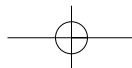
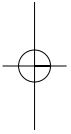
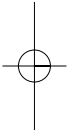
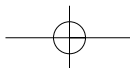
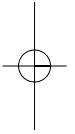
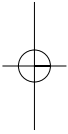




# YVES VELAN

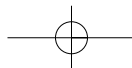
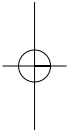
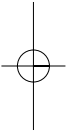






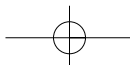
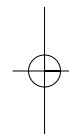
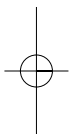
Pascal Antonietti

YVES VELAN



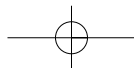
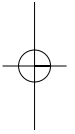
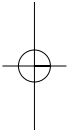


Nous remercions de leur soutien financier :  
la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia,  
la Fondation culturelle de la Banque Cantonale Neuchâteloise,  
la Loterie romande (commission neuchâteloise),  
le Canton de Neuchâtel,  
le pour-cent culturel Migros  
et la Ville de La Chaux-de-Fonds ;  
notre gratitude va aussi au Lycée Jean-Piaget (Neuchâtel) qui nous a accordé  
le loisir nécessaire à l'achèvement de cet ouvrage.





## PRÉFACE DU DIRECTEUR DE LA COLLECTION



## *Préface du directeur de la Collection*

La Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine vise à offrir une série d'études critiques, concises et cependant à la fois élégantes et fondamentales, consacrée aux écrivains/e/s français/es d'aujourd'hui dont l'œuvre témoigne d'une richesse imaginaire et d'une vérité profonde. La plupart des études, choisissant d'embrasser la pleine gamme d'une œuvre donnée, s'orienteront vers des auteur/e/s dont l'écriture semble exiger tout de suite le geste analytique et synthétique, que, je l'espère du moins, la Collection accomplira.

De *Je et La Statue de Condillac retouchée* à l'extraordinaire *Soft Goulag, Contre-pouvoir, Le Chat Muche* et ce *Narrateur et son Energumène*, curieusement inédit, la démarche d'Yves Velan, certes expérimentale, nous laissant des traces plutôt qu'une totalité, des questions plutôt que réponse et clôture, ne cesse de puiser dans l'énergie d'une vision et d'un grand désir, éthiquement et ontologiquement orientés quoique ouverts : la situation du carrefour de la nécessité et de l'impossibilité, du rêve de valeurs imaginables – beauté, bien, bonté – et de l'expérience ou réelle ou pressentie des foisonnantes apories qui bloquent et frustrant, qu'une espèce d'improbable jubilation, rhétorique, stylistique, formelle, vient opposer au discours du même et de l'uniforme la vitalité de la différence, du dialogisme, de la polyphonie. L'analyse de Pascal Antonietti, sûre, fervente, richement méditée, parvient à bien établir les équations délicates d'une œuvre qu'on peut considérer comme un des sommets, subtil, vigoureux et discret à la fois, de la littérature contemporaine de langue française.

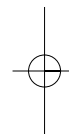
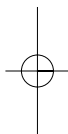
Michaël Bishop  
Halifax, Nouvelle-Ecosse  
Canada  
mars 2004



*Un livre ne doit pas être un besoin, qui se rouvre aussitôt qu'il est assouvi, mais un des grands actes de la vie, comme décider qu'on est amoureux ou déchiffrer les étapes de la mort.*

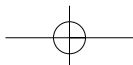
*[...] On n'écrit pas à cause d'un manque porté en soi, dont on est l'effet et qu'on s'efforcerait de combler; on écrit malgré le manque, par adhésion à une force qui est comme une racine, se frayant son chemin à travers l'obstacle et même les désastres.*

Y. Velan<sup>1</sup>



---

<sup>1</sup> In *[vwa]*, n° 17, La Chaux-de-Fonds, automne 1993, pp. 56 et 64.





## PRÉAMBULE

*Le monde est à coup sûr sorti de ses gonds, seuls des mouvements violents peuvent tout réemboîter. Mais il se peut que, parmi les instruments servant à cela, il y en ait un petit, fragile, qui réclame qu'on le manipule avec légèreté.*

B. Brecht<sup>2</sup>

On a pu définir l'œuvre d'Yves Velan comme une « recherche fondamentale »<sup>3</sup> : œuvre ardue et peu connue du grand public, mais d'une importance capitale dans la littérature de langue française.

*Je*, son premier roman (1959<sup>4</sup>), reçut un accueil chaleureux à sa sortie à Paris ; la critique relevait sa nouveauté, tout en le classant généralement dans le Nouveau Roman. Mais Velan allait vite se révéler inclassable, chacun de ses livres mettant en place une stratégie narrative nouvelle : quatorze ans plus tard, avec *La Statue de Condillac retouchée* (1973), il donnait le pivot de son œuvre, apparaissant dès lors comme un système rigoureux malgré la variété des formes, et révélait la très forte cohérence de l'ensemble. Celui-ci se prolongeait avec *Soft Goulag* (1977<sup>5</sup>), et un an plus tard avec un essai (*Contre-pouvoir*), sorte de volet théorique de l'œuvre, qui précisait les positions idéologiques et esthétiques de l'écrivain. Le « cycle » romanesque se termine avec *Le Narrateur et son Energumène* (inédit<sup>6</sup>) ; il faut ajouter à cette tétralogie

<sup>2</sup> *L'achat du cuivre*, cité par Roland Barthes, *R. B. par lui-même*, Paris, Seuil, 1975, p. 111.

<sup>3</sup> Philippe Renaud, « Y. Velan et la recherche fondamentale », pp. 61-74. On se reportera à la bibliographie en fin de volume pour toutes les références y figurant.

<sup>4</sup> Rééditions en 1970 (illustrée par Carlo Baratelli), puis en 1990.

<sup>5</sup> Réédition en 1989.

<sup>6</sup> Cette situation mettait le critique dans l'embarras, puisque son projet visait à rendre compte précisément de l'ensemble du cycle ; mais ayant eu la possibilité d'étudier le texte sur manuscrit, j'ai pu le prendre en considération dans cette recherche.

de nombreuses publications en revue, un «essai-poème» (*Onir*, 1974) ainsi qu'un conte, *Le Chat Muche* (1986). Par ailleurs, on doit à Velan, au cours des années 1950 à 1980, une importante activité de critique, publiée aussi bien en France ou aux Etats-Unis qu'en Suisse romande et en Italie.

L'ensemble de cette œuvre a été couronné par le Grand Prix C. F. Ramuz et le Prix de littérature du Canton de Neuchâtel.

La singularité de son entreprise, le romancier l'a formulée lui-même: son travail est «moins une œuvre qu'une expérimentation, laquelle est repérable à des traces appelées livres»<sup>7</sup>. A la base de cette «expérimentation», un faisceau unique de questions politiques, esthétiques, métaphysiques où se croisent l'individu et la Cité. R. Barthes écrivait déjà dans ses *Essais critiques*, à propos de *Je*: «Tout le paradoxe, toute la vérité de ce livre tient [...] à ce qu'il est à la fois et par le projet même qui le fonde, roman politique et langage d'une subjectivité éperdue»<sup>8</sup>. Quant à la couverture de *La Statue*, elle avertissait: «Une psychanalyse dont l'idéologie occupe les détours». Les quatre romans de Velan peuvent ainsi être considérés comme des réponses diverses à une question unique: «Comment être un sujet?». Mais, comme l'écrit Philippe Renaud, cet auteur «ne sépare jamais le problème des signes de ceux de la cité». Ainsi, à travers des romans radicalement différents les uns des autres, qui à chaque fois interrogent le fait littéraire et renouvellent le genre romanesque, Velan revient inlassablement aux mêmes problèmes: 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 mise en question politique et esthétique.

Cette caractéristique de l'œuvre velanienne m'a conduit dans une recherche précédente à étudier *Soft Goulag* selon la thématique de l'altérité, m'appuyant notamment sur la philosophie d'Emmanuel Lévinas.

Il m'est apparu que les figures du Même et de l'Autre, qui constituent l'une des clefs de ce roman, devaient être étudiées non seulement au plan de l'histoire (de ce qui est raconté), mais à différents niveaux du texte. Le livre se révélait ainsi articulé selon deux axes, vertical et horizontal, ces deux termes prenant un sens étendu, défini dans *Contre-pouvoir*.

Or cette distribution n'est pas seulement un principe structurant, elle constitue me semble-t-il le modèle fondamental de la pensée et de l'esthétique de Velan. On constate en effet que globalement, pour lui, la

<sup>7</sup> [yva], n° 17, p. 36.

<sup>8</sup> *Essais critiques*, p. 133.



## PRÉAMBULE

9

verticalité est liée à l'altérité et à la différence, au dialogisme (tel, par exemple, que le définit Mikhaïl Bakhtine), à la polysémie<sup>9</sup>; à quoi s'opposent l'horizontalité du Même, la série, le monologisme, le langage univoque.

J'évoquais ci-dessus la cohérence qui caractérise l'œuvre velanienne; mais au premier abord, ces quatre romans semblent très différents les uns des autres; il faut donc, avant toute chose, tenter de mettre en évidence cette unité postulée. Pour cela, une présentation générale des romans successifs est nécessaire. Cette première approche fera apparaître un certain nombre de constantes thématiques et en explorera le fonctionnement et les diverses mises en œuvre au long des quatre romans. Dans un second temps, je prendrai comme emblème de la démarche générale son dernier roman publié, et en dégagerai les enjeux thématiques et formels principaux.

\*

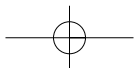
La critique velanienne a longtemps été composée presque exclusivement de comptes rendus journalistiques et d'entretiens. Certains sont d'un grand intérêt, mais on voit leur limite: l'éclatement des points de vue, malgré sa richesse, ne permettait pas une approche globale de l'œuvre, encore moins un travail de longue haleine.

L'essai de Barthes sur *Je* paru en 1960 ouvrait des voies qui sont restées longtemps vierges (citons deux exceptions remarquables: les articles de Raymond Meyrat dans *Critique* en 1975, et de Jean Kaempfer dans la  *NRF*  en 1978). Au plan universitaire, Ph. Renaud a mené un travail de première importance sur l'œuvre de Velan. Deux de ses articles sont incontournables: «Yves Velan et la recherche fondamentale» (1980) et «A propos d'un roman d'Yves Velan: une rhétorique du jeu de mots» (1984). Signalons par ailleurs la très éclairante postface qu'il a donnée à la réédition de *Soft Goulag* (1989).

En 1985 a paru l'ouvrage de Jean Vuilleumier *Le complexe d'Amiel*; *Je* y est longuement étudié — aux côtés d'œuvres d'Henri-Frédéric Amiel, de Roger-Louis Junod et de Jean-Pierre Monnier — dans une perspective que l'on pourrait appeler psycho-politique.

---

<sup>9</sup> Velan déclarait à propos de la polysémie: «Qu'est-ce qui distingue à mes yeux le récit écrit du récit par l'image? Dans le récit écrit, si puissant, si premier de sens que soit son *charme*, il laisse sa liberté au lecteur et pour commencer son dévergondage polysémique» (*lvwa*], n° 17, p. 35).



Il faut citer encore trois mémoires de licence du plus haut intérêt: celui de J. Kaempfer traitant de *La Statue de Condillac retouchée* (1976) et ceux d'Alain Bagnoud (1983) et de Félicie Reymond (1984) sur *Soft Goulag*.

L'œuvre de Velan est aussi très présente dans le livre passionnant que Roger Francillon, Claire Jaquier et Adrien Pasquali ont consacré à la littérature romande sous le titre de *Filiations et filatures* (1991). Enfin, nombre de critiques «velaniens» se retrouvent dans deux numéros de revue très importants, entièrement consacrés à l'auteur de *Je: La Revue de Belles-Lettres* («La Machine Velan», 1992) et *[vwa]* («Circonstanciennes», 1993).

Mais une approche générale, systématique et d'une certaine ampleur, de l'ensemble de l'œuvre faisait encore défaut. C'est le but, modeste, que ce livre s'est fixé, avec l'espoir qu'ayant défriché le terrain, il incitera d'autres critiques à venir combler les nombreuses lacunes qu'il laisse subsister<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Une version notablement plus réduite de la première partie de la présente étude («Trajectoire») constituait le chapitre consacré à Velan (tome III) dans l'indispensable ouvrage publié sous la direction de R. Francillon, *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1998 (4 tomes).

