

**Parcours identitaires dans la littérature romande**  
**entre les années cinquante et les années soixante-dix du XXe siècle :**  
***Je* (Yves Velan), *L'Ogre* (Jacques Chessex), *Le Match Valais-Judée***  
**(Maurice Chappaz)**  
**Entre nostalgie et rupture**

*Maria Hermínia Amado Laurel*  
Universidade de Aveiro

[hlaurel@ua.pt](mailto:hlaurel@ua.pt)

Il peut sembler pour le moins étrange à certains d'associer mai 68 à la Suisse romande. Étrange et peut-être même, provocateur... Effectivement, l'expression «mai 68» évoque aussitôt la France, et plus spécifiquement, Paris. Les événements que cette expression rappelle se situent, en toute logique, dans la lignée de tant d'autres événements qui marquent, avec éclat, l'histoire de France<sup>1</sup>. L'image de la Suisse qui nous vient à l'esprit est, au contraire, celle d'un pays tranquille et introverti où les conflits ne descendent pas dans la rue.

L'esprit de mai 68 m'autorise pourtant à aller dans ce sens : considérons donc tout discours sur mai 68 en Suisse romande comme une provocation... mais essayons de regarder autrement, à quarante ans de distance, et à partir de l'extérieur, ce qui a été d'abord considéré comme un *événement* ponctuel, parisien, pour vite devenir un *mouvement* qui s'est étendu à d'autres villes françaises, et pour enfin se transformer en *objet historique*. Les signes précurseurs des changements profonds que mai 68 a déclenchés étaient en effet latents dans beaucoup d'autres pays et leurs effets allaient se

---

<sup>1</sup> Le pavé de Paris en a été consacré, par la suite, comme l'espace symbolique des émotions populaires, tout particulièrement de leurs mécontentements et de leurs révoltes, depuis que le Parlement de Paris a ordonné le pavage des rues de la ville au XVIe siècle, mais aussi l'outil bien concret - un gros cube de granit - utilisé dans les manifestations d'étudiants. Arnaud Laimé trace des souvenirs pittoresques d'un temps où, bien avant de 'rêver la plage sous les pavés', les locataires des collèges de Montaigu et de Sainte-Barbe dépavaient les rues environnantes de la montagne de Sainte-Geneviève afin de détourner l'évacuation des eaux usées vers la localisation du collège de leurs adversaires. Fausto Andrelini, Nicolas Petit, François Rabelais se trouvent parmi les premiers humanistes célébrés par l'histoire littéraire. Ils ont probablement été aussi parmi les premiers étudiants à se battre à coups de pavés... V. Laimé, Arnaud, "Combats de rues dans le Paris des premiers humanistes (1496-1535) : Fausto Andrelini, Nicolas Petit et François Rabelais », in Pinçonat, C ; Liaroutzos, Ch. (2007) : 159.

faire sentir pendant de longues années encore, et s'étendre au monde occidental tout entier.

Les historiens s'accordent aujourd'hui sur le fait que tout a été dit et montré sur «les événements de mai 68», et les documents d'époque sont nombreux et d'un accès facile. Leur intérêt privilégie à présent deux domaines de recherche d'une plus grande ampleur : l'un, qui se propose de reconstituer les fondements idéologiques de la pensée anti-68 ; l'autre, qui prospecte les retentissements internationaux de cet événement à long terme, et jusqu'aux années quatre-vingt du siècle dernier, voire jusqu'à nos jours.

La question posée par Nicolas Sarkozy à ses électeurs de savoir «si l'héritage de mai 1968 [devait] être perpétué ou s'il [devait] être liquidé une bonne fois pour toutes», et son engagement, en tant que candidat à la présidence de la République française en 2007, à «tourner la page de mai 1968» (Audier, S., 2008 : 5), invitent Serge Audier à élaborer une analyse comparée de l'«évolution idéologique» dont les «tendances [se] développent en Occident, tout particulièrement aux Etats-Unis» (Audier, S., 2008 : 7).

La thèse du livre que cet auteur a récemment publié, *La Pensée anti-68*, dont le sous-titre explicite le genre et la portée historique de la recherche qui le soutient - *Essai sur les origines d'une restauration intellectuelle* -, «est que la réaction à mai 1968 est bien au cœur d'une partie du discours contemporain sur la crise des sociétés occidentales, que ce discours a été préparé de très longue date et qu'il a structuré durablement les débats intellectuels et politiques en France depuis quarante ans» (Audier, S., 2008 : 12).

Cette tendance idéologique rejoint des intellectuels français comme Nicolas Baverez, Luc Ferry, Alain Renaud ou Alain Finkielkraut, ou des italiens comme Marco Veneziani, ou encore des conservateurs américains comme Michael Savage, William J. Bennet, Robert H. Bork, entre autres, dans l'identification qu'ils proposent des «fléaux» hérités des «sixties» à l'origine de la crise des valeurs contemporaine et que Serge Audier synthétise: «nihilisme, relativisme, égoïsme, fin des hiérarchies, mort de l'autorité, destruction de la valeur du travail, corrosion de la morale du capitalisme, fin

du mérite, tolérance pour les délinquants, ruine du patriotisme, etc.» (Audier, S., 2008 : 7).

La seconde perspective à laquelle je faisais référence plus haut est sous-jacente au livre de Philippe Asnières, qui délimite chronologiquement le phénomène «mai 68» selon une «séquence historique longue 1962-1980» (Artières, 2008 : 7), et qui se propose de «rendre compte de la complexité des processus à l'œuvre dans ce moment 68» et de recouvrir leurs divers champs d'expression (Artières, 2008 : 7-13). Dans le dernier chapitre de ce livre, intitulé «1974-1981 : Le début et la fin», Philippe Artières convie son lecteur à un «Ailleurs» où se font entendre des échos de la révolution portugaise de 1974 et ceux de la révolution iranienne de 1979, en passant par l'Espagne de Franco et la situation en Argentine en 1978, de même qu'il évoque le rôle du syndicat Solidarité pour l'avènement de la démocratie en Pologne dans les années quatre-vingt.

Le détour par les pays européens de langue française, auquel s'attendrait le lecteur, n'est pourtant pas repérable dans les sentiers creusés par les auteurs de ce livre. Parler de mai 68 en Suisse romande n'en devient qu'une provocation de plus.

J'ai choisi de le faire par le biais de la littérature. Prendre appui sur la littérature pour parler des signes précurseurs et des retentissements d'un événement historique, présuppose l'attribution (et la reconnaissance) d'un certain pouvoir à cette forme de création. Pouvoir symboliquement identifié à l'intuition géniale des poètes, ou à la capacité de connaissance qu'offre la littérature<sup>2</sup>, associée à la capacité d'anticipation de l'art (y comprise la littérature) sur le devenir historique.

Si les récits sur lesquels nous avons choisi de nous attarder ne sont pas à proprement parler des romans historiques, puisqu'ils ne visent pas la «représentation de faits objectifs»<sup>3</sup> situés dans des moments du passé<sup>4</sup>, il est pourtant indéniable que leurs

---

<sup>2</sup> Cette problématique renvoie nécessairement à celle des rapports possibles entre littérature et connaissance. V. Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Banc d'essais, Agone, 2008. Sur la nature cognitiviste de l'expérience artistique, v. Goodman, 1990.

<sup>3</sup> D'après Fátima Marinho, qui souligne l'«ambiguïté fondamentale» sur laquelle travaille le romancier historique, dont les récits, fondés sur des événements du passé, établissent une «relation métaphorique avec des modèles archétypaux». Notre traduction. V. Fátima Marinho, *O Romance histórico em Portugal*, Campo das Letras, Porto, 1999 : 12.

auteurs – Yves Velan, Jacques Chessex et Maurice Chappaz - font preuve d'une «conscience historique» sur un moment «historiquement conditionné»<sup>5</sup>, dont ils ont su capter les signes. Jacques Chessex souligne le témoignage de «l'ici et du maintenant» dont fait preuve *Je*, écrit entre 1956 et 1958<sup>6</sup>, dont les valeurs poursuivies par le personnage principal anticipent, en quelque sorte, le besoin de changement sous-jacent à la quête d'authenticité qui deviendra l'un des moteurs des idées de mai 68 dans le monde. Le souvenir des occurrences sociales qui ont mobilisé certains secteurs de la société romande et la constatation de leurs suites profondes, soit au niveau identitaire, soit au niveau économique ou écologique sont perceptibles à la lecture des textes de Jacques Chessex et de Maurice Chappaz auxquels nous ferons référence<sup>7</sup>.

La conscience historique dont les écrivains en cause font preuve, acquiert, dans leurs textes, la tonalité d'une forme d'engagement qui, tout en étant de l'ordre du politique, prend des allures d'anticipation. Il s'agira alors de surprendre dans des romans qui mettent en scène le déroulement d'activités engagées, l'espace d'une réflexion autour des formes d'engagement qu'ils actualisent. Avec Gérard Delfau et Anne Roche, pour qui la réflexion marxiste sur les rapports entre littérature et histoire était déterminante pour *l'interprétation du fait littéraire*, nous dirions aussi qu'«il y a un risque à trop peu demander» à la littérature, «et qu'en fait la pratique de l'écriture permet de penser les mutations de notre monde autant que toute théorie»<sup>8</sup> (Delfau ; Roche, 1977 : 241).

---

<sup>4</sup> Ce qui pourrait être le cas du roman *L'Ogre*, publié en 1973, cinq années révolues sur mai 68 ou des textes postérieurs de Maurice Chappaz.

<sup>5</sup> *Id, ibd*: p. 13, n. 10. Fátima Marinho cite Martin Kuester, *Framing Truths – Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*, Toronto, London, Buffalo, University of Toronto Press, 1992: 27.

<sup>6</sup> V. Jacques Chessex, Préface à l'édition de 1970 du roman *Je*, par Yves Velan, dans «Le Livre du Mois», p. 15 et 10, respectivement.

