

À propos d'un roman d'Yves velan : une rhétorique du jeu de mots

Autor(en): **Renaud, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **6 (1984)**

PDF erstellt am: **25.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-253473>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

A PROPOS D'UN ROMAN D'YVES VELAN: UNE RHÉTORIQUE DU JEU DE MOTS

D'une rhétorique en devenir

Les lignes qui suivent ont un propos modeste et très limité. Les lecteurs de *La Statue de Condillac retouchée* et ses très rares exégètes¹ connaissent l'extrême difficulté de ce roman; elle provient de ce que Velan innove à tous les plans. Nul modèle n'aide à construire une approche qui serait plus sûre, plus totalisante que d'autres. Texte-hérisson? Qui s'y frotte s'y pique, et se pique au jeu.

Rien n'est plus sérieux que le jeu.

C'est d'un double jeu que je désire donner ici une vue très partielle: essentiellement, du jeu de mots² et de quelques-uns de ses rapports avec les jeux intertextuels.

Le lecteur de *La Statue* est frappé par le nombre extraordinaire de ses jeux de mots; et, tout autant, par ses jeux intertextuels. Mais ce qui frappe davantage le lecteur exercé, c'est la nouveauté des formes et des fonctions de ces jeux, qui sont intimement liés.

Velan a fait siennes les formules de Ponge: une rhétorique par objet, une rhétorique par texte. *La Statue* peut se lire simultanément comme une pratique et une rhétorique de la fiction: rhétorique allant des plus grandes unités (composition) aux plus petites (lexèmes, graphèmes, jeux typographiques).

Il me semble que la néorhétorique³ présente deux progrès décisifs par rapport à l'ancienne, qui va jusqu'à la somme de Fontanier: d'une part, des théoriciens tels que Wayne Booth ou Gérard Genette se sont intéressés à la narration fictionnelle; d'autre part, quelques rhétoriciens ont commencé à s'occuper du jeu de mots⁴. Mais il faut rappeler que des praticiens — des écrivains — ont largement devancé les néorhétoriciens, soit qu'ils se soient faits théoriciens, soit qu'ils aient inventé une synthèse entre la fiction et la réflexion rhétorique en acte. De plus le jeu de mots, parent misérable, dérisoire et maudit des anciens ouvrages de rhétorique, s'est vu accorder un statut de premier ordre par Freud et les psychanalystes qui lui demeurent fidèles.

Malheureusement, les tentatives des rares néorhétoriciens sont

encore balbutiantes. Elles sont très en retard sur la rhétorique du récit (Genette) ou du descriptif (Hamon⁵). L'ouvrage de Guiraud se délecte de *L'Almanach Vermot* et de San Antonio, et c'est un fourre-tout. Plus sérieux, le chapitre des métaplasmes de la *Rhétorique générale* du Groupe de Liège présente un essai valable de taxinomie. Cependant, il existe une grande différence entre la rhétorique de Genette (ou de Hamon) et celles que l'on a consacrées au jeu de mots. Genette et d'autres se sont posé des questions fondamentales : comment telle « figure » fonctionne-t-elle ? Quel rôle joue-t-elle structurellement dans un ensemble ? Quels sont ses effets ? Et, pour parler brutalement, à quoi cela sert-il ?

Les rhétoriciens du jeu de mots n'en sont pas encore là, car leur approche demeure ponctuelle. Elle se borne à décrire, plus ou moins bien, une morphologie ou, disons, une transmorphologie. Un mot est un mot, point. Parfois on va jusqu'au syntagme figé, au proverbe, mais pas au-delà. Pour le reste, il est affligeant de lire ce que dit Guiraud des rôles du jeu de mots. Les théoriciens-praticiens d'OULIPO sont à peu près seuls (avec certains psychanalystes et plusieurs écrivains) à poser des questions de base.

Parmi les écrivains qui ont poussé bien plus loin la réflexion, Velan occupe une place éminente. Dans *La Statue*, le jeu de mots est à la fois une énergie et un thème, voire l'un des sujets principaux du roman. Dans ce livre, le jeu de mots a un statut tout différent de celui qu'il a chez le grand précurseur, Jarry, ou (pour prendre un exemple au hasard) chez Réjean Ducharme écrivant *Les Fantômes*. Avec prudence, on pourrait dire qu'il est — mais avec tant de différence ! — plus proche de Leiris.

La Statue est l'un des premiers romans (sinon le premier) dans lesquels les jeux de mots fassent partie intégrante du tissu narratif.

Renvoyant le lecteur à la *Rhétorique générale*, j'ai renoncé à lui exposer l'un de mes projets, qui est de composer une nouvelle rhétorique du jeu de mot. Cet article sera donc un petit essai d'exégèse de *La Statue* ; j'admets qu'il procède assez empiriquement. Il faudrait cent pages pour faire autrement. J'espère, par le biais choisi, faire mieux comprendre ce roman. Prendre ce récit et sa rhétorique pour point d'ancrage pourrait faire progresser l'étude du jeu de mots dans ses rapports à l'intertextualité et à l'inconscient. Belle occasion de rappeler la phrase de Jean-Pierre Richard, affirmant qu'aujourd'hui la critique ne peut-être que partielle et partielle.

De la rhétorique à la poétique

Pour diverses mauvaises raisons, *La Statue* est un livre peu lu. Il

est donc nécessaire, pour que mes analyses ne soient pas lettres mortes, de donner quelque idée de ce livre: ce sera épouvantablement sommaire et des pans entiers tomberont.

