

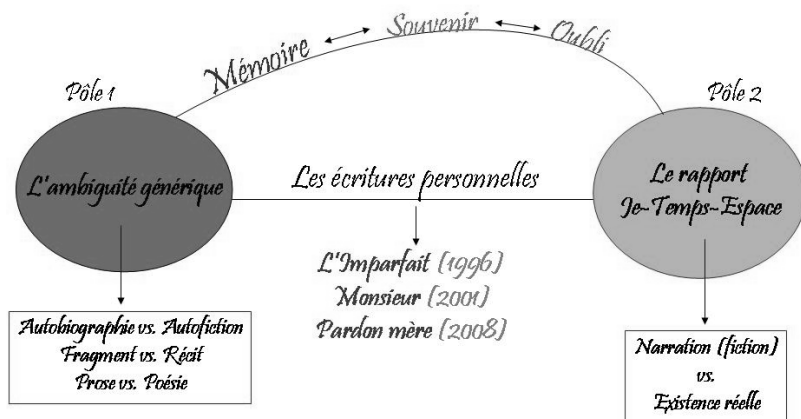
Le rôle de la mémoire dans les écritures personnelles de Jacques Chessex

Otilia Carmen Cojan

Abstract: *The personal writings of the Swiss Romand writer Jacques Chessex place themselves in-between two fertile spheres. Firstly, we have to mention that they are a part of the system which includes the narrative fiction and the invented story; secondly, we can definitely argue that they prove the existence at this level of some real autobiographical facts. The back and forth between these two poles is provided by Memory which diminishes and at the same time reinforces the values of fiction and reality. It is this Memory the one that establishes the balance between autobiography and autofiction, between an "I" of the Past and an "I" of the Present. But does or can Memory really ensure fidelity when it comes to the transfer of memories from Past to Present? Or does it act like a traitor? The discontinuities of Memory seem to be real strategies used by the "I" in order to ventilate the conscience of a Narrator constantly submitted to internal conflicts. What is the place of oblivion in this context? These are some of the questions to which we will try to find an answer by means of our study, analyzing three of Chessex's texts: *L'Imparfait* (1996), *Monsieur* (2006), *Pardon Mère* (2008).*

Keywords: *Swiss romand literature, Jacques Chessex, autobiography, autofiction, memory, time and space*

Les écritures personnelles de Jacques Chessex tournent autour de deux pôles constitutifs. Le premier vise l'ambiguïté générique qui caractérise la plupart de ses œuvres et qui fait coexister l'autobiographie et l'autofiction, le fragment et le récit, la prose et la poésie. Le second pôle souligne l'existence d'un rapport pluridimensionnel fertile entre le Je, le Temps et l'Espace de la narration et ceux de l'existence réelle racontée. Dans ce contexte, le rôle de la Mémoire et l'influence qu'elle exerce sur ces écrits sont décisifs. C'est la Mémoire qui délimite le Passé et le Présent et qui met en cause les événements de la narration : s'agit-il des faits réels ou bien l'on a affaire à des histoires inventées ? Les souvenirs du Je représentent-ils des arguments suffisants pour la constitution, voire la reconstitution du fil de l'existence du narrateur-auteur ? Le schéma suivant illustre les nœuds de notre étude :



Nous nous proposons donc, d'analyser trois types de rapports qu'on peut aisément identifier au niveau des écritures personnelles de Jacques Chessex : le rapport entre les différentes allures génériques que vêtent ces écritures, le rapport entre les trois instances fondamentales de toute écriture personnelle : le *Je*, le Temps et l'Espace et les relations qui s'établissent inévitablement entre la Mémoire, le Souvenir et l'Oubli à l'intérieur de la narration autobiographique. Le corpus de notre étude comprend trois textes qui du point de vue générique constituent plutôt des hybrides. *L'Imparfait*, un livre paru en 1996 porte, en première de couverture, la dénomination « chronique ». Cependant les nombreux blancs typographiques et les passages à valeur philosophique coupent la chronologie événementielle propre à ce type d'écriture. *Monsieur*, paru en 2001, a l'apparence d'un récit. Pourtant chacun de ses chapitres peut être lu séparément, en dehors du contexte du livre. L'ambiguïté entre autobiographie et autofiction se donne à voir au-delà d'un *Je* qui se raconte et qui s'invente en même temps. *Pardon mère* (2008) constitue à son tour, un mélange entre récit et élégie, prose et poésie. L'ambiguïté générique de ces textes correspond aux ambiguïtés fournies par la mémoire du *Je*-narrateur qui se confond souvent avec l'auteur. « Existe-t-il un regard en moi, et que je n'ai pas encore trouvé, capable de voir tant de scènes dont la mémoire confuse, à la fois éblouie et assommée, hante mes veilles et mes nuits ? » [Chessex, 1996: 21] se demande le narrateur de *L'Imparfait*. Il y aura toujours de l'incertain chez Jacques Chessex lorsqu'on parle du rapport qui s'établit entre la mémoire qui fait possible la visualisation des images du passé et le

présent où se situe la narration de ses images. Les textes de Chessex correspondent typographiquement à des juxtapositions d'états affectifs par lesquels passe le Moi intime du narrateur. La mémoire facilite le dialogue du Je avec lui-même. Il y a des sauts intérieurs de la mémoire et de la conscience. Les blancs et les pauses typographiques qu'on rencontre au niveau textuel correspondent soit à des blancs de la mémoire et de la conscience qui filtre cette mémoire, soit à des pauses temporelles sur l'axe chronologique de la narration et de la vie réelle de l'auteur.