<sup>7</sup> Si les échos de mai 68 sont perceptibles dans *L'Ogre*, les situations évoquées dans *Le Match Valais-Judée* n'ont pas un rapport direct avec ce mouvement. La publication de ce livre en 1968, nous semble pourtant significative. Les effets de la réalité qui y est décrite, et dont les débuts précèdent la publication, circonstancielle, du livre, sont contemporains des cris d'alerte qui se font entendre en Europe à l'époque, contre des situations difficilement tolérables.

<sup>8</sup> L'objectif du livre publié en 1977 par Gérard Delfau et Anne Roche, *Histoire Littérature : histoire et interprétation du fait littéraire* a été de «faire apparaître le rôle moteur de l'histoire (réel historique) dans l'histoire-et-littérature (discours)». Les «trois approches marxistes de la littérature» sont objet d'une synthèse par les auteurs de ce livre: la théorie du reflet (Lénine et Jdanov); la théorie de la vision (Lukács et Goldmann); la théorie de l'idéologie (Althusser) (Delfau ; Roche, 1977 : 285). Pour les auteurs, «l'historicité de la littérature joue [...] à plusieurs niveaux : celui de la production des œuvres [...]; celui de la sociologie de leur production et diffusion [...]; celui de leur lecture» (Delfau ; Roche, 1977 : 12).

Dans l'étude qu'elle a consacrée à l'œuvre de J. L. Borgès, qui constitue en elle-même une réflexion sur l'historicité de la littérature, Leyla Perrone-Moisés a mis en évidence la dette de l'écrivain argentin envers les propositions de Eliot, qui envisageait la «littérature comme un 'tout', dont l'ordre est transformé par chaque œuvre nouvelle, de telle façon que 'le passé est altéré par le présent autant que le présent est dirigé par le passé'»<sup>9</sup> (Perrone-Moisés, 2001 : 67).

Or, il arrive d'autre part que certaines œuvres se révèlent à la lecture d'œuvres postérieures ou même à la lumière d'événements qui leur succèdent, à une distance plus ou moins significative. Réfléchir sur les échos de mai 68 dans le contexte d'autres littératures, dont la littérature romande, invite donc, à quarante ans de distance, et face à d'autres valeurs que celles véhiculées par la littérature française qui lui a été contemporaine, à une lecture en suivi des œuvres qui ont succédé aux événements, mais aussi de celles qui les ont précédés.

Ce n'est pas du point de vue de l'historienne que je ne suis pas que j'aborderai la question, mais j'essaierai de montrer de quelle façon la littérature, par le biais des représentations de nature analogique qu'elle construit, révèle, d'une manière transversale, le contexte de l'époque où s'inscrit l'intrigue romanesque.

En d'autres mots, ce qui nous intéresse, dans le panorama littéraire romand des années 50-70, c'est de repérer des symptômes et des signes de la rupture éminente, de même que les formes d'expression pour dire cette rupture. Ces formes d'expression dénotent, dans la production culturelle de l'époque, des conflits latents ou manifestes, au niveau des mentalités et des comportements; elles peuvent se manifester dans les domaines les plus divers: artistique, littéraire, politique, social (dans des contextes scolaires, de travail, familiaux).

Les tendances actuelles des études littéraires accordent une attention majeure à la connaissance des conditions externes au littéraire, celles-ci permettant de problématiser autrement la dimension esthétique des textes (Cambron, 2001 : 91).

---

<sup>9</sup> Notre traduction.

Bien que partageant la même langue, le français, la Suisse romande ne partage pas avec la France les mêmes référents culturels ni littéraires. Les années 60 ont été déterminantes pour la prise de conscience de la spécificité de la littérature romande<sup>10</sup>.

D'autre part, il faudrait rappeler également que des œuvres déterminantes pour le changement des perspectives d'approche du fait littéraire, jusque là prioritairement philologiques ou idéalistes, surgissent, soit en langue allemande, soit en traduction française, à partir des années cinquante<sup>11</sup>. D'inspiration marxiste<sup>12</sup>, ces œuvres proposaient une réévaluation des rapports entre la littérature et l'histoire, fondées sur «la conviction que l'œuvre est une production sociale, même si elle est dotée d'une forte spécialité» (Delfau ; Roche, 1977 : 305 – 308).

La lecture des ouvrages littéraires peut donc s'avérer prémonitoire. La littérature, parce qu'elle fictionnalise le réel – en construisant des «mondes possibles»<sup>13</sup>, l'élève au niveau symbolique, et lui accorde, de ce fait, une dimension universelle. C'est en fonction de cette dimension que la littérature rend le réel intelligible au lecteur, et non parce qu'elle aurait la prétention de transmettre des vérités universelles, fruit d'une prétendue nature essentialiste qui la caractériserait.

Tout à l'opposé, la littérature problématise le réel et, dans cette mesure, elle défie la capacité du lecteur, à la mesure de son «encyclopédie» (Eco), à interpréter ce

---

<sup>10</sup> Le champ éditorial romand s'affirme, soit de façon autonome (Editions L'Age d'Homme et leur collection « Poche suisse »), soit en collaboration avec des éditeurs français, dont Grasset et Gallimard, par le nombre des publications et par la fondation de nouvelles revues, dont la revue *Rencontre*, à laquelle participa Yves Velan, la revue *Ecritures* (1964), la *Revue des Belles Lettres* (poésie); des programmes de radio diffusent l'oeuvre d'auteurs suisses, dont celui de l'écrivaine Yvette Z'Graggen – “L'écrivain et la vie du pays”, en 1968. C'est aussi pendant cette décennie que de nombreuses associations d'écrivains furent fondées, de même que la recherche universitaire prend un nouvel essor, avec la création du Centre de recherches sur les lettres romandes (1965) et de sa revue *Etudes de Lettres*. V. Francillon, 1998, t. III .

<sup>11</sup> Le livre, publié en 1977, par Gérard Delfau et Anne Roche, *Histoire Littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*, en faisait le compte rendu, d'après la synthèse des « trois approches marxistes de la littérature » : la théorie du reflet ( Lénine et Jdanov) ; la théorie de la vision (Lukács et Goldmann) ; la théorie de l'idéologie (Althusser) (Delfau ; Roche, 1977 : 285). Pour Delfau et Roche, « l'historicité de la littérature joue [...] à plusieurs niveaux : celui de la production des œuvres [...] ; celui de la sociologie de leur production et diffusion [...] ; celui de leur lecture. ». Proche du point de vue marxiste, que les auteurs se proposent de réviser. L'objectif du livre a été de « faire apparaître le rôle moteur de l'histoire (réel historique) dans l'histoire-et-littérature (discours) » (Delfau ; Roche, 1977 : 12).

<sup>12</sup> Rappelons, avec Delfau et Roche, quelques références fondamentales: *Le Dieu caché*, L. Goldmann (1956) ; *Pour Marx*, Althusser (1965) ; les articles de Sartre dans *Les Temps Modernes*.

<sup>13</sup> Sur les possibilités opératoires de ce concept (dans lequel se font entendre les théories de U. Eco, Th. Pavel, M-L. Ryan et L. Dolezel, entre autres) pour l'étude du récit littéraire, v. Reis, C ; Lopes, A. C. M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1996 : 244-246.

réel. C'est pourquoi il nous importe peu en notre qualité de lecteurs littéraires, de partir à la recherche de l'anecdotique, du «fait divers», dont se compose un livre, mais de nous interroger sur la *manière* dont le livre (ou l'œuvre d'art) dit ce réel; un réel qui n'a pas d'existence autonome (existence réelle : temporelle ou spatiale) avant ou après le livre, mais que le livre construit, de façon artisanale, pour ainsi dire, dans un dialogue coopératif entre soi-même et le lecteur, à travers les temps et les manières dont il existe et se donne à lire<sup>14</sup>.

Revenons sur notre question de départ. Le malaise existentiel dont les symptômes conflictuels étaient déjà perceptibles avant les années soixante prépare le terrain, pour ainsi dire, à l'éclosion du mécontentement qui se trouve à la base de l'adhésion généralisée au mouvement de mai 68 en dehors de ses frontières naturelles. Adhésion qui se projettera par des attitudes et des comportements plus osés...

Placée sous le signe de la « non-ressemblance », la production littéraire romande consacre la «singularité»<sup>15</sup> des écrivains qui l'intègrent et dépasse le postulat de la cohésion nationale qui caractérise l'histoire de la littérature française.

La lecture des trois textes sur lesquels je m'attarderai – les romans *Je*, par Yves Velan (1959) et *L'Ogre*, par Jacques Chessex (1973), de même que le livre *Le Match Valais-Judée*, dont la typologie narrative a été établie par son auteur, Maurice Chappaz, comme un « Fabliau pour le Jubilé de la religion catholique *Deux mille ans dans les montagnes en trente-six tableaux*», nous aidera à tracer le parcours entre une période marquée par ce que l'exposition organisée par le Musée historique de Lausanne - «Une Suisse rebelle»<sup>16</sup> - désigne comme «le bonheur suisse», et ce que la 3<sup>e</sup> partie de cette exposition identifie comme la période où «Tout est possible».

Une période dont les racines remontent à la fin des années 50 – les années 1945-1955 ayant constitué, selon Françoise Fornerod, «le temps des audaces» (Fornerod, 1993) -, période marquée par la croissance économique et l'avènement de la société de consommation. De profondes interrogations en adviendront, notamment au niveau des

---

<sup>14</sup> L'histoire des supports du livre et l'histoire de la lecture se révèlent particulièrement importantes à cet égard.

<sup>15</sup> V., sur les conditions d'émergence et d'affirmation de la littérature romande, Maggetti, D., 1995.

<sup>16</sup> Cette exposition s'est tenue du 4 avril au 10 août 2008.

modèles du fonctionnement social, qui porteront sur les valeurs traditionnelles de la famille, de l'armée, et de l'école. D'autre part, les prises de position manichéennes en conséquence de la rupture entre le monde occidental et le bloc de l'est, creusée par le mur de Berlin s'abattent de façon singulière sur la Suisse, pays dont le territoire est délimité par des frontières qui opposent, à l'époque, les deux camps géopolitiques (voisine des deux allemandes).