## TRAJECTOIRE

*Superstitions littéraires — j'appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles.*

Paul Valéry<sup>11</sup>

L'œuvre d'Yves Velan, à première vue, se caractérise fort peu par son unité. L'éclatement, au contraire, semble y présider ; éclatement temporel tout d'abord, puisque de nombreuses années séparent les romans ; thématique ensuite, puisque, des souffrances d'un jeune pasteur durant la guerre froide, aux fureurs d'un terroriste d'il y a quelques années, en passant par la thèse d'un chercheur du futur, on décèlerait peu aisément une similitude ; éclatement formel et stylistique enfin, car les types de narration choisis sont très différents d'un roman à l'autre : monologue intérieur, récit se voulant objectif, dialogue, etc.

Pourtant, en dépit de ce caractère protéiforme, la lecture des romans de Velan impose un fort sentiment de cohérence. Mais où cette unité opère-t-elle ? Comment l'écrivain, sous une apparente discontinuité, parvient-il avec ses quatre romans à créer un véritable *cycle* ?

Une constatation frappe tout lecteur attentif de Velan : contrairement à ces écrivains dont on retrouve dans chaque livre un style qui fait leur spécificité — parfois leur génie —, il crée dans chacun de ses romans un langage nouveau ; « pour chaque livre une forme »<sup>12</sup>, ce principe

<sup>11</sup> *Tel quel*, cité par Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in R. Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil (Points), 1977, p. 115.

<sup>12</sup> Velan se sent très proche en cela de la démarche de Francis Ponge.

n'est en rien gratuit: car à chaque fois, un *narrateur*, qui n'est jamais Yves Velan, est source de la parole que nous lisons. Or cette évidence entraîne d'importantes conséquences pour l'approche de l'œuvre velanienne: par le biais de l'analyse de ces narrateurs successifs, on pénètre au cœur du système organisant l'ensemble.

C'est la tâche que la première partie de cette étude se propose; partant de *Je*, parcourant l'ensemble de la production velanienne, il s'agit de dégager un certain nombre de caractéristiques de base, leurs constantes et leurs variations.

Ce cheminement dessine à grands traits l'architecture du cycle, architecture dont il conviendra, dans la deuxième partie de l'ouvrage, d'affiner et d'élargir l'analyse, à travers une lecture beaucoup plus fouillée de *Soft Goulag*.

### ***La recherche d'une voie et la revue Rencontre***

Au début des années cinquante, Velan, bien que n'ayant encore rien publié d'important, n'est pas inconnu dans le milieu littéraire romand; il a noué des amitiés avec des écrivains comme Gustave Roud<sup>13</sup> et Georges Nicole, il côtoie l'helléniste André Bonnard. En 1950, il fait partie de l'équipe lançant à Lausanne la revue *Rencontre* dont il sera le pivot des premiers numéros. En principe bimestrielle, la revue publie dix-huit numéros de 1950 à 1953<sup>14</sup>; revendiquant un ancrage politique très à gauche, elle se montre critique envers la tendance des écrivains romands à une introspection prenant souvent la forme du repli lyrique sur l'expérience intime; J.-P. Monnier a pu écrire de cette littérature qu'elle était «peut-être la moins sociale de toutes, la moins documentaire, et par conséquent la plus inactuelle». Mais les cibles principales sont les écrivains prisonniers d'une littérature «début de siècle», comme Charles-François Landry, et surtout deux des auteurs suisses connus alors à l'étranger: Gonzague de Reynold et Denis de Rougemont.

<sup>13</sup> En témoigne un choix de correspondance (entre 1952 et 1967): «Lettres à Yves Velan», [vwa], n° 25, La Chaux-de-Fonds, printemps 1998, pp. 103-138.

<sup>14</sup> Le premier comité est composé notamment d'Henri Debluë (directeur), Y. Velan, Jean-Pierre Schlunegger et Michel Dentan. Sur *Rencontre*, voir l'étude inédite d'Anne-Claude Lang dont je m'inspire abondamment ici: *Une aventure littéraire audacieuse: Rencontre (1950-1953), une revue engagée en Suisse romande*, mémoire de licence, Faculté des Lettres, Université de Genève, 1986 (Bibliothèque de français).



## TRAJECTOIRE

13

L'éditorial du premier numéro est rédigé par Velan; *Rencontre* désire, écrit-il, briser la solitude de l'homme romand, homme « rogné », craintif et isolé, cela dans une perspective humaniste et engagée :

C'est [...] cette passion qui nous rassemble, cette passion de la générosité et de la grandeur. Alors, quoi d'étonnant que la première et la clef de nos préoccupations soit l'homme.

Voici l'homme: il relève ses filets; il nivelle les montagnes; il ciselle le moyeu d'une traction avant; il fait la révolte du ghetto à Varsovie; il se tait quand on lui arrache les ongles; il couche sur le givre; il se promène dans les enfers du monde; il s'étonne; il a du sang; il connaît l'épanouissement merveilleux de la tendresse; il meurt sans gloire; il attaque les tanks de Franco avec de l'essence; il se révolte; il résiste malgré la peur; il aime. L'homme, avec ses désirs, ses nostalgies sans limites; son angoisse de l'amour et de la mort, son besoin d'absolu, sa passion de communiquer.<sup>15</sup>

Il s'agit aussi de rassembler les intelligences du pays en vue de défendre « les talents authentiques de chez nous » et de faire connaître la littérature romande. Par ailleurs, la revue s'efforcera de présenter les grandes littératures étrangères. La médiocrité, l'hypocrisie et la fadeur de la critique contemporaine sont attaquées; de fait, elle a tendance à encenser toujours les mêmes « gloires » et oublie sciemment l'avant-garde. La littérature contemporaine, témoignant d'un système de valeurs qui doit changer, se voit donner pour tâche de transformer le monde.

Peu à peu, les divergences au sein de la rédaction, perceptibles dès les premiers numéros, se font plus nettes; Velan s'éloigne de la revue, jusqu'à démissionner du comité en 1952. Georges Haldas, écrivain genevois réputé, en prend désormais la direction de fait. Mais l'engagement politique de Velan, sa verve, ses prises de position tranchées, son exigence littéraire (sur son propre travail comme sur les écrits de ses contemporains...) en ont fait d'ores et déjà un personnage important.

*Rencontre* avait publié en 1950 de longs fragments d'un roman en travail, *D'un monde mauvais*, précédés d'une courte introduction où Velan définit sa vision du rôle de la littérature :

Ce roman [...] est un roman politique. 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. Seuls les inconscients et les catalogues assurent qu'on lit pour

<sup>15</sup> *Rencontre*, n° 1, Lausanne, janvier-février 1950, p. 14. En 1950 étaient publiés notamment : *L'abbé C.*, de Bataille; *Les matinaux*, de Char; *Un barrage contre le pacifique*, de M. Duras; *Les âmes fortes*, de Giono; *La littérature à l'estomac*, de Gracq; *La cantatrice chauve* d'Ionesco; *Le hussard bleu*, de Nimier; *Etudes sur le temps humain*, de Poulet; *Main-d'œuvre 1913-1949*, de Reverdy; *L'herbe rouge*, de Vian; *Patience de Ramuz*, d'A. Béguin.

s'évader. Mais il va de soi que le *Manifeste* explicite et qu'un poème représente. Son effet est de dynamisme et de synthèse, les sentiments qu'il suscite d'un autre ordre. Tout n'en est pas moins fonctionnel de cette interrogation : comment mettrons-nous sur pied une civilisation socialiste ?<sup>16</sup>

Pour Velan, l'écrivain né de la conscience de la guerre, aux prises avec les questions du temps, doit être l'expression de la nécessité d'un changement radical de la société.

Influencé par les réflexions de Sartre (et dans une moindre mesure de Maurice Merleau-Ponty), Velan tourne donc le dos à la littérature des aînés (bien que reconnaissant l'importance de Ramuz, il écrira plus tard à son sujet : « Ramuz. On me demande en somme une signification. Mais dans ce cas (à moi, écrivain), il s'agit d'un sens : Qu'est-ce que je lui dois ? Rien. Qu'une manière de s'obstiner. »<sup>17</sup>), attaque l'académisme et le repliement sur soi fréquents dans la littérature romande de l'époque<sup>18</sup>. Mais dans le même temps, il réfute le réalisme socialiste, insistant déjà sur la nécessité de chercher des formes nouvelles, et refuse de condamner l'hermétisme, pour autant qu'il ne soit pas gratuit. Et déjà il réclame du lecteur qu'il affronte les textes « difficiles » : « Ne méprisez pas d'emblée ce qui vous résiste. Faites un effort pareil à celui du créateur. Souvent, le premier pas franchi, ce qui vous paraissait contourné vous apparaîtra comme plus incisif, plus profond, en un mot plus progressiste que l'immédiatement buvable »<sup>19</sup>. *D'un monde mauvais*, vraisemblablement considéré par son auteur comme trop peu conforme à ces exigences, sera détruit.

La rencontre de Barthes, à l'époque où Velan écrit *Je*, sera déterminante, et il reconnaîtra dans le structuralisme<sup>20</sup> et la psychanalyse des instruments qui manquaient jusqu'alors à sa réflexion sur le phénomène littéraire<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> *Rencontre*, n° 6, novembre-décembre 1950, p. 8.

<sup>17</sup> *Revue neuchâteloise*, n° 38, Neuchâtel, 1967, p. 24.

<sup>18</sup> Le contexte de la production littéraire romande des années 1930, et les débats qu'elle a suscités dès l'après-guerre (par Jacques Mercanton, dans la revue *Rencontre*, etc.), sont remarquablement synthétisés par Claire Jaquier dans sa thèse *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, Lausanne, Payot, 1987 (en particulier pp. 297-305).

<sup>19</sup> « Ecrire quoi ? Pour qui ? Comment ? », *Socialisme*, n° 121, mai 1955. Cette idée, Velan la développera quelque vingt ans plus tard dans *Contre-pouvoir* (cf. *infra*, « Pour un *Contre-pouvoir* culturel »).

<sup>20</sup> Mais son intérêt pour l'approche structuraliste n'empêche nullement l'exercice de l'esprit critique ; ainsi écrit-il à propos de Saussure : « A la limite le structuralisme devient une idéologie ; une curieuse idéologie dans la mesure où elle ne dit pas son nom. Elle se présente comme une « activité » (Barthes). Mais par là même elle institue un « méta-langage », une signification seconde qui est celle-ci : le point de vue de l'Histoire est dépassé,

**Un tournant: Je**

La parution à Paris de *Je* à la fin des années cinquante représenta un véritable événement<sup>22</sup>: issu d'une longue maturation, «serré, tendu, volontaire» (G. Nicole), ce roman se pose en rupture aussi bien sur le plan formel que thématique avec la littérature romande de l'époque: les questions du temps y faisaient irruption dans un «grand roman politique», qui d'un même geste en renouvelait la forme, et révolutionnait un thème ancré dans la tradition calviniste, celui du pasteur; il fut considéré par bien des écrivains comme la manifestation d'une ère nouvelle en Suisse romande. La critique française, elle aussi, salua sa nouveauté fondamentale<sup>23</sup>.

Jean-Luc Friedrich est un jeune pasteur (d'une trentaine d'années) de la petite paroisse de Nyon (entre Genève et Lausanne), en pleine guerre froide. Convaincu d'être frappé par la *Disgrâce*, il scrute anxieusement ses actes dans un monologue intérieur auquel viennent s'adjoindre divers discours rapportés et textes de formes variées. Dévoré par le sentiment de culpabilité, torturé par le refoulement sexuel (compliqué par une forte tendance à l'homosexualité) et sa difficulté à communiquer avec ses semblables, il se sent perpétuellement sous les regards réprobateurs de son Dieu (celui surtout, terrible et vengeur, de l'Ancien Testament, car le Christ est presque absent<sup>24</sup>) et de ses concitoyens; regards juges auxquels vient s'ajouter le sien propre, car il n'a de cesse de scruter le moindre de ses gestes, paroles et pensées. Le pasteur n'est pourtant pas totalement enfermé en lui-même: révolté par les injustices sociales, déchiré entre le message

---

l'essentiel est de décomposer, recomposer, modéliser, aménager, dans une situation à prendre (désormais) telle qu'elle est. C'est une «parole» inespérée pour le néo-capitalisme ou le néo-communisme khrouchtévien» (*Gazette de Lausanne*, 6/7.6.1964).

<sup>21</sup> La pensée structuraliste n'intervint que dans son travail de critique, et jamais dans ses romans. Quant à la psychanalyse, elle n'apparaît dans les romans que de manière diffuse, implicite, et non comme objet.