Velan donne à lire, du début à la fin, «quelque chose qui ressemble» au discours immédiat, ou monologue intérieur, d'un homme d'aujourd'hui, vivant en Suisse romande, qui se propose d'écrire un récit: plus précisément, une fable philosophico-économico-politique. Son but sera de vérifier la validité du Savoir marxiste et de prouver l'inévitable faillite du néo-capitalisme (p. 27):

Si j'étais capable de réfléchir, j'écrirais un traité. Mon but [...] serait de prouver que le Savoir, prétendument «dépassé»! est la seule et unique explication de tout. Il n'y a rien au monde qui ne puisse lui être rapporté et en être déduit, du passé au futur. Je te dirai en une seule parole qu'il nous COMPREND: il nous assigne notre place et notre définition, à tout, même à «toi», et par conséquent à ma tentative de parler, à tout, à n'importe quoi de concevable.

On pourrait penser que le Sujet⁶, comme le héros de *Paludes*, va se mettre à écrire. Mais non. Il passe son temps (un temps impossible à estimer référentiellement) à inventer des personnages, des situations et des intrigues propres à conduire à bien la Vérification. Il se raconte une histoire qui ne cesse de varier, qui n'aboutira, de phase en phase, qu'à la constatation que les «prémises» doivent être transformées, et que tout est à reprendre. De cette fable nous ne connaissons ni la «juste version», ni le dénouement. Le Sujet souffre de ne jamais vraiment commencer: il ne fait que recommencer.

De cet échec apparent, la cause première me semble résider dans la semi-consciente mauvaise foi du Sujet, une mauvaise foi sur le modèle sartrien. Une duplicité, voire une perversité, soutient son entreprise. Celle-ci est pareille (p. 148), par un jeu de mots sur une expression fameuse de Freud, à «la polyphonique perversité de l'enfance». Polyphonie: ne prenons pas le mot dans son acception musicale, mais à sa racine: le Sujet «parle», simultanément ou successivement, plusieurs discours; la langue (dans les deux acceptions) lui fourche, et il a la langue fourchue.

Sa volonté est d'être, à l'égard du livre à venir, une pure substance pensante, parfaitement libérée des puissances qui ont noms: désir, corps, flux, mot: «c'est tout un», déclare-t-il. Curieux livre, que celui dont il rêve. Un livre sans «personnages», car le personnage tend à l'incarnation (donc au corps) et à une individuation, une concrétude incontrôlables. A la place de ces terrifiants personnages, on assiste à la fabrication de Figures, que la substance pen-

sante pourra entièrement programmer⁷. De même, les événements, les péripéties ne seront pas imaginaires, mais vrais. *Vrais* signifiant rendus nécessaires par la mécanique du Savoir. Mieux encore, l'idéal serait de faire un livre sans mots. De cette contradiction, le Sujet croit pouvoir se tirer sans bavure : le mot est un être vivant, un pervers polymorphe, il est dangereux car il est un corps. Solution : remplaçons les mots par des termes. Le Larousse de la langue française donne l'une des acceptions de *terme* : « Mot qui a un sens strictement délimité à l'intérieur d'un système de notions donné. » Le terme dont rêve le Sujet est un mot lobotomisé, un robot obéissant, j'y pense, aux trois lois fondamentales de la robotique d'Asimov. On voit sans peine l'homologie entre l'opposition Figure/personnage et l'opposition terme/mot.

Cependant — et il ne l'ignore pas — pour écrire un roman, même minimal, notre homme devra inventer une intrigue et se servir, bien malgré lui, d'un langage de connotation. La belle affaire ! Il va s'en tirer par une ingénieuse idée, conforme aux débiles théories des théoriciens marxistes de la littérature : puisque la Vérité-vérifiée a été énoncée par des écrivains du XIX^e siècle admis et reconnus, il suffira de les recopier ; bien sûr, il faudra les « retoucher ». Cela s'appelle « passer par les textes fondamentaux » et par « le mot d'autrui ». Les textes fondamentaux ont ceci d'excellent que le Savoir leur a conféré un sens univoque et, pour anticiper un peu, un « sens unique » comme dans le code de la route. De connotative, leur forme langagière est devenue dénotative : ceci *veut dire* cela, définition de l'allégorie. Nulle sauvagerie, nulle surprise ne sont possibles.

L'un des propos fondamentaux de *La Statue* est de raconter comment la machine que le Sujet se targue d'avoir si bien figlée se détraque constamment. Il croyait pouvoir refouler son imaginaire et ses pulsions. Les puissances qu'il pensait pouvoir méconnaître et détruire « rampent up » pour l'investir et le conduire par le bout du nez. Et comme il est loin d'être un imbécile illettré (c'est bien le contraire), il en prend peu à peu conscience et s'admet coincé. L'exemple le plus important est celui de ses démêlés avec Dostoïewsky : c'est l'ensemble de l'œuvre du romancier russe qu'il a élu comme « texte fondamental » infaillible, comme Œuvre-qui-ne-faut, comme modèle suprême. Dostoïewsky est, dit-il, son Père, comme le Savoir est une figure de la Loi du père. Curieux choix que celui de Fédor : il a en effet haï son horrible père et tramé un attentat contre le Tsar, père de tous les pères abusifs. Or le Sujet est dévoré par le désir de l'attentat, de la violence, ce que n'admet par le Savoir ; lequel professe que le néo-capitalisme s'effondrera de

lui-même, miné par ses contradictions. Mais au fur et à mesure que se déroule, se ré-enroule et s'embrouille le fil de l'histoire, le Sujet s'en prend à son modèle, et au Savoir, sans vouloir le savoir. (La phrase qu'on vient de lire est en elle-même révélatrice, à la relecture, du jeu diabolique des mots: «sans vouloir le savoir» impliquant: sans vouloir *le Savoir*.) A mesure, donc, que le récit va son train, le Sujet s'en prend, par une série de lapsus, à Dostoïewsky⁸, et par ce biais, au Savoir lui-même. Il prend progressivement conscience du fait que le choix de ce romancier était profondément ambigu.