La fin des années soixante et les années soixante-dix, placées sous le mot d'ordre libertaire, s'ouvrent sur des aspects de la vie quotidienne et intime tenus jusqu'à l'écart de la place publique, qui devront se constituer désormais en discours d'une contre-culture naissante : de nouveaux groupes sociaux s'affirment dans la défense de nouvelles formes de militantisme, comme un peu partout en Europe.

Les romans d'Yves Velan sont sans aucun doute des romans *politiques*. Yves Velan est un homme et un écrivain engagé, c'est lui-même qui le reconnaît, dans un roman «en travail» qu'il détruira - «D'un monde mauvais» -, dont quelques extraits furent publiés dans la revue *Rencontre* en 1950: «D'ailleurs si l'engagement n'était un besoin de l'écrivain valable, au moins serait-il une ruse du métier, car les œuvres 'pures' ennui» (cité par Antonietti, 1998 : 447).

Roland Barthes l'a bien vu, qui a mis en valeur l'engagement politique<sup>17</sup> et «le langage d'une subjectivité éperdue» qu'est celui du narrateur de *Je*, dans son étude intitulée «Ouvriers et pasteurs», publiée dans les *Essais critiques* (Barthes, 1964: 133). Considérant d'un point de vue historique la production littéraire romande, l'écrivain et critique Jacques Chessex se réfère à ce roman comme étant le «premier roman explicitement politique» de cette littérature (Chessex, 1970 : 13).

C'est justement ce double aspect qui nous a intéressée dans la lecture de ce livre. Fortement ancré sur l'expérience du quotidien urbain d'un pasteur, ce livre s'articule en fonction d'une conscience qui détient, en simultanément, le fil du récit, la voix qui le dit et son point focalisateur. Ce roman est émis à la première personne par un « je » dont la

---

<sup>17</sup> Yves Velan fut membre du Parti suisse du Travail, puis de la Nouvelle Gauche, du groupe Olten, formé par des écrivains de gauche (Antonietti, 1998).

présence est constante au long du texte, au point d'en justifier le référent paratextuel majeur, son titre.

Faisant coïncider sur une seule voix narrative, et l'énonciateur du récit et le point focal à partir duquel le récit s'organise, celui-ci se trouve conditionné par la conscience perceptive d'un narrateur qui, en disant le réel, se dit lui-même. Effectivement, ce roman d'Yves Velan, son premier roman, s'articule autour d'un personnage référentiel traditionnel de la société romande, le *pasteur*, et lui attribue les caractéristiques demandées par le statut social de cette figure tutélaire: la discrétion, la disponibilité, la présence auprès de ses paroissiens, le comportement adéquat à ses fonctions, bref, la correspondance totale entre l'être et le paraître, en adéquation avec l'image que ses paroissiens attendent de lui.

Le personnage est décrit selon les attributs romanesques traditionnels, depuis la nomination explicite – Jean-Luc Friedrich –, l'âge, ses qualités, son insertion sociale et familiale, les activités supposées par sa condition de pasteur. De ce point de vue, *Je* ne semblerait pas s'écarter du récit romanesque d'une vie, dit par un narrateur de première personne, d'après un exercice d'écriture autofictionnelle.

Cependant, ce n'est pas sur le ton de la confession, ni des mémoires que l'intrigue de *Je* se donne à lire, car le roman instaure la distance nécessaire entre l'auteur et le narrateur propre au récit fictionnel de première personne. La conscience perceptive du narrateur de ce roman s'exerce avant tout sur elle-même, et plus que de dire le réel, c'est plutôt son propre rapport au réel qu'elle va dire, par le moyen d'une voix narrative unique et omniprésente. Cette voix se dira donc d'abord elle-même avant de dire un réel qu'elle construit au gré de son expérience quotidienne, au gré des rencontres qu'exige sa condition de pasteur, mais aussi des rencontres souhaitées, des rencontres qui éveillent dans ce personnage-narrateur la conscience de son ambition – le désir profond de changer le monde qu'il ressent comme une *nécessité* –, tout autant que ses frustrations, devant un réel sur lequel il ne cesse de s'interroger.

Espace d'interrogation existentielle, où les principaux mouvements religieux, le calvinisme, le catholicisme ou l'évangélisme, sont remis en cause, ce roman devient l'espace de la quête d'authenticité par quelqu'un - un pasteur -, chargé donc d'une

mission, celle-là même qui devrait justement lui garantir cette authenticité. Pourtant, cet être sur qui devraient reposer, symboliquement, la certitude, l'absence de doute, la confiance en soi et la foi inébranlable dans des modèles de comportement consacrés par la religion, se voit confronté à un équivoque fondamental: celui du passage du temps.

Le temps, tout en légitimant ses valeurs, les a forcément figées. Filtré par sa conscience, le réel est ainsi soumis, de manière méthodique, à l'analyse de ses moindres gestes, de ses moindres pensées par le personnage-narrateur. Face à ses activités paroissiales et face aux autres, ses confrères ou ses paroissiens, c'est d'abord face à lui-même que Jean-Luc Friedrich se situe, dans un dialogue qu'il poursuit de façon ininterrompue avec lui-même et sur lequel viennent s'inscrire des temporalités autres, d'autres personnages et d'autres situations que sa mémoire évoque. Si la voix narrative reste la même au long du récit, y instaurant un ton monocorde, l'agencement temporel de ce récit se révèle d'une richesse surprenante. Les moments du passé interfèrent à l'impromptu sur le récit de situations contemporaines et leur mise en écriture, les prévisions sur le futur s'y immiscent à leur tour.

Une atmosphère angoissante s'en détache, de par la présence continue d'un «je», cumulatif et envahissant, personnage principal, voix narrative, point focal, sujet et objet d'un récit qui se projette sur celui qui l'énonce. Un *je* qui s'auto-analyse dans toutes les situations où il est appelé par son devoir ; qui s'interroge sur l'image qu'il donne de lui, et qui ressent de l'angoisse face à l'image que les autres se font de lui, l'accentuation de son «rôle social» constituant aussi un élément d'identification majeur de la figure du pasteur :

Devant Mme Abrezol, je me sens toujours mal à l'aise. Je la sais bonne, délicate, dévouée à notre Église, pleine de sympathie à mon égard, et ce n'est pas fréquent. Mais c'est ce trait qui m'embarrasse le plus. Je crains d'être trop patient pour une inconduite que le blâme de la ville, ou la charité, me feraient dans un autre cas regarder moins sévèrement. Mais je reste tout aussi mécontent d'être bonasse car l'indulgence chrétienne est un bon prétexte à ma lâcheté, à la peur de lui faire des reproches. J'évite de lui demander des services. Mais si l'occasion s'en présente, hélas, je ne cherche que mollement d'autres solutions, car je sais que sa bonté et sa conscience me la rendront dévouée (Velan, 1990 : 91).

Le recours récurrent à l'adversatif « mais » dans ce passage (ou le recours à des interrogatives suivies, à d'autres occasions) témoigne justement des méandres que suit cet exercice d'auto-analyse constant auquel se donne le narrateur-personnage principal. Le mécontentement de soi, le sentiment d'embarras qu'il éprouve devant sa lâcheté, l'angoisse oppressante de l'exclusion, la crainte de l'avenir qui lui fait prévoir des situations où son caractère faible le trahira, autant de traits personnels qui définissent le personnage. Celui-ci se dénude devant soi-même, sans indulgence, dans un récit où chaque action décrite se double d'un exercice d'introspection méthodique, accusateur, que privilégie le discours monologué.

Seul face à lui-même, le personnage fait souvent intervenir un autre interlocuteur dans le récit intériorisé qu'il construit, et par lequel il fait progresser l'intrigue romanesque : Dieu, qu'il nomme par le pronom de troisième personne – Il -, ou de deuxième personne – Tu -, écrits avec majuscule. Double de soi, double de la conscience qu'il a de soi, Il est souvent interpellé par le narrateur-personnage, en quête d'une authenticité que sa fonction sociale exige, mais que sa nature humaine dément, par sa faiblesse : « Pardonne-moi, Tu sais combien je suis versatile » (Velan, 1990 : 91).

Des transcriptions bibliques de psaumes coupent également le flux du récit, introduisant des réflexions d'ordre moral qui tantôt apaisent le personnage-narrateur : « Je baigne dans Son attention infinie » (Velan, 1990 : 11), tantôt l'interpellent : « L'Éternel regarde du haut des cieux le fils de l'homme pour savoir qui Le cherche. Tous sont égarés » (Velan, 1990 : 11), « Ils sont sur mes pas, ils m'entourent, ils m'épient pour me terrasser, on dirait des lions avides de déchirer leur proie » (Velan, 1990 : 13).

Sa perception du réel est ainsi doublement filtrée, d'abord par sa propre conscience, immédiatement après par une conscience supérieure, qui se fait entendre aux accents du Dieu de l'Ancien Testament. L'évocation d'un Dieu conforme à l'Ancien Testament (Antonietti, 1998 : 448) qui Le présente sous la forme du regard d'un juge non seulement invoqué par le narrateur mais dont la voix s'insinue à l'occasion du moindre de ses actes et de ses pensées, de même que la constatation du « mouvement éthique », accentuent la création de l'atmosphère référentielle qui justifie pour Roland Barthes la

classification de *Je* comme un «roman suisse», «pour des Suisses» (Barthes, 1964 : 133).

Si Barthes, qu'Yves Velan a rencontré à l'époque où il écrivait *Je*, souligne les lignes d'appartenance au contexte référentiel suisse de ce roman, de par le rôle primordial qui y est attribué à la figure du pasteur (sans parallèle avec la figure du prêtre dans la culture catholique), de par son « rôle social », sa conscience du monde et son devoir d'agir sur ce monde, (d'où l'engagement inhérent à l'accomplissement de sa mission pastorale), Pascal Antonietti de son côté, souligne l'importance de la parution de ce roman à la fin des années 1950, comme «un véritable événement»<sup>18</sup>.