<sup>22</sup> En 1959 paraissaient également: *Beckett*, d'Anouilh; *Zazie dans le métro*, de Queneau; *Dans le labyrinthe*, de Robbe-Grillet; *Le planétarium*, de N. Sarraute; *Mémoires intérieurs*, de Mauriac; *Les Séquestrés d'Altona*, de Sartre; *Le livre à venir*, de Blanchot; *Le cercle des repréailles*, d'Y. Kateb. Littérature romande: *La vaisselle des évêques*, de G. Borgeaud.

<sup>23</sup> Le roman obtiendra en 1960 le Prix Félix Fénéon et le Prix de Mai.

<sup>24</sup> Gilbert Vincent rappelle que cette conception «se rattache — explique ailleurs Yves Velan — à un piétisme exacerbé, venu du Nord, hébraïsant, si on peut dire, et dont l'emblème est Kierkegaard; chez nous il est à peu près disparu (avec l'affaiblissement de la figure du père)» (*La Revue de Belles-Lettres*, 1992, p. 76). Par ailleurs, d'un point de vue psychanalytique, ce Dieu, père castrateur, est à l'évidence à mettre en relation avec le refoulement sexuel de Jean-Luc et la figure de son père, à la fois absente et oppressante.

évangélique, sa fascination pour les «rouges» — au sein desquels il a ses rares amitiés : Victor, puis Morier —, et son appartenance à une communauté pastorale soutenant sans réserve le Pouvoir, il accepte de participer à une réunion du POP (Parti communiste). Mais sous la pression de son collègue plus âgé, il devra renoncer à poursuivre cette tentative de dialogue. Après un séjour militaire particulièrement douloureux, et qui s'assimile au Déluge, mais durant lequel se renforcent ses convictions, il apprend l'interdiction professionnelle qui vient de frapper tous les fonctionnaires fédéraux communistes ; dans un sermon, il s'insurge alors avec force contre la surveillance policière et le fichage d'une partie de ses concitoyens : ce courage lui vaudra la haine de certains notables de la paroisse. Le scandale provoqué par l'un d'eux, Bovet, qui révèle une escapade unique (et au demeurant piteuse...) de Friedrich chez une prostituée lausannoise, viendra sanctionner cet engagement. Dès lors, le pasteur s'attend à être chassé de l'Eglise ; son châtement sera plus léger : il devra se marier, et sera vraisemblablement déplacé dans une paroisse ouvrière.

Il a un rire du nez très bref, agréablement morose, qui le ramène aux toits dans la grisaille, l'image lui vient d'un jeu forain où on pédale sur place, puis celle du tonneau des Danaïdes. Il faut continuer. En ce moment il sait que rien n'arrive, mais au sommet de la roue il aura à nouveau l'illusion de pouvoir se changer. Il a appris qu'il est vivant, c'est bien quelque chose. Qu'en aura-t-il de plus si hors de cela il invente tout ? Allons toujours prendre une tasse de café. Il faut attendre avant de vouloir penser. Il pourrait quand même passer deux semaines dans le sud. D'abord rentrer dans sa paroisse, et souffrir. Morier. Avec un peu de chaleur humaine. Un peu de chaleur humaine<sup>25</sup>.

Jean-Luc, écrit Edgar Tripet, «est allé aussi loin qu'il pouvait aller. Il a reconnu le visage de Léviathan, il a nommé son pouvoir, il en a mesuré l'étendue dans l'aliénation des consciences, il a décidé de s'en dégager en se portant au secours de ses victimes. Mais il ne sort pas du système producteur des injustices qui le font souffrir [...]. Il ne sort pas d'une réalité constituée par ses déterminismes [...]»<sup>26</sup>. Mais si le personnage s'arrête, Velan continue sa réflexion ; nous verrons qu'elle s'accomplira dans le roman suivant.

C'est sans doute Barthes qui a le mieux perçu, à sa parution, les enjeux et la nouveauté de *Je*. Roman politique, il bouleverse néanmoins les codes de l'esthétique réaliste, mettant en question les idées admises sur

<sup>25</sup> *Je*, p. 317 ; toutes les références à cet ouvrage proviennent de la réédition (au demeurant passablement fautive) en collection «Poche Suisse».

<sup>26</sup> [*vwa*], n° 17, p. 43.



la littérature engagée depuis Sartre : *Je*, écrit-il, est un roman réaliste, mais c'est un paradoxe qui fait tout son prix, car « ce n'est pas un roman « socialiste », dont l'objet déclaré [...] serait de décrire les rapports historiques de l'Eglise et du Proletariat suisse; et pourtant ces rapports, la réalité de ces rapports forment la structure de l'œuvre, et même, à ce que je crois, sa justification, son mouvement éthique le plus profond ». Et de relever que les rapports de classe ne sont jamais *traités*, mais donnés à travers le filtre d'une parole subjective « la plus antipathique qui soit à tout réalisme traditionnel, et qui est la parole d'un certain délire. [...] On nous a trop longtemps persuadés qu'il fallait un roman pour parler de soi et un autre pour parler des ouvriers, des bourgeois, des prêtres, etc.; le Pasteur de Velan, lui, reçoit le monde dans son entier, à la fois comme peur, comme faute et comme structure sociale; pour nous, il y a « les ouvriers » et puis il y a « les autres »; pour lui au contraire, les ouvriers sont précisément les autres : l'aliénation sociale se confond avec l'aliénation névrotique »<sup>27</sup>.

Cette conscience éperdue du pasteur est caractérisée par ce que J. Vuilleumier<sup>28</sup> a défini comme le « complexe d'Amiel »: obsession de la Faute, autocensure, tendance à se faire juge et bourreau de soi-même, difficulté à établir un lien concret avec le monde, répulsion et fascination face au corps. Affolé, éperdu, faible, Jean-Luc, dans sa forme de quête de sainteté, ne manque pourtant pas d'un certain courage : sa propension au masochisme ne l'empêche en effet ni de faire preuve d'humour et de lucidité face à lui-même, ni de tenter d'échapper à sa névrose. La rencontre avec les communistes, une prise de position pacifiste en plein cours militaire<sup>29</sup>, puis la visite chez une prostituée apparaissent certes comme des échecs; le scandale provoqué après son sermon attaquant la police secrète et le licenciement des fonctionnaires communistes<sup>30</sup>, en revanche, le persuade, au moins pour un temps, que « si, il peut se passer quelque chose »<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, pp. 133 et 135.

<sup>28</sup> Dans *Le complexe d'Amiel*.

<sup>29</sup> L'armée suisse étant un corps de milice, tout citoyen est soldat durant une grande partie de sa vie, les périodes de service (appelées « cours de répétition ») étant réparties sur plus de vingt ans. Un pasteur a la possibilité d'être aumônier (avec grade de sous-officier), mais Jean-Luc a choisi de demeurer « simple soldat ».

<sup>30</sup> Rappelons que de 1948 à 1951, à l'instar des Etats-Unis, la Suisse a adopté une série de mesures permettant la surveillance et la répression des personnes suspectes de « sympathie communiste ». C'est ainsi qu'en septembre 1950 le Conseil fédéral (gouvernement) décrète que « les fonctionnaires, employés et ouvriers de la Confédération qui, par leurs activités politiques, ne méritent pas la confiance qu'exige l'exercice de leur charge, seront congédiés »; Velan lui-même fut victime d'interdiction professionnelle (cf. *infra*, « Itinéraire »).

<sup>31</sup> *Je*, p. 296.

Les mouvements affolés de cette conscience nous apparaissent à travers une stratégie romanesque novatrice. Structuré en cinq parties de longueur inégale correspondant à des « épisodes », clairement situé dans l'espace (le canton de Vaud) et le temps (quelque cinq mois, d'août 1952 à janvier 1953), faisant allusion à nombre d'événements de l'actualité suisse (les procès politiques Pierre Nicole et André Bonnard<sup>32</sup>, l'affaire Schiwoff<sup>33</sup>, etc.) ou internationale (l'Indochine, les Partisans de la Paix et l'appel de Stockholm<sup>34</sup>...), *Je* relève au premier abord de la tradition réaliste, qu'emblématise son stendhalien premier paragraphe :

<sup>32</sup> En janvier 1951, le gouvernement promulgue une ordonnance secrète sur la « sauvegarde de la sécurité du pays » qui prévoit l'internement des citoyens subversifs. Des articles du Code pénal, « réprimant le soutien à des entreprises et à des menées contre la sécurité de la Suisse » et « sur la propagande subversive », permettent de traduire en justice les cadres ou journalistes communistes. Le premier fut un rédacteur de la *Voix ouvrière*, Pierre Nicole, qui fut condamné en décembre 1951 à quinze mois de prison ferme pour des articles considérés comme des « calomnies contre le Conseil fédéral » et des « atteintes à l'indépendance de la Suisse ». En 1954, le professeur André Bonnard, titulaire de la chaire de grec de l'Université de Lausanne, sympathisant du POP et président suisse du Mouvement de la paix, a été accusé d'espionnage pour avoir communiqué au Conseil suisse de la paix les noms et grades militaires des membres du Comité international de la Croix-Rouge, ainsi que les sièges qu'ils occupaient dans des conseils d'administration de grandes entreprises suisses. Mais « la personnalité de l'accusé, défendu par le monde académique et ses étudiants, le climat international changeant après la mort de Staline » firent reculer les autorités, et le procès aboutit à une ridicule peine de prison de quinze jours avec sursis (André Rauber, « Il y a 50 ans : le procès Arnold », *Gauchebo*, n° 17, 25.4.2003, p. 8).

<sup>33</sup> En 1956, un syndicaliste communiste, Victor Schiwoff, est arrêté par la police politique (BUPO) pour espionnage au profit de la Hongrie. Licencié de son poste syndical, jugé et condamné en 1958, il ne sera réhabilité dans son syndicat qu'en 1971 ; en fait, l'ensemble de l'affaire s'est révélé une manœuvre politique destinée à écarter des syndicats les cadres communistes, et accessoirement à camoufler une série de scandales, dont celui dit des « fortins de sable », élaboussant le Conseil fédéral (Cf. A. Rauber, *Histoire du mouvement communiste suisse*, tome II, Genève, Slatkine, 2000, pp. 228-229).

<sup>34</sup> Rappelons que les Partisans de la Paix sont une « ligue internationale formée peu après la Seconde Guerre mondiale en raison de la crainte générale que provoquaient les tensions de la guerre froide et de la crainte que les Etats-Unis ne recourent aux armes atomiques. Dans ces conditions [...], les auteurs de l'appel pour la tenue à Paris d'un « Congrès mondial des partisans de la paix » [...] et de nombreuses personnalités signataires de cet appel font alors le succès de ce congrès (avr. 1949) en lui apportant le soutien d'associations diverses et de milliers d'adhésions individuelles. Venus de 70 pays, 2198 participants adoptent un manifeste et constituent un comité de 140 membres pourvu d'un bureau que préside Frédéric Joliot-Curie. Voulant faire cesser la guerre froide, la course aux armements, la menace atomique, les conflits en cours et le règne du colonialisme, les « partisans de la paix », dans leur session de Rome (oct. 1949), dressent un



## TRAJECTOIRE

19

Nyon est la première ville qu'on rencontre entre Genève et Lausanne, en un point où la route longe le lac. Presque toute la bourgade est construite sur le plateau qui s'étend derrière, et du bas le voyageur n'en voit que la crête. Au sud, vers Genève, la pente s'infléchit, car un ruisseau borde la ville, ainsi la rue du Cordon, qui mène de la grand-route au centre, peut grimper tout droit au lieu de zigzaguer de flanc. Le trajet est d'ailleurs bref: cinq cents mètres à peine et l'on passe sous la poterne, où pend une lanterne d'un genre ancien. La maison à droite est la mienne, la cure, comme l'indiquent les volets à bandes vertes et blanches<sup>35</sup>.

Cette apparence sera pourtant bientôt battue en brèche. Dans *Narcisse romancier*, Jean Rousset rappelle que «trois modes narratifs correspondent à [la] saisie immédiate d'un sujet par lui-même, d'une part l'échange de lettres [...], d'autre part le journal intime, et le monologue intérieur, discours sans auditeurs réduisant au minimum l'intervalle entre la narration et son objet. Si ces trois formes ont en commun de favoriser cette simultanéité, seul le monologue intérieur y atteint, puisqu'il est supposé s'enregistrer sans s'écrire»<sup>36</sup>. Or la situation d'énonciation, dans *Je*, est beaucoup plus complexe. Le roman est ainsi dominé par un discours intérieur «organisé»:

Ô Dieu, suis-je le seul vivant au milieu d'un peuple de cadavres? Ma tête se perd, Tu le sais que je ne pêche pas par orgueil, que j'ai la conscience d'être plus mauvais que le plus endurci. Et que je ne sais cela que parce que je suis en état de disgrâce, taré. Damné. Je Le recherche, alors je comprends qu'Il vit, qu'Il veut nous détruire. Naturellement mes frères n'en retirent aucun profit, il ferait beau voir que la disgrâce servît à quelque chose. Je suis enfermé avec Lui, dès que je veux sortir de moi je deviens muet<sup>37</sup>.