Toujours, les rapports du Sujet avec le livre projeté et avec les textes fondamentaux sont extrêmement variables, oscillant de l'endroit à l'envers avec une soudaineté déconcertante. Par rapport au livre rêvé, tantôt il domine, programme, joue le géomètre, tantôt il est happé par un tourbillon d'imagination incontrôlée. Il n'est pas non plus maître des textes modèles: souvent cédant à ses pulsions, il en devient un personnage. Les parties programmatives se transforment en récits affolés, en rêves, en participation hallucinatoire et fantasmatique.

Il résulte de ces données que *La Statue* se présente comme une succession, peu claire à la première lecture, de blocs textuels de longueurs variables, où les thèmes s'inversent et dont l'écriture varie beaucoup. Il en résulte aussi que les relations entre le terme et le mot se contrarient sans cesse.

L'usage du mot, et la composition souvent très étrange de la phrase, posent des problèmes homologues au recours à des textes déjà écrits, de Sophocle à Duchamp et Beckett. Par exemple, le texte dostoïewskien amène malgré lui le Sujet à copier, à plagier, à déformer des dizaines d'auteurs qui n'étaient pas prévus au programme; de même, le mot apparemment le plus innocent fait, par sa polysémie, bifurquer les intentions du Sujet, qui s'engouffre tête baissée dans des trappes ouvrant sur des labyrinthes interdits. *Interdit*: mot intéressant, ici, car il faut parler de mots et de sens interdits. Interdits et refoulés par le surmoi du Sujet. En particulier, ce qui a trait à l'œdipe, au corps, aux pulsions, à ce qu'il nomme (sans avoir lu Nietzsche, et avant Deleuze et Gattari) le flux. Or le flux est, dans son idéologie, obscénité. Il ne faut pas dire «vert», car c'est la végétation incontrôlable; ni «rouge» car c'est le sang, c'est de la vie obscène, et de l'attentat rêvé-refoulé. Ces mots interdits sont légion, comme Satan. Mais, selon un système que l'on aura compris, ce sont ces mots-là qui, «rampant up», viennent déchirer les faibles membranes protectrices de la substance pensante. Malins comme les démons, ils vont changer de forme pour réussir leur des-

sein. Ils apparaîtront sous forme de citations fausses, de lapsus, de contrepets. Comme le diable, ils seront « l'autre ». Ainsi, page 62, cette attaque inconsciente contre Dostoïewsky (je souligne) :

...donc l'hypothèse s'égare, je ne saurais mieux dire qu'elle est fausse et que le flux est fatal : essentiellement imaginatif, romantique en somme, il tourne tout de suite *au mélo et fédor* — *je veux dire : déforme*, puis dévoie. Ainsi l'hypothèse bonne est-elle la réaliste.

Le jeu de mots assume donc un rôle homologue à celui de l'intertexte ; il est l'objet d'opérations semblables.

L'usage du jeu de mots dans *La Statue* pose un problème qui n'a pas été étudié par les rhétoriciens, à l'exception de certains oulipiens : celui de ses relations avec le jeu sur des unités plus grandes, intertextuelles. Ceci a une conséquence considérable : objet jusqu'ici d'une rhétorique étroite, ponctuelle, le jeu de mots acquiert un statut *textuel*. Sans se détacher vraiment de la linguistique, il accède au domaine de la Poétique. La différence n'est pas mince.

Mots-carrefours et sens interdits

En bonne logique, une étude exhaustive du jeu de mots dans *La Statue* devrait être menée à deux niveaux : le premier, typologie des formes, serait une morphologie ; le second s'efforcerait de distinguer les jeux délibérés des jeux involontaires, et de moduler la gamme des situations intermédiaires.

Comme je manque de place, je renonce à l'analyse approfondie du premier niveau. Il me suffira de dire que presque toutes les formes répertoriées jusqu'à aujourd'hui se manifestent dans *La Statue*. Plus deux ou trois autres, dont une rhétorique future aura à tenir compte. Je préfère concentrer mes analyses sur le second niveau. Et je prendrai mon thème sur les jeux qui sont — à des degrés variables il est vrai — involontaires.

Commençons par le type formellement le plus simple, la syllepse, qui provient du fait qu'un signifiant donné peut avoir plusieurs signifiés.

Aux pages 70 et suivantes, le Sujet se propose de dénoncer les méfaits du commerce néocapitaliste, en décrivant les charmes réels et trompeurs de la Caverne, merveille architecturale et souterraine de la plus grande chaîne de vente helvétique. C'est un dédale magique ; pour donner au futur lecteur une juste impression du parcours inquiétant et délectable qu'y fait l'acheteur en puissance, le Sujet déroge volontairement à ses règles : puisque le consommateur est plongé dans un rêve, lui-même va se permettre de rêver qu'en par-

courant le labyrinthe, il devient l'un des personnages du *Voyage au centre de la terre*. Même s'il se met soudain à raconter romanesquement, et au passé, il ne se sent pas trop coupable envers le Savoir : en effet, Jules Verne est éminemment recommandé par le réalisme socialiste ; il est didactique, savant, et (paraît-il) exempt du désir d'attentat. Et le Sujet de le « copier » (p. 73) :

Les marches sont en granit, contenant une forte proportion de cet alliage de silicate double d'aluminium et d'un métal alcalin ou alcalino-terreux, connu sous le nom de feldspath (*granitus alpinus*), dont on aurait trouvé des équivalents dans toute la zone minéralogique de l'Europe —

fille d'Agénor, roi de Phénicie, et sœur de Cadmus, qui engendra Laïus, qui engendre Œdipe, qui engendra toutes les enquêtes ineptes. L'ineptitude Apparaît —

détail piquant, à l'instant de l'extrême exactitude. Matière donc (suite) : les plans inclinés sont en tuf.

