent un rôle révélateur dans la description que dans la narration. L'on se demande comme J. Calmet si parfois le narrateur n'essaye pas de cacher la vérité sous une profusion de détails.

Chapitre II

Motifs récurrents entre unicité et multiplicité

A. La perception du regard :

Le jeu qu'entreprend Chessex avec son lecteur en exposant tout au long du roman des signaux, permet d'un côté la réalisation de l'unité textuelle de L'Ogre mais de l'autre côté dévoile un caractère implicite qui oblige le lecteur à entrer dans un jeu de puzzle en permanence. Sans guidage, ni de commentaires explicites sur les actes des personnages qui entourent Jean Calmet, le lecteur est condamné à reconstituer le texte du roman et d'établir un lien cohérent entre ses parties.

Par l'emploi du discours indirect libre, le narrateur mêle son point de vue avec celui du personnage. Leurs voix se confondent pour être unique. Chessex dans L'Ogre est adepte de la focalisation interne. Parfois un glissement de perspective narrative qui tend vers une focalisation à degré zéro.

Selon Gérard Genette dans Fig. III :

« Le récit se fait par un narrateur auto-diégétique » (1)

est parfaitement conforme avec L'Ogre puisque Chessex et Jean Calmet se ressemblent.

La focalisation sur le personnage de Jean Calmet ne change jamais; le narrateur contrôle parfaitement sa pensée, ses actes et ses réactions ; cette focalisation change au niveau de la perspective narrative d'où cette idée de flou que le narrateur réussit à nous transmettre. Etant étranger

(1) Terme désigné comme point fort – homodiégétique quand le narrateur est un simple témoin.

à l'histoire qu'il raconte, le narrateur devient hétérodiégétique, les événements sont vus avec les yeux de Jean Calmet mais ils sont filtrés par le narrateur. C'est au lecteur de déduire, grâce au contexte, que le point de vue exposé est celui du personnage et non pas du narrateur. Ainsi l'emploi du discours indirect libre exige de la part du lecteur une activité qui fait appel à son expérience ; il arrive de cette manière à reconstituer à partir de quelques indices l'état et les sentiments du personnage, qui deviennent non seulement le sujet mais aussi l'objet de la vision. Le lecteur le voit par le dedans et par le dehors en même temps : ce qui crée le paradoxe. Pour bien éclairer ce paradoxe, un extrait du roman du premier chapitre dénote cette transition du point de vue.

« Si je jouais à étouffer, se disait Jean Calmet, si je me retenais de souffler comme autrefois, je verrais tout noir. J'apercevrais des cercles brunâtres tournoyant derrière mes yeux, je me sentirais gonfler, puis éclater, j'entendrais les mêmes cloches à toute volée dans mon crâne ... Il retrouvait un carré d'herbe au fond du jardin de Lutry, il avait sept ans [...] Tout à coup il fallait mourir, pour être aussi vaillant que les héros et les chevaliers du livre d'histoire » (1).

La transition ici entre le « je » vers le « il » traduit parfaitement ce paradoxe entre un narrateur implicite, omniprésent et entre un narrateur hors histoire ; et entre un « il » impersonnel dans « il fallait mourir » qui est un autre exemple qui vient à l'appui de ce paradoxe :

« Je souffre, se répétait J. Calmet avec bonheur et quelque chose inondait son sang d'un feu noir qu'il n'oublierait plus » (2).

Voilà que dans une même séquence on voit l'apparition d'un « je » et d'un « il » qui désigne le même personnage.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.21. Ch.I « Le Crématoire ».

(2) *Idem.*

L'information donnée sur J. Calmet se répercute de cette manière tout au long du roman. L'enchaînement des informations, que ce soit sur J. Calmet ou autres personnages, se reproduit en une multitude de petits épisodes qui ne sont jamais numérotés, mais séparés seulement les uns des autres par un espace blanc : ce qui amène le lecteur de se trouver de jour en nuit et vice versa.

Cet espace blanc renvoie au changement possible du sujet. La causalité n'y manque pas entre les sujets proposés par le narrateur mais elle a un effet de rompre la monotonie et de balancer le lecteur d'un univers vers l'autre.

Le changement des lieux, du décor à l'intérieur d'un même chapitre détiennent un rôle culminant : ils exposent l'état d'âme du personnage. Plusieurs lieux sont à relever tels le crématoire – la maison – l'Eglise – la classe (lieux fermés) auxquels le narrateur ayant recours à les répéter ou à les évoquer avec des retours en arrière (des analepses). Ces lieux expriment l'état d'âme de Jean Calmet, renfermé sur lui-même. Il ne trouvera refuge que dans le monde extérieur, lieu ouvert où il espère réaliser ses désirs inassouvis pour la liberté, comme l'évocation de quelques sites à Lutry – la forêt – la citée dans laquelle J. Calmet rencontre le hérisson. L'évocation de ces lieux privilégiés de réjouissance, de bonheur sont hybridés, intercalés au milieu du récit. C'est à Jean Calmet de les posséder en main sans perdre l'occasion car ils sont rares. Ainsi, le narrateur dit : « **il fallait s'habituer à ce bonheur calme** » (1). Il s'agit de l'animation qui se trouvait à la citée. Le narrateur cite :

« L'animation cédait la place à l'opulence feutrée d'une rue chic où les boutiques de mode et les devantures des bijouteries reprenaient sûrement le pouvoir (...) il était hanté par ces bataillons d'enfants beaux » (2).

L'omniprésence du champ visuel est une caractéristique de l'écriture de Chessex. Tout le roman témoigne d'une crise du visible. L'incipit du

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.77.

(2) *Ibid.*, p.76.

roman marque une inauguration de l'espace textuel et de son système productif. Ce début de cadre décoratif est un dispositif récurrent surtout quand J. Calmet se déplace dans un café pour s'enfuir de l'obsession. L'évocation du café est un signe qui sera repris dans les épisodes des chapitres. C'est l'endroit où l'animation des jeunes étudiants s'exécute. Le café représente une photographie visuelle assez particulière.

L'analyse du visible est le point de départ d'un plus large questionnement sur les nouvelles pratiques romanesques utilisées par Chessex et sur les relations qu'elles entretiennent avec la réalité du monde et ses transformations. Dans ce roman les modalités d'écriture construisent un espace qui reflète l'espace urbain et pittoresque du Canton de Vaud mêlant passé avec présent. Ainsi l'auteur cite le décor du paysage.

« Ils avaient gagné la Broye par les petites routes, et une fois de plus Jean Calmet était bouleversé par la beauté des paysages. Les sapins mêlés aux chênes et aux trembles dressaient des cierges noirs dans le cuivre roux des feuillus. Des prairies rosissaient sous le soleil gris. Des troupeaux doux et graves traversaient les pacages au tintement des cloches, comme dans les poèmes d'enfance. Des villages au clocher pointu surgissaient entre les collines, tuiles rouges, maisons basses, fermes semblables à des châteaux forts, l'auto croisait des tracteurs tirant des tonnes de betteraves et des sacs de pommes de terre alignés comme des moines sur le point des chars. [...] tout le paysage était allégé par sa délicatesse fraîche. Une ivresse gagnait J. Calmet, le soulevait, il regardait la route, la rivière, les bois tout le fond du paysage sous sa couche de gaz, avec un merveilleux plaisir » (1).

(1) Chessex, *Op.Cit.*, pp.82, 83.

Ainsi l'évocation du paysage extérieur du Canton de Vaud s'intériorise dans les sentiments de J. Calmet et représente pour lui un moment de bonheur inouï.

« Jean Calmet se savait fière de cette eau : elle coulait en lui, elle le traversait, elle l'emportait à travers la plaine vers les collines boisées, les herbages, les villes allemandes, le Rhin ... » (1).

La perception du regard extérieur crée un mouvement de mobilité ; élève la spiritualité de J. Calmet de telle manière qu'il déclare **« Moi je suis pur et je suis neuf » (2)**, ou encore quand le narrateur cite :

« Jean Calmet se persuadait de l'extraordinaire violence des sensations et des visions qui le jetaient hors de lui comme les typhons arrachent les maisons à elles-mêmes, commencent par les secouer, ensuite les cassent, les divisent, les aspirent, les projettent et tous leurs éléments s'éparpillent violemment dans l'air comme des châteaux éclatés. Tous ces châteaux éclataient. Il était brisé et il volait » (3).

La perception du regard s'accompagne, chez Chessex, d'une dérision qui dénonce la réalité de plus en plus virtuelle. Les dispositifs dont il s'en sert, tels que le dispositif de réflexion, parmi tant d'autres, reflète une double mise en scène de l'écriture et de la lecture, et laisse entrevoir de nouvelles pratiques textuelles multidirectionnelles.

Les informations sur la nature du pays, le regard de J. Calmet, sa vision pour ce monde qui bouscule entre rêve et réalité, s'énoncent désormais tout au long du roman dans un langage spéculatif : celui de la communication informatisée.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.84.

(2) *Ibid.*, p.118.

(3) *Idem.*

La thématique de la vue intérieure et extérieure des objets occupe une place essentielle dans le roman de telle manière qu'il serait assez difficile de la camoufler. Le titre même du roman évoque un univers de brutalité oppressive, de reflets vagues et ouvre un horizon d'attente en suggérant une forte présence du spéculaire et de la mise en abyme.

Le visuel est en outre motivé par la thématique suggérée du roman. La mission de J. Calmet est de voir : voir sa réalité propre et voir la réalité de son entourage dont le but est de combler un manque. L'Ogre n'est qu'un leurre, une fiction de surface ou un prétexte. Le narrateur, dans sa répétition récurrente du verbe « voir », utilise toutes les variantes possibles pour combler ce manque. Perdu dans des détails insignifiants et des trajectoires labyrinthiques du personnage, le lecteur se trouve pris dans une toile narrative finement tissée à l'image de J. Calmet lui-même. Le désir de voir et de savoir de J. Calmet définissent les parcours initiatiques.

Ainsi, la parodie de la rencontre amoureuse avec la jeune « Fille au chat » dans le deuxième chapitre « L'Esprit de Dionysos » révèle une présence significative du regard dont le champ lexical sature le texte. C'est non seulement le début d'une liaison sentimentale de Jean Calmet avec Thérèse désignée par la « Fille au chat » mais aussi le début d'une liaison romanesque photographiée. Deux personnes se croisent, constituant ainsi deux séries narratives, deux fils dans le réseau textuel. L'Ogre est un roman qui a tout de même son histoire d'amour.