«programme de paix» et le soumettent, au début de 1950, aux parlements des pays suivants: Italie, Belgique, France, Pays-Bas, Mexique, Etats-Unis, U.R.S.S. Puis c'est l'appel de Stockholm (mars 1950) pour l'interdiction de l'arme atomique. Le IIe Congrès (Varsovie, nov. 1950) substitue au comité un «Conseil mondial de la paix», auquel il est confié de coordonner les activités des conseils nationaux et d'accueillir en son sein «les représentants de toutes les forces engagées dans une action pratique en faveur de la paix». Il en résultera, lors du Congrès de Vienne («Congrès des peuples pour la paix»), une participation d'hommes politiques non adhérents au Mouvement et l'adoption d'une charte pour un accord des «cinq Grands» (déc. 1952). [...]» (*Encyclopaedia universalis*, article «Paix (mouvement de la)», CD-Universalis, version 7).

<sup>35</sup> *Je*, p. 7. On nomme cure la maison mise à disposition d'un pasteur; le vert et le blanc sont les couleurs du drapeau vaudois. A l'époque, l'Eglise à laquelle appartient Jean-Luc était appelée «Eglise nationale vaudoise», et elle dépendait directement de l'Etat cantonal (dans le cadre du «département de l'instruction publique et des cultes»), que caractérisait un très fort anticommunisme.

<sup>36</sup> *Narcisse romancier*, Paris, J. Corti, 1972, p. 25.

<sup>37</sup> *Je*, p. 12.

Mais cette voix se trouve fréquemment parasitée par une sorte de «tout-venant» de la pensée ; ainsi, au lendemain du débat avec les militants communistes :

C'est une vraie gueule de bois. J'ai la tête vide. Tous les nerfs à fleur de peau. C'était si imprévu *de me sentir à l'aise parmi eux* *Détente. Entraînement à abonder dans leur sens*. Cela m'a dupé comme le vin. D'ailleurs, oui, j'ai le sentiment d'avoir fait le mal, comme quand j'ai bu. La ville. Schmidhauser, regard hostile. Pourtant je lui achetais une boîte de cent. J'aurai des cigarettes pour Victor. Non, non, raisonnons sainement. Que la peur ne fausse pas ce que je pense. Si tôt *Nyon presque désert du premier matin* il ne pouvait pas savoir ce que j'ai fait hier soir. Je serai mis au ban de la communauté. Les gens que je fréquente sont les ennemis des rouges. Quand *j'entrerai dans un magasin, on me prendra mon tour*. Signe de mépris, de rupture.<sup>38</sup>

De plus, à cette trame vient s'ajouter une multitude de discours autres (récits de rêves, citations bibliques, rapports, lettres, sermon, journal intime, articles de journaux, documents, archives policières : extraits d'écoutes téléphoniques, interrogatoires, etc.). Certaines scènes sont rapportées sous des angles différents ; ainsi la soirée au POP : Jean-Luc la narre successivement dans une première tentative balbutiante de rapport destiné à son collègue (sans cesse perturbé par des hésitations et des réflexions), puis sous forme de «notes» (transcription des paroles prononcées lors de la soirée), enfin à travers le rapport final, rédigé, qui d'ailleurs se révélera inutile, et n'atteindra pas son destinataire ! Mais cette même soirée est relatée encore, et de façons fort différentes, lors de dialogues avec un militant communiste, sa gouvernante ou encore l'autre pasteur de la ville.

Par ailleurs, les soubresauts de cette pensée nécessitaient une mise en forme dont les singularités déroutent le lecteur, le texte apparaissant comme haché, éclaté, souvent jusqu'à l'agrammaticalité, et jouant de manière complexe avec la ponctuation et la typographie :

Les flaques *éclatent*. Roule. Mécanos. Est-ce que je dors. Mécanos à. *Boue*. Sans ces camions. Mécanos à plaindre. *Rentrée sous la pluie*. Frissonner. Pas pu. Là. Délice. Ça tambourine. Ma *chambre*. Tiède. Lit. Les hommes. Cahots. Berçants. — Il dort, Friedrich? — Stab. — On dirait. — Ça caille. Me dissoudre. *Masse gris-vert*. Pleut. *Sapins*. Rien.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> *Je*, p. 111.

<sup>39</sup> *Je*, p. 216. Les italiques, d'un usage complexe dans le roman, semblent répondre à plusieurs fonctions : «didascalies» parfois, mais le plus souvent expression de fantasmes, de refoulé, de réminiscences, liées à une sorte de «dédoublé» du personnage.

Entreprise, déjà, de mise en crise du discours narratif; dès ce premier roman, on le voit, Velan faisait, selon l'expression de Ph. Renaud, «sauter le moule dans lequel il s'[était] malicieusement, voire sardoniquement glissé»<sup>40</sup>: celui de la tradition du roman pastoral calviniste et introspectif, mais aussi bien celui du réalisme.

C'est ainsi, par exemple, que le dogme de la vraisemblance, apparemment respecté, est subtilement déjoué. En effet, s'il s'agit bien d'un monologue intérieur, comment les autres textes constituant le roman parviennent-ils au lecteur? Plus étrange, des extraits d'un rapport syndical sont cités, accompagnés d'une note en pied de page: «Document authentique. Le «français» aussi»<sup>41</sup>, note qui ne peut être attribuée qu'à l'auteur; or la métalepse<sup>42</sup> est ici redoublée par un anachronisme: ce rapport mentionne un événement survenu en décembre... 1956! D'autres signes, plus discrets, me semblent aller dans le même sens: l'ironie du patronyme du protagoniste (il se nomme Friedrich, or *friedlich*, en allemand, signifie «paisible»); un Jean-Luc (qui se croit «persécuté»<sup>43</sup>...) flanqué de Marthe et de Marie<sup>44</sup>; un personnage prénommé Yves, né le même jour que l'auteur<sup>45</sup>...

Enfin, et dans le même temps, par l'imbrication des problématiques individuelle et sociale, Velan prenait ses distances face au Nouveau Roman, auquel une lecture superficielle pouvait l'assimiler. Car s'il a été marqué par la rupture brutale qu'opéraient des écrivains comme Sarraute, Robbe-Grillet, Simon ou Butor avec le roman traditionnel, et persuadé très tôt (la destruction de son premier roman en est sans doute le signe) de la

<sup>40</sup> [vwa], n° 17, p. 18.

<sup>41</sup> *Je*, p. 280.

<sup>42</sup> La métalepse narrative — selon la terminologie de Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, pp. 243-246), rencontre inopinée de deux niveaux narratifs (celui de la narration et celui de l'histoire) — est l'une des techniques les plus radicales pour annuler l'effet de vraisemblance, et montrer du doigt le texte en tant que fiction assumée (*Jacques le fataliste* de Diderot en est un exemple fameux).

<sup>43</sup> L'un des premiers romans de Ramuz s'intitule *Jean-Luc persécuté*.

<sup>44</sup> Rappelons que pour les chrétiens, Marthe symbolise la vie active, et Marie la vie contemplative (*Evangile selon saint Luc*, 10, 38-42).

<sup>45</sup> Un subtil et ludique réseau d'indices autobiographiques parcourt les romans de Velan; ainsi, dans *La Statue*, cette même date apparaît (p. 244), le père de Guillaume — personnage sans doute assez proche de l'auteur — est un architecte sans emploi, une anecdote concernant Stendhal (p. 248) relève du vécu du jeune Velan, et l'on peut lire page 192: «[...] ce que ça peut être con, un Père, Imperator omnium, l'obligation donc de se tenir à deux centimètres de la table sans s'appuyer, pendant des heures, et velan, la règle d'acier sur les doigts, si on s'appuyait ou si on se trompait d'ablatif, voilà qui assied la piété filiale [...]»; et, de façon plus explicite cette fois, on trouvera dans *Le Narrateur et son Energumène* un personnage du nom de... Velan, qui y jouera «un rôle capital» (cf. *infra*, «L'achèvement de la tétralogie: *Le Narrateur et son Energumène*»).

nécessité d'élaborer une écriture romanesque nouvelle, c'est fondamentalement pour des raisons *idéologiques*. En cela très sartrien, Velan a toujours refusé la tentation d'évacuer le référent<sup>46</sup>. Et cela même lorsqu'il radicalisera sa démarche en faisant la narration d'un roman en train de s'écrire (ou de *ne pas pouvoir* s'écrire); car cette mise en question fondamentale du roman, de ses formes, de son rôle, de ses rapports avec la réalité, Velan la parachèvera dans son deuxième livre, qui exigera un labeur de près de quinze ans.

### La Statue de Condillac retouchée, pivot de l'œuvre

Achevée lors du long séjour américain<sup>47</sup>, *La Statue de Condillac retouchée* ne rencontra pas le succès de *Je*<sup>48</sup>. Les exégèses de ce roman sont d'ailleurs aujourd'hui encore peu nombreuses<sup>49</sup>. C'est que sa technique d'écriture, radicalisant ce qui n'était qu'ébauché dans le premier

<sup>46</sup> Je pense ici en particulier au groupe «Tel Quel» (Sollers, Ricardou, Roche, Pleynet...) dans les années 1960 et 1970. Velan écrit en 1963, à propos de *La Vita agra* de Biancardi: «Il y a tout de même la reprise d'une littérature qui, *en tant que littérature*, finis les bons jeunes hommes de «Tel Quel», rendra compte de notre situation.» Et en 1965, sur *Drame* de Sollers: «L'architecture du roman prend le pas sur le roman lui-même, sur la sensibilité de l'auteur, sur la passion [...]. Cette tendance, qui est générale, consisterait pour un architecte à ne faire une demeure qu'avec son armature métallique. Or un roman aussi doit être *habitable*.» Et la même année, commentant *Almagestes* d'Alain Badiou: «[...] l'essentiel est précisément que ce langage soit une parole, en d'autres termes qu'il manifeste le seul projet littéraire aujourd'hui possible: celui de la littérature engagée; en montrant où est le problème de ce projet; dans la nécessité d'une forme de l'engagement, s'il est littéraire.»

<sup>47</sup> En 1973 paraissaient notamment: *De l'inconvénient d'être né*, de Cioran; *India Song*, de M. Duras; *La sorcière de Rome*, de Frénaud; *Les hauts quartiers*, de Gadenne; *Inclus*, de Guillevic; *Poésie V*, de Schehadé; *Triptyque*, de Simon; *Le plaisir du texte*, de Barthes. Littérature romande: *L'ogre*, de Chessex; *Cent petites histoires cruelles*, de C. Bille.

<sup>48</sup> Dès le début des années soixante et après le succès de *Je*, Velan, ainsi qu'il le racontera plus tard, s'est trouvé devant un choix: «faire une carrière ou une œuvre»; il renoncera dès lors à la carrière. Ce à quoi il tournait le dos, c'est aussi une certaine vision de la littérature que dénonce Pierre Jourde dans son roboratif pamphlet *La littérature sans estomac*: «Le coup éditorial fait ainsi de la vie littéraire un théâtre d'illusion: un éditeur orchestre la sortie d'un livre en faisant passer une cuisine de vieux restes pour une recette nouvelle. Des journalistes intéressés ou soucieux de ne pas rater un événement donnent l'ampleur désirée à la chose. Quelques écrivains ou critiques plus attentifs protestent, ce qui ne fait, fatalement, qu'accentuer le succès, selon la vieille loi publicitaire: qu'importe ce qu'on en dit, pourvu qu'on en parle. Le bavardage autour du texte a plus d'importance que le texte. Puis les histrions disparaissent, jusqu'à la prochaine représentation» (Paris, L'Esprit des Péninsules, 2002, p. 22).