Et le Sujet de poursuivre dans le ton scientifique. Il use de termes monosémiques et, pour plus de sûreté, en donne la version latine : c'est sa défense contre le dédale de l'imagination. Mais un *mot*, « Europe », fait soudain bifurquer le propos, labyrinthiquement, par l'effet d'un double signifié. Le refoulé surgit et conduit inévitablement à ce que refoule le Sujet : à savoir qu'il est un nouvel Œdipe. Fortement troublé, le surmoi réagit, mais commet un lapsus : « ineptitude ». Par là même, il dit son inaptitude à réussir le refoulement. Bel exemple de contamination, qui eût enchanté Freud — lequel en relève maints autres cas.

Comme l'explique Freud, le Sujet tente de minimiser la faute par l'humour et feint de sauter à pieds joints sur l'incident de parcours : « détail piquant » ; il s'accroche à la bouée, à la platitude de l'expression passe-partout. Mais quelque part dans son psychisme existe une conscience diffuse de la gaffe commise, du *faux pas* dans la Caverne. (Et n'hésitons pas à rapprocher, dans ce contexte, le *faux pas* de l'enfantin : *faut pas* !) Loin d'être COMPRIS par le Savoir, il comprend qu'il essayait de contre-balancer la descente dans son propre dédale par la prétendue monosémie d'un langage scientifique : à double sens, double jeu.

Tenons compte, dans un texte où chaque élément grammatical est pesé, des trois occurrences temporelles du verbe « engendrer ». Bien sûr, ce mot fait partie d'un champ sémantique répréhensible. De plus, il est une fois au présent, un présent qui détonne entre deux passés simples ; il peut à la rigueur avoir valeur d'hypotypose, mais je crois qu'il a une fonction bien plus importante : rétroactivement, il confère un double sens à *Laïus* ; dénotation familière du discours interminable, le *laïus* (avec une minuscule) engendre,

actuellement et présentement dans la parole interminable du Sujet, l'œdipe. L'œdipe naît de son discours même, il est l'énoncé nécessaire du processus d'énonciation. De Caverne en labyrinthe, de feldspath en couches sédimentaires, on s'approche dangereusement (et métaphoriquement, quoique que le Sujet rejette toute métaphore) d'une profondeur où brûle l'activité volcanique: de la Terre, du Sujet et des premiers textes européens, qui alimentent de leur flamme la psychanalyse d'aujourd'hui: c'est le labyrinthe des textes, de la parole enfouie sous la pseudo-science économique.

C'est ici qu'il convient de s'interroger sur le jeu de mots, même très «simple». La polysémie a permis de biaiser sur «Europe». Ceci fait partie d'un réseau très vaste, dont le centre est le verbe «biseauter». Le mot «Europe» est un mot-carrefour, qui évoque le dédale: dont la loi est qu'on y perd son orientation. La «rection» du discours s'y enlise avec la direction de l'itinéraire. Or, c'est aussi l'une des lois de la composition de *La Statue*: le Sujet tourne en rond, gire, revient aux mêmes carrefours et, plus gravement, marche à contresens de ses intentions déclarées. De même le jeu des mots est un changement de sens, voire un non-sens. Je pense ici aux lignes de Claudel: «Le temps est le *sens* de la vie (*sens*: comme on dit le sens d'un cours d'eau, le sens d'une phrase, le sens d'une étoffe, le sens de l'odorat.)⁹» Quand le Sujet dit «ineptitude», il pense à contresens et, à propos de Laïus, il instaure une rixe de carrefour: Laïus fut tué à un trivium, pour une question de perte de priorité...

Le texte fondamental (de l'auteur, non du Sujet qui l'ignore) est, bien entendu, la *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Il est pertinent de rappeler que, dans cet ouvrage comme dans d'autres, Freud se réfère à la rhétorique. Pour ne parler que des études consacrées aux lapsus, on constate que presque tous les cas qu'il analyse trouvent leurs noms et leurs places taxinomiques dans la *Rhétorique* liégeoise. Velan, pour sa part, use de l'homonymie, du calembour, du contrepét, de l'anagramme, du mot-valise, de la paronomase, de la forgerie, etc.

L'une des trouvailles les plus passionnantes de Freud est que, sous la poussée de l'inconscient, le lexème se découpe d'une manière agrammaticale (voir, dans la *Psychopathologie*, l'exemple célèbre de «a-liquis».) Hjelmlev¹⁰ distingue dans un lexème le signe (ou élément signifiant) de la composante de signe. Exemple: le graphème «s», dans le mot «signe», n'est qu'une composante de signe. Mais «quand il fonctionne comme terminaison marquant le génitif ou le pluriel (*cat-s*), il a plein statut d'expression de signe».

Mutatis mutandis, il se passe un phénomène homologue dans notre roman. Soit le mot «avertissement»: l'étymologiste amateur n'a nulle difficulté à reconnaître que «a» et «vert» ont un statut d'expression de signe: «vert» venant du latin «tourner». Mais le Sujet ne l'*entend* pas ainsi. A la page 30, ce mot provoque une Césure. Une Césure, dit-il, étant un blocage, dû à un «affleurement du corps». Typographiquement, la Césure provoque, soit une mise à la ligne, soit un *blanc* (attention au jeu de mot) pouvant excéder une demi-page. A la page 30, le Sujet a prononcé le verbe «Vérifier» (mot clé du livre): le voici en proie à une Césure, qui provient du fait que, dans Vérifier, il entend son opposé, le VERT, forme du flux à refouler:

Laquelle césure est un aVERTissement.