Ce roman se posait, pour le critique, «en rupture aussi bien sur le plan formel que thématique avec la littérature romande de l'époque», notamment en ce qu'il «révolutionnait un thème ancré dans la tradition calviniste»<sup>19</sup>, que l'auteur reprend, certes, mais en le traitant d'après l'approche structuraliste et psychanalytique que la rencontre de Barthes a rendue déterminante pour «sa réflexion sur le phénomène littéraire» (Antonietti : 448). C'est encore Barthes qui considèrera «que ce livre est l'un de ceux qui contribuent à mettre en question toutes nos valeurs des dix dernières années» (Barthes, 1964 : 137).

Notons aussi que le livre fut publié chez un éditeur français et non suisse, les Éditions du Seuil. L'ancrage de ce livre dans l'univers référentiel suisse permet à Roland Barthes d'amplifier la rupture qu'il institue dans le contexte plus vaste de la production littéraire en langue française<sup>20</sup> centrée sur l'une de ses figures – celle de l'*intellectuel*. Pour Barthes, qui relève l'importance de l'interrogation de soi et du monde comme un trait récurrent au long de *Je*, ce livre actualiserait la mise en

---

<sup>18</sup> F. Fornerod soulignera également l'effet frappant de la publication de ce roman : « *Je* sera un coup de tonnerre dans le paysage littéraire romand », le comparant à celui causé par « Raison d'être », de Ramuz, les deux textes ayant « ouvert, par la prise de conscience qu'[ils ont suscitée], une ère nouvelle dans les lettres d'ici » (Fornerod, 1993 : 375).

<sup>19</sup> Les auteurs du chapitre « Le roman en Suisse romande du début du XXème siècle à la veille de la Seconde Guerre mondiale », soulignent, à part « l'impact considérable qu'eut André Gide en Suisse romande dans l'entre-deux-guerres », l'importance des « romans de Robert de Traz, de Jacques Chenevière, de Bernard Barbey ou d'Henri de Ziegler, comme ceux de Guy de Pourtalès [qui] s'inscrivent dans la ligne du roman d'analyse, où peut s'exprimer le goût de la réflexion morale », caractérisés par la « subtilité de l'introspection calviniste » (Francillon, 1997 : 370).

<sup>20</sup> *Je* obtiendra le prix F. Fénéon et le Prix de Mai.

«situation» de l'écrivain/intellectuel et de la littérature prônée par Sartre<sup>21</sup> dès la fin des années quarante : l' «effort pour dialectiser l'engagement même, mettre l'intellectuel (dont le pasteur n'est en somme qu'une figure primitive) à la fois face à lui-même et face au monde» (Barthes, 1964 : 137).

C'est justement par la prise de conscience du rôle social qui lui est attribué par son acteur principal - le pasteur -, que ce roman s'écarte, à notre avis, du roman ancré sur l'interrogation existentielle individuelle du héros consacré par l'héritage romantique. Le récit obsédant de première personne aurait pu y conduire. Par ce trait, ce roman acquiert une dimension politique. Dimension qui est renforcée par quelques caractéristiques qui lui accordent une place originale dans la production littéraire romande contemporaine.

Parmi celles-ci, la référence à des lieux réels que le roman précédent avait escamotée, tels Nyon et Lausanne, et la peinture sur l'aspect véridique des personnages qui représentent l'ordre social local auxquels est confronté le pasteur, sont dignes d'être relevées. Effectivement, le pasteur n'est qu'apparemment le destinataire principal de son questionnement intérieur. Ses problèmes de conscience s'accompagnent d'une attention soutenue à des problèmes d'ordre social. Ils deviennent d'autant plus angoissants qu'ils sont renforcés par sa double perception de soi et du monde et par la présence, interpellée par lui-même ou qui interrompt le récit, à l'impromptu, du Regard omniscient et omniprésent d'un Dieu conçu à l'image de Celui de l'Ancien Testament.

Dépassant les limites de l'expérience individuelle d'un personnage, ce roman soulève des questions d'ordre ontologique et axiologique, comme celle du rapport de l'homme au monde et à soi. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre le questionnement du pasteur, sur la valeur de sa «fonction» pastorale en faveur d'un perfectionnement social. Barthes, en montrant l'importance du choix d'un Pasteur comme personnage principal, a souligné la différence des fonctions de celui-ci par rapport à celles du prêtre dans la culture catholique. Pour Barthes, cette différence ôte

---

<sup>21</sup> Sartre est venu en Suisse pour une "tournée de conférences" en juin 1946. "Du débat sur la littérature engagée et du besoin d'action des jeunes énergies restées en friche pendant la guerre sortira, entre autres, l'expérience fructueuse et significative de la revue *Rencontre*", conclura Françoise Fornerod, dans son livre *Lausanne, le temps des audaces: les idées, les lettres et les arts de 1945 à 1955*. V. Fornerod, F, 1993: 51-53.

au personnage de Velan toute connotation exotique. Le pasteur acquiert ainsi une dimension symbolique propre à un contexte culturel spécifique, à une époque charnière. *Je* est donc le roman d'une double transgression : la première se situant au niveau du choix du héros romanesque - un pasteur dont le comportement, l'engagement social et politique, de même que le portrait moral subvertissent l'image canonique de toute une tradition littéraire ; la seconde se situant au niveau de la quête d'une forme littéraire inusitée pour le dire.

Sur ce choix discursif - discours intériorisé, dialogue à un seul interlocuteur, lui-même ou Dieu, souvent invoqué, mais aussi juge attentif de ses actes -, vient encore se greffer ce que nous désignerions par de vraies didascalies, que l'italique détache du fond du récit et dont la fonction est multiple. Intercalées dans le récit du narrateur, elles l'interrompent et suspendent le temps d'une énonciation qui s'en trouve ainsi fragmentée. Le flux temporel du récit progresse par voie de conséquence sur un ton discontinu, qui fait un usage récurrent d'ellipses, dans des phrases inachevées, souvent nominatives ou qui jouent avec les caractères typographiques. Cette modalité discursive accentue le pathos expérimenté par le personnage, sa souffrance profonde devant les menaces qui pèsent sur lui et que le sentiment de la faute qui le hante rend plus aigus.

Réfléchir. Je vais monter dans le tram tout de suite. *Vitres baissées, chaleur de mouches* [coupure instituée par le récit descriptif, focalisé]. Je ne suis pas menacé. [...] Cette vague nausée. Dégoût. [...] Elle n'a pas l'air troublé. Je suis le seul. LA DISGRÂCE [recours aux majuscules qui accentuent le sentiment de détresse, de condamnation, de solitude] Ce qui me rend *poreux* est en même temps ce qui me m'interdit d'agir.

L'analyse intérieure se double, chez le personnage narrateur, de la conscience de soi et du monde que sa situation de pasteur rend plus intense. C'est ainsi que son angoisse existentielle se double d'un sentiment d'impuissance parfois insoutenable, générateur de conflits intimes, devant toute une série d'interdits qui accentuent la frontière infranchissable entre son identité en tant qu'individu (le niveau de l'«être») et sa fonction (le niveau du «paraître»).

C'est ici qu'intervient un des traits régulateurs de la vie sociale en Suisse romande à l'époque, l'interdit social auquel étaient voués les sympathisants du Parti du Travail, surtout ceux qui s'y inscrivaient. L'incapacité expérimentée par Jean-Luc à accomplir le

rêve de devenir le « pasteur rouge » en constitue un signe concret. Les passages de nature politique font référence aux forces qui s'affrontent alors dans le pays, les radicaux, les libéraux, les socialistes, les communistes : «Que le parti du Travail n'est point un parti communiste parce que le nom choquerait nos concitoyens, mais que les communistes qu'il y a en Suisse sont inscrits au Parti du Travail» (Velan, 1990 : 132).

Sa conscience du monde le tient en alerte sur les questions d'actualité internationale à propos desquelles il s'interroge, dans une quête d'authenticité qui devient urgente pour Jean-Luc, confronté à la violence de quelques situations: «Quand on 'interroge' un Vietnamien, je suis coupable, n'est-ce pas ?», demande-t-il à un ami. Les sentiments de culpabilité et de honte qu'il ressent devant des situations qui constituent une atteinte à la dignité humaine sont indissociables pour lui de celui de la responsabilité qu'il s'attribue, à diverses reprises. La conscience nette de son impuissance à changer le monde se double d'une colère pas toujours retenue :

«Impuissance et colère. J'ai tapé du pied».

«J'aimerais mieux tuer moi-même que d'être responsable qu'on tue» (Velan, 1990 : 48).

Le sentiment de culpabilité acquiert chez Jean-Luc une tonalité particulière, du fait de sa situation : il est tributaire de la notion de péché qui traverse tout le roman et sur laquelle le narrateur revient à maintes occasions, en reproduisant le passage biblique: «Enclin au mal, né dans le péché» (Velan, 1990 : 48), «Né dans le péché, enclin au mal» (Velan, 1990 : 125).

Roman urbain<sup>22</sup>, le récit de Velan inscrit l'action dans l'espace *réaliste* de la ville suisse de Nyon, tout en faisant référence à des endroits ou à des monuments aisément reconnaissables par le lecteur, de même qu'il attribue des noms «réels» à ses personnages. Jacques Chessex le fait remarquer dans la préface qu'il écrit pour la parution de ce roman dans le «Livre du mois», en 1970. Le poète est encore sensible aux tonalités stendhaliennes de l'*incipit* de *Je*, roman qui s'ouvre sur une «description apparemment objective de la petite ville» (Chessex, 1970:15). *Je* est effectivement aussi

---

<sup>22</sup> Nous empruntons cette désignation typologique au livre publié par Audrey Evrard, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

le roman de la vie en ville, sans pour autant poursuivre la tradition du roman ou de la chronique de «mœurs».

Davantage que décrire la ville, le narrateur de *Je* s'intéresse aux effets que la perception de la ville produit dans sa propre existence. C'est alors à partir de ses expériences personnelles dans la ville où il est appelé à mener sa mission, avec ses pairs et ses paroissiens, que le Pasteur fonde une vision du monde qui lui est propre, et qu'il construit autour de quelques valeurs axiales. C'est ainsi que le repérage d'objets du réel urbain ne saurait être identifié à des finalités d'ordre référentiel ; la description du réel urbain introduit souvent le Pasteur (et son lecteur) dans des considérations à la visée sociale, voire politique.