La première ambiguïté générique se donne à voir au niveau de la relation entre l'autobiographie et l'autofiction. *Monsieur* illustre le mieux ce type de rapprochement. Le livre est construit intégralement sur la technique du réassemblage de plusieurs épisodes de l'existence du narrateur-auteur, épisodes qui se déploient sur la scène de la narration de façon discontinue, tout comme la mémoire fournit les souvenirs de façon éparpillée. Le liant entre la réalité et la fiction est représenté par un *Je* qui marque en même temps un écart entre le narrateur-auteur qui a vécu les événements relatés et le narrateur-auteur qui en subissant les changements de l'âge et en accumulant de l'expérience, est devenu, au moment où il raconte, un Autre. « L'imagination est la rosée du réel » [Chessex, 2001: 24] affirme le narrateur et nous fait plonger tout de suite dans le doute. Autobiographie ou autofiction ? La présence du pacte autobiographique ne suffit pas à elle seule à prouver un caractère exclusivement autobiographique. Le personnage est à la fois narrateur et auteur. Cependant, la présence du Minotaure auquel les trois instances du *Je* s'identifient ou des renvois directs aux soubresauts de la Mémoire, aux confusions que celle-ci peut faire surgir, créent des incongruités à l'égard de l'appartenance générique de l'œuvre. « Cette forme d'écriture est part nature ambiguë. En jouant le jeu équivoque de l'imaginaire et du réel, du certain et du peut-être, elle nous envoie le message contradictoire "c'est moi et ce n'est pas moi", "c'est vrai et ce n'est pas vrai". » [Robin, 1997: 71] C'est sur cet équivoque entre imaginaire et réel que joue Chessex lorsqu'il choisit de faire coexister à l'intérieur du même récit, des rêves et des faits réels, des figures mythiques (Le Minotaure) et des personnes bien réelles (son père, sa mère, ses bien-aimées etc.) Quel est le rôle de la mémoire dans ce contexte ? C'est Madeleine Ouellette-Michalska qui l'explique :

Tout acte d'écriture est créateur, même lorsqu'il fait appel à la mémoire. Celle-ci, largement influencée par l'imaginaire à tendance à oublier ou à modifier ce qu'elle enregistre. Elle jette sur le passé un regard attentif afin d'y saisir des émotions, des pensées, des faits dans leur exactitude originelle. Mais la rédaction et la structuration de l'histoire se font dans un temps postérieur à celui de l'événement décrit, ce qui entraîne un décalage susceptible de transformer la réalité vécue. [Ouellette-Michalska, 2007 : 39]

Autrement dit la Mémoire se place à mi-chemin entre remémoration et invention du passé. Si la narration favorise l'autobiographie, la façon dont le narrateur choisit de la structurer en ajoutant parfois des épisodes imaginés met en évidence la pratique de l'autofiction. L'écart temporel entre le moment où se passent les événements décrits et le moment où ils sont racontés facilite la métamorphose de la réalité vécue en réalité imaginée. Il y a des fois où cette séparation est marquée par l'imparfait ou le plus que parfait ; d'autres fois elle se réalise par l'intermédiaire des verbes tels « se souvenir » ou « se rappeler » qui deviennent des indicateurs de la présence des faits autobiographiques : « Il y a avait eu une maison où les cœurs se déchiraient et s'aimaient. » [Chessex, 2001 : 59] ou bien « Je me souviens de l'état où j'ai été plongé à ce moment-là [...] ». [Chessex, 2001 : 51] Cependant, des phrases qui rappellent les formules introductives des contes de fées, telles « Il était une fois un garçon qui marchait près de son père dans un paysage d'automne. » [Chessex, 2001 : 59], l'utilisation des descriptions utopiques, l'emploi du présent de la narration rapprochent *Monsieur* de l'autofiction. C'est Ricœur qui synthétise le rapport entre l'imagination et la mémoire, en soulignant l'existence des deux visées, des deux intentionnalités : « ...l'une, celle de l'imagination, dirigée vers le fantastique, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique ; l'autre, celle de la mémoire, vers la réalité antérieure, l'antériorité constituant la marque temporelle par excellence de la "chose souvenue", du "souvenu" en tant que tel. » [Ricœur, 2000 : 6] Irréelle et fantastique peut être considérée la liaison étroite que le narrateur-auteur établit avec le Minotaure mythique :