[...] A vrai dire, les figures n'ont d'imprévu que leur brusquerie à s'associer; encore n'est-ce pas par ce qu'elles recèlent mais par d'infimes surfaces, que leur insignifiance même rend flottantes et labiles. Il n'y a pas d'exemple plus navrant que l'«avertissement», où tout se met à se tenir par cette homophonie inepte du vert: a«vert»issement, «vér»ifier, pourquoi pas, à ce compte, «vert»u? Juste le contraire du vert, qui est obscène.

Le vert va aussitôt reconvoquer un épisode obsessionnel du livre à venir: l'une des Figures, dans son adolescence, a volé des fruits dans un verger. Ici aussi il y a une césure: Ver-ger. C'est à la fois un rappel de la faute originelle d'Adam, et un jeu de mot sur le *ver* qui est dans le fruit, hantise du Sujet. Lequel s'aperçoit que, par ce qu'il vient de dire, il a «partie liée avec le corps». (Et le sexe.)

Ne résistons pas à l'envie de dire que le jeu de mot sur «vert»u a, lui, partie liée avec Rimbaud-le-voyou, le voleur; dans le sonnet des voyelles, «u» est vert: même minimalement, le jeu de mot est lié à l'intertexte.

Ainsi *entendu*, le mot, affirme le Sujet, devient fou. Echappant à la compréhension du Savoir, il devient *diabolus in sermone*. S'il est satanique, pourquoi ne changerait-il pas de forme, comme son maître? Pourquoi, comme «tout ce qui est sublunaire (saint Augustin) ne pourrait-il être la proie des démons et revêtir une apparence contraire à ce qu'il signifie? Pourquoi le Sujet ne serait-il pas le Maître de la Légion?

Malin sujet, malin génie

Le Sujet n'est pas seulement «en danger de mots». Il se croit, non sans raison, malin. Certes, *il a peur des mots*, mais cette crainte même va le pousser à humilier, caricaturer, rendre ridicules et gri-

maçants des mots aux référents détestés. Rabelais, Balzac, Flaubert et bien d'autres l'ont fait avant lui. Ce faisant, il se croit « futé ». Mais le *lapsus* prendra sa revanche en le faisant dire « futaie », mot ressortissant au monde haïssable de la vie verte.

Il ne se contente pas de fantaisies orthographiques. Il fausse volontairement des citations, déforme des proverbes à la manière des surréalistes et, quant aux maximes, se croit un nouveau Lautréamont — ce qui, bien sûr, va à l'encontre de la décision qu'il a prise de n'être pas un « Dracula ». Il joue, pendant des pages et avec une prodigieuse virtuosité, sur les mots qui désignent à la fois la Phynance et les fèces.

Ayant, comme disait Voltaire, une « immense littérature », il s'enchant à ressasser que « Malley » ressemble à « Molloy » : Molloy étant selon lui l'archétype de la « pullulation », et Malley (banlieue industrielle lausannoise) le modèle de la pullulation cancéreuse néocapitaliste-anarchiste. Le malley et le molloy sont objets, tout au long du livre, de métamorphoses ou plutôt d'anamorphoses. Dame : Malley est « un désordre naturel ou une nature du désordre ». Le capitalisme semble au Sujet incapable de construire une bonne Cité — dans les deux sens du terme. Anarchistes de nature, Malley et Molloy vont amener « malleyen », « Molleycule » (folle), « malleyphore », « aliénomalley » — liste interminable. C'est donc (p. 123) « la forme de l'informe » ; qui (p. 116-117), *à la manière du discours du Sujet*, « se répand sans aller nulle part, le malley ». L'essentiel est de noter : a) que cette série d'anamorphoses va scander le livre ; b) qu'elle intéresse l'intertextualité ; c) qu'elle est en rapport avec la « polyphonique perversité » du Sujet ; d) et surtout, qu'au thème du prétendu désordre capitaliste va s'opposer un contre-thème traumatisant et qui changera la direction du livre : celui de la Cité harmonieusement conçue par Olivetti, digne de Sienne, que le Sujet oppose à Malley : dans ce cas, la visite d'Ivrea joue un rôle analogue à celui de certains jeux de mots : affolée, la boussole change de cap — ou c'est plutôt le Pôle magnétique qui n'en finit pas de se déplacer...

Plus le livre avance, moins le Sujet est en proie au lapsus, plus il devient maître des jeux de mots ; mais tout en conservant son inepte projet (p. 141) :

Il faut faire un livre sans mots. Le Savoir me protégera-t-il ? Ce serait : le protégerai-je contre les mots ? Il y va de l'avenir du monde, j'ai une grande responsabilité. Or indiscutablement de nouveau : le corps est mot. Le corps attend le mot pour prendre corps. D'ailleurs je roule dans le duo corps-mot Cormoran Corps roman, ça, pour me signaler

cormorama comment je m'attends : le dévergondage du mot prenant la Place —
du Savoir, hein ?

Chacun connaît les corps morts des cormorans de Corbière — qui sont, déjà, un jeu de mots. CORMORAMA paraît être l'emblème par excellence de *La Statue* : forgerie regorgeant de sens, intertextualité ; combinaison de l'ancien et du moderne, du plus grand sérieux et du meilleur humour, hein ?

Peu de pages avant la fin, le Sujet en arrive à parler son histoire à la manière de Maupassant. Maupassant et *mau*-vais. Mais il sait employer le mot-qui-passe, le « mau-mot ». Qui est un passe-partout, contrairement à la *clé* de Paul Klee¹¹. Il travaille au petit point, ornement inutile plaisant au lecteur moyen : c'est de la passementerie. Donc, littérairement, une menterie : d'où le mot-valise MAUPASSEMENTERIE. Mais à nouveau, le Sujet croit et ne croit pas à son entreprise. Comme on le verra, c'est un Malin Génie qui l'a poussé à devenir le « mau-petit cheval » tirant à hue et à dia la charrette dont le pastiche de Maupassant va lui permettre de se débarrasser — avant le superbe galop final de la bête en liberté, qu'une vieille expression nomme un cheval haut le pied. La volonté de tourner Maupassant en dérision obéit au système général : le Sujet, ce faisant, admet son échec.