« Jean Calmet rencontra la Fille au chat. Alors il put croire que l'esprit de Dionysos entra en lui » (1)

« Mais tout de suite il lui avait donné ce nom, c'était la loi et la magie, tout de suite, elle l'avait plongé dans la joie mystérieuse et folle de Dionysos » (2).

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.98.

(2) *Ibid.*, p.99.

Plus loin, l'auteur continue à évoquer l'intensité du regard de la bien-aimée.

« Il ne l'avait jamais vue. Peut-être ne la verrait-il jamais plus. Il s'était assis à une table proche, en face d'elle. Le cœur battant, la gaieté dans l'âme, il la regardait, il la regardait intensément, il sentait des cascades jaillir au fond de lui, des précipices s'ouvraient dans ses os, sonores, où tombaient des pierres millénaires » (1).

Par cette technique de renouveler le regard tout en utilisant un matériau formel qui transgresse la loi de l'information, Chessex organise des coups et transforme son lecteur en un joueur qui organise l'espace textuel par le « **geste de l'œil** » (2).

En utilisant ce procédé du regard, le romancier en joue comme d'un trompe-l'œil pour dénoncer les leurres de la réalité.

« La Fille au chat le dévisageait tranquillement, comme si elle voulait fixer ses traits dans sa mémoire, et son attention ne gênait pas Jean Calmet ; au contraire, il éprouvait du plaisir à être scruté par cet œil vert et pailleté de lumière qui montrait sa curiosité sans hâte » (3)

La saturation du texte par le visuel donne une représentation stéréotypée. Le texte interroge le visible pour en souligner les zones de vides et d'insignifiances. D'autre part, la facticité du récit crée une forme d'approcher les illusions de la réalité.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.99.

(2) Cf. Michel de Certeau : L'Invention du quotidien, Arts de faire, Coll. « Folio », Paris, 1990, p.253. M. de Certeau parle de la lecture comme d'un « geste de l'œil ».

(3) Chessex, *Op.Cit.*, p.101.

Pour mettre en épreuve cette constatation, nous citons :

« Il se découvrait porté par ces forces, soulevé, projeté, des sèves bondissaient dans son sang, des humeurs neuves le secouaient, des ciels étoilés, des volcans en flammes, des sources, des orages, des bousculades de troupeaux à cornes, des sauts de chèvres sur des pentes enragées d'odeurs de fleurs, toutes ces images l'empoignaient, le traversaient, revenaient s'engouffrer en lui, le jetaient dans une transe immobile et magnifique » (1).

L'Ogre de Chessex est un roman déceptif par rapport au réalisme traditionnel et par rapport aux formes paralittéraires dont l'écrivain détourne les codes. Jean Calmet est bien celui qui vient de nulle part, il vit la condition de l'homme ordinaire, réfléchissant à son état de monstre, myope comme une taupe, enfouie dans le sol natal. Jean Calmet est manipulé par ses cauchemars, ses obsessions, dépossédé de son historicité, condamné à vivre de son petit narratif quotidien.

Notamment, le roman possède le mérite de nous rappeler que le champ visuel du texte excède l'espace du livre ; consiste en une double mise en scène de l'écriture et de la lecture. Ce même roman englobe nécessairement l'espace d'un lecteur pluridimensionnel, amené à exercer une pratique de lecture à la fois ludique, active, et réflexive.

Il y a dans L'Ogre de nombreuses scènes de lecture mais le rôle de la lecture dans la stratégie textuelle est motivé par la fiction.

Avec Chessex, nous aboutissons à une fiction spéculative, mimétique d'un virtuel. Les rapports donnés comme évidents entre le pensable et le représentable sont mis en question. La quête de soi de Jean Calmet est avant tout singulière mais c'est une création continuée de soi-même par soi-même afin de maîtriser l'altérité.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, pp.99, 100.

L'opposition entre le bien et le mal à travers le regard de J. Calmet se nuance pour mettre en scène le tragique d'une situation. De toute recherche formelle, l'écrivain a les mains hautes sur le travail de la mémoire photographiée, sur l'imagination, pour souder la vie quotidienne, la vie de tous les jours, des gens normaux et tente de cette manière, en qualité de témoin direct, d'interpréter la situation historique.

Le regard intériorisé ou extériorisé acquiert chez Chessex un sens rationalisé. Le regard est capable d'appréhender très efficacement le monde. Le regard permet de traduire ce que les autres sensations sont impuissantes à exprimer.

B. La perception de la couleur clair-obscur :

Avec la palette de couleurs, l'écrivain utilise des couleurs très nuancées : Le noir, le rouge cramoisie, le rouge violet, le blanc, le bleu et enfin le rose. Ces couleurs de privilège apparaissent comme des signes pour J. Calmet. Pour bien les mettre en évidence, le narrateur utilise souvent la comparaison avec « comme ».

Les couleurs voyantes apparaissent sur le fond des couleurs pâles et font ressortir les personnes et les objets décrits.

Toutes ces notations de couleur, que ce soient celles qui décrivent lieux, personnages ou objets sont réparties en deux catégories :

- 1) Des couleurs concrètes de l'arc-en-ciel exprimées par le blanc, noir, rouge, bleu, vert.
- 2) Des couleurs nuancées qui réalisent le passage de l'obscurité vers la lumière et qui se traduisent sur le plan textuel de l'organisation du récit. Ces couleurs sont : bleu clair, vert pâle, jaunâtre.

Ces couleurs peuvent être suivi par l'emploi des adjectifs verbaux et des participes passés : **Exemple** : bronzé, teinté, fatigué.

Néanmoins, le système des couleurs va prendre un aspect important même capital comme un bornage spatial de la fiction. Le rouge, l'orange,

le rose, le blanc seront la symbolique de l'exultation de J. Calmet pour exprimer son amour, sa gaieté, sa transparence.

Le noir, le bleu seront signes de l'obscurité et du vide dans lesquels J. Calmet se plonge. La couleur et le jeu de lumière et d'obscurité feront appel à des métaphores visuelles et situeront l'écriture dans le champ référentiel de la photographie.

Le fait d'exprimer l'objet par la couleur fixe systématiquement notre attention. Par l'intermédiaire de la couleur, l'écrivain joue sur le contraste entre lumière et ombre, entre blanc et noir tout en évoquant la couleur grise ; entre blanc et rouge, il y a toujours l'apparence du rose. Le gris et le rose aident le narrateur à créer des oppositions significatives qui contrastent avec le passé et le présent ; entre les moments de silence et de mouvement. Ce qui est d'allure paradoxale que le passé pour J. Calmet est une phase sombre, toutefois il est désigné par le blanc, la fraîcheur, ainsi cette couleur est entourée de tons clairs.

En revanche, l'obscurité est la marque du présent bien que ce présent s'assombrit de plus en plus pour mener à la mort ; il est toujours associé au rose. Ce contraste entre ombre et lumière, entre transparence et opacité traverse tout le roman. Dans les rêves de J. Calmet, chaleur et froideur sont exprimées côte à côte. Le silence de soi et la mouvance de la ville y sont exprimés dans le café.

Dans d'autre cas, la nuance peut être apporté par un nom d'objet avec préposition :

bleu de ... rouge de ...
ou par un adverbe d'intensité : bleu très ...

Sur le fond des couleurs claires et lumineuses apparaissent des couleurs ternes et sans éclat. Elles sont utilisées par le procédé de suffixation : noirâtre – bleuâtre, etc... Parfois le narrateur-descripteur est enclin à utiliser des fausses couleurs pour permettre la transition d'un état à un autre comme l'argent – le doré. Il dit :

« couleur sable »
« lit doré »
« couleur cramoisi »

L'existence de la couleur que ce soit dans la narration ou la description donne une prédominance de notations des objets concrets. La couleur contribue à concrétiser l'univers du roman ; les reflets de la couleur est une technique romanesque de la photographie.

Plus qu'un moyen d'exprimer les goûts, la couleur chez Chessex est un indice marquant le passage de transition entre (présent – passé – présent) ; un transfert d'état (obscurité – lumière), un dédoublement d'attitude (mobilité – immobilité).

Elle agit sur J. Calmet, devient son espace favori dotée à la fois par une teinte visuelle et tactile. La couleur fait appel au bon sens et à la mémoire ; c'est un moyen de se souvenir, une perception vécue et concrète.

Les exemples abondent dans le roman, citons quelques-uns de préférence.

« 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 infailible et détestable qui rougissait, qui brillait, qui s'illuminait de tout son pouvoir » (1).

« J. 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, » (2).

« On avait un automne particulièrement chaud. Raison de plus. Par ces temps-là les morts se gâtent plus vite » (3).

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.12.

(2) *Ibid.*, p.13.

(3) *Ibid.*, p.15.

« Aussitôt son corps goûta la fraîcheur ombreuse du café, son esprit s'enchanta de sa solitude » (1).

« Jean Calmet entre dans l'œil grand ouvert de la jeune fille au fond de l'orbite lumineuse comme du plâtre soyeux » (2).

« Une abeille s'est passé sur la dalle tiède, (...) tu as besoin dans les premiers chalons des noisetiers (...) ton miel sera chaud cet hiver et moi je ne serai plus là pour le goûter » (3).

« Une stupeur le frappe sur place. Les cloches de la Cathédrale sonnent midi ... mais son regard photographie la scène gaie (...) tout jaune dans le soleil. Il y a quelque chose de vif dans l'air après les cloches, de presque drôle, comme un pied de nez » (4).

« Le soleil était une boule rouge au ras des milliers de tombes ensanglantées » (5).

« Derrière la Cathédrale, on voyait briller l'or doux des chênes de la forêt ... » (6).

« Les jours suivants, une foule d'objets vinrent peupler la chambre rouge et le lit doré de la Fille au chat » (7).

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.19.

(2) *Ibid.*, p.23.

(3) *Ibid.*, p.27.

(4) *Ibid.*, p.45.

(5) *Ibid.*, p.72.

(6) *Ibid.*, p.80.

(7) *Idem.*

Pour décrire tout un univers sensoriel, le narrateur représente largement des catégories sensorielles, telles que les catégories olfactives et surtout visuelles qui sont les plus employées. Les sensations tactiles sont très peu nombreuses. Toutes les odeurs se rapportent soit à la nature (espace ouvert), soit aux personnages, soit à l'appartement à Lutry, soit aux pièces des chambres. L'odeur est une caractéristique du personnage. Avant de quitter la jeune fille Thérèse ou la Fille au chat, J. Calmet l'observe, note son odeur et il en garde comme un souvenir. L'odeur du crématoire suscite en lui le sentiment de mort et plus que cela : le sentiment de la persécution.