La référence à la localisation de la maison du Pasteur dans un quartier patricien, mise à sa disposition par l'Etat, constitue un de ces moments privilégiés, par sa localisation dans l'espace du roman et par l'information qu'elle apporte à la connaissance du lecteur, en ce qui concerne le personnage-narrateur. Située à l'*incipit* du roman, cette référence plonge d'emblée le lecteur dans le conflit vécu par le Pasteur, confronté à cause de ses origines modestes à l'opulence de la demeure qui est mise à sa disposition.

Cette circonstance contrarie sa nature retenue et dénonce l'écart social dont il est victime. «La peur qu'on [le] trouve singulier [le retient]» (Velan, 1990: 8) dès les premières pages du roman ; ce même sentiment marquera les actions futures du Pasteur. Se «surveiller» (Velan, 1990 : 9) deviendra dès lors une activité presque de survie, dans une ville où chacun de ses actes peut avoir des conséquences imprévues et où il se sent «fusillé par les fenêtres» (Velan, 1990 : 10).

La situation vécue par le pasteur accentue ainsi, sur le plan symbolique, l'évocation de l'atmosphère oppressante d'une société régie par un conservatisme exigeant.

Roman politique, *Je* bâtit son action sur un type d'engagement dont les racines remontent à une période historique charnière. Celle qui contient en germe le ferment des changements qui allaient devenir bientôt objet de revendication sur la place publique, en

Suisse tout autant qu'ailleurs, dès la fin des années 60 et le début des années 70 – période à laquelle mai 68 apporte des tonalités particulières.

Les historiens Gérard Delfau et Anne Roche avaient souligné la nature *formelle* de l'apport du littéraire à la connaissance de l'histoire. Pour ces auteurs, «les *praticiens* de l'écriture permettent de penser les mutations de notre monde autant que le font les théoriciens ; [...] l'étude des formes est porteuse d'informations précieuses pour l'historien (et pour d'autres), complétant ou contredisant le 'sens' explicite offert par la seule étude des contenus» (Delfau ; Roche, 1977 : 257). L'argumentation de ces auteurs évoque, d'autre part, une période où justement les recherches formelles développées par les nouveaux romanciers semblaient instituer une rupture entre la littérature et l'histoire. Pourtant, c'est chez quelques-uns de ces nouveaux romanciers que la conscience de l'enracinement historique de la littérature se fait plus présente.

C'est encore Delfau et Roche qui rappellent ce que Nathalie Sarraute qualifiait d'oeuvre révolutionnaire, «en une période où le dégel idéologique était fort récent et où les recherches formelles» étaient difficilement admises. Pour l'auteur de «Ce que voient les oiseaux», texte daté de janvier 1956 (contemporain de l'écriture de *Je*) «la littérature révolutionnaire ne se [trouvait] pas dans les 'grandes carcasses vides' des textes éthico-politiques, mais dans les tentatives marginales, déviantes, d'écrivains 'inadaptés et solitaires'» (Delfau et Roche, 1977 : 258), dont Yves Velan pourrait constituer un cas de référence.

Pascal Antonietti confirme l'importance du travail sur la forme dont témoigne l'écriture de *Je*, dans l'effort de rendre perceptible au lecteur ce qu'il désigne, d'une manière si expressive, «les soubresauts de [la] pensée», et dont le résultat fait apparaître un «texte haché, éclaté, souvent jusqu'à l'agrammaticalité, et jouant de manière complexe avec la typographie». Ce critique souligne le travail qui consiste à traduire les «mouvements affolés» de la pensée et du langage qui s'expriment en opposition «au discours intérieur 'organisé' – lui-même parasité par une sorte de 'tout-venant' de la pensée –, qui en forme la trame, à quoi viennent s'ajouter une multiplicité de discours (rapports, lettres, sermon, journal intime, articles de journaux, documents, etc.)» (Antonietti, 1998 : 449).

C'est justement par la singularité formelle de chacun des romans d'Yves Velan, «qui à chaque fois interrogent le fait littéraire et renouvellent le genre romanesque», singularité qui coexiste pourtant avec la permanence de thèmes comme «la place du sujet dans la société, les rapports avec l'autre, la nécessité d'une production culturelle exigeante, qui lutte contre l'uniformisation rampante et joue un rôle de perpétuelle remise en question politique et esthétique», ainsi que le souligne encore Pascal Antonietti, qu'il nous semble donc pertinent de mettre en valeur la portée littéraire, mais aussi profondément éthique, de l'œuvre de cet écrivain, «précurseur» (au sens où Eliot considère que «le passé est altéré par le présent»).

Lire Velan à la lumière des cris d'alerte de manifestants qui allaient se faire entendre une dizaine d'années plus tard accentue le caractère de *nécessité* dont se revêtait, à l'époque, la lutte du pasteur dans la poursuite de l'authenticité de ses rapports avec lui-même, les autres et le monde.

C'est encore à Jacques Chessex que revient le fait de reconnaître la portée de l'acte d'écrire pour cet écrivain, dont il fit la connaissance en 1954, et pour lequel : «Faire un livre, c'était se mater, c'était se punir soi-même d'être un intellectuel bourgeois élevé dans une culture privilégiée, c'était grandir son livre, dans la peine et le tremblement, à la taille d'une machine de guerre au service de la révolution» (Chessex, 1970 : 9).

Le roman que Jacques Chessex publie lui-même, à son tour, en 1973, *L'Ogre* (prix Goncourt 1973<sup>23</sup>), reprend comme figure centrale de son intrigue, non plus une figure de pasteur, mais celle d'un professeur de langue et de littérature latines au Gymnase cantonal de Lausanne. L'action de ce roman situe pourtant son lecteur devant des occurrences qui évoquent, de manière très proche, l'atmosphère occidentale des années 60-70, «à une époque où une jeunesse barbare bien qu'helvétique tuait ses pères en écoutant Leonard Cohen, Joan Baez et Donovan», lit-on dans les pages d'introduction au livre (Chessex, 1973 : 9).

---

<sup>23</sup> Premier prix Goncourt attribué à un auteur suisse (Froidevaux, 1998 : 404).

Effectivement, nous retrouvons dans ce roman des échos de l'atmosphère internationale que l'exposition organisée au Musée Historique de Lausanne<sup>24</sup> illustre, à l'appui de documents d'époque. Le même souffle de libération parcourt la société suisse, et les mêmes engagements et les mêmes mots d'ordre attirent les jeunes et les moins jeunes : les manifestations contre la guerre du Vietnam (problématique bien présente dans le roman de Velan), la forte opposition à l'écrasement du «Printemps de Prague» par l'armée soviétique, la célébration de la révolution sexuelle, les combats anti-nucléaires, les luttes contre les dictatures, dont quelques-unes encore en Europe, l'adhésion généreuse à la vie communautaire... (Gilg ; Hablützel, 1983 : 240-244).

Bien qu'il renvoie à une période postérieure, qu'il mette en scène des acteurs et des référents identifiés à un autre contexte social et idéologique, et qu'il soit redevable d'une technique d'écriture différente, le roman de Chessex gagne à être lu dans une ligne de continuité avec celui d' Yves Velan. Les deux romans s'articulent autour de la réalité qui leur est contemporaine, et situent chacun des héros, personnage individuel dans les deux cas, face à l'expérience douloureuse de la quête de sens de son existence. Jean-Luc Friedrich et Jean Calmet, bien qu'appartenant à des générations qui se succèdent, partagent une inquiétude ontologique semblable.

Inserés dans la tradition du roman de la condition humaine par leur statut de héros solitaires, ils s'interrogent sur le sens de leurs actions, et sur leur rapport au monde contemporain, faisant l'expérience douloureuse de la distance qui les sépare de celui-ci. Effectivement, des ponts peuvent être lancés entre ces deux œuvres, publiées à quatorze ans de distance : justement le temps où les «audaces» se sont affirmées, et que les changements qu'elles entraînent, tant du point de vue de la vie en société que sur le plan des comportements individuels, sont devenus historiquement inéluctables.

Le rapprochement symbolique est sans doute permis entre le rôle d'un pasteur et celui d'un enseignant d'une matière aussi fondamentale pour l'un comme pour l'autre que le latin, tous les deux chargés d'une mission sociale ; l'image qui accompagne les deux acteurs sociaux renvoie elle aussi à des modèles de comportement susceptibles d'un rapprochement dans l'imaginaire et la conscience collective. Pourtant, si le roman

---

<sup>24</sup> V. n.16.

de Velan constitue un cri d'alerte, encore secret, sur une réalité sociale, et un rêve politique susceptibles de mettre en cause l'image sereine d'un pays apparemment épargné par les fléaux sociaux qui lui étaient contemporains, et dont la vie semblait doucement soumise au Regard d'un Dieu nécessairement identifiable au Dieu de l'Ancien Testament, le roman de Chessex se construit sur une réalité sociale tout autre. Celle qui est déjà marquée par les signes évidents des changements survenus au long des années qui séparent les deux romans, des changements qui se manifestent chaque jour et qui annoncent d'autres valeurs.

La dimension symbolique de ce roman est dès lors assumée par son titre, *L'Ogre*. Figure centrale de toute une tradition littéraire germanique dont la littérature française est l'héritière (*Le Roi des Aulnes*, de Michel Tournier, l'illustre bien), elle acquiert dans ce roman une tonalité particulière.

Effectivement, le conflit vécu par son personnage principal ne pourrait s'expliquer sans la connaissance de la réalité qui lui est sous-jacente. Jean Calmet est sans cesse confronté à deux mondes qui s'affrontent et entre lesquels il n'y a plus d'entente possible : celui de son éducation austère, marquée par la figure tutélaire d'un père omniprésent et tout puissant (la figure du père détermine d'ailleurs l'œuvre de cet auteur), et celui de la réalité contemporaine, dans laquelle il vit, et qui lui est d'autant plus présente qu'il doit l'affronter dans son quotidien, de par son métier d'enseignant.