<sup>49</sup> Quelques remarquables exceptions: les travaux de J. Kaempfer (1975), de R. Meyrat (1975) et de Ph. Renaud (1984).

ouvrage, s'est souvent heurtée à l'incompréhension du lecteur<sup>50</sup>. Car pour chaque nouveau roman, Velan invente une forme romanesque nouvelle (reprenant à son compte l'injonction de Ponge, qui réclamait «une rhétorique par poème»): le monologue intérieur, emblème de l'introspection, reflétait la conscience enfermée en elle-même du pasteur Friedrich; dans *Soft Goulag*, un narrateur-thésard du futur usera d'un langage d'une pauvreté extrême, reflétant la société totalement décultivée qui est la sienne<sup>51</sup>. Quant à *La Statue*, selon la formule de J. Kaempfer<sup>52</sup>, elle «est plus que l'ingénieuse mise en scène d'un livre qui se fait, elle est le dramatique roman de cette facture, l'histoire d'un héros de l'écriture à qui le langage tend mille embûches, ménage d'infinies surprises».

Un narrateur se désignant comme *le sujet* nous communique ses pensées par une forme de discours immédiat. Armé d'une culture immense<sup>53</sup>, il veut écrire un roman, une fable qui illustrera la validité du *Savoir* marxiste (ou plus exactement sa réduction dogmatique), et démontrera l'autoeffondrement inéluctable du néo-capitalisme, notamment par la surproduction :

Si Mes Droits est supposée par son leitmotiv : «J'y ai droit, c'est mon Droit, j'ai autant de droits qu'Anne à», il faut l'exposer aux objets dont Ils la tentent. Alors, en montrant que, malgré sa garcerie rhédibitoire<sup>54</sup>, elle achète moins qu' Ils ne vendent, je prouverai leur Constipation —  
après tout, bien qu'imagé, le mot parle : Leur engorgement<sup>55</sup>.

Le projet tient au début de l'évidence. Soit au départ un savoir incontestable :

Mon but [...] serait de prouver que le *Savoir*, prétendument «dépassé» ! est la seule et unique et totale explication de tout. Il n'y a rien au monde qui ne puisse lui être rapporté et en être déduit, du passé, au futur<sup>56</sup>.

<sup>50</sup> Une vingtaine d'années plus tard, Velan en a écrit une version, beaucoup plus courte et accessible, pour le théâtre (le spectacle a été créé en 1994 à La Chaux-de-Fonds, sous le titre *La Statue continuellement retouchée*, avec et mis en scène par le regretté Guy Touraille). Cette version reste inédite.

<sup>51</sup> Velan a si bien réussi à mal écrire dans ce roman que le texte du thésard donne parfois l'impression d'être une (très) mauvaise traduction de l'américain...

<sup>52</sup> *La Statue de Condillac dispersée. Travaux d'approche d'un texte de la modernité*, mémoire de licence, Faculté des Lettres, Université de Genève, 1975, p. 69.

<sup>53</sup> Sa connaissance de la psychanalyse, cependant, semble fort partielle.

<sup>54</sup> *Sic*.

<sup>55</sup> *La Statue*, p. 39.

<sup>56</sup> *Id.*, p. 27.

Afin d'en mener à bien la « vérification », il va falloir inventer des Figures et les mettre en situation : personnages (le Maître de Directo, le directeur de grande entreprise ; Mes Droits, la petite-bourgeoise ; Sentence, le militant communiste, L. le peintre américain...), lieux (la « Caverne », centre commercial ; Malley et Ivrea vs Sienna et Versoix...), intrigues (désir de Guillaume pour Anne...), couleurs (le rouge, le vert), leitmotive (« tu détruiras un grand empire », « chi te la fà fare »...), œuvres emblématiques (« Le miracle de l'hostie profanée » d'Uccello<sup>57</sup>...). Mais ces Figures n'étant pas fixées, n'existant que par la fonction que le Sujet leur assigne à chaque étape de sa démonstration, le tout se révèle en perpétuelle modification, et semble ne conduire à aucun dénouement : le Sujet ne cesse ainsi de recommencer un texte qui ne parvient pas à s'écrire.

Pourtant, un mouvement dialectique s'impose<sup>58</sup> ; deux ruptures viennent articuler le texte. Dans un premier temps, le Savoir a été vérifié :

En un mot, oui, proféré avec toute la somptuosité requise :

le kkapitalisme n'a pas de projet.

Oui.

Mais c'est Capital —

Oui.

[...]

ainsi

le kkapitalisme est une

NATURE

et le savoir est vérifié<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Prédelle réalisée en 1469, conservée au Musée d'Urbino. La peinture tient d'ailleurs une place centrale dans le roman : une bonne trentaine de plasticiens sont ainsi convoqués, du Caravage à Mondrian, de Brunelleschi à Klee et Baratelli, peintre suisse bien connu. Les Figures humaines, à l'exception peut-être des deux seules désignées par des prénoms (Guillaume et Anne), ne sont donc pas des personnages, n'ayant aucune « autonomie ». Réciproquement, des Figures comme la prédelle d'Uccello ou la Caverne se constituent en personnages.

<sup>58</sup> De ce mouvement et de quelques aspects du roman, Velan s'explique à sa manière dans *Onir* (p. 40).

<sup>59</sup> *La Statue*, pp. 117 et 118.

Mais à la fin de la deuxième partie, cette assurance se trouve totalement niée, le savoir annulé au profit de l'esthétique ; au sujet de la cité industrielle d'Ivrea :

[...] le sens est que même ces désordres aient leur place dans cet Ordre en travail, dès lors qu'il est *Total*. Il sait ce qu'en ce moment des ouvriers, minuscules au bas, à ma gauche, ignorent : pourquoi ils modifient vers l'avant le dessein de la palissade. (...) Même nos lois, notre haine-vigilante contribuent à Leur style. L'obscénité. Je n'y suis pour rien. J'ai simplement regardé les Non-choses, en dépit des avertissements, cet Ordre est *Apparu* par lui-même, (...) une *Cité Préméditée* veut dire la *Conscience de Soi*, la *Fin de la Nature*, ainsi le savoir est

ANNULÉ<sup>60</sup>

La troisième partie verra une sorte de rééquilibration générale : face à son échec, le Sujet s'abandonne à une espèce de fureur « draculienne », dominée par le Rouge et les fantasmes destructeurs ; à cette étape du processus, on peut dire que le corps a vaincu le « surmoi politique ». Enfin, après une tentation réformiste, s'impose un apaisement désespéré, mais où le corps semble s'allier au projet révolutionnaire dans une sorte de dépassement du savoir<sup>61</sup>, et dont les saisissantes dernières pages du roman témoignent :

Car le sang revient chaque mois sur les cuisses, elles toujours hâlées. Pourquoi ? De la nature, tirez le parti qui la nie. L'habitude estompe l'évidence et l'Ordre glisse au bonheur. Nous devons assurer la permanence de la rupture. Nous pourrions, lors de l'Anniversaire, élire une famille, la costumer en capitalistes et l'Egorger —

le corps m'a surpris. Mais pas moins fortement je veux les sens qu'il remue. Le premier s'entend : le rouge aussi, comme le corps et la pensée, est l'entrelacement de deux traits divisés, le vermeil et le noir. Je ne parle pas seulement du draculisme, qui repaît : sur la serviette qu'Anne a déposée au haut du tas de linge, le sang inmanquablement caille noir. C'est la règle, donc l'Ordre, loin de n'en pas avoir, doit en avoir de terribles, donc l'Anniversaire : le peuple souverain se réinstaurera avec une périodicité implacable, une obligation d'explicité que seule la secousse d'un sang Noir —

<sup>60</sup> *Id.*, p. 176.

<sup>61</sup> Ainsi que l'écrit Ph. Renaud, « les textes de Velan [...] posent *toujours* le thème [du corps] comme central. Je dirai que *Je*, qui est tout corps, et le *Goulag* sont les deux « extrêmes ». Entre les deux, *La Statue* développe sans la résoudre l'opposition du corps et de sa négation » (*La Revue de Belles-Lettres*, 1992, p. 52).




---

« Il n'y a plus de peuple quand le revenu par tête dépasse 3500 \$, quand la capacité annuelle de la formation du capital par l'épargne individuelle approche de 40 milliards, quand le nombre des clients de Wall Street atteint 35 millions, quand huit personnes sur dix sont propriétaires de leur toit, quand apparaît le Collage

---

c'est, comme jadis, en un constat désespéré; contre l'utopie, il a la même force sommaire, même homologue à sa situation simple: la juxtaposition sans remède de notre désir et de leur Réussite

mon corps

de là l'expression: voir rouge

ne l'avait pas oubliée, bronchant même contre moi si je la perds de vue. Brièvement dit: jamais, «leur» nature.

Or rien, provisoirement, autour, la pensée se pense ainsi:

LA RÉVOLUTION EST IMPOSSIBLE

IL LA FAUT

IL LA FAUT<sup>62</sup>

ELLE EST IMPOSSIBLE virant le rouge au noir. Où ceci du moins est sûr: l'épiphanie nucléaire dans le nucleus, le corps, est de me réconcilier avec lui, jusqu'au point de dire ce qu'il est: non<sup>63</sup>.

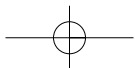
Or ce Savoir, le mouvement même de l'écriture le met en cause. Car deux paroles courent parallèlement dans le roman; l'une, assumée et contrôlée par le narrateur, tend obstinément à son but (la «vérification»); mais une autre, que l'on peut désigner comme métatextuelle, ne cesse de s'interroger sur le projet lui-même. Comme dans *Je*, la métalepse joue ici un rôle primordial de mise en cause du réalisme traditionnel<sup>64</sup>. C'est ce

---

<sup>62</sup> Exemple frappant de jeu sur les homonymies, révélateur de la contradiction fondamentale dans laquelle se trouve pris le Sujet, «faut» étant une forme verbale de *faillir* aussi bien que de *falloir* (cf. *infra* la postface de Ph. Renaud).

<sup>63</sup> *La Statue*, pp. 250-251.

<sup>64</sup> A propos des métalepses de *La Statue*, J. Kaempfer écrit: «Se souvient-on des années septante [...] ? Un petit caporal (Ricardou) interdisait alors à la littérature toute référence autre qu'elle-même, et avait réussi à intimider les plus braves. Dans ce contexte, greffer par métalepse (et à la faveur d'une paronomase) Malley, banlieue lausannoise, sur *Molloy*, terrain vague beckettien, ce n'était pas seulement se montrer habile botaniste. C'était encore rappeler l'impératif rimbaldien qu'il faut *changer la vie*. Que les mots



dédoublément qui va permettre des surgissements d'un refoulé (au sens psychanalytique) venant perturber la linéarité de la pensée et du discours. Sur le plan textuel, les marques de ces perturbations sont d'ordres divers: ruptures du discours, agrammaticalité, phrases ou mots amputés, jeux de mots, glissements de type métonymique, etc.<sup>65</sup>

Ces surgissements se manifestent principalement sous deux espèces: le langage et le corps, tous deux semblant se liguer contre le Sujet:

[...] à présent j'en suis sûr, nous avons un ennemi commun: le corps, et son complice le mot. Il faut nous organiser pour la répression. [...] Il faut faire un livre sans mot. Le Savoir me protégera-t-il? Ce serait: le protégerai-je contre le mot? Il y a 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<sup>66</sup>.

Le narrateur cherche donc une écriture «nulle», plane, car les mots représentent un danger, leur polysémie les rendant incontrôlables. «Je suis en danger de mot», constate-t-il, lucide<sup>67</sup>. Mais il ne cesse de buter sur l'épaisseur du langage, sa prolifération; c'est ainsi que son discours va lui échapper, que certains mots refoulés s'imposeront malgré lui, ou seront porteurs de sens inattendus (par les citations fausses, les lapsus, les contrepétories, les connotations, etc.), et que le roman verra s'imposer le jeu de mots comme un principe narratif systématique<sup>68</sup> — l'humour, notons-le en passant, tenant une place centrale chez Velan.

De même, le Sujet se choisit des modèles littéraires; d'où un fascinant pandémonium, une sorte de panorama de la littérature occidentale de Sophocle à... *Je*, en passant notamment par les romantiques, le naturalisme, Rimbaud, Verne, le surréalisme. Mais les «textes fondamentaux», c'est chez Dostoïevski que le narrateur les trouve<sup>69</sup>; c'est ainsi qu'une

---

éclatent dans la réalité comme des bombes, et y fassent des ravages comparables! tel est à peu près le sens moral des métalepses velaniennes. Mais cette moralité, il est dans la nature de la métalepse de l'instituer sur un mode ludique: «La Révolution est impossible, il la faut, il la faut.» De même les bombes littéraires. Elles sont nécessaires... et nécessairement fictives» (*La Revue de Belles-Lettres*, 1992, pp. 84-85).

<sup>65</sup> J. Kaempfer en a effectué une analyse détaillée et systématique, à laquelle je renvoie le lecteur (*La Statue de Condillac dispersée*, pp. 5-15).