C) La perception du monstre

Il est sans doute utile de faire remarquer que L'Ogre est un personnage monstre qui incarne en premier lieu : l'image d'un père autoritaire, un tyran. Ce monstre est indissociable de la mécanique diégétique, qu'il s'agisse d'un récit épique antique (qui s'oppose souvent à un héros), d'un conte pour enfant ou d'un roman fantastique contemporain.

Dans tous les cas, il doit être expulsé du monde pour que le héros rétablisse ou épure le cosmos. En ceci, il constitue un élément moteur, un point fort ; car il a la charge d'inconnu de cristalliser les pulsions du héros qui en le tuant, tue aussi son moi négatif. Le monstre permet de révéler les qualités du héros et d'expurger en même temps sa sauvagerie, sa violence interne en la positivant.

L'analyse des personnages monstrueux fictionnels comme être humain a fait l'objet de tant d'analyse remarquable de cette figure dans l'imaginaire occidentale (1).

Le monstre, ici, dès le titre du roman L'Ogre, dans cet univers

(1) Rappelons : Zola dans Germinal – Balzac dans La Peau de chagrin, Hugo dans ses poèmes et Jules Verne dans sa machine qui dépasse le temps.

romanesque, conserve son contenu symbolique traditionnel et demeure essentiellement porteur d'une charge fantasmatique. Il reste défini comme une créature hors-norme et démesurée, manifestant la présence au monde d'un mystère profond, évoquant des hantises et des terreurs immémoriales de l'esprit humain.

« Lorsqu'il eut enfin à s'endormir, il rêva qu'il s'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 » (1).

« Ça a été terrible », répétait la mère, mais ce mot était le seul qui convint à l'ogre et de toute manière le vocable passe-partout ne disait rien de précis du dernier drame » (2).

« Il sait trop que l'adulte le plus terrible a toujours été son père, qu'il le demeure dans la mort. Les classes où il a pénétré et où il entrera désormais, sont des refuges contre l'autorité de ce père qui s'acharne de tout son poids sur le reste du monde » (3).

De manière plus approfondie, la fonction métaphysique du monstre a été mise en lumière par l'histoire des religions comparées. Mircéa Éliade dans Aspects du mythe (4) évoque souvent dans ses écrits le rôle du monstre comme élément fondateur du monde dans plusieurs cultures et sociétés anciennes. Créature terrible, immense par sa forme, il symbolise le chaos originel. Roger Caillois cite :

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.17. Ch.I « Le crématoire ».

(2) *Ibid.*, p.20.

(3) *Ibid.*, p.46.

(4) Cf. Mircéa Éliade : Aspects du mythe ; Gallimard, Paris, 1967.

« les rites d'initiation de certaines sociétés autrefois dite primitive où le passage de l'état adulte impliquait l'enfermement de l'adolescent dans une hutte hermétique symbolisant le ventre du monstre primordial dont un héros mythique avait jailli par la force, riche d'un savoir à la fois pratique et spirituel » (1).

« Il y eut un crissement dans cette ombre et le corps apparut souple et long, porté par un ventre rond d'une sensualité étrange » (2).

Cette image du père monstre-chaotique n'est jamais totalement défaits par la mort de celui-ci. Il rôde dans le monde organisé souvent dans les lieux inexplorés et attend la moindre occasion pour opérer son retour et renouveler la confusion. En ceci :

« Jean Calmet avait pris l'habitude de s'abandonner à ces lieux. Vieillotte, foraine, la boutique était peu fréquentée. De plus, avantage sans cesse appréciable à qui veut descendre sans interruption en soi » (3).

Ce tyran qui hante la pensée, les gestes, les actes de Jean Calmet incarne une force, une vitalité exubérante, dangereuse, encombrante pour l'ordre sociale de la vie du couple et l'éducation des enfants. L'auteur révèle bien cette notion en montrant la tutelle du père auprès de sa femme et de ses enfants.

« Tout aurait pu être différent – sa vie à lui, Jean Calmet, aurait été une autre vie, si elle s'était révoltée. Mais elle avait vécu cinquante

(1) Cf. Roger Caillois : L'Homme et le sacré, Gallimard, « Idées », 1950, tiré de l'article « La figure du monstre dans la littérature et au cinéma ».

<http://www.lettres.ac.versailles.fr/articlephp3?idartic>, Hougron Alexandre.

(2) Chessex, *Op.Cit.*, p.42.

(3) *Ibid.*, p.49.

ans recroquevillée sous le poids des cris, des commandements, des caprices furieux, des gourmandises voraces et des manies autoritaires du docteur » (1).

Liée à l'idée de l'énigme terrible et insondable, à l'obsession de la mort, suscitant les visions du mal, de la perversion, du crime, cette création du réel imaginaire est pour l'écrivain un instrument narratif, un moyen d'exploration et d'expression de l'infini et un champ fantasmatique.

Cette figure pleine de connotations dans le roman, s'articule sur deux axes :

- 1) D'abord, l'écrivain s'efforce de montrer comment l'agencement des petites unités discursives est créateur de sens, comment ces unités sont régies par le narrateur dans différents discours.
- 2) En second lieu, cette figure regroupe l'espace des personnages, surtout Jean Calmet et analyse comment les rapports de force entre différents personnages sont révélateurs d'une société.

« Le bout de la table, contre le mur, c'était le territoire du père (...) » (2).

« le fantôme de l'énorme figure rubiconde rirait de toutes ses dents au bout de la table » (3).

En se rappelant de la dernière scène de la mort du père couvert par les draps, l'auteur dit :

« Jean Calmet fixait la scène de tous ses yeux, fasciné par la précision des gestes de son père, malade de sa force et se soumettant lui-même à son empire » (4).

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.32.

(2) *Ibid.*, p.29.

(3) *Ibid.*, p.19.

(4) *Ibid.*, p.31.

Le parcours qu'élabore l'écrivain ne repose pas seulement sur l'étude de cette figure mythologique ou grotesque mais sa thèse entend montrer qu'il existe un rapport étroit entre cette thématique avec l'esthétique et l'écriture. Le monstre peut être soit mis en scène (à travers la vie conjuguale – la description de la mère), soit dissimilé tout au long du roman par d'autres figures comme par exemple celle du directeur du gymnase, M. Grapp. L'auteur interprète une sorte d'écriture parodiée comme monstre. L'étude thématique aboutit à des questions d'esthétiques et d'écriture par l'emploi de différents langages, en dévoilant l'importance de la laideur et du grotesque.

La tyrannie du père se montre à travers toute une série d'images.

Celle de la mère Jeanne, mère de J. Calmet qui subit les atrocités de l'époux.. Cette femme grise, maltraitée, seule ; ainsi J. Calmet dit :

« Elle aussi, elle plus que chacun d'eux avait plié sous le tyran, s'était cassée, s'était détruite (...) et l'absence du docteur la laissait désertée comme une ville détruite » (1).

La mère, ainsi, est devenue victime que le père.

Plus loin il évoque sa condition misérable. J. Calmet imagine même les scènes qui se déroulent entre ce père ogre et cette femme faible.

**« Tu es faite pour m'attendre (...) Elle était devenue la servante de son père.
- « Je suis le maître » (...) j'ai tous les droits, moi le guerrier, le maître de la vie, vous n'avez qu'à m'attendre et me subir » (2).**

Associée au lac, à l'eau fuyante, cette mère n'a jamais fait preuve d'une plainte ; elle est donatrice vouée à l'éternelle satisfaction du père,

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.96.

(2) *Ibid.*, p.97.

vouée à la servitude, sans cesse elle donne comme le lac de Lutry et ne tarit pas. Dans une très belle image, l'auteur signale

« Jeanne Calmet. Ma mère. J'ai été son benjamin, son petit cadet, sa consolation et sa joie. Son herbe verte, son air frais » (1).

La tyrannie du père se voit aussi à travers une statuette d'un ogre dévorant un enfant ; la vue de cette statuette remplit J. Calmet 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 » (2).

En superposant cette image tirée du troisième chapitre « La Jalousie » avec l'image du père de J. Calmet, on peut remarquer une ressemblance inouïe.

« Les détails de la mort ... stupéfait. Jean Calmet s'avisa qu'il ne savait rien de la mort de son père. On lui avait téléphoné la nouvelle au gymnase (...) « Ça a été terrible » répétait la mère, mais ce mot était le seul qui convînt à l'ogre et de toute manière le vocable passe-partout ne disait rien de précis du dernier drame » (3).

Cette même tyrannie du père monstre est aussi rappelée à travers M. Grapp, le directeur du gymnase, homme autoritaire tenant toujours un fouet à la main, jouant le rôle de l'inquisiteur.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.98.

(2) *Ibid.*, p.187.

(3) *Ibid.*, p.20.

La présence de l'animal :

L'apparition du genre animal est un motif récurrent et redondant. Souvent associé à l'ogre et à Jean Calmet, ce genre évoqué dans le roman crée un paradoxe. Les animaux évoqués dans le roman sont des animaux nocturnes, sombres, tristes instrument de torture, de sorcellerie ; ils sont : le renard – le chat – le hérisson – les chevreuils – le serpent – l'ours. Ces animaux, avec leur aspect de monstre, sont très représentatifs sur le plan textuel. Le choix par exemple de l'hérisson est une représentation de l'ogre par son aspect physique, ses gestes et ses actions. Les épines qui couvrent tout le corps cache un mystère à dévoiler.

Jean Calmet se reconnaît dans cet hérisson par effet de ressemblance, Jean Calmet se compare à lui. C'est une figure allégorique du réel. D'une part, l'existence d'autres figures comme le renard, le léopard, le tigre, l'ours revêt l'aspect sauvage de J. Calmet. Ce choix de l'écrivain n'est pas arbitraire mais c'est un choix conforme avec l'état d'âme de J. Calmet. D'autre part, un autre univers de l'animal aérien est suggéré par l'apparition des abeilles, des oiseaux qui volent ; par des cygnes, des chouettes sont les représentatifs de la liberté fuyante. A maintes reprises J. Calmet éprouve un désir d'épouser l'idée du vol comme les oiseaux.

En associant des figures sauvages et des figures domestiques, le lecteur se désoriente sur la nature de J. Calmet. Est-il vraiment un ogre sauvage ou un ogre pacifique ? A notre point de vue, il est les deux à la fois car J. Calmet est un tissu de contradiction qui enfouie dans son intérieur le bien et le mal.