Confronté à des jeunes, dont le comportement est sous l'influence d'un tout autre ordre de valeurs, Jean Calmet dévoile devant son lecteur ses conflits intimes, la *double postulation* qui le déchire. Soumis au Regard d'un père<sup>25</sup> où se confondent l'image parentale (qui le poursuit toujours même après sa mort) et celle du directeur de l'école où il travaille qui la prolonge, Jean Calmet se sent tiraillé entre la fidélité à l'image que sa fonction sociale exige de lui aux yeux de la société, et la quête de son authenticité. Si le héros de Velan poursuit courageusement sa lutte, le héros de Chessex succombe sous le trop plein d'interdits qui pèsent sur lui, au point de rejeter l'aide de ceux qui déposent leur confiance en lui. Incapable d'assumer ses vrais sentiments, il

---

<sup>25</sup> Un Regard laïc, mais qui n'est pas sans rappeler celui de Dieu, dans le roman de Velan.

cherche refuge dans une vie double, marquée par le recours à l'alcool ou à une prostituée qui finiront par le compromettre.

Si l'on veut élargir la compréhension de ce roman, en dépassant le cadre restreint de son intrigue, on peut y retrouver la suite romanesque des portraits de ses contemporains que Jacques Chessex avait déjà donnés dans des publications qui l'ont précédé, notamment *Portrait des Vaudois*, en 1969. *L'Ogre* met en scène la confrontation inévitable entre deux conceptions du monde inconciliables, définitivement séparées par le souffle de l'histoire.

À l'opposé du personnage principal qui n'a qu'un rôle de médiocre, fruit d'une mentalité contre laquelle s'était rebellé le héros de Velan, mais dont l'influence se faisait sentir encore dans la génération suivante, s'élève la voix de la jeune génération, fondée sur d'autres valeurs, comme celui de la solidarité et de l'expérience de l'authenticité profonde, assumée, affichée même aux yeux de tous. Jean Calmet est confronté à cette nouvelle génération, celle de ses étudiants, qu'il sent si éloignée de la sienne – à une époque où les filles ne portaient pas de «longues robes indiennes violettes ou orange» (Chessex, 1973 : 69), ni de fleurs «dans les cheveux, des pensées piquées dans leurs tresses, des petites roses», ni ne «brandissaient de bouquets de tulipes qu'elles avaient cueillies dans les parcs publics, à Ouchy, à Montbenon, puisque tout [n'était pas] à tous !» (Chessex, 1973 : 128).

C'est ainsi que dans ce roman l'auteur transgresse, comme le souligne Gérard Froidevaux, «des tabous tacitement respectés dans la société romande». Des tabous que le roman affronte, dans un registre où les référents réalistes côtoient le mystère, et qui se font explicites au niveau de la sexualité ou du questionnement d'une «religiosité qui s'épuise dans un moralisme rigide [...] en fustigeant l'hypocrisie de la morale petite-bourgeoise» (Froidevaux, 1998 : 404) :

Ces garçons guenillés en guérilleros et en copains de Clint Eastwood, ces magnifiques paquets de santé à la poitrine bringuebalante dans le similicuir et le beau bleu Levi's, Jean Calmet les contemplait avec une ferveur tendre qui le guérissait des austérités de Lutry, des simagrées du Crématoire. Ils étaient loin des étouffements de sa famille (Chessex, 1973 : p. 69).

À l'aveu de son impuissance il oppose l'espoir d'une revanche par le biais de cette jeune génération : «Ils le vengeaient, ces barbares gais !» (Chessex, 1973 : 70). Un esprit qui contraste fortement avec la gaieté, la fraîcheur, la spontanéité, leur «animalité», qui pourtant le fascinent :

C'était la même fascination que ses élèves exerçaient sur lui : leur beauté, leur animalité drôle et fine le comblaient mystérieusement à chaque instant de chaque leçon. Ils bougeaient sans cesse. Ils se mouchaient dans des mouchoirs en papier qu'ils laissaient tomber sous leur table. Les filles se grattaient la gorge et se grattaient comme des vachers. Ils couraient à travers le préau en poussant des cris. Ils organisaient des manifs à tout bout de champ, pour la paix au Vietnam, contre les raids israéliens en Jordanie, pour la liberté sexuelle, contre Mme Golda Meir, contre Nixon, pour venger la mort d'Amilcar Cabral. Ils distribuaient des tracts ronéotypés sous la pluie battante, ils colportaient des posters anti-atomiques dans la bise glaciale, ils scandaient des slogans oecuméniques sous la neige, ensuite ils se battaient à coups de boules, se savonnaient à pleines poignées fondantes, couraient, s'écroulaient sur leur table de classe comme des petits chiens épuisés (Chessex, 1973 : 70).

Déchiré par le devoir de sauvegarder une image dont tout en lui le pousse à se libérer, Jean Calmet perd le contrôle de ses actes, devant le regard ahuri de quelques-uns de ses étudiants et d'autres clients du café qu'il fréquente, attirant sur lui les reproches de ses supérieurs :

Tout à coup Jean Calmet hurla. [...] :

- Je ne suis pas un salaud [...]. 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 ! (Chessex, 1973 : 101)

C'est ainsi que deux histoires parallèles évoluent dans ce roman, qui rendent plus angoissante l'existence de Jean Calmet. À l'esprit de solidarité et à l'authenticité dont fait preuve le comportement de ses étudiants, confrontés à la condamnation dont est victime l'une de leurs jeunes collègues atteinte par un cancer – Isabelle, qui choisit Marc «une nuit d'automne que les cygnes, les foulques, les canards se répondaient sur l'eau brumeuse jusqu'à l'aube devant les rives roses» avant de mourir condamnée par la maladie, «Marc-Orphée» (Chessex, 1973 : 129), le plus beau de ses camarades, «qui grave sur cuivre des portraits d'Isabelle qu'il tire pour quelques camarades ; qui dessine

Isabelle nue devant des forêts, qui tisse des tapisseries violettes et blanches» (Chessex, 1973 : 26) -, s'oppose le comportement égaré de Jean Calmet.

Après cette situation incontrôlée qu'il vit au café et dont nous venons de transcrire un passage, Jean Calmet «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 sacrée» (Chessex, 1973 : 101). Repris, mais souffrant, il voit défiler devant ses yeux les images où le souvenir de son père et le châtement religieux se recourent. La transposition de cette situation dans un cadre biblique n'est pas sans nous rappeler l'invocation récurrente au Dieu distant et punissant de l'Ancien Testament par le Pasteur de Velan, dans une fantasmagorie où la voix et l'image se mêlent, dans le roman de Chessex, à celle du père, des prophètes, des jeunes censeurs, des pharisiens, des juges, tels des pères punisseurs. Le recours à un vocabulaire religieux l'illustre.

C'est alors que la Fille au Chat, figure mystérieuse qui l'envoûte, lui sourit «avec tendresse et admiration», et l'amène chez elle (Chessex, 1973 : 102). A un bref moment d'abandon où la création d'une atmosphère envoûtante et profondément sensuelle renvoie le personnage à un stade primitif - «Il s'abandonnait, il se laissait flotter dans une volupté enfantine, protégée, où toute crainte avait cédé» (Chessex, 1973 : 105) -, s'oppose, de manière inéluctable, le poids de son éducation qui fait irruption : les images de la sensualité religieuse qui se mélangeaient à sa propre sensualité sont vite démenties par un sentiment de culpabilité qui le condamne à l'impuissance : «la panique fondit sur lui», transi par le froid, la solitude, il subit la condamnation d'«un tribunal d'ancêtres fantomatiques», et «au fond de ses os, loup brûlé, prince exilé, serpent piétiné et détesté, il hurla comme aucun homme au monde ne hurlera jamais plus», dominé par le sentiment de «la honte [qui] le couronna de fer» (Chessex, 1973 : 109).

L'image du père, retenue à tout jamais dans ses souvenirs d'enfance, revient en force à chaque moment important de la vie de Jean Calmet, et s'interpose entre lui et tous les objets de son désir, le condamnant à l'impuissance physique et psychologique:

On s'était assis pour le repas du soir. Le père, immense, présidait au bout de la table. La lumière du couchant rougissait son front reluisant et doré, ses bras épais luisaient aussi de lumière orange, sa force était visible, heureuse, les muscles et la graisse faible de sa poitrine soulevaient la chemise

ouverte sur la forêt de poils gris entre les mamelles sont les auréoles faisant deux pointes sous le coton. Autour de lui, la salle semblait plongée dans la nuit. Mais au-devant de l'ombre qui montait du sol et des coins éloignés de la grande pièce, il y avait cette masse éclairée, concentrée, cet autre soleil infailible et détestable qui rougissait, qui brillait, qui s'illuminait de tout son pouvoir (Chessex, 1973 : 16).

Sous le poids de «ces yeux tout-puissants qui le fouillaient et le devinaient», Jean Calmet «devenait livide, tout de suite il se sentait transparent, complètement désarmé, incapable de dissimuler quoi que ce fût à ces terribles prunelles»(Chessex, 1973 :16).

Les conséquences de cet état d'interdiction permanente se font sentir non seulement sur son comportement sexuel, mais aussi au niveau de son engagement individuel devant ceux qui auraient mérité un peu plus de son attention (Isabelle malade qu'il ne visitera plus jusqu'à la mort de la jeune fille) et au niveau de son engagement social : «Il avait 15 ans. À cette époque il lui arriva de commettre de petits vols pour tenter d'enlever quelque chose à ce regard», dans une librairie, par exemple, où «il empochait [un] recueil de poésies ou [une] revue, et il retrouvait la rue avec une impression de poids, d'opacité, qui le garantissait contre son père», dans la quête d'une «part à lui, un lieu dérobé, un lieu caché au censeur !» (Chessex, 1973 : 17-18).

Son comportement politique en est également affecté. L'épisode de l'insulte qu'il adresse à Bloch, un ancien «copain de collègue», lorsqu'il le rencontre sur le pont Bessières, après la soirée stupéfiante passée avec Mollendruz dans son antre néo-nazi, illustre sa bassesse, contre laquelle il ne peut rien, même si elle finit par l'écoeurer : «Sale Juif ! dit Jean Calmet assez haut pour être entendu [...] Alors il s'approcha de la barrière du pont et il regarda dans l'abîme. Le vertige et toute sa bassesse lui donnaient une puante nausée. Longuement, il vomit de la bile sur la pointe de ses souliers» (Chessex, 1973 : 192).