C'est une très vieille histoire entre lui et moi, s'il est vrai que notre esprit récupère et fait sienne toute l'histoire des mythes en les actualisant dans ses moindres mouvements et manifestations. Mon corps les incarne et les produit dans ses gestes secrets et montrés. J'ai trois mille ans de plus que mon âge. Je suis ici et à Cnossos chez le Minotaure. Ce n'est pas ma tête

qui assimile ces trente siècles. C'est ma fibre. Ce sont mes os. C'est mon oreille et ma propre faim. [Chessex, 2001 : 209]

La seconde intentionnalité dont parle Ricœur, celle de la mémoire se donne à voir chez Chessex lors des épisodes qui retracent soit l'enfance, soit l'adolescence du narrateur-personnage : « En Écosse 1949, j'ai quinze ans, nous avons été invités quelques camarades du Collège et moi à un long cours de vacances avec des collégiens écossais, les baraques du camp sont dans les bois, devant un paysage de collines et de petites forêts où pourrissent des marécages sous des fleurs mauves. » [Chessex, 2001 : 45] Le passage de la mémoire à l'imagination ou du réel au fantastique se réalise par la technique de l'instantané. Les épisodes remémorés s'intercalent avec les scènes imaginés et leur présentation à l'air fragmenté, en conformité avec les sauts de la mémoire.

C'est toujours autour de la fragmentation que se joue la seconde ambiguïté générique, celle entre fragment et récit, que l'on peut aisément identifier au niveau de *L'Imparfait*. Bien que l'indication en première de couverture – *chronique* – renvoie à un déroulement chronologique des événements relatés, ceux-ci sont fragmentés par le biais des blancs typographiques qui coupent la fluidité narrative. *L'Imparfait* n'est pas seulement le livre de la remémoration et des souvenirs. *L'Imparfait* est aussi le livre d'une thérapie, d'une guérison arduement désirée. Le Je se raconte en narrant son enfance, son adolescence, ses expériences amoureuses, mais aussi en dévoilant sa mentalité, sa philosophie de vie, ses craintes obsessives. Le chapitre XIX, par exemple, comprend quatre scènes délimitées par trois pauses typographiques. La première scène représente une réflexion-description sur l'orée, la seconde scène constitue un retour à l'enfance que le Je remémore, la troisième scène est une « ode aux pierres » où le narrateur justifie son attirance pour celles-ci et la dernière partie constitue le cumul des trois scènes précédentes. Nous reprenons les premières phrases de ces quatre scènes: **1)** « J'aime l'orée. Une des explications de cet attachement très ancien est que l'orée à la fois cache et révèle quelque chose [...] » [Chessex, 1996 : 87] **2)** « J'ai compris très tôt que j'étais attiré par le pouvoir du secret. » [Chessex, 1996 : 88] **3)** Ensuite j'ai été attiré par les pierres [...]. » [Chessex, 1996 : 90] **4)** « Avec les pierres, je suis à l'orée. » [Chessex, 1996 : 92] L'on observe un développement graduel de la conclusion finale. Il y a une continuation et une liaison profonde entre ces quatre scènes, à

l'intérieur du même chapitre. Cependant, toutes ces quatre parties peuvent être détachées du contexte général du chapitre, même du livre. Chessex utilise les flashbacks et la mémoire oscille entre précision du souvenir et doute concernant l'exactitude de celui-ci. Le narrateur avoue à maintes reprises ne pas pouvoir maîtriser les images qui lui reviennent de son enfance, ne pas savoir si la mémoire joue en traîtresse. C'est le temps qui agit sur les souvenirs en les estompant ou c'est l'acte même de raconter qui change inévitablement ces souvenirs-là ? Le Je se dédouble :

J'ai parlé d'imitation, de décalage, je pourrais dire aussi bien distance, ou recul : un retrait de moi, en somme, qui me permette de me regarder écrire, rêver, penser, réaliser ce que je veux faire, *comme si je n'étais pas moi*. Ou comme si j'étais, d'un film, l'acteur dont je scruterais le regard et les gestes avec un intérêt d'autant plus aigu qu'ils me renseigneraient sur ce que j'ai à penser vraiment, à écrire exactement, pour atteindre à cette plénitude sans poids qui m'attire depuis plusieurs années. Distance et absence de distance. « Je fus cet enfant », ai-je eu envie de dire des milliers de fois. Mais quoi m'assure que ma personne d'aujourd'hui ne *brouille* pas toute piste, toute image, et jusqu'à la reconstitution des moindres scènes d'un tableau plus sensible que certain ? C'est ici l'une des blessures, et l'écrire ne change rien à sa sourde virulence. [Chessex, 1996 : 23]

Les exercices de mémoire font revivre des moments du passé mais leur récupération par l'intermédiaire de l'écriture instaure volens nolens une distance et une différence majeure entre l'événement passé, vécu et l'événement relaté, souvenu. Le présent n'est pas la copie conforme du passé. Cependant, Chessex forge le concept de « ressemblance » qu'il emploie pour rapprocher le passé et le présent. Dans la vision de l'écrivain la ressemblance est la coïncidence du passé et du présent qui se rencontrent dans un instant qui ne peut pas être mesuré, qui est donc atemporel, en dehors de toute durée chronologique.