Paradigmatique et syntagmatique

Je reviens à l'un des problèmes fondamentaux du livre : celui de la transition ou, mieux dit, du transit d'un bloc paradigmatique à l'autre.

Des pages 136 à 142, le Sujet s'amuse aux dépens d'une des Figures projetées : celle de l'Etréci, ainsi nommé parce qu'il est, intestinalement et financièrement, le constipé par excellence. Pour se moquer de ses problèmes, le Sujet établit une liste hilarante (dont le modèle est Rabelais) de mots et de combinaisons syntagmatiques jouant sur l'identité langagière de ce qui désigne l'argent et la défécation. Puis, des homophonies, des syllepses, des paronomases et des enchaînements hautement comiques, il passe à la versification. Il choisit de faire se succéder deux pages de décasyllabes, qu'il dit « crispés dès le fondement » — et pour cause : au lieu de pratiquer l'alternance des coupes 4/6 et 6/4, il les divise en 5/5, ce qui crée une crispante et hallucinante répétitivité. De plus, chaque vers commence par le mot ET (l'ETréci). A ce jeu, le Sujet devient fou et le pauvre Etréci aussi. Le voici qui va, désespéré, écrire des lettres d'insultes, commettre un attentat et se faire POISSER par la police.

En fait c'est le Sujet, et non l'inoffensif Etréci, qui rêve d'attentat, qui est « draculéen ». D'où une Césure, à propos des soi-disant projets criminels de l'Etréci :

Et de préparer l'acte illuminé Et d'éclabousser d'un sang mal élevé
Encollé glué Empâté PoisS

É

Poisson. Poisseux.

Et le tour (m'est) joué, mais :

Breton poisson soluble [...]

Pourquoi Breton, incongrûment surgi, et poisseux ? Bien sûr on a passé, par paronomase, de « poissé » à « poisson » et de « poisson » à *Poisson soluble*. Mais Breton survient à divers titres : les lignes qui suivent citent le texte célèbre définissant l'acte surréaliste par : tirer du pistolet au hasard dans la foule. Ainsi le Sujet, en ce qu'il admire comme une « parade superbe », attribue-t-il à Breton la hantise de faire couler le sang : c'est pas moi, c'est Breton qui sera poisseux de leur sang !

Bon. Mais pourquoi le Sujet en est-il arrivé à laisser apparaître son désir de violence ? (Il y a ici une homologie, à deux niveaux différents, entre ce passage et celui où l'équivoque porte sur « Europe » : à la scientificité des termes géologiques monosémiques correspond le caractère « univoque » de l'Etréci.) Pourquoi donc ? Parce que, dit le Sujet, à force de faire se suivre des décasyllabes crispés commençant tous par le même phonème (É), il a « engendré dracula. Ce vertige est d'abord celui de la lettre hallucinatoire à force d'être posée ». Or le Sujet ne manque pas de se réciter une phrase de Breton : « Posez la lettre L, toujours la lettre L, en la laissant à elle-même. » Et de conclure avec une évidente mauvaise foi : « et alors n'importe quoi peut survenir ; giration nihiliste : elle mène au pire ou à rien. » — Je suis tombé par terre, c'est la faute à Voltaire ; on connaît la chanson. Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.

Breton écrit : posez la lettre L. Or, dans la fable projetée par le Sujet, L est le « nom » d'une des Figures principales. C'est un riche peintre floridien (fils du VERT), en qui s'incarnent tous les vices du grand KKapitalisme, y compris l'homosexualité, d'où le jeu sur L = Elle. Après avoir attenté à la pudeur de jeunes garçons, il va commettre sur lui-même l'attentat du suicide.

Et c'est ainsi que L fait sa rentrée en scène, par le pivotage sur Breton : système syntagmatique jouant sur le mot, la LETTRE et l'intertexte. Les pages suivantes offriront deux versions différentes de cet improbable suicide — la première par pistolet, à cause de la phrase fameuse de Breton.

Malgré sa « parade superbe », c'est le Sujet, poisson-poisseux,

qui se prend à ses propres rets. L'épisode du suicide aux barbituriques se clôt sur une Césure, sur le mot « rien ». Mais, comme se le dit le Sujet (p. 158), « le corps n'aura pas monté à « rien » pour rien ». C'est que toutes les fautes du Sujet sont, en définitive, comme celles du langage, des *felices culpae*. Nous l'allons montrer tout à l'heure.

La faute: faillir, falloir

Dès le début du livre commence un jeu qui se poursuivra jusqu'à la dernière page: il porte sur l'homophonie et l'homographie de la troisième personne de deux verbes différents, « faillir » et « falloir »: il FAUT. Il s'agit d'abord de la thématique du manque combinée dialectiquement à celle du devoir, de l'obligation. Qu'est-ce *qui* nous faut? Qu'est-ce *qu'il* nous faut? Qu'est-ce qu'il me faut faire, si je décide d'écrire un livre? Et aussi (en pensant à l'arc de Tristan) qu'est-ce qui faut et qu'est-ce qui *ne-faut*?

Ensuite, « faut » est une réflexion sur le couple vrai/faux; enfin, il est partie intégrante du thème de la *faute*, si important dans les écrits de Velan.