<sup>66</sup> *La Statue*, pp. 140 et 141.

<sup>67</sup> *Id.*, p. 142.

<sup>68</sup> Principe très subtilement étudié par Ph. Renaud dans «A propos d'un roman d'Yves Velan: une rhétorique du jeu de mots», *Versants*, 1984.

<sup>69</sup> Si Velan, comme je le rappelais ci-dessus, a été fortement influencé, dans l'après-guerre, par l'existentialisme, ce sont les poètes du XIXe siècle, le surréalisme, et par-dessus tout Dostoïevski qui vont par la suite marquer son œuvre.

longue suite de citations — plus ou moins retouchées —, tirées des *Possédés*, des *Frères Karamazov*, de *Crime et châtiment* et d'*Humiliés et offensés* apparaît dès la deuxième page du roman. Or ces modèles lui glissent entre les mains, se «biseautent», et mettent en marche de véritables machines fantasmatiques qui déroutent le roman de sa visée didactique.

Quant au corps — s'imposant fréquemment sous la forme du Rouge —, il apparaît lui aussi comme irréductible au Savoir, fait voler en éclats toute prétention à l'«horizontalité».

La Révolution (après la brièveté nécessaire et déplaisante de l'insurrection) établit une égalité plane absolue. Par exemple, chacun sera chef pendant une période pour être réintégré parmi les manœuvres. Ainsi tout le monde a selon ses besoins, qui sont les mêmes. Il n'existe ni contestation souterraine ni désir de dépasser autrui. Ce projet n'est en aucune manière utopique si nous avons pris soin précisément d'éliminer le corps.

Le corps revendiquant par-dessous, n'a d'autre direction que la montée, et d'autre souci que s'épanouir. Et quand il s'est érigé, il devient inassimilable. Il dresse partout l'imprévisibilité verticale. C'est la futaie, encore que ce terme soit presque un mot<sup>70</sup>, donc un peu corporel, puisqu'il est une image. Défaut de roideur. Cet élanement partout, c'est la destruction de l'Ordre.<sup>71</sup>

Mais cette «élimination du corps», on s'en doute, n'est pas aisée :

Oui, je ne suis bon qu'à faire un livre; et d'autre part, le livre, c'est le corps.  
Conclus :

— Il faut faire un livre sans corps.<sup>72</sup>

Car la force sauvage qui mène le Sujet à son insu, c'est la libido. Et ce que le lecteur déchiffre sous les lapsus, les figures d'Œdipe, du père de Guillaume, de Dostoïevski, c'est la pulsion irrépressible du meurtrier du Père<sup>73</sup>; derrière la vérification du Savoir qu'il pense mener avec honnêteté se cache — il en prend conscience peu à peu avec consternation — le désir refoulé de sa destruction. Un glissement métonymique révélateur l'en avait averti lorsqu'il décrivait la Caverne sous forme de pastiche de Jules Verne :

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

<sup>70</sup> Le Sujet sait qu'un *terme* ne peut avoir qu'un sens, alors que le *mot* est polysémique, lié aux images.

<sup>71</sup> *La Statue*, p. 29.

<sup>72</sup> *Id.*, p. 122.

<sup>73</sup> Dans un entretien télévisé, peu après la sortie de *La Statue*, Velan, non sans malice, présentait ce livre comme un roman policier dans lequel l'enquêteur se découvre l'assassin, et renvoyait explicitement au mythe œdipien (1975).



le nom de feldspath (granitus alpinus), dont on aurait trouvé des équivalents dans toute la zone minéralogique de l'Europe —

filles d'Agénor, roi de Phénicie, et sœur de Cadmus, qui engendra Laïus, qui engendra Œdipe, qui engendra toutes les enquêtes ineptes.<sup>74</sup>

Ainsi, passant outre le projet du Sujet, «tout le roman est formé d'un double versant, dont les volets s'échangent sans cesse : une interrogation sur la Révolution, une interrogation sur le corps, de telle sorte que l'un est toujours l'autre»<sup>75</sup>.

Peu à peu, le Sujet prend conscience que son projet est irréalisable ; face à ce constat d'échec, le rôle de l'écrivain ne peut plus consister à illustrer une thèse, mais bien à «assurer la permanence de la rupture», en réintroduisant le «mouvement de la conscience critique»<sup>76</sup>. Cette position sera clairement exposée dans *Contre-pouvoir* (cf. *infra*, «Pour un *Contre-pouvoir* culturel»); mais on voit que dès la fin des années soixante, dans l'après-68, Velan prend acte d'une situation désormais post-révolutionnaire, faisant preuve d'une grande lucidité, voire d'une certaine prescience<sup>77</sup> qui trouvera sa confirmation dans *Soft Goulag*.

Un autre aspect de *La Statue*, jamais relevé à ma connaissance, concourt fortement à sa réussite ; entièrement idéologique, hautement intellectuel, ce roman n'est pourtant jamais froid, désincarné. L'émotion est en effet présente à travers de nombreuses scènes (dont celle, inaugurale, de l'humiliation d'Ilioucha<sup>78</sup>, qui trouve ensuite plusieurs échos chez les personnages du roman), et si elle se trouve mise à distance, elle n'en est pas abolie pour autant. C'est là d'ailleurs une constante de l'œuvre velanienne : ainsi de ses narrateurs, qui peuvent avoir des ridicules, prêter à sourire, mais ne sont jamais dérisoires.

Roman révolutionnaire (dans les deux sens du terme), *La Statue de Condillac retouchée* constitue la manifestation de la pleine maturité de l'auteur. Mais il restait à achever la structure mise en place, à explorer

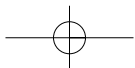
<sup>74</sup> *Id.*, p. 73.

<sup>75</sup> *Onir*, p. 40.

<sup>76</sup> La formule est d'E. Tripet, [*vwa*], n° 17, p. 45.

<sup>77</sup> Il est vrai que l'auteur jouit à l'époque, en vivant aux Etats-Unis, d'une position d'observation privilégiée... Quelques années plus tard, R. Barthes développera une idée assez proche dans *R. B. par lui-même* : «Admettons que la tâche historique de l'intellectuel (ou de l'écrivain), ce soit aujourd'hui d'entretenir et d'accentuer la *décomposition* de la conscience bourgeoise. Il faut alors garder à l'image toute sa précision ; cela veut dire qu'on feint volontairement de rester à l'intérieur de cette conscience et qu'on va la délabrer, l'affaïsser, l'effondrer, sur place, comme on ferait d'un morceau de sucre en l'imbibant d'eau. La *décomposition* s'oppose ici à la *destruction* : pour *détruire* la conscience bourgeoise, il faut s'en absenter, et cette extériorité n'est possible que dans une situation révolutionnaire [...]» (*op. cit.*, p. 67).

<sup>78</sup> *Les Frères Karamazov*.



d'autres aspects de ce que l'on peut dès lors considérer comme un véritable « système » : c'est à quoi seront consacrés les deux derniers romans du cycle, *Soft Goulag* puis *Le Narrateur et son Energumène*.

### ***Du totalitarisme insidieux: Soft Goulag***

Rappelons que la deuxième partie du présent ouvrage sera tout entière consacrée à l'analyse de ce roman; je me contenterai donc ici d'en rappeler les enjeux principaux<sup>79</sup>.

Ev et Ad forment un couple sans histoire des Etats-Unis du futur (désignés comme « L'Union »), un futur lobotomisé, où règne la monosémie, l'absence de toute histoire et de toute culture, bref une sorte de présent perpétuel, ce que Velan nomme l'*horizontalité* (cf. *infra*). Un jeune scientifique rédige une thèse sur « le droit de naissance »; après bien des hésitations méthodologiques<sup>80</sup>, il choisit la forme du « récit-écrit »:

Je n'ai plus à douter que mon sujet soit bon depuis qu'il est enregistré. Confiant donc, je prends mon essor. Je dis suivant l'ordre que cette thèse débutante porte sur le droit de naissance. Je dis ensuite qu'elle raconte un jour de tirage, en d'autres termes que j'adopte le modèle du récit-écrit. Je ne dis plus rien car je suis saisi par le tremblement qui jette le trouble dans mes facultés<sup>81</sup>.

Il va narrer la journée exceptionnelle où les deux personnages gagneront — par un tirage au sort suivi d'une émission télévisée dont ils sont les héros, et au cours de laquelle ils reçoivent force présents — le droit de procréer, privilège insigne (contrôle démographique oblige...) qu'ils se verront contraints, dès le lendemain, de « revendre », comme le leur signifie sans équivoque un appel des « Reinsurance and Rebuying »:

Les R and R offraient de racheter [les] offrandes et [le] droit de naissance pour dix mille dollars. Sans doute Ad avait-il envisagé d'autres solutions. Dans les faits, la seule possible était de céder les offrandes et le droit. Les R and R avaient un contrat avec la Télévision par lequel elle refusait toute publicité d'offrandes. D'une manière générale, Ad se rendrait compte qu'il ne pouvait les vendre. [...]

<sup>79</sup> En 1977 paraissaient notamment: *Le vent paraquet*, de Tournier; *Les chants de la Balandrane*, de Char; *L'escargot entêté*, de Boudjedra; *Liberté III*, de Senghor. Littérature romande: *Et Saint-Gingolph brûlait* d'H. Debluë; *A la lumière d'hiver*, de Jaccottet; *L'Etat de poésie*, de G. Haldas.

<sup>80</sup> *Soft Goulag*, pp. 11-28.

<sup>81</sup> *Id.*, p. 11.

Les offrandes resteraient donc entreposées dans les locaux de la Ferme et les frais de consignation atteindraient tout de suite un niveau d'alerte; sans parler de la taxe sur les jeux ou afférents. En revanche, si Ad envoyait le jour même sa renonciation, les R and R [...] s'engageaient à payer les frais de magasinage; et l'impôt, calculé sur le chiffre de la cession. Ad recevrait dans quelques heures une formule qu'il lui suffisait de signer<sup>82</sup>.

On voit la situation narrative: un rédacteur inculte, issu d'une société caractérisée par l'in-différence, incapable du moindre regard sur elle-même, et où règne une oppression «soft». Ce thésard narrateur cherchant l'«objectivité objective» va pourtant être dévié par son récit même de la voie qu'il s'était tracée (on reconnaît ici le schéma de *La Statue*); car son personnage Ad, au cours de cette journée particulière, va vivre quelques épisodes qui le conduiront à se démarquer du «social» et peut-être à une forme de révolte. Ces quatre épisodes constituent autant de surgissements, dans une société du Même, de l'altérité, que ce soit sous la forme de rencontres humaines (un Français rouquin et excentrique, dénommé Cheveu Rouge, une fascinante cycliste) ou de souvenirs (or ceux-ci, de même que les rêves et tout ce qui a rapport à l'inconscient, sont proscrits dans le «Goulag mou»).

Critique virulente d'une forme d'autant plus insidieuse de totalitarisme qu'elle est consentie librement et de bonne grâce, et surtout considérée par ceux-là mêmes qui la subissent comme normale, *naturelle*. Or — c'est bien la morale de la fable — ce monde futur, dont nous sommes complices de la présente construction, n'est que la version parachevée du capitalisme avancé, du décervelage et de la «pensée unique» qui l'accompagnent.

Une fois encore cependant, l'enjeu principal du roman ne réside pas dans ce que l'on peut en résumer, mais dans sa forme. Car si le modèle littéraire adopté est bien celui de l'anticipation socio-politique<sup>83</sup>, Velan met en place une structure narrative qui le pervertit: la narration des événements par le thésard se voit redoublée par d'autres textes (un «acknowledgment», une citation liminaire apocryphe, l'avant-propos du thésard lui-même) qui lui opposent des miroirs déformants, retournant comme un gant la signification recherchée par ce narrateur contemporain des faits, et pénétré de l'idéologie de son temps. De même, le texte, par le biais de citations littéraires, d'allusions, de jeux sur les patronymes, etc., nous fait entendre, à nous lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle, ce que les

<sup>82</sup> *Id.*, pp. 186-187.

<sup>83</sup> Le roman a d'ailleurs obtenu le Grand Prix de la science-fiction francophone.

personnages eux-mêmes, le thésard... et les lecteurs auxquels il s'adresse, ont oublié, refoulé, ne peuvent plus saisir — stratégie qui, incidemment, interroge une fois encore le concept de vraisemblance prévalant également dans la politique-fiction. Comme l'écrit Renaud dans sa postface à la réédition du roman, «Velan instaure — plus radicalement encore que dans *La Statue de Condillac retouchée* — le fonctionnement d'un *message oblique*, ou, pour reprendre un terme redouté du narrateur de *La Statue*, un dispositif de communication «biseauté»<sup>84</sup>.