L'image et sa ressemblance, j'aurai souvent, toutes ces années, réfléchi à leur vie en moi. Comme un travail qui se ferait en dehors de ma volonté : à la fois une sédimentation de ce que je sais, un affinement de ce que je sens, et de mon regard sur les strates successives de l'*avant*. Non pas l'image métaphorique, si je puis dire, dont je connais autant que possible l'apparition dans mon texte, mais la patiente, lente, calme coïncidence du passé et du présent, la mue du passé réel en durée, la fusion des formes

anciennes, des figures, des voix, dans un instant non mesurable, comme suspendu en moi et autour de moi, ou puiser la substance dont je vis à chaque seconde du temps. C'est ce que j'appelle la ressemblance : l'image enfouie, jamais passée, et son effet dans le présent. [Chessex, 1996 : 65-66]

La ressemblance dont parle Chessex rappelle par endroit la mémoire involontaire dont parlait autrefois Gilles Deleuze¹. Elle reposait précisément sur la ressemblance entre deux sensations ou moments différents, l'un provenant du passé, l'autre encre dans le présent. Il y a plusieurs passages dans *Monsieur*, par exemple, qui retracent une sensation commune à deux moments ou bien, un instant où le Je se souviens d'un événement du passé à partir d'un détail du présent. Le schéma suivant illustre de façon edificatrice trois passages qui confirment l'affirmation qu'on vient de lancer :

La punition

"Car il pleuvait ce jour d'août
il y a près de soixante ans,
l'humidité gagnait, ciel
mouillé, chatons mouillés,
larmes dégouttant des feuilles
jaunes.
D'ailleurs il a toujours plu à la fin
de l'été sous le ciel surchauffé,
il pleuvait,
il pleut encore à la seconde
où j'y pense."

[Chessex, 2000: 49]

La lisière

"Je me souviens de l'état où
j'ai été plongé à ce moment-là,
une hypnose fraîche, un
engourdissement qui agissent
en moi comme une magie
capable de me paralyser de
stupeur et de bonheur. État que
je me rappelle d'autant plus
facilement que je le retrouve
presque semblable, aujourd'hui,
à la vue d'un corps offert."

[Chessex, 2000: 51]

Le cor

"C'est une forêt au-devant
du soir, le cor enplit l'air,
les broussailles
de la pente, les passages entre les
branches, c'est toute la mémoire
qui est gagnée et apaisée
par le chant grave,
il pèse et ne pèse presque pas,
il monte, revient, il insiste comme
une caresse à l'âme qui s'ouvre et
peut-être pleure avec la douce et
poignante onde de cette musique
dans octobre."

[Chessex, 2000: 58]

Dans le chapitre intitulé *La punition*, le narrateur raconte une scène à laquelle il a assisté pendant son enfance, lorsque son père a fouetté une jeune fille, Liliane pour satisfaire ses désirs sexuels. Le souvenir de cet épisode revient dans la mémoire du narrateur un jour pluvieux d'août, qui ressemble le jour où Liliane a reçu sa punition. La pluie induit la remémoration et provoque les mêmes sensations et le même sentiment (un désir sexuel) chez le narrateur, maintenant adulte, alors

enfant. *La lisière* raconte toujours une des expériences sexuelles du narrateur. Le passage choisi montre le fait que le souvenir du passé opère le même pouvoir sur l'adulte. La sensation que le narrateur a éprouvée dans le passé est transférée dans le présent par l'intermédiaire du corps féminin. Chaque fois que le narrateur admire un corps de femme, il éprouve le même trouble que jadis. Le dernier extrait renvoie à l'épisode du *Cor*. La musique du cor déclenche des profondes sensations mémorielles. Les souvenirs commencent à s'enchaîner et la mémoire est gagnée par le chant grave des choristes.

Pourtant, si dans *Monsieur* la mémoire semble avoir besoin d'un déclencheur, (une image, une personne, des phénomènes météo) dans *Pardon mère*, elle apparaît plutôt comme un élément incertain. Et on arrive ainsi à la troisième ambigüité générique repérable au niveau du corpus qu'on a choisi pour notre étude, celle entre prose et poésie, la plus inattendue peut-être, mais en même temps la plus prolifique. *Pardon mère* est un récit aux résonances élégiaques, la prose permet de temps en temps l'intrusion des vers, l'écriture est musicale. L'histoire est celle d'un fils qui demande pardon à sa mère, après la mort de celle-ci, de l'avoir négligée et mal aimée lors de son vivant. Les souvenirs et les images fournies par la mémoire s'entremêlent avec des descriptions et des idées à allure philosophique. Plus évident que dans le cas des deux autres textes choisis, le brouillage entre autobiographie et autofiction, entre vie racontée et vie imaginée, tient l'avant-scène. Dans un chapitre intitulé *J'écris sur ma mère*, le narrateur-auteur insiste sur la métamorphose que le souvenir subit sous l'effet de l'écriture :

Je sais qu'un mot à peine noté, une phrase fixée, la réalité de ma mère s'estompe, s'embrume lumineusement, feu lointain, feu dans le brouillard rongé de nuit et d'oubli.