L'idéologie et l'économie du néocapitalisme ressassent aux gens qu'ils sont en état de manque: éduqués à consommer, il leur manque de plus en plus quelque chose, à mesure que le manque semble se combler. Intellectuel marxiste, il me faut écrire un livre, mais le livre me faut. A la dernière page, on lit:

LA RÉVOLUTION EST IMPOSSIBLE
IL LA FAUT
IL LA FAUT

Dans les cinquante dernières pages (à l'exception des dix finales) le Sujet, désespéré, se met à dire son histoire dans les formes les plus traditionnelles, parmi lesquelles l'imitation de Maupassant. C'est au cours de ce brillant exercice qu'il bute sur l'inévitable IL FAUT. Il comprend alors que même le langage le plus « étale », le plus « passe-partout » révèle une « faillite » et ne peut être univoque.

Le retournement extraordinaire qui s'opère de la page 239, sur le pivot IL FAUT, à la ligne ultime, demanderait à lui seul une étude. Elle serait difficile à mener. Quelques observations peuvent être néanmoins transmises ici, mais en vrac: le Sujet renonce à poursuivre sa fable « réaliste » pour laisser parler ses pulsions, à la fois amoureuses et révolutionnaires. Maintenant il ne refoule ni le corps, ni le désir, ni l'individualisme; il voudrait trouver un accord entre le flux et le sens. Il renonce à sa défiance envers la métaphore

et le «lyrisme». Il devient poète, et bon poète. Il parle selon lui-même; le «mot d'autrui» disparaît presque entièrement, et le mot cesse de lui être étranger, d'être le «mot autrui». Les règles qu'il s'était imposées font place à un hymne aux règles mensuelles d'Anne, la Figure désirée, devenue une femme de chair. Baudelaire et Stendhal sont les garants de son «romantisme» retrouvé. Le sang vital, le vert sont célébrés. Ici, si j'ose un dernier jeu nécessaire, le sens change de sens. L'étoffe chère à Claudel se caresse dans le sens du poil et le texte «se met en marche». Nul contresens, nul non-sens, fini le labyrinthe. Comme la statue imaginée par Condillac, et si bellement expliquée par Bachelard, l'admission par le Sujet de ses sens confère à son entreprise un sens. Ou plutôt, comme l'écrit Merleau-Ponty, une série de «petits sens» qui, contrairement au désir de totalisation marxiste, signifient que l'on peut aller «dans le bon sens» tout en étant conscient du travail des sens adverses. L'essentiel réside dans la reconnaissance de deux faits: premièrement, que l'usager du langage doit s'accommoder de ses failles, puisqu'il ne peut penser sans lui; secondement, que ce qui me «comprend» n'est pas le Savoir, mais une mystérieuse et première instance d'énonciation, qui me «fait parler» et que je ne comprends pas (dans les deux acceptions), et qui ne me comprend pas non plus. D'où le désir final d'accorder le flux et la pensée, en l'absence d'un sens préétabli. On notera, par homologie, qu'il y a «deux Marx»: celui qui dit que l'Histoire a un sens unique et celui qui en doute: on retombe sur la différence entre IL FAUT et... IL FAUT.

Retour à la rhétorique, et au rire

Je terminerai par quelques brèves remarques, des questions en fait, qui devraient être un jour discutées.

1. J'ai omis de souligner le caractère métalinguiste et/ou méta-textuel de nombreux jeux de mots. En voici des exemples, qui assument des rôles divers dans l'économie du roman.

Le mot aVERTissement provoque une Césure, et fait l'objet d'un long développement sur l'obscénité du VERT et le satanisme du langage: étant donné que la Césure est un *avertissement*, nous avons affaire à une mise en abyme. — Souvent, d'une manière assez analogue, le plan du récit et celui de l'histoire, plus celui du commentaire, se contaminent en un jeu de mots; exemple: un transit de bloc paradigmatique en un autre devenant indispensable (p. 164), «le-roulement-du-Transeurope assurera le train des choses [...]». Ou, page 114, à propos de la vitesse à laquelle marche un

personnage: « même si j'augmente l'allure, le sens marque le pas ». — L'auteur réussit à glisser son nom dans le récit: le père de Dostoïewsky sanctionnait chacune des erreurs de latin de ses fils par un coup de règle (p. 192): « et velan la règle d'acier sur les doigts ». Pas d'étonnement thématique: le Sujet se voulant fils de Dostoïewsky reporte sur le fils-père l'intention punitive, tout en jouissant du fait que ce « père » soit battu, humilié et offensé.

2. On pourrait énoncer une hypothèse susceptible d'améliorer la rhétorique du jeu de mots: à savoir qu'un nombre élevé de ces jeux ne sont pas sans rapport avec les tropes. Ce point exigerait une étude approfondie. Il est évident que, dans le type de parole que s'oblige fréquemment à tenir le Sujet, les axes métaphoriques et métonymiques sont bannis. Ce sont l'intertexte et le jeu de mots qui assument leurs fonctions: le Sujet parle de « giration ». Le jeu de mots est tour, détour, détournement, il étage le texte analogiquement et le fait virer syntagmatiquement; et il assure une sorte de « colonne vertébrale » de la parole. En outre, il ramène régulièrement le Sujet à ses *tropismes*.

3. Je fais état, dans la Note 6, de mon hésitation entre « Scriptor » et « Sujet » (Sujet du discours immédiat). Ceci pose un problème intéressant: celui des rapports entre l'oralité (même non physiquement prononcée, oralité rêvée ou fantasmée, langage « intérieur »), et le livre, éminemment scriptural, dont la composition visuelle est indispensable à la compréhension. Poser ce problème revient à poser celui de la relation entre l'instance (invisible, inlocalisable) d'énonciation et sa matérialisation en énoncé. Cela reconduit aussi — en dépit d'un structuralisme aux vues courtes — à se demander quelles sont les relations entre l'auteur de *La Statue* et son locuteur imaginaire.