Ces divers aspects seront traités plus loin; cependant il apparaît dès maintenant que ce qui ne cesse de se jouer, dans ce troisième livre comme dans les précédents (même s'il semble un peu «décentré» par rapport aux autres: espace et temps, mais aussi personnalité du narrateur), c'est bien le statut même du roman, et l'efficacité toujours problématique de la littérature.

### *Pour un Contre-pouvoir culturel*

C'est d'ailleurs moins d'un an après *Soft Goulag* que paraît ce qu'on peut considérer comme sa face théorique, *Contre-pouvoir*, un court essai où Velan précise ses positions à ce sujet<sup>85</sup>. Dans cette «lettre au Groupe d'Olten»<sup>86</sup>, une constatation tout d'abord: la définition de la culture qui prévaut désormais, et issue de l'aire germano-américaine et reprise par le structuralisme, considère que «toute production humaine est culturelle»<sup>87</sup>. Velan, lui, insiste sur la nécessité d'une Culture qui s'enlève, parce que faite de différence, sur ce fond de la culture anthropologique: «La littérature n'est elle-même que la partie d'un tout, la Culture en tant que précisément celle-ci se marque par sa différence avec la culture anthropologique. Mais sitôt cette différence abolie, sont abolies toutes les différences. Il n'y a plus de littérature, il n'y a que la communication. Il n'y a plus de culture, il n'y a que la société. Celle-ci dès lors refermée fœtalement sur elle-même, dans la perte totale de se voir»<sup>88</sup>.

<sup>84</sup> *Soft Goulag*, rééd. Zoé, p. 193.

<sup>85</sup> En 1978 paraissaient également: *La vie mode d'emploi*, de Perec; *Rue des boutiques obscures*, de Modiano; *Le fleuve Alphée*, de Caillois; *Le bourgeois gentleman*, d'A. Maillet; *Moha le fou, Moha le sage*, de Ben Jelloun. Littérature romande: *Haut-Jorat*, de G. Roud.

<sup>86</sup> Cf. *infra*, «Itinéraire».

<sup>87</sup> *Contre-pouvoir*, p. 14.

<sup>88</sup> *Id.*, p. 18.



Par ailleurs, «l'exigence pour le sens d'être immédiatement livré [...] suppose d'une part que la lettre n'a aucune importance et, à la limite, aucune existence; et d'autre part et réciproquement que le sens est unique et prescrit». Cela participe d'un «vaste complot: réduire le texte à son quantum minimal de modèles et, si l'on pouvait, à un seul; à la nue communication, à l'intégrale instrumentalité. Cela se résume vite: c'est la société de consommation, «stade suprême du capitalisme». Le langage modélisé. Le règne de la série. Le manque et le présent perpétuels. La non-subjectivité. L'empire du Même. Goulag mou»<sup>89</sup>.

Par culture, Velan entend «la plus traditionnelle: littérature, latin, grec, histoire, histoire de l'art, tout ce qui est vertical»; mais cette position est tout le contraire de conservatrice, car «cette culture (où la notion de forme doit être centrale) est en elle-même arrêt, étant mémoire; le temps de la série est le présent, et l'horizontalité son seul espace [...]»<sup>90</sup>. Or le refus par la société de ce qui fait obstacle conduit au langage modélisé, à la non-subjectivité, à l'empire du Même, bref au «Goulag mou». Car, écrit Velan, «le pouvoir réside autant qu'en ses lieux et ses instruments [...] dans son inscription, dont la Loi est à la fois le symbole et le couronnement. Pas de pouvoir sans scribe. Et plus il y aura d'analphabètes (connus sous le nom d'audiovisuels), plus le pouvoir sera renforcé, inexpugnable; plus la communication sera iconisée, plus les sujets seront impuissants, passifs, au présent perpétuel, innocents, satisfaits»<sup>91</sup>. Le Pouvoir, donc, a tout intérêt à favoriser la culture traditionnelle d'une part, et de l'autre la déculturation du public:

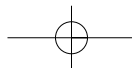
Le fait du prince capitaliste ne barre pas seulement la culture aux vieillards, aux travailleurs suremployés, aux adolescents par les coûts, l'abrutissement du labeur, les lacunes des transports, il décrète ce qui est à leur portée. Ce décret commence avec l'apprentissage de la connaissance, je veux dire: les premières années d'école. *Ignoti nulla cupido*<sup>92</sup>, voilà une sûre sagesse. Car le risque serait encore trop grand que, sur vingt écoliers, un seul donne à son désir la forme de la forme; celui-là pourrait être perdu pour le lave-vaisselle; je ne dis pas son usage, mais sa vénération. [Car] la culture (verticale) ne détermine pas l'engagement politique. Mais elle en est un départ et l'horizon. [...] La personne qui fait le choix culturel, qui a ravi la culture comme le feu, qui l'a substantialisée, transmutée, passionnée, décolle de la série. Il a vaincu le Même [...]. Le choix culturel écarte des carrières de profit. Il met en porte-à-faux. Dans le meilleur

<sup>89</sup> *Id.*, pp. 25-26.

<sup>90</sup> *Id.*, p. 36.

<sup>91</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>92</sup> «On ne désire pas ce qu'on ignore», adage d'Ovide (*L'art d'aimer*, III, 397).



des cas, il précipite la névrose, qui l'a souvent suscité. Il fait l'homme vertical [...]. Cet homme détraque le social [...]. Il connaît pour rien. Il arrête la production. Statut, en un mot, de déviant. Et de pervers serait encore mieux<sup>93</sup>.

Dès lors, que peut l'écrivain ? Pour Velan, son action est forcément médiante, diffractée : «[la littérature] ne cherche pas des résultats frappants mais des dessoudages, des remuements, des créations de malaise, des sensibilisations, des débats»<sup>94</sup>. C'est donc par ce que Velan appelle le «littéraire»<sup>95</sup> que la littérature peut jouer son rôle de contre-pouvoir, créer une faille dans le vaste consensus du «Goulag mou» : «Puisque pour le Pouvoir le littéraire est soumission, séduction, instrumentalité, série, il est pour nous rupture de la série, arrêt, obstacle»<sup>96</sup> ; mais pour parvenir à ce but, l'écrivain, comme le lecteur, doit ignorer l'injonction de lisibilité immédiate, qui est souvent celle même des milieux dits progressistes ; en effet, rappelle opportunément Velan, «la «clarté» n'est que le langage de la petite bourgeoisie»<sup>97</sup>.

### **Un conte moral: Le Chat Muche**

En 1986 paraît un ouvrage inattendu : un conte, *Le Chat Muche*, splendidement illustré par Stasys Eidrigevicius, artiste polonais d'origine lithuanienne<sup>98</sup>. Si le livre se présente comme destiné aux enfants, qu'on ne s'y trompe pas : avec humour et l'air de ne pas y toucher certes,

<sup>93</sup> *Contre-pouvoir*, pp. 39, 41 et 42.

<sup>94</sup> *Id.*, p. 45.

<sup>95</sup> Le terme désigne chez lui ce que Roman Jakobson appelle la «littérarité» (*Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963).

<sup>96</sup> *Contre-pouvoir*, p. 30. Il y a peu, face à la compromission avec le pouvoir de nombre d'«intellectuels médiatiques» français, Michel Onfray ne pouvait que rappeler que «le rôle des intellectuels est aujourd'hui le même qu'autrefois : sur le principe de Diogène (ou de Bourdieu), être la mauvaise conscience de son temps, de son époque. Le taon, la mouche du coche, le rebelle avec lequel on ne reproduit pas le système social. [...] Il doit dénoncer les injustices, les tares du système, les mécaniques aliénantes...» («Les nouveaux réactionnaires», *Le monde diplomatique*, octobre 2002, p. 29).

<sup>97</sup> *Contre-pouvoir*, p. 34. Ce lien entre bourgeoisie et culture de consommation, Barthes l'a exprimé avec concision : «L'idéologie bourgeoise inverse la culture en nature [...]. La répugnance à afficher ses codes marque la société bourgeoise et la culture de masse qui en est issue ; à l'une et à l'autre, il faut des signes qui n'aient pas l'air de signes» («Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communication*, n° 8, 1966, repris dans *Poétique du récit*, p. 45).

<sup>98</sup> En 1986 paraissaient également : *Le salon de Wurtemberg*, de Quignard ; *Dans la solitude des champs de coton*, de Koltès ; *Poésies*, de Bauchau ; *Les écailles du ciel*, de



## TRAJECTOIRE

35

l'histoire du Chat Muche n'en constitue pas moins une réflexion amusée sur les structures sociales, le langage, et surtout la morale et la sublimation. Ainsi débute le conte :

Je vous explique la morale.

La morale est un sac de cailloux qu'on porte sur son estomac. Bien sûr, on ne le voit pas mais on le sent. Il vous entraîne à faire certaines choses et vous retient d'en faire d'autres. Chez certaines personnes, il est léger et elles font presque tout ce qui leur passe par la tête; alors on dit qu'elles ont peu de morale; chez d'autres, il est lourd et elles n'osent faire presque rien; ces personnes-là ont énormément de morale.

La morale est appelée universelle parce qu'elle est la même partout, avec quelques petits changements. Par exemple, on doit partout aimer sa maman; mais il y a des endroits où on peut la manger quand elle est vieille.

C'est très intéressant.

Et les péripéties qui mènent le félin à un haut degré de spiritualité (il finit par être un yogi...) ne sont pas sans faire penser aux préoccupations de l'auteur — préoccupations que l'on retrouve chez nombre de ses personnages, incapables de se dépêtrer d'une morale souvent paralysante. Or le héros du conte, lui, échappe à cette morale précisément en s'élevant, par l'ascèse, à une morale supérieure, à la sagesse. Velan ne lui a-t-il pas fait déclarer, dans un entretien, au sujet de l'auteur qui l'a créé: «J'ai trouvé qu'il était amusant qu'au lieu de devenir toujours plus chat, je le batte sur le terrain où il aurait bien voulu s'accomplir, c'est-à-dire celui de la spiritualité<sup>99</sup>»?

**L'achèvement de la tétralogie: Le Narrateur et son Energumène**

Yves Velan, pour des motifs personnels, a pris la décision de ne pas publier son dernier roman. Le choix d'en parler ici, dès lors, pourra paraître étrange; mais il m'a semblé que pour faire percevoir au lecteur la cohérence de l'ensemble de l'œuvre, il était indispensable de le prendre en compte tout de même, fût-ce de façon sommaire.

---

T. Monenembo. Littérature romande: *Ecrire en Suisse romande entre le ciel et la nuit* (réédition), de J.-P. Monnier; *Trop petits pour Dieu*, de M. Laederach; *Octobre 1979*, de M. Chappaz; *Les portes d'Italie*, d'A. Pasquali.

<sup>99</sup> «Entretien avec le Chat Muche», *Scènes Magazine*, p. 49.

Car *Le Narrateur et son Énergumène* vient retisser tous les liens des romans précédents : le Narrateur, écrivain acharné, incapable d'achever son roman mais habité par la littérature et d'une grande culture (confinée cependant au domaine littéraire — il se dit d'ailleurs « monomaniaque culturel »<sup>100</sup>), reçoit une visite inattendue, celle d'un personnage hors du commun, un véritable « possédé », extravagant et dénué de tout surmoi : l'énergumène<sup>101</sup>.

Or le projet de cet intrus démoniaque n'est autre que détruire le « Monde Ancien », en commençant par son emblème et sa « clé de voûte », les Etats-Unis ; et cela grâce à une conspiration censée provoquer une vaste insurrection, puis la guerre civile entre Noirs et Blancs. Et sur les ruines du monde ancien naîtra le Monde Nouveau, libéré de tout interdit, et habité par un « enthousiasme » proche de la jouissance sadienne.

Dans ce projet machiavélique, l'énergumène réserve un rôle clé au narrateur, qu'il vient convaincre — et au besoin contraindre — d'accepter : la rédaction d'une « déclaration » devant achever, après la déstabilisation provoquée par des Inscriptions (graffitis), d'embraser le peuple noir.