Donc je ne dis rien de vrai, et je cerne la vérité au plus près. Je ne mens pas, n'invente pas, je ne suis pas l'affabulateur de ma mère, pourtant quelque chose résiste, de secret, de plus intime, d'enfermé dans le mystère de l'être, dans la prison de l'être, la cave de l'être aux yeux de ciel dont la figure s'efface ou s'estompe au moment où j'écris cette page. [Chessex, 2008 : 117-118]

L'écriture intervient donc dans le processus de remémoration et de description des souvenirs. L'évocation de certaines scènes, de certaines habitudes de la mère, de ses qualités, son portrait physique même, n'assurent pas la fidélité par rapport à la réalité. La mère du

narrateur-auteur se situe, dans ce contexte, à mi-chemin entre une figure réelle et une figure imaginée. « Je remonte et déroule un temps auquel je n'appartiens pas. Celui de ma mère avant moi. » [Chessex, 2008 : 17] affirme le narrateur. Mais peut-on vraiment remémorer une époque qu'on n'a pas vécue ? On peut seulement l'imaginer et le rapport entre réalité et fiction demeure inégal. C'est précisément le désir de préserver le souvenir de sa mère, le sentiment d'une faute à expier, une certaine tendance à l'idéalisation de la figure maternelle qui pousse le narrateur à ajouter au récit de l'évocation des détails imaginés. Il y a « une déperdition de l'être à dire » [Chessex, 2008 : 118] dont souffre le narrateur qui, tout en dressant le portrait de sa mère, éprouve le sentiment de ne pas la rendre au public telle qu'elle était autrefois.

Chez Jacques Chessex la remémoration est un processus douloureux. Elle se veut guérison mais elle est en même temps une expiation des fautes, une sorte de rédemption qui n'est à gagner que par l'intermédiaire de la souffrance. En se souvenant des épisodes de son passé, le narrateur-auteur les revit. En les revivant il se soumet volontiers à une sorte d'autopunition. Dans *Pardon mère*, le regret et la culpabilité représentent les deux axes du discours du narrateur : « Toujours la voix de cette blessure au fond du temps [...], cette blessure c'est ma mère [...]. » [Chessex, 2008 : 18] affirme Chessex avec le désespoir propre au fils qui a perdu l'être qui lui a donné la vie. Le fil autobiographique nous mène à découvrir la réalité existentielle de l'écrivain : la séparation de ses parents a marqué aussi le moment où le fils se sépare de sa mère. Jusqu'à écrire *Pardon mère*, Chessex a été cet enfant/adolescent/homme qui culpabilisait sa mère pour ne pas avoir su comprendre son père. Lorsque celui-ci se suicide, ce mépris envers la mère augmente. Ce ne sera qu'après sa mort que le remords saisit Chessex : « Pourquoi ne lui ai-je pas parlé de mon remords de l'avoir moi aussi méprisée, d'avoir craint son jugement sur moi, de l'avoir écartée de la plupart de mes amitiés ? » [Chessex, 2008 : 35]. Enfant il n'a pas pu comprendre sa mère, il l'a injustement culpabilisée et écartée de lui, en choisissant d'aller vivre avec son père. Adulte, il arrive à avouer l'injustice qu'il lui a occasionnée. Cependant, il ne pourra plus jamais la récompenser. C'est à cause de cela que la mémoire et les souvenirs qu'elle lui fournit représentent en quelque sorte des outils de torture, d'autopunition. À chaque image, à chaque épisode remémoré, le narrateur-auteur souffre de la perte de sa mère et rêve d'un pardon qu'il ne gagnera plus ja-

mais : »Devrai-je être mort, mère, pour te retrouver tout entière ? M'attends-tu encore, sous mes pages d'écriture, souriante, patiente, regardant dans ma direction de ton regard bleu de ciel, pendant que je rature notre histoire pour t'arracher à l'indistinct ? » [Chessex, 2008 : 118]

La remémoration agit de la même manière dans *L'Imparfait*. Cette fois-ci la douleur est provoquée par le souvenir du suicide de son père. Le Je se culpabilise cette fois-ci de ne pas avoir observé la tristesse et le désespoir de son père, de ne pas l'avoir empêché de quitter la vie.

Qui comprendra jamais la tristesse de mon père ? Je n'ai pas su la voir, la faire parler, l'écouter. J'ai vécu à côté de cette tristesse, devant elle, contre elle. Je n'aurais jamais assez de regret pour sonder et revivre le regret de cet aveuglement.