Parallèlement à la figure du père, dont l'image le poursuit après sa mort, se dresse celle du directeur du Gymnase, Grappe, dont l'élévation à la condition symbolique d'un «dieu-directeur-des-hommes», le rapproche dans le souvenir de Jean Calmet de l'image du père, provoquant le même effet sur son comportement : «Plusieurs fois, à la salle des maîtres ou dans le vestibule qui conduit au bureau du Directeur, Jean Calmet a ressenti

le même trouble, la même peur qu'il subissait en se rendant au cabinet médical de son père» (Chessex, 1973 : 116-117).

La figure de l'ogre couronne symboliquement l'imaginaire de Jean Calmet lors du voyage effectué à Berne avec ses étudiants, stupéfait devant la statue du XVI<sup>e</sup> siècle emblème de la ville – Kindlifresserbrunnen -, la fontaine du «Dévoreur de petits enfants» : «Jean Calmet venait de faire une découverte effrayante : l'Ogre ressemblait à son père» (Chessex, 1973 : 167).

La fin de Jean Calmet est prévisible: il se donnera la mort, une mort lente, qui lui donne le temps de prendre conscience, à mesure que sa lucidité s'évanouit, le sentiment du néant de sa vie, et de tous les interdits qui l'ont empêché d'atteindre une vie de plénitude.

Dépassant le cadre strict et conflictuel d'une figure singularisée, la dimension de *L'Ogre* s'élargit au *portrait* de toute une société où le jeu entre l'être et le paraître, révèle le conflit, non plus uniquement latent, comme dans le roman d'Yves Velan, mais bien réel, dans le cas du roman de Chessex, entre le poids de valeurs oppressantes (au niveau des rapports familiaux, du travail, des rapports de genre, fortement hiérarchisés) et le désir de plénitude. Ce conflit accompagne et dégrade le quotidien. Un quotidien où s'affrontent deux univers sur la place publique, ce qui n'est pas sans surprendre le lecteur ; l'expérience vécue par le protagoniste, Jean Calmet, à titre individuel, en devient d'autant plus signifiante.

La portée de ce livre acquiert encore une dimension plus large dans un épisode situé à la fin du roman. L'effet que l'observation au détail près d'une pièce d'un franc suisse produit sur Jean Calmet est prémonitoire. La «vieille Suisse» y est figurée par l'effigie de la pièce de monnaie, une sorte de Guillaume Tell moderne, «rasé», dont la «beauté fruste [...] et la régularité [des] traits lui donnaient une force sereine qui aggravait la solitude de Jean Calmet». La référence à son métier même de professeur de latin, par le biais de l'inscription latine «Confederatio helvetica» sur cette pièce, lui devient insupportable, le latin étant encore pour lui «la langue du père», dont inaccessible, «la langue sacrée, la langue de la puissance et de l'indestructible». L'enseigner, cela signifiait encore pour lui, «insulter la demeure du père» (Chessex, 1973 :194).

Le parallèle avec la mort que Jean Calmet se donne, en se vidant de tout son sang après s'être tranché les poignets, ne laisse pas de doutes sur la condamnation implicite de cet effacement progressif, mais lent, d'un monde révolu, que la fin du roman révèle au pays même, la Suisse, par la métaphore de l'épisode de la pièce de monnaie. Le roman s'ouvre à l'avènement d'un monde nouveau en train d'émerger dans lequel tous, à l'image du protagoniste de *L'Ogre*, ne sauraient pourtant être admis : le poids des tabous hérités des générations précédentes l'interdit.

La lecture du livre de Chessex, *L'Ogre*, considéré comme un roman où se font écho des conflits que l'émergence d'une nouvelle mentalité, et l'expérience de nouveaux comportements posent à ceux qui, comme Jean Calmet sont les héritiers d'un temps révolu, exige encore une référence particulière à l'attention privilégiée que Jacques Chessex accorde au rapport de l'homme à la nature. Poète, l'auteur est sensible au dialogue intime qui s'établit entre la nature et ceux qui savent l'écouter... et nous approchons là un autre thème fondamental des années 60-70 en Suisse – l'enracinement de la prise de conscience écologique - que l'œuvre d'un Maurice Chappaz ou d'une Corinna Bille avaient déjà illustrée d'une façon remarquable, dès les années 30.

Les références à la nature s'emprennent, dans *L'Ogre*, de tonalités prémonitoires. Source d'«heureux présage[s]», et prodigue en «conseil[s]», la nature lance parfois un appel mystérieux à l'homme, qui souvent la croise, sans pour autant avoir le courage d'écouter ses *confuses paroles* et d'entendre son message, en plénitude. L'épisode de la rencontre que Jean Calmet fait avec un hérisson qu'il trouve sur le bord de la route, un soir, «en rentrant chez lui», en constitue un de ces moments privilégiés:

Sortie de la terre intacte et puissante, la bête pure, merveilleusement innocente sous sa couronne d'épines d'argent, était le signe primitif que Jean Calmet attendait depuis toujours, le symbole d'une liberté gaie et sauvage, la preuve qu'aucune domination ne soumet jamais les grandes forces telluriques qui sourdent, qui jaillissent, qui se coulent au milieu des constructions aberrantes (Chessex, 1973 : 42-43).

C'est avec la publication de *Portrait des Vaudois*, en 1969<sup>26</sup>, que Jacques Chessex institue la rupture dans la littérature suisse contemporaine à cette période, rupture poursuivie avec la publication de *L'Ogre*, sans doute son roman le plus connu. «Livre d'une écriture puissante», selon les mots de G. Froidevaux, le *Portrait* «représente une véritable entreprise mythologique» qui évoque «les coutumes, les types et les tics» du «Pays de Vaud et de ses habitants» (Froidevaux, 1998 : 408).

Pourtant ce livre ne se limite pas à la peinture ethnographique de la région ; il constitue aussi un acte de dénonciation d'une réalité qui n'est plus, que les exigences de la modernité ont profondément bouleversée. Transfigurée par le pouvoir de déréalisation de l'écriture poétique de Chessex, cette peinture transcende le temps du réel pour accéder à l'a-temporalité du mythe.

La voix de Chessex s'unit pendant les années dont nous nous occupons, à celle de son aîné, Maurice Chappaz, dans la dénonciation de la cupidité des promoteurs qui défigurent, au sens littéral et symboliquement, certaines régions urbaines et rurales de la Suisse romande et alémanique. Leurs livres s'assument ainsi comme de vrais manifestes de prise de conscience écologique, dont les racines remontent à la période d'avant la seconde guerre mondiale. Cette prise de conscience a «atteint son paroxysme durant les années 50» (Gilg ; Hablützel, 1983 : 243). Ils constituent ainsi de vrais actes d'accusation contre les atteintes à l'environnement et au paysage identitaire<sup>27</sup>.

Les historiens s'accordent sur l'effet conjugué du mouvement de mai 68 et du mouvement écologique en Suisse, en accentuant les conséquences au niveau de la vie sociale et individuelle à partir des années 70<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Dont l'inspiration est proche de celle de *Portrait des Valaisans en légende et en vérité* (livre publié en 1965 par Maurice Chappaz), tel que le reconnaît Gérald Froidevaux (Froidevaux, 1998 : 408).

<sup>27</sup> La question énergétique a suscité de vives polémiques en Suisse. La « construction de certains grands barrages hydrauliques dans les Alpes », la « construction de centrales thermiques alimentées au mazout », et la solution du nucléaire, qui semblait pouvoir mettre fin à ces contestations vers 1965, se verraient fortement contestées, à son tour, dès la fin des années 60 et au long des années 70, années où un nouveau problème surgit, la densité du trafic aérien, la Suisse étant devenue, par la suite, une des grandes destinations touristiques européennes, de par ses stations de ski en haute montagne, comme le reconnaissent les historiens (Gilg ; Hablützel, 1983 : 213).

<sup>28</sup> « Une véritable conscience écologique ne se développe qu'au cours des années 70. L'année de la nature » proclamée par le Conseil de l'Europe en 1970 en donne le signal », considèrent les organisateurs de la *Nouvelle Histoire de la Suisse et des Suisses* (Gilg ; Hablützel, 1983 : 243).

C'est dans ce contexte, où se fait écho la forte politisation de la jeunesse internationale, à une époque où le monde est séparé en deux blocs infranchissables par le rideau de fer, que s'inscrivent les mouvements contestataires et le désir d'émancipation face à une société renfermée sur elle-même, qui cultive un bien-être égoïste, où les valeurs de l'école, installée dans des pratiques vieilles et dirigistes, de la famille centrée sur le personnage du père et la soumission de l'épouse, de l'église muette ou endormie face aux crises mondiales, et de l'armée, toujours prête à manifester son autoritarisme, une société enfin qui réprime considérablement les instincts, et qui ne peut plus satisfaire les exigences d'une jeunesse inéluctablement baignée par un « air du temps » en mutation.

C'est surtout à l'image d'un Maurice Chappaz «polémiste contre les spéculateurs du tourisme» qu'il importe de nous référer dans le contexte de notre étude. Effectivement, l'un des champs où l'esprit qui traverse le monde occidental, et en particulier la jeunesse des années 60-70, s'est fait le plus sentir, est bien celui d'une prise de conscience aiguë de l'environnement et du rapport de l'homme à la nature. Des manifestations se succèdent contre l'«extension de l'infrastructure technique, qui menace de rendre les villes inhabitables, de bétonner progressivement la campagne et de transformer la montagne en parc d'attractions touristiques. La croissance est mise en cause dans la mesure où elle se fait au détriment de l'environnement» (Gilg ; Hablützel, 1983 : 243).