La présence de la mort :

La mort représente dans l'œuvre un leitmotiv récurrent et répétitif. Jean Calmet fuit la mort et en fin de compte subit sa loi. La mort pour J. Calmet est une sorte de survie – c'est vivre la mort dans l'imaginaire de la réalité. A un tel moment, il dit : « Je fais le mort ». La mort c'est l'image du cadavre du père en décomposition, elle est incarnée par les tombes, les

cimetières, l'urne, le crématoire. La mort pour J. Calmet est un sauvegarde et un soulagement. Elle est symbolisée par le rasoir qui le persécute tout au long du roman, symbolisée par le fouet ; symbolisée par l'aspect de l'ogre ; symbolisée par le soir, le cauchemar.

Le fait d'imaginer la mort se réalise par un exorcisme impeccable que joue J. Calmet :

« Si je jouais à étouffer, se disait J. Calmet, si je me retenais de souffler comme autrefois, je verrais tout noir, j'apercevrais des cercles brunâtres tournoyant derrière mes yeux, je me sentirais gonfler, puis éclater, j'entendrais les mêmes cloches à toute volée dans mon crâne ... » (1).

Revivre la mort dans les détails est conçu comme un projet à réaliser pour J. Calmet.

« 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 » (2).

Ainsi la mort devient un bonheur, un soulagement, une fuite de la vie.

La mort est donc au centre de l'œuvre. Son intrigue repose sur le meurtre et le suicide. Presque tous les personnages sont confrontés à la mort. Inséparable de la vengeance ou de l'amour, la mort brise les unions heureuses mais, ce qui est paradoxal dans la présence de cette figure, c'est l'attitude de J. Calmet envers elle.

Cherchant la mort à tout prix, il subit sa soumission comme il subissait sa soumission au père. Pour mettre fin à ses tortures, il lui a fallu

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.21.

(2) *Ibid.*, p.21.

qu'il se résigne à mourir et c'est la seule décision courageuse que J. Calmet adopte face à sa passivité tout au long du roman. Cette faucheuse, ce rasoir du père qui le hantait toujours deviendra l'objet de son immolation. La mort lui procure en fin de compte un bonheur ineffable.

Cette passivité face à face de la mort se traduit par la présence du chat qu'il rencontre sur le sentier du bord du lac. Il entreprend avec lui une conversation. En effet, la présence du chat traduit en quelque sorte son remords d'être vivant. Le chat lui déclare : « **Tu es un pauvre type qui erre de mal en pis** » (1).

Le chat devient comme un oracle qui lui fait songer à la mort.

« As-tu songé à ta mort, Jean Calmet ? Ne réponds pas. Je parle de ta mort, Jean Calmet. As-tu déjà songé à ton néant ? » (2).

Ainsi se poursuit cette conversation chimérique avec le chat de telle sorte que le narrateur déclare :

« s'étonnant de la rencontre, J. Calmet transformait l'élégance de la bête en beauté surnaturelle » (3).

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.125.

(2) *Ibid.*, p.126.

(3) *Idem.*

Chapitre III

La Représentation du réel fictif

A. Le réel réalisation du possible :

Le problème de la fiction, dans le domaine de l'esthétique de l'imaginaire, a longtemps préoccupé la littérature et ses partenaires dans de nombreuses batailles (1) mémorables ; ils se sont toujours posés la question de sa fonction en se disant si elle rêvait une fonction précise ou des fonctions diverses et multiples.

Notre intérêt de cette étude portera sur la problématique de la fiction qui vient en grande partie de ce paradoxe. D'une part son côté constructif et productif et de l'autre improductif et destructif du réel. Notre choix du roman de Chessex nous paraît être un champ fertile, un territoire privilégié de l'observation et de l'analyse. Le roman doublement objet de fiction confronté et objet de réel d'une figure discutable : celle de L'Ogre avec une focalisation sur le héros-personnage victime de toutes les frustrations parce qu'il est un témoin d'un monde chaotique. Le cadre romanesque est principalement Lutry en Suisse (la campagne) lieu de résistance mais aussi lieu d'épreuve de toute aliénation.

Une première impression se dégage, l'histoire qui raconte une épouvantable mort du père, suivie ensuite par les funérailles, le crématoire, débouchant enfin sur un événement sanglant celui du suicide du héros par le rasoir pour mettre fin à sa torture.

Rien, ou presque, ne change dans le réel ; le moment présent dans lequel le héros est un professeur de gymnase qui poursuit ses cours,

(1) Nous avons cité ces deux exemples car le XIXème siècle était le siècle de l'affrontement du réalisme avec le fictionnel.

Voir la préface de Gérard de Nerval à son œuvre Les filles de feu (1854) ou la traduction du second Faust (1840) de Goethe. T. Todorov en évoquant le problème de la préface comme étant un problème complexe.

donne des leçons au Lycée, vit parmi un entourage quotidien, mais sa démarche débute sur une image réelle et tragique d'un destin chimérique. Ici la fiction semble être le moteur réel de l'écriture alors que tout paraît presque plus réel : les faits sont établis et datés ; les lieux définis ; les temps précisés ; les références sont en adéquation avec la réalité du pays.

La fiction semble trouver un terrain de prédilection en tant que « transfiguration du réel » au sens où l'entendait dans une certaine mesure Gérard de Nerval dans Aurélia. Car comment ne pas penser à la transfiguration quand le même personnage traverse toute l'œuvre romanesque, se modulant au gré d'une histoire et d'un réel pourtant présent mais évanescent.

Le statut logique du discours de la fiction et ses constructions langagières donne consistance à cette fiction, car

« L'imaginaire c'est la restitution d'un réel plus vrai que lui-même, et doté par surcroît de ces multiplicateurs que sont les qualités propres de la nouvelle et du roman : l'autonomie du contour, la tension sur un ou plusieurs axes, l'accent portant, au gré de l'auteur, sur le débat philosophique ou social, l'aventure romanesque, le chatouillement affectif, la recherche stylistique, etc. Cette diversité d'accentuation caractérise les développements les plus récents du genre » (1)

La fiction n'est en fait qu'un réel imaginaire ou plus exactement une imagination de la réalité.

L'exemple de l'écriture romanesque de Chessex traitant de l'histoire de L'Ogre à travers l'histoire du statut d'un homme en prise avec le réel social et qui, étant objet d'un désir assidu et de harcèlement continu, est

(1) Cf. Jacques Berque, Langages arabes au présent, Gallimard, Paris, 1974, pp.248,249.

une écriture à travers laquelle la fiction qui se trouve conditionnée par l'écrivain et aussi prisonnière d'un réalisme idéologisé. L'auteur soumet l'évolution de ce personnage, Jean Calmet, à des aléas conjoncturels régis par des valeurs normatives qui dictent à l'écrivain la stratégie discursive du traitement du problème. C'est ainsi que Jean Calmet personnage principal se trouve traqué par une série de crises aussi graves les unes que les autres qui l'engagent à se retirer plutôt que d'affronter le pouvoir de se contrôler et auquel le romancier se plie. Ici alors, la fiction devient un refuge contre le réel ou un refus du réel qu'il faut débattre.

Le désir d'aventure s'accompagne d'une nécessité de fiction.

L'aventure de Jean Calmet et la fiction qui se trouvent dans les péripéties sont des éléments fondamentaux dans la recherche du sens de l'œuvre.

Il nous semble que l'aventure fonde le sens du hors-soi alors que la fiction met en cause le moi le plus intime.

Jean Calmet est à la recherche de « l'autre ». Le sens naîtra de ce rapport à « l'autre » ; il se construira dans le mouvement à travers le geste et le discours qui visent l'avenir d'une quête (« Le fait de m'extraire de Moi en l'autre que je pourrais être »), et la feinte d'une identité (revenir au Moi après l'avoir limé aux figures de l'autre »).

A l'intersection de ces deux concepts, le thème du masque et le désir de mensonge deviennent fondamentaux. Car, qu'ils soient marqués par le geste ou par la narration, la notion de « Je » à « l'autre » est toujours de l'ordre du paraître : la quête cache la peur de l'inconnu extérieur et l'identité celui de l'inconnu intérieur.

Ce qui nous intéresse, c'est de voir dans L'Ogre comment l'un et l'autre fondent le leurre à partir du moment où ils se situent dans le domaine de l'imaginaire.

La fiction dans l'œuvre est une mise en forme du mensonge, une mise en scène de la pluralité du sens. Lorsque fiction et réel se heurtent dans le roman, la logique du réel tend à montrer que le geste précède

l'écrit. Le réel par exemple : celui de la mort du père est vécue par le narrateur puis racontée et mis en forme. Le fait de croire que le roman se situe entre réel et imaginaire sera un faux partage des choses car l'imaginaire prime à tout prix. Ainsi réel et fiction sont vécus par l'imaginaire, ensemble. Ils se font par la création du sujet.

Nous oserions dire que le roman est un mensonge, en définitive, dans le sens d'une reconstruction du réel à partir du discours d'un sujet.

Le besoin d'un tel masquage est un besoin urgent de se confronter à l'identité, le besoin de dire le mensonge se voit par le choix du regard, par la structure adoptée de l'écrivain et par le style.

En inventant l'histoire de L'Ogre, Chessex invente Jean Calmet qui vit une quête d'identité, bousculant entre réel et imaginaire que le romancier aurait pu vivre et que « moi » lecteur aurais aimé vivre, sans risque puisqu'il contrôle la vie de son personnage. Si les analyses de Käte Hamburger Logique des genres littéraires (1) et de Gérard Genette Introduction à l'architexte, Fiction et diction (2), entre autres, ont tenté avec un grand succès de démêler des taxinomies sur les genres et les modes littéraires, Chessex lui se confronte dans L'Ogre au problème crucial du « Je » : cette expression du « moi » et la représentation du monde qui continuent à masquer les opérations essentielles dans le champ littéraire. La représentation des sentiments de J. Calmet sont réels, relèvent d'une idéologie concrète qui vise à confondre réel avec fictif.

Tout se passe d'après

« la mobilité de l'écriture autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit » (3).

(1) Cf. Kate Hamburger, 1986 : Logique des genres littéraires, Coll. « Poétique », Le Seuil, Paris.

(2) Cf. G. Genette : « Introduction à l'architexte », Coll. « Poétique », Le Seuil, Paris.