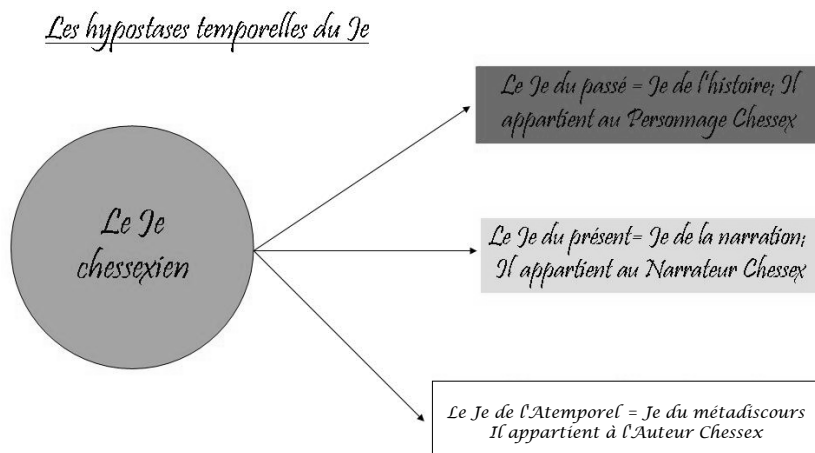
Je n'ai pas à expier d'être demeuré aveugle et sourd à la tristesse de mon père. En tout cas pas dans la catégorie. Pas sur cette terre. Mais dans l'au-delà, s'il y a un regret à souffrir pour les âmes, la mienne restera-t-elle longtemps en peine, errant loin de l'âme errante de mon père, parce que je n'ai pas su l'empêcher de se précipiter dans la mort ? Si malheureux. Si coupable. [Chessex, 1996 : 56]

En ce qui concerne le rapport entre les trois instances fondamentales de toute écriture personnelle : le Je, le Temps et l'Espace, chez Jacques Chessex celui-ci établit également le rapport entre narration/fiction et existence réelle. Tous les trois récits mentionnés sont dominé par la présence d'un Je qui remémore des souvenirs du passé et qui en même temps les revit en les relatant. Cependant, tout un processus de dédoublement prend place entre le Je qui a vécu ces événements et le Je qui les raconte. La distance entre ces deux facettes du même Je représente la métamorphose identitaire du narrateur-auteur qui est en même temps personnage. C'est par cette distance que le Je prend par rapport à lui-même que s'explique la tendance autofictionnelle de ces écrits chessexiens. Belinda Cannone l'explique d'ailleurs : « Le moi de jadis ne pouvant jamais être véritablement reconquis, l'écriture autobiographique, fatalement fictionnelle, devient, aux yeux des écrivains, bien davantage un moyen de s'inventer qu'une méthode pour se retrouver. [Cannone, 2001 : 114] Chessex met la mémoire, les souvenirs et l'écriture dans le service d'une quête identitaire. Cependant, sous l'action changeante de l'Espace et du Temps, le Je ne peut pas se récupérer, se retrouver. Ce que Chessex retrouvera au bout du chemin de la remémoration est un autre soi-

même. Ainsi le dernier paragraphe de *l'Imparfait* représente-t-il une sorte de conclusion ultime de cette quête :

Je cherchais, je ne cherche plus. Je voulais, j'ai abjuré toute volonté. Voici mes traces, ce matin, fais-les fondre dans ton jour. Voici les restes d'une saison, ou de ses feux, de ses ombres, ou de sa nuit, ils se défont dans plus aucune nuit. Il n'y a pas de degrés ou je vais, ni d'obscur, ni de feu. Il y a l'Identité, si je crois les signes qui se font connaître à celui que j'appelle encore moi dans sa précaire enveloppe. [Chessex, 1996 : 149]

Le *Je* demeure otage de ses souvenirs, il ne pourra jamais s'en débarrasser. Cependant, à la fin d'un long processus de remémoration et de libération par l'intermédiaire de l'écriture, il peut finalement les accepter et vivre avec. La remémoration que le narrateur-auteur entreprend et qu'il met en page par l'intermédiaire de l'écriture n'a pas uniquement un rôle curatif. « [...] nombre de récits à la première personne se présentent comme des tentatives de compréhension de l'existence par la mémoire. » [Hubier, 2003 : 24] C'est aussi le cas de Chessex. C'est que le narrateur essaie de comprendre son passé à la lumière du présent. Arrivé à l'âge mûr, il regarde en arrière, retraçant l'époque de ses années jeunesse, dans le but de comprendre les événements qu'il a vécus. Pourtant, ce qu'il fait est une véritable reconstruction du passé car même si la mémoire lui fournit les souvenirs intacts, une fois passés par le filtre de l'écriture, mouillés dans la rosée de l'imagination, ces souvenirs se transforment. Le passé raconté n'est plus la copie conforme du passé vécu. Et le *Je* souffre aussi lorsqu'il s'en rend compte. La cause des tourments du *Je* chessexien est précisément l'incapacité à dépasser le gouffre créé entre le *Moi* et *Moi-même* qui s'élargit avec chaque nouvel épisode remémoré. Dans ce contexte il n'est pas faux d'affirmer que le *Je* du narrateur-auteur se place entre des jeux spatiaux et des jeux temporels qui lui donnent le caractère ambivalent et qui le placent au confluent de la fiction et de l'autobiographie.