Maurice Chappaz y est particulièrement attentif, Jérôme Meizoz le souligne, en constatant que depuis ses premiers écrits son écriture «porte [...] la trace et la tentation d'une écriture de la fin et de la préservation : l'ethnographie». Cette dimension est «affirmée dans *Lötschental secret* – [livre dans lequel] l'écrivain [...] parcourt les divers aspects de la vie des communautés montagnardes, cérémonies, travaux, croyances, et cite Griaule, Bourdieu, Eliade» et «se soumet, sans disparaître, à l'ordre de la fiction et du conte dans le *Portrait des Valaisans*» (Meizoz, 1998 : 132-133).

Maurice Chappaz publie *Le Match Valais-Judée* en 1968. Salué par la critique comme un livre qui inaugure la «grande poésie satirique» en Suisse romande<sup>29</sup>, ce livre,

---

<sup>29</sup> Nous transcrivons l'opinion du poète Philippe Jaccottet, transcrite dans la 4<sup>e</sup> de couverture de l'édition consultée.

est qualifié de «merveilleux et terrible» par J. Chessex, qui lui a adressé une lettre à l'occasion de la publication de l'œuvre. Cette lettre, parue au *Journal de Genève*, a été plus tard insérée dans *Les Saintes Écritures*, ouvrage que Chessex publie en 1972. Chessex y met en évidence, et sa parfaite cohérence avec l'œuvre antérieure de l'écrivain – «le premier à annoncer la mort de l'ancienne vie, la disparition des coutumes et des rites, la métamorphose du pays de la Bible en chantier et en kermesse touristique» (Chappaz, 1998 : X) -, et les principales lignes de réflexion que ce livre soulève.

C'est aussi l'image du Valais moderne que Chessex met en évidence dans le livre de Chappaz, une image dégradée et combattue, et qui lui vaut de la part de son ami la reconnaissance d'une valeur prophétique: «Tu as écrit le premier livre prophétique sur le Valais moderne» (Chappaz, 1998 : X).

Or justement, ce livre, fruit d'un amour immense de Chappaz à la terre valaisanne, au «secret de [ses] régions, des autels de pierre et des petits jardins où les vieilles piochent des roses», nous semble thématiser le vœu exaucé de Borges qui voyait dans «l'histoire universelle», «l'histoire de quelques métaphores». La perception aiguë du rapport entre littérature et histoire transparaît clairement ici du rapport du poète au monde, manifesté par sa prise de conscience de son rôle social.

Effectivement, c'est sur les capacités signifiantes de la métaphore que Chappaz construit ce livre, dans un va et vient continu entre le passé et le présent, entre l'âge adulte et l'enfance, entre des références mythologiques et religieuses primitives et les mythologies contemporaines. C'est ainsi que l'on voit défiler dans ce livre «prophétique» des figures ou des instruments, au rôle annonciateur de catastrophes à venir, dont la «dynamite et le bulldozer obsédés à détruire la montagne des taureaux et des étoiles» sont un des exemples récurrents (Chappaz, 1998 : X).

Tel que Borges l'a affirmé, toujours à partir du texte de Eliot, «Tradition and the Individual Talent», «le fait est que chaque écrivain crée ses précurseurs». Une ligne de continuité pourrait de ce fait être tracée entre Baudelaire auteur de «Le peintre de la vie

moderne» et Chappaz, deux *anti-modernes*<sup>30</sup> que la remise en cause des notions de «progrès», «modernité» et «bonheur» aurait rapprochés :

Alors que tous les autres en étaient encore à célébrer le cliché idiot et rassurant du vieux pays, oui, mon cher Maurice, tu as été le premier à annoncer la mort de l'ancienne vie, la disparition des coutumes et des rites, la métamorphose du pays de la Bible en chantier et en kermesse touristique. Comme tu as souffert de voir tes vallées plonger dans le raffut publicitaire, la laideur industrielle, l'imbécillité niveleuse du progrès ! » (Chappaz, 1998 : X).

Publié en 1968, ce livre constitue, à sa façon, un violent manifeste contre le renversement des valeurs identitaires qui risquent de défigurer non seulement le paysage, mais aussi la vie. C'est donc sur le plan de la quête des valeurs que l'on pourrait situer ce livre dans la mouvance de l'esprit mai 68, en ce que celui-ci a constitué, à son tour, et dans son élan premier, sans doute poétique lui aussi, une occasion unique d'appel à des valeurs telles la pureté et l'infini.

Réhabilitant le cri d'alerte baudelairien contre le risque de la perte progressive de l'*imagination créatrice* qui, pour le poète du *Salon de 1859*, était la *reine des facultés*, Chappaz fait défiler dans *Le Match*, dans un style rabelaisien des figures qui défient le temps et nous situent en plein «mystère médiéval» : la cohorte des démons de la «modernité», «tous mêlés, embrassés, liés par la haine et l'intérêt, par l'envie et l'avidité, par le mensonge et la méchanceté, et aussi, par la douceur et la joliesse et la pureté [...], c'est toute la famille humaine que [le poète a] embarquée [...], toute l'horrible et douce tribu qui se déchire, se trahit, se charme et se bouscule dans [ce] bouquin», comme le constate encore J. Chessex (Chappaz, 1998 : XII-XIII).

La critique virulente de Maurice Chappaz atteint une tonalité apocalyptique au chapitre 4 de la troisième partie de ce livre, intitulée «La chasse au Diable». L'assimilation de cette figure biblique aux hérauts de la modernité en fait le maître redoutable de tous ceux qui «déculottent» allègrement les Alpes, aveuglés par leur cupidité. Bientôt «pairies, fraises, sapins» n'en deviendraient qu'un souvenir, prophétisait l'écrivain aux genres multiples qu'est Maurice Chappaz :

---

<sup>30</sup> Nous empruntons le concept à Antoine Compagnon, 2005.

Le Diable va faire oraison le long du Rhône. Il regarde le ciel à l'envers, dessous ses jambes ; il trotte, il rumine. Il juronne. Il pense à toute sorte d'ordures qui le font entrer tout doucement dans la prospérité générale du pays. Il procède par osmose : « Mon type d'excrément correspond tout à fait à leurs richesses ». Il serre la vallée contre son ventre. Il se frotte le cœur. On coupe les vergers pour édifier de nouvelles usines, on met les sources en boîtes de conserves, on traîne les fleuves d'un mont à l'autre, on canalise, on scie. Les forêts tombent rasées, les sapins par rangées entières comme des soldats. Equarrissez, rabotez ! Les montagnes sont à l'abattoir. On déculotte les Alpes. L'ancien ciel bleu est barbouillé de flaques de mazout dans lesquelles les avions échancrent des ornières, puis ces flaques s'étiafent sur les collines. L'air est vrillé de détonations, de clameurs. Une poussière spéciale qui ressemble à celle des squelettes est fabriquée ici et exportée partout dans le monde. Les nuées empieuvrent les villes. Chaque toit a son auréole. Et le battage des hélices est si intense qu'aucune abeille ne peut survivre en volant à plus de dix mètres de la ruche. La pétarade des moteurs crevasse même la terre. On met des oreilles énormes. Les nez verdissent car les anciens parfums sont cadavérisés. Prairies, fraises, sapins, quel est ce souvenir ? (Chappaz, 1998 : 127).

### Références bibliographiques :

CHAPPAZ, Maurice, *Le Match Valais-Judée*, s/l, Editions Empreintes et Plaisir de Lire, 1994 (réimpression, pour «Le Match Valais-Judée» de celle des *Cahiers de la Renaissance Vaudoise*, parue en 1968).

CHESEX, Jacques, *L'Ogre*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1973.

VELAN, Yves, *Je*, s/l, L'Age d'Homme, 1990 [1959]

ANTONIETTI, P. (1998), «Yves Velan», in R. Francillon (dir.) (1998): 445-456.

ARTIERES, Ph. ; ZANCARINI-FOURNEL, M. (2008), *68, Une histoire collective (1962-1981)*, Paris, Éditions La Découverte.

AUDI, S. (2008), *La pensée anti-68 : Essai sur les origines d'une restauration intellectuelle*, Paris, La Découverte.

BOUVERESSE, J. (2008), *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Banc d'essais, Agone.

CAMBRON, M. (2001), « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », in *Littérature*, 124 : 81-97.

CHESEX, J. (1970), Préface au roman *Je*, par Yves Velan, Lausanne, Imprimeries réunies, Le Livre du mois.

COMPAGNON, A., (2005), *Les anti-modernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard.

- DELFAU, G. ; ROCHE, A. (1977), *Histoire Littérature: histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil.
- FORNEROD, F. (1993), *Lausanne, le temps des audaces: les idées, les lettres et les arts de 1945 à 1955*, Lausanne, Editions Payot Lausanne.
- FRANCILLON, R. (dir.) (1997), *Histoire de la littérature en Suisse romande : de Töpfer à Ramuz*, Lausanne, Editions Payot Lausanne, Nadir s.a., tome II.
- FRANCILLON, R. (dir.) (1998), *Histoire de la littérature en Suisse romande : de la seconde guerre aux années 1970*, Lausanne, Editions Payot Lausanne, Nadir s.a., tome III.
- FROIDEVAUX, G. (1998), «Jacques Chessex», in R. Francillon (dir.) (1998): 403-414.
- GILG, P.; HABLÜTZEL, P. (1983), «Une course accélérée vers l'avenir : 1945-», *Nouvelle Histoire de la Suisse et des Suisses*, Lausanne, Payot, chap. 9 : 179-291.
- GOODMAN, N.; MORIZOT, J. (2005), *Langages de l'art: Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, Pluriel (trad. de J. Morizot).
- MAGGETTI, D. (1995), *L'invention de la littérature romande (1830-1910)*, Lausanne, Editions Payot-Lausanne.
- MARINOV, F. (1985), «Aliénation et culpabilité. *Stiller*, de Max Frisch et *Je* d'Yves Velan», *Etudes de Lettres* : 35-51.
- MEIZOZ, J. (1998), «Maurice Chappaz», in R. Francillon (dir.) (1998): 123-139.
- PERRONE-MOISÉS, L. (2001), «L'histoire littéraire selon J.-L. Borgès», *Littérature*, 124, décembre : 67-80.
- PINÇONNAT, C ; LIAROUTZOS, Ch. (2007), *Paris, cartographies littéraires*, Paris, Éditions Le Manuscrit.