(3) Cf. Mallarmé dans sa préface Un coup de dés écrit. Oeuvres complètes, La Pléiade, pp.1457, 1458.

Genette, dans son livre, Fiction et Diction (1) présente un tableau où il situe deux critères dans le chapitre « récit fictionnel, récit factuel » où il dit :

« Reste à considérer la relation entre l'auteur et le narrateur. Il me semble que leur identité rigoureuse (A = N), pour autant qu'on puisse l'établir, définit le récit factuel – celui où, dans les termes de Searle, l'auteur assume la pleine responsabilité des assertions de son récit, et par conséquent, n'accorde aucune autonomie à un quelconque narrateur. Inversement, leur dissociation (A # N) définit la fiction, c.a.d. un type de récit dont l'auteur n'assume pas sérieusement la véracité » (2).

En effet, là se joue la ligne de partage entre fiction et diction ou le lieu de dire c.a.d. la place occupée par le narrateur est un espace qui exige une interprétation que le lieu se dévoile et qu'il montre la pluralité de sa fiction. La fiction à la troisième personne présente des narrateurs anonymes, non embrayés. Le lieu du dire est occupé par du vide dans un premier temps mais ce vide se remplit au fur et à mesure que la fiction avancera. La non personne se construit par la fiction en personnage, alors que pour la fiction à la première personne, le lieu de dire est occupé par un « je » qui n'est pas nécessairement stable et qui peut se modifier au cours de la fiction. Ces modifications révèlent un contraste entre Jean Calmet qui est un homme puis dans un autre temps comme dans Les Chats de Maldoror de Lautrémont, un arbre, une plante ou une pierre, à la rigueur Chessex lui attribue le genre d'animalité. Ceci se dévoile à travers les exemples variés que nous allons restreindre à quelques exemples dans le roman et qui se répètent presque à chaque chapitre.

« Je souffre, se répétait Jean Calmet avec bonheur, et quelque chose inondait son sang

(1) Cf. G. Genette, *Op.Cit.*, p.80.

(2) *Idem.*

d'un feu noir qu'il n'oublierait plus. J'ai été choisi pour souffrir » (1).

En parlant de la mort d'Isabelle, une des étudiantes de Jean Calmet, dont il imagine sa fin en disant :

« je ne serai plus que des os vêtus d'un lambeau de tissu quand elles s'abattront à leur tour, petit tas de viscosités et de plumes glacées, derrière une haie de novembre » (2).

Même après :

« en rentrant chez lui, Jean Calmet rencontra un hérisson et il le regarda un long moment. Cette rencontre devait avoir, plusieurs jours, une signification bienveillante : comme un heureux présage qui lui aurait été donné par l'animal ; une leçon de sauvagerie au bord des jardins humides sous la demi-lune dans l'herbe bleue (...). Sortie de la terre intacte et puissante, la bête pure, merveilleusement innocente sous sa couronne d'épines d'argent, était le signe primitif que Jean Calmet attendait depuis toujours, le symbole d'une liberté gaie et sauvage » (3).

Dans sa rencontre avec la fille au chat dans le deuxième chapitre, Jean Calmet regardant la fille entrain de punaiser un grand poster au-dessus de son lit ; il l'imagine comme

« Une bête hérissée apparut -, chat, fille hirsute, panthère se ramassant pour bondir du fond d'une sylvie » (1).

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.21..

(2) *Ibid.*, p.27.

(3) *Ibid.*, pp.41-43.

(4) *Ibid.*, p.108.

« Allait-il être métamorphosé, lui aussi, en quadrupède à martyriser ? » (1).

« Jean Calmet s'imaginait renard, martre, perpétuel sauvage au chaud dans son terrier tandis qu'au dehors la neige tombe, tombe sur la campagne et les forêts » (2).

Cette « autofiction » peut être conçue comme une authenticité, de sentiments réels éprouvés par l'auteur. Ainsi, la fiction est déterminée par les plans d'énonciation. Si la présence d'un « je » est non-dite, elle ne signifie pas la présence d'une entité réelle, mais bien d'un lieu où se déploie le « Dire » fictif sous des formes diverses.

Partant d'une double illusion, le non-dit émergera dans le roman comme la capacité de créer l'espace du discours au fil des mots. Le « je » non-dit devient « moi » dans le clair-obscur, Jean Calmet est un double. Sans doute il craint ce combat entre deux images celle du rêve, du songe, et celle de la réalité vécue. Lorsque le miroir de son âme ne renvoie à aucune certitude, Jean Calmet s'interroge à la manière de Chessex qui dit :

« Suis-je ici ou de l'autre côté. Suis-je au centre d'une double illusion ? ».

« Une vieille panique exaltait Jean Calmet. Quel autre drame à vivre sans son père ? Il se souvint de l'étrange quart d'heure de cette nuit » (...) « Père punisseur, éloigne-toi ! On n'a même pas pensé à toi. Maintenant Thérèse plante en vous l'eau verte de son regard. Le cuivre en cercle fulgure au fond de la pupille et soudain revient l'odeur de mouchoir amidonné sous l'oreiller de Lutry, soudain resurgit le visage rouge sur la paroi, brûlent les yeux durs, mais c'est une joyeuse odeur,

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.110.

(2) *Ibid.*, p.77.

**ce sont d'heureuses tortures, ces méchan-
cetés qui essaient de vous atteindre au plus
profond et qui ne réussissent qu'à vous faire
goûter à une gaieté encore plus pure » (1).**

Dans une telle séquence, le « je » inaperçu est bien existant ; il implique un « tu » dans éloigne-toi ; il implique la voix du narrateur qui se met dans la peau de Jean Calmet, il implique un « vous » adressé au lecteur attentif et surpris ; et un « vous » qui se réfère à l'image du père.

B. Le fictif réalisation de l'impossible :

Pour que la quête soit possible, il faut désirer sortir : c.a.d. aller quelque part hors de soi et c'est justement les moments dans lesquels J. Calmet s'enfoncent dans le rêve et se donne entièrement au songe. Le rêve ici se passe sur deux axes : l'axe du pure sommeil, un rêve rempli de cauchemar : l'image fantomatique du père qui le poursuit et celle du rêve de bonheur et de fuite de la réalité atroce. Jean Calmet fuit dans le partage des corps, soit des corps humains, la femme qu'il désire, soit une fuite vers la nature sauvage avec ses forêts, ses animaux.

La fuite d'un passé angoissant et d'un futur impossible à réaliser puisqu'il s'agit de revenir sur soi-même après un long périple qui doit empêcher que tout soit pareil.

Rien n'est identique après un mouvement quel qu'il soit : cette fuite fonde l'espace du mystère, provoque l'apparition du sens. En voici un exemple précis :

**« (...) Il s'était dressé à sa table, les bras ten-
dus, il n'articulait rien, il hurlait. Puis l'affreux
concert se mua en discours frénétique :**

(1) Chessex, *Op.Cit.*, pp.109, 110.

- **Je ne suis pas un salaud, proférait J. 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, je n'ai rien d'autre à vous dire, je suis pur, moi, je suis pur !... Et il s'abattit 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 sacré » (1).**

Fiction et vérité alimentent le texte, un écartement entre rêve et réalité, entre le « Moi » et le « Monde ». C'est cette décision de partir vers un désir profond, répété par les mots. Le réel ainsi cède la place au langage qui crée un espace nouveau. Chaque mot est une constellation, un nouvel espace ajouté aux lieux que la page a inventés. Le roman est esquissé selon un espace de contour bien déterminé : la couverture, le titre, les chapitres, les paragraphes, les mots ... la fiction est partout. Elle crée sans cesse des songes impossibles.

L'auteur n'est qu'un autre qui montre la faille du personnage. Tout est vrai, tout est faux. Le faux paraît souvent l'unique vérité lorsqu'il s'inscrit au sein d'anecdotes qui le signalent comme vraisemblable et le rendent possible et même probable.

A chaque page du roman, une nouvelle aventure de J. Calmet se révèle. L'errance de J. Calmet qui se poursuit pour atteindre sa fin dans « L'Immolation » se dessine comme des cercles jusqu'à l'infini. Chaque page est le fragment d'une histoire, le début d'un sentiment fugitif qu'on essaye de capter, une autre vie impossible à atteindre ; un bateau ivre qui n'atteint jamais le port.

Le début du roman est une présence inaccoutumée qui surprend le lecteur le plus averti.

(1) Chessex, *Op.Cit.*, pp.111, 112.

« C'est le soir que commence son tourment. Tout d'abord, il se découvrit étrangement seul quand il fut installé devant le menu qu'il venait de commander au bar de l'Hôtel d'Angleterre » (1).

La même conjecture du début rejoint la fin :

« 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 » (2).

Traçant ainsi par les mots, la voie du destin de J. Calmet, le roman devient une projection, dans un futur incertain de tous ces souvenirs que sa conscience cache dans le passé. Au départ donc, on a l'ouverture d'un jeu qui commence et c'est surtout l'élément le plus stable de la fiction qui se concentre dans la mémoire.

Toute la présence de J. Calmet, son existence dépend de cet aller vers l'autre, de cette mort symbolique du père, toute résistance pour surmonter le désarroi, l'attente, la frustration, le vide, la torture, la mort n'est révélée que par intermittence pour aboutir à une liberté tant désirée. Rappelons ici Sartre dans L'Être et le Néant (3) :

« [...] il n'y a de liberté qu'en situation et il n'y a de situation que par la liberté. La réalité humaine rencontre partout des résistances et des obstacles qu'elle n'a pas créés. Mais ces résistances et ces obstacles n'ont de sens que dans et par le libre choix que la réalité humaine est ».

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.12.

(2) *Ibid.*, p.231.

(3) Jean-Paul Sartre, L'Être et le Néant, Ed. Gallimard, Paris, 1967,

Ce n'est donc qu'à la fin que J. Calmet se définit par rapport à une distance imaginaire qui bouge sans cesse. Le paradoxe du roman réside dans cette fin de mort, qui marque la fin de l'histoire donc sa mort et la fin de la mort de J. Calmet qui devient une joie de fuir les souffrances. Un espace fugitif d'une violence affolée afin de découvrir au loin des souvenirs, une vague qui définit l'espace de son éternité.

La mort de J. Calmet décrite par Chessex est celle d'un jet et d'une explosion inattendus :

« Il prit la lame et retourna s'étendre sur son lit. Un instant, il la regarda dans la lumière, la main tendue, elle faisait sur le jour une silhouette rectangulaire dont les arêtes luisaient. Dès lors il agit vite, avec une décision surprenante pour quelqu'un qui se tramait depuis des jours » (1).