La première étape temporelle du récit autobiographique chez Jacques Chessex est celle du *Je* du passé. L'époque où Chessex est personnage est dominée par un *Je* qui, encore enfant, voire adolescent, vit les expériences propres à son âge. Le *Je* de l'histoire est un *Je* qui, loin de tenter de saisir les significations de l'existence ou d'éprouver des remords pour ses actions, s'intéresse plutôt au mystère féminin. Édificateurs à ce sens sont les trois premiers chapitres de *Monsieur, L'urine de l'autre sur moi*, *La punition* et *L'odeur* qui renvoient aux premières expériences sexuelles du personnage Chessex. La seconde étape temporelle est marquée par le *Je* du présent, *Je* de la narration, complètement différent par rapport à son prédécesseur. Ce *Je* est une instance qui en racontant les événements vécus par l'autre *Je*, celui du personnage, les revit d'une façon douloureuse, vu la violence des sensations qu'il éprouve. Le *Je* de Chessex le Narrateur est un *Je* nostalgique qui essaie de récupérer, par le biais de la mémoire, ses années jeunesse. « Aussi loin que je regarde en arrière, je souffre de ne pas être adulte, – d'être confiné, par là même, dans cet état d'infériorité qui me laisse presque continuellement insatisfait, mélancolique et furieux. » [Chessex, 1996 : 25] affirme le narrateur dans *L'Imparfait*. Mais c'est la troisième étape temporelle qui est la plus importante pour le rapport Mémoire-Temps. C'est le *Je* de l'Auteur lui-même, celui qui se place dans un temps suspendu, voire dans l'atemporalité, au-dessus du passé et du présent. Les renvois à un temps hors toute durée chronologiques sont multiples : « Le temps du présent passe, tire, efface, le temps que le temps épargne est fixé dans des tableaux

qui maintenant ne bougeront plus. » [Chessex, 2001 : 59] ou bien « Le temps s'était arrêté au moment où le cor avait envahi l'air de sa profonde voix souterraine [...]. » [Chessex, 2001 : 59] Ce dernier *Je* est le plus puissant, le seul capable à scruter d'un œil objectif les deux autres entités subjectives, le *Je* du personnage et le *Je* du narrateur. C'est dans une sorte de fixité immobile, selon ses propres mots, que l'Auteur Chessex se place, en prenant distance par rapport au passé et au présent.

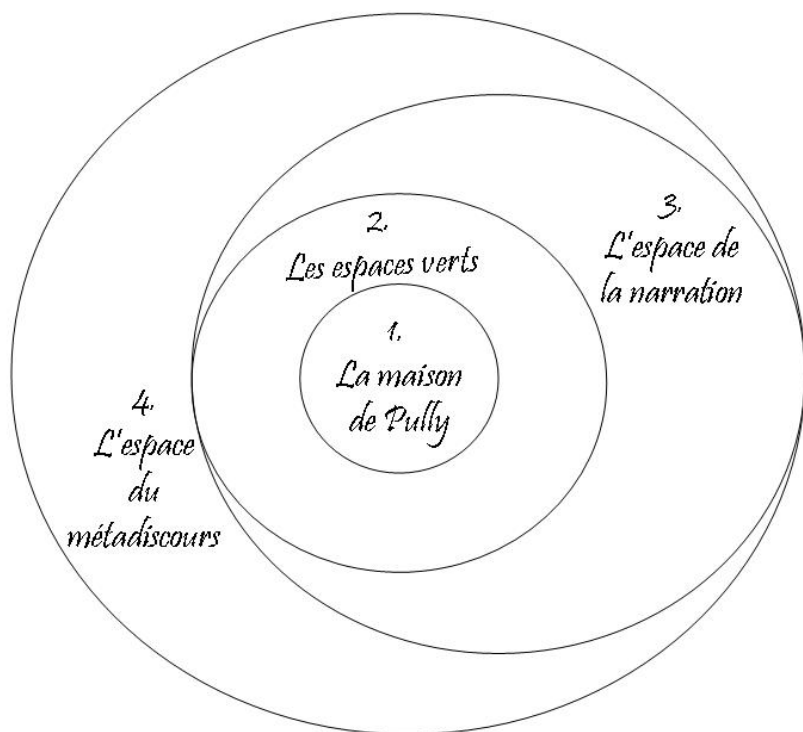
Il faut que je le répète : je ne fais pas le relevé de ce qui a été perdu. Ni dossier, ni épure. Je dis ce que je vois, ce que je rêve, - il faudrait un seul verbe, ici, car dire, rêver ce que je dis, c'est le même exercice précis et flottant sur les confins. Ce ne sont pas des lambeaux, le mot évoque la déchirure, les destructions, ce sont des images, ou des images d'images si elles ont réussi, en se sauvant du temps, à atteindre une sorte de fixité immobile où je puis les regarder sans hâte, - sans plus craindre, maintenant, de les perdre. [Chessex, 1996 : 47]

Ce qui étonne est que ce *Je* de l'Auteur perçoit le temps, ce temps suspendu où il vit, comme de l'Imparfait. Pour lui L'Imparfait n'est pas un temps qui présente l'action dans son déroulement, en voie d'accomplissement. Il ne s'agit pas de L'Imparfait de l'Indicatif mais d'un temps qui est vidé de son propre contenu temporel :