Cette question non résolue m'amène à dire ce que je préfère dans ce livre: le fait qu'il m'oblige à lire mot à mot, phonème à phonème, graphème à graphème. C'est vraiment (ah! nos années d'école primaire) un livre de *lecture*. Je l'ai lu sept fois, et à chacune j'ai *dû lire* vraiment. Cela tient en bonne partie aux jeux de mots. Mais comme ils sont indissociablement liés à la composition des unités de grandeurs diverses, c'est du *jeu des mots*, du jeu du langage qu'il s'agit. L'écriture de *La Statue* démontre l'une des thèses les plus chères à Velan: tenir un nouveau discours sur le monde néocapitaliste n'est utile que si les formes du discours sont inédites. Ce qui est intéressant, ce n'est pas d'ornementer « romanesquement » ce que nous savons déjà pour avoir lu les théoriciens de la sociologie, de la politique, de l'économie et de l'histoire: c'est de montrer les difficultés du discours littéraire à « parler » cela. C'est,

tout autant, de faire lire comment un Sujet se constitue par ses débats avec le langage, avec des formes diverses de langage. A cet égard, *La Statue* serait «le» roman par excellence (mais d'un type nouveau) selon la thèse de Bakhtine sur le dialogisme.

4. Le rire. De Bossuet à Baudelaire, le rire est satanique. Apollinaire écrit de Jarry (en faisant un beau jeu de mots) que l'auteur d'*Ubu* a fait sortir le rire «des basses régions où il se tordait». En dépit d'une phrase célèbre de Valéry, le langage, nous le savons, n'est pas saint. Ni toujours sain. Il est le diable et le bon dieu. Dans *La Statue*, je subodore un peu de Goethe: le satanisme est nécessaire aux œuvres de Dieu. Il semble que, du début à la fin, se dessine une courbe allant du rire engorgé, pénible, désolé et crispé, au rire de la libération des dernières pages. Celui dont parlent certains théologiens juifs, si passionnés de jeux de mots et du jeu des mots. Ils professent qu'au Jugement dernier, Dieu et ses élus riront d'un rire jamais encore entendu. C'est bien d'une résurrection du corps que parle poétiquement, et follement, le Sujet à la fin de *La Statue*, statue qui a enfin harmonisé ses sens et le langage. Avec son: IL LA FAUT, IL LA FAUT, le Sujet, au fond, attend la Parousie. La «révolution», ce serait *que la Chair se fasse Verbe*. Que le monde devienne «juste» et, selon la célèbre formule égyptienne, que les hommes soient «justes de voix». Mais nous n'en sommes pas encore là: car pour l'instant, le langage nous FAUT. Le Verbe continue à être en proie aux démons. Pour notre tourment, les mots jouent en liberté, comme disaient les Futuristes, et se jouent de nous. Mais ils nous invitent à nous libérer.

Pour tenter de «parler juste», il faut payer le prix. Il faut peut-être admettre que le langage, moëlle de notre présence à nous-mêmes et au monde, est un os qui souvent se plante dans notre gorge et nous empêche de respirer comme respirent les anges. Le coup de génie velanien ne consiste pas seulement à inventer une nouvelle rhétorique du jeu de mots, mais à le *mettre au travail* dans les textes fondamentaux de notre culture. Créer un jeu de mots, c'est réécrire la langue. Le lier à l'intertexte, c'est réécrire notre tradition philosophique et littéraire. C'est nous mettre en face du problème suivant: qu'est ce que parler *veut dire*? Ou selon une formule fameuse, *What is the meaning of meaning?*

Philippe Renaud
Genève

NOTES ET RÉFÉRENCES

- 1 Yves Velan, *La Statue de Condillac retouchée*, Paris, Seuil, 1973. Je reproduis *exactement* la typographie voulue par l'auteur.
- 2 L'orthographe de « mot » ou « mots » n'est pas fixée, que ce « jeu » soit singulier ou pluriel.
- 3 Néorhétorique ou Nouvelle rhétorique. Elle apparaît vers 1950, en ce qui nous concerne ici.
- 4 Consulter en particulier :
Jean Dubois et al., *Rhétorique générale*, Larousse, 1970. On la nomme : « Rhétorique du groupe de Liège ».
Pierre Guiraud, *Les jeux de mots*, Paris, PUF, 1976.
Tsvetan Todorov, « Recherche sur le symbolisme linguistique », *Poétique*, Paris, Seuil, No 18.
- 5 Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- 6 Dans « Yves Velan et la recherche fondamentale », *Swiss-French Studies/Etudes romandes*, Acadia University, Vol. 1, No 1, j'ai parlé d'un « Scripteur ». Des lecteurs m'ayant fait remarquer qu'il s'agissait plutôt d'un « discours intérieur », j'ai choisi d'appeler « Sujet » celui qui parle. Mais la question reste ouverte.
- 7 Jusqu'à la moitié du livre, le Sujet semble être un adepte de Descartes. Or Condillac bat en brèche les oppositions : substance pensante/substance étendue, esprit/corps. Ceci explique partiellement le titre du roman.
- 8 Orthographe choisie par l'auteur.
- 9 Claudel, *Art poétique*. Cité par Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 469.
- 10 Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968, p. 220.
- 11 L'architecture, l'urbanisme et la peinture jouent un rôle très important dans *La Statue*, lié au réseau thématique et au jeu de mots.

Remarque: La seule longue étude de *La Statue* est l'œuvre de Jean Kaempfer, « *La Statue de Condillac* » *dispersée*; mémoire de licence, 100 pages, 1975; consultable à la bibliothèque de français de la Faculté des Lettres de Genève.