« Jean Calmet attendait, et maintenant ses pensées se précipitaient avec une netteté aiguë. Il ne souffrait pas. C'était une traversée, un passage où il frissonnait comme dans un creux d'ombre [...]. Sa pensée revint à ses poignets » (2).

L'interprétation des indices joue un rôle décisif à travers des éléments textuels qui agissent comme des clés d'interprétations.

Premièrement : Chessex se distingue des autres auteurs de son temps par une abondance d'allusions culturelles et par un manque de précision de ces allusions.

Exemple : « Il se souvenait de Jeanne d'Arc rôtiissant dans les flammes et de Roland blessé à

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.231.

(2) *Ibid.*, p.232.

mort ... Le petit garçon écartait le bras comme un supplicié » (1).

Deuxièmement : La fiction est un leurre qui introduit le lecteur à entrer en fiction et tant qu'il ne quitte pas le texte, il n'est jamais tout à fait assuré de rejoindre la réalité. Le rôle de Chessex dans cette partie est de montrer qu'un fil conducteur secret relie les deux points. L'efficacité et l'authenticité du récit doivent beaucoup à cet égard, à divers procédés car faut-il considérer L'Ogre comme une pure invention à partir des faits réels ? ou comme une version romancée d'une réalité sérieuse qu'on tient pour crédible ou non crédible ?

Chessex établit tout un jeu avec son lecteur, le plonge dans des vertiges complexes et durables pour que ce dernier affirme : « **L'Ogre n'est pas un roman** ». Bref : l'attrance du lecteur vers un tel sujet pose une dénégation pour des énoncés faux et revient à leur supposer une valeur de vérité.

Si les personnages apparaissent anodins, il suffit de s'y arrêter un peu pour voir surgir une astucieuse apparence du paradoxe du menteur (celui de l'écrivain). Autrement dit : si l'on adopte cette attitude de capturer le lecteur par ces dénégations on ne parviendra cependant qu'à déplacer le paradoxe qui devient les énoncés auxquels le lecteur accepte de leur attribuer une valeur de vérité extérieure par rapport au discours fictionnel environnant. La situation ne se simplifie en rien si on pouvait rappeler que Jacques le fataliste de Diderot se caractérise aussi par cette capture de son propre lecteur. Le lecteur est posé à la fois, selon une oscillation déroutante comme extérieur au livre et intérieurement il est invité à imaginer des cours d'événements fictifs alternatifs.

L'efficacité de l'œuvre tient à ce que cet ancrage se réalise. Chaque fois que le roman se lit, il tient à remplir un signe vide. Le roman retient d'abord tous les traits communs à savoir pour un lecteur réel. Ces signes, dès qu'ils apparaissent pour le lecteur, instaurent les conditions de leur propre réussite. Ainsi la première phrase de l'incipit : « **Le soir, était son vrai tourment** » serait une manière de performatif indirect qui traduit en

(1) Chessex, *Op.Cit.*, p.21.

acte de langage, une certaine identification avec J. Calmet.

Un problème se cache beaucoup plus généralement : celui autour duquel tourne l'ensemble du roman. Le cadre fictionnel qui instaure L'Ogre comme roman à travers l'acte de langage direct écrit par un style indirect libre. Un écrivain comme Chessex, tout en employant de telles formulations, amorce son texte par des indications extérieures (paratextuelle) ce qui mérite de notre part de traiter ce roman avec une certaine circonspection.

C. Les procédés stylistiques :

L'emploi des procédés stylistiques réussit à mettre en relief les parties importantes du récit. Ces procédés sont conçus par :

- 1) L'accumulation de l'information transmise.
- 2) Par la mise de l'accent sur les moments les plus importants pour la narration afin de souligner la singularité du personnage principal Jean Calmet.
- 3) Par l'emploi du mot « silence » afin de créer le silence avec les mots; cet emploi traduit l'atmosphère du vide et de l'abandon qui règnent à la fin.
- 4) Par le recours à fixer l'attention sur les détails du décor à souligner ce vide et cette absence de l'entourage et fige quelques scènes dans la mémoire de J. Calmet.
- 5) Le recours à la comparaison avec « comme » qui aide à traduire ce sentiment du vide.
- 6) L'entrée en matière pour présenter les personnages et les situations contribue à la liaison de la pensée de J. Calmet. Le personnage est désigné dans l'incipit par le pronom personnel « il » pour remplir lui-même sa fonction. Le pronom personnel dans ce contexte n'a plus besoin de référent.
- 7) Le fait de retarder la présentation du personnage excite la curiosité du lecteur. En effet, le narrateur parle de J. Calmet comme s'il l'avait déjà présenté en évoquant son passé que le lecteur ne connaît pas. Les embrayeurs (il, son) présupposent la connaissance du contexte

qui dépasse le lecteur et suppose une parfaite connaissance pour le lecteur.

- 8) Les adverbes et expressions de temps (soir, jour) sont dans le récit les connecteurs qui déterminent le caractère des phrases tout au long des chapitres, ainsi ils reçoivent leur signification grâce au contexte. **Exemple** : L'emploi du même adverbe de temps « **En ce temps-là, toujours, maintenant, le lendemain, chaque matin, etc...** ». Ces connecteurs répétés tous presque à l'intérieur de chaque fragment des chapitres correspondent aux différents moments de la narration. Très souvent ils marquent des décalages antérieurs ou postérieurs mêlant ainsi présent avec passé.

Presque tous les chapitres débutent par une phrase contenant un embrayeur, l'existence de ce type d'embrayeur souligne que dans ce roman il n'y a qu'un seul sujet principal, une seule unité thématique. A chaque fois que le lecteur commence un nouveau chapitre, il réalise que l'époque et les personnages accessoires ne sont plus les mêmes.

Le lecteur en fin de compte doit assumer un travail de synthèse à partir des éléments qui lui sont offerts. Même si la continuité thématique paraît interrompue au cours des chapitres, elle est compensée au niveau syntaxique par l'emploi de ces embrayeurs.

- 9) Enfin, l'emploi du procédé elliptique agit donc sur le temps, l'action et la personne. L'ellipse de certaines phrases réduit à un seul mot comme « silence », après un long paragraphe mouvementé, prive les événements de leur ancrage dans le temps et rend le glissement d'un moment historique à l'autre plus souple. Ce procédé agit également sur le rythme de la narration en l'accéléralant.

L'histoire de L'Ogre est une histoire qui se construit constamment ; un sujet qui éclate en une infinité de miroirs et le texte se prend au paradoxe d'être en même temps impossible (fiction) et vraisemblable (réel). L'Ogre est organisé selon un processus énigmatique qui demande à être résolu, un espace ouvert qui mérite être exploité. Si l'on peut accepter que auteur-narrateur puissent se confondre dans le roman par la duplication des marques identitaires (noms, épisodes, idées, références de lieux), il faut également concevoir le roman dans toute son ampleur comme une fiction qui intervient au sein du réel et qui aide à la progression et le développement du sens.

En définitive, l'interprétation des procédés stylistiques réels ou fictifs jouent à notre point de vue un rôle décisif dans la trame de l'histoire. Par ces procédés, Chessex impose un rapport immédiat avec la réalité. De toute recherche formelle, il a les mains hautes sur la mémoire, sur l'imagination pour souder la vie quotidienne. L'écrivain en temps que témoin direct nous livre une histoire poignante qui se clôt d'une manière surprenante. Le lecteur, jamais en repos, s'interroge, tremble, s'émeut, s'indigne devant la violence du cauchemar, compatit avec cet être fragile (J. Calmet) que la vie a rendue terrifiant. Jusqu'où peut-on aller après le suicide ? Telle est la question que soulève L'Ogre.

Conclusion

Lors de notre recherche sur L'Ogre de Chessex, nous pourrions constater que le narrateur n'a pas parfaitement guider son lecteur à l'intérieur de son roman qu'à travers quelques indices concernant le changement de décor ou changement de sujet ou d'époques ; jamais il ne donne assez de commentaires sur les événements et les situations décrites. Au cours de la narration, il lui arrive d'abandonner un sujet pour entreprendre un autre sans perdre la trame de la pensée de son personnage Jean Calmet.

A l'issue de cette étude, il nous a paru que la méthode adoptée par Chessex réside dans les effets de surprise ménagés par le texte : une méthode qui mérite de manière assez efficace et pertinente de construire un écart par rapport à l'écriture romanesque. Le roman ne répond point aux exigences d'aucun genre concret mais emprunte les caractéristiques de plusieurs genres à la fois en créant ainsi un genre hybride. Le roman se caractérise par la multiplicité extrême des traits génériques, révélant le talent d'un écrivain qui a su infiltrer les fils de réalité avec l'imaginaire des fils de multiplicité avec l'unicité.

L'analyse des procédés formels comme la description – la narration – l'intertextualité nous a permis de constater tout d'abord que l'organisation textuelle s'écarte du mode de la composition narrative ou descriptive traditionnelle. Le refus de la composition linéaire, chronologique cache les liens textuels et même intertextuels très profonds. Les unités de lieu, de temps, de personnage sont existantes mais elles sont aménagées au gré de l'écrivain d'une manière assez singulière. Par l'utilisation de la technique du gros plan romanesque, Chessex attire l'attention du lecteur sur les détails qui peuvent paraître superficiels mais à travers l'organisation textuelle acquièrent une densité profonde dans la vision des choses et assurent de même la cohésion des parties séparées. Si parfois l'absence de guidage s'y trouve dans le récit du narrateur, il est rapidement laissé au lecteur de prouver un plaisir de découvrir le développement du sujet au fur et à mesure de la lecture. Cela ne nous interdit guère de dire que l'originalité du roman réside dans sa capacité de pouvoir créer le silence avec des mots.

Un silence au milieu d'une monstruosité qui surgit à travers l'application de la technique du clair-obscur, des multiples allusions aux contrastes de l'ombre et de la lumière, de l'alternance d'éléments narratifs fortement contrastés. Cette recherche à notre point de vue est destinée à être alimentée par d'autres, à se poursuivre, et à se transformer comme la transformation de la vie à la mort. Une recherche qui reste ouverte à d'autres perspectives en suscitant de nouvelles interrogations, esquissant une voie nouvelle pour une recherche future surtout que Chessex est un écrivain fécond, un écrivain fertile à ne jamais puiser les ressources. Chessex est capable de disséquer le texte dans le sens de le tordre, de le presser pour en tirer un incomparable déchiffrement du piège (« **je est un autre** ») (1). Comprendre la constitution du texte à partir d'un noyau autonome et insignifiant, saisir son sens toujours caché grâce à l'analyse acharnée de ses figures et de ses processus d'énonciation fait de Chessex un écrivain prometteur et incontestable qui sait détacher l'œil de son orbite pour voir la réalité. Presque avec une méthode infallible, Chessex nous propose un regard neutre, impersonnel qui n'oblige jamais à dire « je ».