Non pas le temps de la mélancolie, comme il est d'usage de le répéter, mais celui d'une sorte de suspension dans le temps et hors du temps. Dans un temps qui serait comme vidé de lui-même par la durée paradoxale d'un fait qui ne résout ni à changer ni à mourir. Suspension dans le flou, ou le flux, ou l'engluement, d'un fait que précise le temps du verbe, en l'étirant dans une dramatique sans cassure, sans verrou net, sans issue, - ou dont l'issue serait différée à l'infini par l'étirement du temps dans le temps. [Chessex, 1996 : 101]

La dialectique de l'espace suit le model des temporalités construites par le Je. Il y a d'abord l'espace de l'enfance, un espace qui se concentre autour de la maison de Pully, dont le Je narrateur nous fournit une description ample dans le début de *l'Imparfait* : « À Pully la maison était austère, d'un gris foncé en petite pente jusqu'à la route. De l'autre côté de la route il y avait le lac, il brillait, il bougeait, il jetait ses reflets dans le chambres, on sentait son odeur en toute saison. » [Chessex, 1996 : 11] Il y a ensuite l'espace ouvert des

clairières, de la forêt et des champs qui correspond à l'adolescence et au besoin du Je d'échapper à la rigueur de ses parents, l'espace où il tombe en proie à ses premières aventures amoureuses. Un épisode extrait de *Monsieur* est illustratif à cet égard : « [...] je revois ce jardin, le lieu exact entre deux arbres au feuillage léger où la fille s'est accroupie sur moi et après quelques secondes de jeu ou de lutte, s'est fixée sur mon visage soudain emprisonné entre ses cuisses moites. » [Chessex, 2001: 23] Ces deux espaces correspondent au *Je* du passé et se retrouvent, les deux au niveau d'un tiers espace, celui de la narration, qui appartient au *Je* du narrateur et correspond au présent où l'histoire est racontée. Ce troisième espace n'est pas défini ; le narrateur ne précise pas l'endroit où il se situe lorsqu'il met en place sa narration. Finalement, le quatrième espace englobe tous les autres trois instances spatiales. C'est l'espace du métadiscours, de l'Atemporel, des pensées et des réflexions de l'auteur.



La disposition spatiale représentée par le schéma ci-dessus nous permet de constater l'existence des deux correspondances. La pre-

mière s'établit entre les deux premiers niveaux concrets : entre l'espace fermé de la maison de Pully correspondant à l'enfance et l'espace ouvert de la nature qui est lié à l'adolescence. La seconde correspondance vise le niveau abstrait, celui de l'espace de la narration et celui de l'espace du métadiscours. La dialectique de l'espace dans les récits autobiographiques analysés repose donc sur le rapport entre espace concret et espace abstrait.

Dans ce contexte, le rapport mémoire-souvenir-épisode-image-sentiment met en évidence le principe des poupées russes. La Matrioska chessexienne est constituée de toute son œuvre autobiographique. À son intérieur nous retrouvons la Mémoire en tant que mécanisme élémentaire et pilier fondamentale. La Mémoire fournit à son tour le Souvenir qui est structuré en Épisodes et Images. Ce sont ces deux derniers qui déclenchent les Sentiments profonds du *Je*. L'Oubli n'existe pas pour Chessex : « Je sais pourtant que les traits, les formes, les lieux ne s'effacent pas. Ils flottent ou évoluent comme des mobiles suspendus dans le temps, et de ces mobiles je sais que je peux attendre des révélations sur le passé enfui, et avec lui sur les figures que j'ai aimées et choyées. » [Chessex, 1996 : 46] La Mémoire est donc tout puissante, elle agit sur le narrateur-auteur à la fois en bourreau et en saveur. En se souvenant des moments du passé il souffre de ne pas pouvoir remédier l'irréversible. Cependant, cette souffrance est rédemptrice car l'auteur se libère en quelque sorte de ses regrets tout en « regardant les images de ma mémoire comme un homme penché sur un gouffre, et dont le vertige serait à la fois de cette terre, qui l'aimante, et de l'abîme qui l'appelle. » [Chessex, 1996 : 48]

Remerciements: Les travaux de recherche concernant cet article ont été possibles grâce à l'aide financière offerte par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines (projet : Études doctorales : portail vers une carrière d'excellence dans la recherche et la société de la connaissance), code contrat : POSDRU/88/1.5/S/47646

Bibliographie

- Cannone, Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, PUF, Paris, 2001.
Chessex, Jacques, *L'Imparfait*, Bernard Campiche Editeur, Yvonand, 1996.
Chessex, Jacques, *Monsieur*, Editions Grasset & Fasquelle, Coll. Livre de poche, Paris, 2001.

- Chessex, Jacques, *Pardon mère*, Bernard Grasset, Paris, 2008.
- Deleuze, Gilles, *Proust et le signes*, Quadrige PUF, Paris, 1998.
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris, 2003.
- Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, XYZ Editeur, Montréal, 2007.
- Ricœur, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Editions du Seuil, Paris, 2000.
- Robin, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, XYZ Editeur, Montréal, 1997.

Note

- ¹ Consulter à cet égard Gilles Deleuze, *Proust et le signes*, Quadrige PUF, Paris, 1998.