L'œuvre de Chessex appartient à une catégorie d'œuvre hors norme littéraire. Toute tentative de comprendre est vouée à l'échec puisque tenter de maîtriser le monde nous piège d'en être le jouet. Désormais, à la seule tâche qui semble digne d'intérêt : celle de déchiffrer interminablement le monde qui nous entoure paraît fonctionner à merveille. Le doute qui resurgit dans les nuits d'insomnies de Jean Calmet se transforme en certitude : celle de la mort – la seule réalité devant laquelle l'œil intérieur s'extériorise pour s'arrêter. C'est pourquoi L'Ogre de Chessex, loin d'être une œuvre du silence est une œuvre du non-dit, une véritable cartographie des lieux, une topographie du champ romanesque contemporain. L'Ogre, œuvre de perception, de transformation et de fiction qui se veut un outil efficace permettant la compréhension de la littérature du présent.

Les différentes approches que nous avons entreprises dans cette recherche révèlent une pluralité des pratiques romanesques variées. Telle la représentation d'un univers moral désabusé, une textualité piégée, la manière de dire et de retrouver autrui, mort ou coupable, victime ou

(1) « Je est un autre » sentence propre à Rimbaud.

innocent, la perte de l'action morale dans une réalité désespérante. Toutes ces pratiques circulent de part et d'autre dans l'écriture de L'Ogre. Une écriture paradoxale qui thématise en son sein le questionnement et le jeu de son aboutissement. Une écriture qui émane de la permanence des obsessions, qui met en évidence le soupçon, qui privilégie l'indétermination du sens et le glissement des points de vue. Une écriture qui offre une pluralité de genres ; pluralité de techniques romanesques, une écriture qui se questionne sur la suspension des solutions.

Biographie *de Jacques Chessex*

- Né en 1934 à Payerne, dans le Pays de Vaud (Suisse).
- Etudes secondaires à Lausanne.
- Gymnase classique à Fribourg.
- Licences de Lettres, Philosophie et Histoire de l'art (mémoire de licence sur Francis Ponge).
- Enseignement, à Lausanne, au Gymnase Cantonal de la Cité.
- Prix Schiller en 1963.
- Prix Goncourt en 1973.
- Vit à Ropraz (dans le Haut-Jorat).
- Séjours réguliers à Paris.
- A collaboré à la N.R.F. aux *Cahiers du Sud*, à *Sud*, à *Voix* et à beaucoup d'autres publications. A fondé la revue *Ecriture* avec Bertil Galland, à Lausanne, en 1964. Chroniqueur littéraire à la *Gazette de Lausanne* de 1960 à 1970. Collabore au *Journal de Genève* et à *24 heures* de Lausanne.

Œuvres de Jacques Chessex *Récits et Romans*

- LA TÊTE OUVERTE, Gallimard, Paris, 1962, Prix Schiller, 1963.
- LA CONFESSION DU PASTEUR BURG, Christian Bourgois, Paris, 1967, et coll. 10/18, préface de François Nourissier.
- LA CONFESSION DU PASTEUR BURG ET AUTRES RÉCITS, dessins d'Etienne Delessert, Le Livre du Mois, Lausanne, 1970, préface de Bertil Galland.
- CARABAS, Grasset, Paris, 1971.
- L'OGRE, Grasset, Paris, Prix Goncourt 1973 et Livre de Poche, 1975.
- L'ARDENT ROYAUME, Grasset, Paris, 1975.
- LES YEUX JAUNES, Grasset, Paris, 1979.

Nouvelles et Contes

- LE RENARD QUI DISAIT NON A LA LUNE, dessins de Danièle Bour, Grasset, Paris, 1974.
- LE SÉJOUR DES MORTS, Grasset, Paris, 1977.
- MARIE ET LE CHAT SAUVAGE, Grasset, Paris (à paraître).

Essais

- CHARLES-ALBERT CINGRIA, Seghers, Paris, coll. « Poètes d'Aujourd'hui », 1967.
- PORTRAIT DES VAUDOIS, Bertil Galland, Vevey, 1969 (Six éditions).
- LES SAINTES ECRITURES, Bertil Galland, Vevey, 1972.
- LES DESSINS D'ETIENNE DELESSERT, Bertil Galland, Vevey, 1974.
- BREVIAIRE, Bertil Galland, Vevey, 1976.
- UNE VOIX LA NUIT, dessins de Jacques Berger, Mermod, Lausanne, 1957.
- BATAILLES DANS L'AIR, dessins de Jean Bazaine, Mermod, Lausanne, 1959.
- LE JEÛNE DE HUIT Nuits, Payot, Lausanne, 1966.
- RESTE AVEC NOUS, précédé de CARNET DE TERRE, C.R.V. Lausanne, 1967.
- L'OUVERT OBSCUR, L'Age d'homme, Lausanne, 1967.
- ELEGIE SOLEIL DU REGRET, Bertil Galland, Vevey, 1976.
- HISTOIRE D'UNE MORT, revue Voix, Paris, 1976.

Entretiens

- ENTRETIEN RADIOPHONIQUE AVEC JACQUES CHANCEL, le 12.XII.1973, cassette Radio-France, Paris, 1 heure.
- ENTRETIEN RADIOPHONIQUE AVEC JACQUES BOFFORD, le 26.XII.1975, cassette Radio Suisse Romande, Genève, 1 heure.
- ENTRETIEN RADIOPHONIQUE AVEC JACQUES BOFFORD, février 1979, cassette Radio Suisse Romande, Genève, 1 heure.
- ENTRETIENS AVEC JÉRÔME GARCIN, Ed. de la Différence, Paris, 1979.

Bibliographie

La Bibliographie ci-dessous englobe les références nécessaires qui ont contribué à la réalisation de cette recherche. Elle englobe les œuvres consacrées de l'auteur, revues et articles et Web Sites. Loin d'être exhaustive ou sélective, elle recouvre le thème abordé et les sujets traités.

I. Ouvrages consacrés à la théorie et la stylistique du roman :

- **ADAM (J.-M.) :**
 - * Le récit, P.U.F., Paris, 1984.
 - * La description, P.U.F., Paris, 1993. Coll. « Que sais-je ? ».
 - * Le style dans la langue, une reconception de la stylistique, Ed. Delachaud et Niestlé, Paris, 1997.
- **ARAGON (Louis) :**
 - Les Incipit in Œuvres romanesques croisées, Ed. Gallimard, Paris, 1969, pp.191,192.
- **BARTHES (Roland) :**
 - * Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Ed. du Seuil, Coll. « Points », Paris, 1972, pp.31-187.
 - * Introduction à l'analyse structurale des récits dans Œuvres complètes, tome II, Ed. du Seuil, Paris, 1994.
- **BRES (J.) :**
 - La narrativité, Editions Duculot, Louvain La neuve, Paris, 1994.
- **BOURNEUF (R.) et OUELLET (R.) :**
 - L'Univers du roman, P.U.F., Paris, 1972.
- **BERQUE (Jacques) :**
 - Langages arabes au présent, Ed. Gallimard, Paris, 1974, pp.248, 249.
- **BAKHTINE (M.) :**
 - Esthétique de la création verbale, Ed. Gallimard, Paris, 1989.
- **BOURDIEU (Pierre) :**
 - Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, éd. du Seuil, Paris, 1992.
- **CALVINO (Italo) :**
 - « Si par une nuit d'hiver un voyageur », Paris, 1979. Un univers de signes, trad. fr. éd. Du Seuil, Coll. « Points », Paris, 1981.

- **CHARLES (M.) :**
Rhétorique de la lecture, Ed. du Seuil, Coll « Poétique », Paris, 1977.
- **DALLENBACH (Lucien) :**
Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme, éd. du Seuil, Paris, 1977, p.61.
- **DE CERTEAU (Michel) :**
L'invention du quotidien, Arts de faire, Éd. Gallimard, Coll. « Folio », Paris, 1990, p.253.
- **DUCROT (O.) :**
Dire et ne pas dire, Principes de sémantique, Ed. Hermann, Paris, 1972, p.327.
- **DIDEROT (Denis) :**
Jacques le Fataliste, Ed. le livre de poche, Paris, 1995.
- **ELIADE (Mircea) :**
Aspects du mythe, Ed. Gallimard, Paris, 1967.
- **FONTANIER (P.) :**
Les figures du discours, Ed. Flammarion, Paris, 1977.
- **FONTANILLE (J.) :**
Sémiotique du discours, Universitaires de Limoges, Coll. « Nouveaux actes sémiotique », 1998, p.291.
- **GENETTE (Gérard) :**
 - * Figures III, Ed. du Seuil, Coll. « Poétiques », Paris, 1972.
 - * Introduction à l'architexte, Coll. « Poétiques », Ed. du Seuil, Paris, 1979
 - * Fiction et diction, Coll. « Poétiques », Seuil, Paris, 1991.
- **GENETTE (Gérard), JAUSS (H.R.), SCHAEFFER (J.-M.), SHOLES (R.), STEMPEL (W.-D.), VICTOR (K.) :**
Théorie des genres, Ed. du Seuil, Paris, 1986.
- **GRESSOT (M.) :**
Le style et ses techniques, P.U.F., Paris, 1976.
- **GOLDENSTEIN (J.-P.) :**
Pour lire le roman, Ed. de Boeck, Ed. Duculot, Paris, 1985, p.127.
- **GOIMARD (J.) & STRAGLIATI (R.) :**
Introduction à Histoires de monstres, éd. Press-Pocket, La grande anthologie du fantastique, Paris, 1977.

- **HAMON (Philippe) :**
 - * « Statut sémiologique du personnage, in Poétique du récit », éd. du Seuil, Paris, 1977, pp.142-145.
 - * Du descriptif, Ed. Hachette, Paris, 1993.
- **HANS (Robert-Jauss) :**
 - Pour une esthétique de la réception, éd. Gallimard, Paris, 1978, pp.53, 54.
- **HAMBURGER (Käte) :**
 - Logique des genres littéraires, Ed. Seuil, Coll. « Poétique », Paris, 1986.
- **LYOTARD (Jean-François) :**
 - La condition postmoderne rapport sur le savoir, Ed. Minuit, Paris, 1979, pp.8-63.
- **MACHEREY (Pierre) :**
 - Pour une théorie de la production littéraire, éd. François Maspéro, Paris, 1971.
- **NISIN (A.) :**
 - La littérature et le lecteur, Editions universitaires, Paris, 1960.
- **PAVEL (Thomas) :**
 - Univers de la fiction, éd. du Seuil, Coll « Points », Paris, 1988.
- **PICARD (Michel) :**
 - La lecture comme jeu, Ed. Minuit, Coll « Critiques », Paris, 1986.
- **ROBBE-GRILLET (Alain) :**
 - Pour un nouveau roman, éd. de Minuit, Paris, 1963.
- **RAIMOND (M.) :**
 - De Balzac au nouveau roman, Encyclopaedia Universalis Ed., 1995.
- **ROBERT (Marthe) :**
 - Roman des origines et origine du roman, éd. Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 1977, pp.69, 70.
- **RICARDOU (Jean) :**
 - Problèmes du nouveau roman, Ed. Seuil, Paris, 1967, p.111.
- **RIFFATERRE (Michael) :**
 - La production du texte, éd. du Seuil, Paris, 1979, pp.9-11.
- **REY (P.-L.) :**
 - Le nouveau roman, Encyclopaedia Universalis Ed., 1995.

- **SARRAUTE (Nathalie) :**
L'Ère du soupçon, Ed. Gallimard, Coll. « Idées », Paris, 1956,
 pp.86-88.
- **SARTRE (Jean-Paul) :**
L'Être et le Néant, Editions Gallimard, Paris, 1967.
- **SCHAEFFER (Jean-Marie) :**
 * Pourquoi la fiction ?, Ed. Seuil, Coll. « Poétique », Paris, 1999.
 * Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, Ed. Seuil, Paris, Coll.
 « Poétique ».
- **SPITZER (Léo) :**
Etudes de style, éd. Gallimard, Paris, 1970, p.531.
- **TODOROV (T.) :**
Littérature et signification, Librairie Larousse, Coll. « Langue et
 langage », Paris, 1967.
- **WOLFGANG (Iser) :**
L'Acte de lecture, 1976. Trad. fr. éd. Mardaga, 1985, pp.48, 49
 198 et 199.
- **ZOLA (Emile) :**
Le roman expérimental, Encyclopaedia Universalis Edition
 1995.

II. Articles et revues spécialisés :

- **ACHARD-BAYLE (G.) :**
 « La désignation des personnages de fiction. Les problèmes du
 nom dans François le champi », in Poétique No.107, Du
 Seuil, pp.333-353.
- **BARTHES (Roland) :**
 « L'effet de réel », in Communication No.11 », Paris, 1968.
- **COMBETTES (B.) :**
 « Introduction et reprise des éléments d'un texte », dans in
 Pratique No.49, Paris, 1986.
- **CORDESSE (Gérard) :**
 « Note sur l'énonciation narrative » in Poétique No.65, Ed. du
 Seuil, Paris, 1986, p.46.

- **CHARLES (M.) :**
« Le sens du détail », in Poétique No.116, Ed. du Seuil, novembre 1998.
- **CAILLOIS (Roger) :**
« La figure du monstre dans la littérature et au cinéma », éd. Gallimard, Coll. « Idées », Paris, 1950, pris de son livre L'Homme et le sacré.
- **GENETTE (Gérard) :**
« Frontières du récit », in Fig. II, Ed. du Seuil (1969), coll. « Points », Paris, 1979.
- **GLOWINSKI (Michael) :**
« Sur le roman à la première personne » in Poétique No.72, pp.497-506.
- **HAMON (Philippe) :**
« Le système descriptif, introduction à l'analyse du descriptif », éd. Hachette, Paris, 1981, pp. 140, 141, 167 et 168.
- **MACDONALD (Margaret) :**
« Le langage de la fiction ». Trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaefer, in Poétique No.78, pp.219-235.
- **MALLARMÉ, dans sa préface :**
« Un coup de dés écrit ». Œuvres complètes, éd. La Pléiade, pp.1457-1458.

III. Web Sites : (Internet) + articles sur le Web.

- * **ALEXANDRE (Hougron) :**
http://www.lethes.ac-versailles.fr/article.php3?id_artic
- * Notices bibliographiques :
<http://www.france-mail-forum.de/fmf38/bib/38garcil.htm>.
articleFrance-MailForumNo.38
- * Article : Les jeux d'ombres de Jacques Chessex, le Web de l'humanité :
<http://www.humanité.presse.fr/journal1999-04-15.p.1>
- * Article de Ricard Ripoll Villanueva l'aventure du Fictif.
<http://www.fabula.org/effet/interventions/14.php>
- * Article de Arnaud Genon, « Pour une géographie Française du roman contemporain », Acta Fabula, Printemps 2004 (Volume 5, numéro 2), URL.
<http://www.fabula.org/revue/document126php>

ملخص البحث

ان رواية "الغول" للكاتب السويسرى الفرنكوفونى تعد مبحثا شيقا لكثير من الباحثين الجادين لدراسة الرواية الحديثة 0 ككاتب معاصر وشاعر وأديب روائى فان جاك شيسكس الذى حصل على عدة جوائز من أهمها جائزة الجنكور Goncourt عام 1973م عن هذه الرواية قد استطاع فى روايته الغول الى أن يغوص فى داخل أعماق النفس البشرية وان يعبر بالقارئ الى آفاق بعيدة قد تبدو مبهمه مدمجا ببراعة الروائى ، الواقع بالخيال ، معتمدا بذلك على تراثه الفكرى والثقافى واللغوى 0 هذا الكاتب بفضل مهارته السردية ، والوصفية ، والتقنية الحديثة التى استخدمها توضح لنا بعدة وسائل التناقض البين بين مزج الواقع والخيال على جميع المستويات 0

- 1) مستوى الكتابة وانتقال الكاتب من السرد الى الوصف حتى نهاية الرواية
 - 2) استخدام التعبير عن طريق مزج الواقع بالخيال لدرجة اعتبار هذا الواقع وهما 0
 - 3) خلق أحادية الموضوع بالرغم من تعدد أنواع الكتابة وأساليبها وانتقال الى التعددية من خلال الموضوعات والشخصيات التى تطرق لها 0 ومن أهم هذه الموضوعات : تفسيره لمعنى الغول والوقوف على أهم جوانب الشخصية وعرضها للقارئ مازجا بذلك المعنى الواحد للغول والمعنى المتعدد الذى يستنبطه القارئ 0
- فالغول** : هو الشخصية الرئيسية بما تحويه من خبايا وتناقض فى خيوطها تجمع

بين البراءة والعنف ، بين الحياة والموت ، بين السكون والضوضاء ، بين الوضوح والقتامة - بين العنصر البشرى والحيوانى و الغول أيضا هو تلك النفس

البشرية التي تدفع بالانسان الى تناقض فى الأحاسيس وتناقض فى الأختيار وتناقض فى التفكير لترمى بنا الى ساحة الخلاص من هذه العذبات بالموت 0 وبالرغم من هذا التناقض احتفظ الكاتب بتسلسل الأحداث الروائية بطريقة شيقة تمس وجدان القارئ وتلعب بأفكاره وتهز مشاعره خاصة تلك المشاعر الناتجة بين علاقة الأب بالابن 0 فالغول كرواية أدبية تدور أحداثها حول ابن يجهل موت أبيه - مشاعره تجاه هذا الأب وتجاه العائلة الأم والاحوات والاخوة وصورة الأب التى ما تنفك تطارده وتعكر صفو حياته وتدفعه دفعا الى الانتحار والاستسلام فى النهاية 0 لقد لجأ الكاتب الى مزج الواقع الذى كان يحياه هو نفسه باحداث وشخصيات الرواية 0 فانه كان يعانى من وجود شخصية الأب الدكتاتورية المتسلطة التى عانى منها الكثير حتى بعد موت الأب وبين مشاعره كابن تجاه هذا الأب فهو محبا له وكارها فى نفس الوقت كارها لسلطته وعنفه وقد أوضح لنا الكاتب ذلك من خلال شخصية "جان كلميه" الذى يجسد بطريقة واضحة شخصية جاك شيسكس 0 كل تلك الموضوعات دفعت الباحثة الى تناول هذه الرواية بالتفسير والتحليل محاولة منها الوصول الى حقيقة ماهية الغول كما أراد الكاتب التعبير عنها - واعطاء تفسيرات جديدة لها من خلال تقبل هذه الشخصية فى المجتمع أو رفضه لها 0 وقد قامت الباحثة بتقسيم البحث الى عدة محاور من أهمها : المقدمة : وقد بينت فيها أسباب اختيارها للموضوع كما اشتملت المقدمة على تفسير الرواية بانها لا تخضع الى نوع أدبى موحد وانما عدة انواع أدبية مستعينة بذلك بالامثلة التى استطاع الكاتب سياقها بمهارة فائقة 0

الأحادية والتعددية فى رواية الغول 0

الفصل الثانى وعنوانه :

الأفكار المتكررة وعناصر الانتقال بين الاحادية والتعددية 0

الفصل الثالث وعنوانه :

تمثيل الواقع الخيالى فى الرواية : لا معقولية الواقع ومعقولية الخيال 0

وأخيرا الخاتمة :

وقد أوضحت فيها الباحثة أهم النقاط التى توصلت اليها بشرح أهمية الموضوع وكيفية تناول الكاتب له وما نتج عنه من تحليل للفصول الثلاث موضحة ذلك بالبراهين القاطعة على أن هذه الرواية اشتملت على كثير من المعان وكثير من التناقضات والتساؤلات قد تثير جدلا واسعا وتفتح بابا للمناقشة المتعمقة حول مفهوم "الغول" من حيث الشخصية الرئيسية والاحداث وكيف أن هذا التناقض على مستوى الموضوع يواكب تناقضا على مستوى الكتابة ومستوى معالجة الاحداث وسيرها والانتقال بين تقنيات مختلفة 0

وقد دعمت الباحثة الخاتمة بالمصادر والمراجع التى ساعدتها على انجاز هذا البحث ليكون مجالا مفتوحا للباحثين الجادين فى معرفة أنواع جديدة من السياق الروائى الحديث المعاصر وهو ما تميز به هذا الكاتب المتطور دائما : جاك شيسكس 0