Dès lors, se sentant investi d'une mission sacrée, celle de « sauver l'humanité », le « je », individu pétri de morale, va tenter de neutraliser le terroriste en lui démontrant l'irrationalité de son projet ; s'engage alors une lutte farouche entre les deux protagonistes, à coups d'arguments, mais surtout de « simulations » par lesquelles chacun d'eux tente de réduire son interlocuteur : c'est ainsi qu'ils vont à tour de rôle faire le récit des événements futurs, recourant à quelques personnages type (le lieutenant de police américain d'origine polonaise, intellectuel et esthète ; son ami et subordonné noir ...). Cette narration est interrompue périodiquement par des remémorations (liées notamment à l'ami le plus cher du narrateur, un écrivain nommé... Yves Velan) et des réflexions introspectives du « je ». L'un des aspects les plus remarquables de cette stratégie narrative réside dans la réflexion sur le travail romanesque qu'elle induit ; ainsi l'invention des personnages nécessaires aux « simulations » : le lieutenant Jaworsky, tout d'abord réduit à sa pure fonction, devient peu à peu autonome, influençant le déroulement du

<sup>100</sup> Le narrateur parle de peinture, mais sans la connaître véritablement ; ce qui provoque dans son discours un certain nombre d'incohérences.

<sup>101</sup> Helléniste, Velan n'oublie pas l'étymologie d'« énergumène » : si le terme a la signification de « possédé du démon » en latin ecclésiastique, le grec *energoumenos* contenait déjà l'idée de « travaillé par un mauvais esprit » ; à laquelle s'ajoutera au XXe siècle celle de folie dangereuse. Le choix de ce titre est sans nul doute un hommage à Dostoïevski.

récit en quelque sorte malgré les narrateurs. On le voit, le travail du romancier se retrouve, comme il l'était dans *La Statue*, mis en scène et par le même geste interrogé.

Le Sujet de *La Statue* semblait avoir tout lu; le Narrateur, lui, se cantonne volontairement aux écrivains russes et français. Et la littérature (l'Ange, ainsi qu'il la désigne) lui sert en permanence de miroir et de modèle: l'intertextualité est ici d'une richesse inouïe, notamment à travers de subtiles références aux trois premiers livres de Velan.

Le roman, relevant de la grande tradition réaliste<sup>102</sup>, fait alterner les lieux européens (le Jura suisse, l'Allemagne...) et états-unis (en particulier Chicago), mêle les genres (le roman policier américain, mais également le reportage, le pastiche ou encore la manie picturale...) et multiplie les scènes (dont celle, hallucinante, de l'explosion d'un barrage) dans un étourdissant éclatement de formes narratives.

Ce livre, d'une ampleur extraordinaire, où l'auteur atteint la plénitude de sa maîtrise, apparaît ainsi comme un duel narratif et un long dialogue philosophique à la Diderot: le titre lui-même rappelle *Jacques le fataliste et son maître*, et il y a fréquemment du Neveu de Rameau chez l'énergumène. Il vient par exemple de parler d'une pension au nom de «Vogel», et rappelle au narrateur que ce mot signifie «oiseau» en allemand:

Alors quel charmant spectacle il m'a donné, je le dis volontiers.

Il se mit droit, se bomba, s'amassa les cheveux en cimier et pépia.

Peut-être un spécialiste aurait-il reconnu les espèces, chaque séquence était différenciée dans le son et la mime, avec une délicate autorité. J'étais égayé et songeur: ce brio savant, était-ce d'un fou?

Il se délia, s'aplanit les cheveux.

— Mlle Vogel, nous y voilà. Représentez-vous une femme qui vous plaise<sup>103</sup>.

Mais *Le Narrateur et son Energumène*, tout en empruntant beaucoup au roman policier américain<sup>104</sup>, porte surtout, à nouveau, l'empreinte de l'auteur des *Possédés*<sup>105</sup> et des *Frères Karamazov*. Le thème, par

<sup>102</sup> Ainsi par exemple des lieux et des personnages; mais les éléments référentiels sont constamment pénétrés du fantasme: la ville de La Chaux-de-Fonds est digne de la Sibérie, l'ami Velan est décrit à la fin du roman comme en pleine déchéance...

<sup>103</sup> On songe aussi par instants à un autre «possédé», le Moravagine de Blaise Cendrars.

<sup>104</sup> Velan en est friand, en particulier de Chandler et d'Hammett.

<sup>105</sup> Verkhovensky, par exemple, est par certains de ses discours proche de l'énergumène (cf. la traduction de Boris de Schloezer, sous le titre *Les démons*, Gallimard, Pléiade, deuxième partie, ch. VIII, p. 440 sqq.)

exemple, de l'enfant martyr ou humilié, déjà présent dans *La Statue*, réapparaît avec force dans *Le Narrateur* : il est à interpréter dans le contexte d'une interrogation sur le Mal que Velan partage profondément avec Dostoïevski :

à midi, pendant mon frugal repas, j'ai lu qu'un père avait battu sa fille de sept ans jour après jour jusqu'à ce qu'elle meure, la mère participant à cette jouissance. Comme chaque fois qu'est relatée cette sorte de crime, j'ai vu au-delà du journal local la petite Olga me regardant. L'assiduité avec laquelle Dostoïevsky compulsait la *Gazette des Tribunaux* m'a toujours paru suspecte, c'est là qu'il aura trouvé l'histoire d'Olga, rapportée par Ivan à son frère. Mais, comme Dostoïevsky a su la rendre intolérable, il est racheté de ses manies ou même, parlons bas, de sa complaisance. Olga supplie son père de ne pas la battre, elle sanglote, elle ne comprend pas pourquoi son papa qu'elle aime tant la frappe sur tout le corps. A la nuit tombée, sa mère l'enferme dans les « lieux d'aisance », qui sont au jardin. Au matin, elle la barbouille de ses excréments et les lui fait manger. Elle a passé toutes ces heures dans le noir terrifiant et le froid de l'hiver russe. « Voit-on d'ici ce petit être effaré, frappant sa poitrine et appelant le Bon Dieu à son secours ? »

Il l'a laissée mourir. C'est pourquoi Fédor Mikhaïlovitch disait que « le problème de l'existence de Dieu l'a torturé toute sa vie ». Mais il le pensait avec l'intelligence humaine. La foi me permet de croire que maintenant Olga est assise sur la voûte céleste, contemplant les cinq continents. Elle est dans une paix et une tiédeur rayonnantes. Elle a compris les desseins de Dieu et le rôle qu'y jouait sa souffrance.

Si, au premier abord, l'énergumène apparaît au narrateur comme son opposé radical, l'altérité par excellence (il le désigne souvent par « l'autre »), le lecteur constate rapidement que leurs rapports sont bien plus complexes : bien que « matérialiste intégral » et dénué de la moindre morale, l'intrus inspire une fascination mêlée de répugnance au narrateur, qui perçoit chez lui un troublant symétrique inversé. On reconnaîtra là une autre obsession dostoïevskienne : celle du Double.

*Le Narrateur et son Energumène*, sous une apparente simplicité<sup>106</sup>, dissimule une structure complexe : composition contrapuntique de deux « intrigues » parallèles mais s'interpénétrant ; aspects picaresques des

<sup>106</sup> Velan l'a voulu absolument « lisible ». Le roman, selon lui, « doit être lu assez vite, par grandes phrases » ; il a été écrit non pas de façon « flaubertienne », phrase à phrase, comme les précédents, mais version complète par version complète (il y en a eu près d'une dizaine...). L'écriture est ici plus élonguée, moins « artisanale », et le résultat en est une formulation plus « classique » (F. Jeannin, J.-P. Girardin et R. Urech, *Yves Velan*, entretiens avec E. Tripet).



récits de l'énergumène. Mais surtout, cette structure se révèle finalement *cyclique*. «Il y a un problème du commencement»: cette phrase inaugurale et métanarrative instaure une isotopie omniprésente («là est peut-être le vrai commencement», «en fait, le vrai commencement est là», «le vrai commencement est ici», etc.), dont la dernière occurrence ramène de façon saisissante au début. La fin du roman nous montrait un narrateur apparemment victorieux, ayant «détruit le plan» de son adversaire. Or les dernières paroles de l'énergumène semblent rétablir l'équilibre des forces :

— Depuis que j'ai renoncé au Monde Nouveau, vous êtes fréquemment désagréable.

Méditativement :

La Matière ne peut pas m'avoir choisi par hasard, pour rien. Vous avez dit vous-même que l'Ordre sera ignominieux. Donc nous devons le détruire. Mais pour quel monde? Franchement, qu'est-ce qu'un homme membré comme vous l'êtes en a à faire de son prochain? Du reste, c'est moi qui l'aime, puisque je le veux s'épanouissant dans tous les sens. Peut-être avez-vous été suscité par l'anti-matière. Quelle différence y a-t-il entre la sagesse et la résignation? Il est vrai qu'une sagesse avec la grosse queue mérite d'être considérée. Et tant d'autres objets sidéraux que nous avons à traiter. L'Ordre ignominieux sera durable. Ne craignons pas d'être engagés dans un débat infiniment.

Ainsi l'apparente résolution dialectique de l'opposition n'était qu'une illusion, l'humanité n'est pas sauvée: le roman ne fait que recommencer. On ne peut s'empêcher de voir dans la structure cyclique de ce dernier roman la mise en abyme de la tétralogie romanesque de Velan, dont le cycle se clôt avec ce dernier livre.

Sur le plan idéologique aussi, le roman marque la dernière étape d'une réflexion: le capitalisme avancé, dont l'inéluctabilité éclatait dans *Soft Goulag*, assimile ici sa forme la plus radicale d'opposition: le nihilisme terroriste. Mais dans le même temps, ce «contre-pouvoir» qu'est la littérature ne cesse de le remettre en question, de contester sa «naturalité». Paradoxalement, *Le Narrateur et son Energumène* m'apparaît, ainsi qu'on l'a dit de *Je*, comme un «grand roman révolutionnaire».

Le rôle, à nouveau, de la littérature dans la transformation du réel, la morale, le corps et le langage, l'humour: thèmes récurrents dans l'ensemble de la tétralogie, qui s'achève par ce roman lumineux, empruntant une fois encore une forme entièrement nouvelle, puisque fondée ici sur une merveilleuse faculté de raconter des histoires, un «art



de l'oral» dont Velan lui-même disait : «Certains écrivains [...], comme Boccace, en ont fait une dimension de l'écrit. Si elle était appliquée au roman, on pourrait le faire jaser comme un conte».<sup>107</sup>

\*

«Une psychanalyse dont l'idéologie occupe les détours» annonçait la bande de couverture de *La Statue*. Une lecture sur ces deux plans de la tétralogie velanienne révélerait d'autres aspects encore de la cohérence que j'ai tenté de démontrer dans cette première partie de mon étude.

Ainsi, ces quatre romans peuvent être interprétés comme celui d'une psychanalyse ratée, car ne débouchant pas sur une synthèse répression – agression : si *Je* était le roman de la répression, *La Statue* représentait une libération partielle, avant que *Soft Goulag* manifeste le retour de la répression, étendue cette fois-ci à la société entière ; quant au *Narrateur et son Energumène*, la violence y reprend manifestement le dessus.

Au plan idéologique, nous l'avons vu, *La Statue* marquait l'entrée dans une époque post-révolutionnaire ; mais, le cycle se poursuivant, *Soft Goulag* nous interrogeait sur les formes de résistance possibles dès lors que le capitalisme victorieux est devenu une nature. A cette interrogation, le dernier roman apporte une réponse pessimiste, mais point désespérée...<sup>108</sup>

Pour tout écrivain traversé par le monde dans lequel il vit, conscient de la nécessité de le transformer, se pose de façon lancinante le problème de la fonction de la littérature dans ce combat. La question, certes, n'est pas neuve ; mais sans doute a-t-elle pris une acuité particulière après la Seconde Guerre mondiale. Yves Velan, dans sa traversée

<sup>107</sup> [yva] n° 17, p. 36.

<sup>108</sup> Une étude portant sur l'évolution de la thèse révolutionnaire dans les quatre romans serait des plus passionnantes : on constaterait que si, dans les années 1950 (*Je*), le révolutionnaire est perçu comme nécessaire, une sorte d'« élu », l'idéologie révolutionnaire s'est déjà figée dans les années 1960 (*La Statue*) où elle s'oppose au Corps et au Mot, puis évolue dans les années 1970 et 1980 vers le nihilisme et le terrorisme (*Le Narrateur*), jusqu'à sa disparition même au sein d'un capitalisme triomphant (*Soft Goulag*). Par ailleurs, le cycle dessine une « biographie intellectuelle » d'un écrivain de gauche de la seconde moitié du XXe siècle et met en évidence les questions posées à lui : christianisme et communisme, chasse aux sorcières ; crise du marxisme et mise en cause des formes littéraires traditionnelles par le structuralisme et la psychanalyse ; tentation du terrorisme ; américanisation de l'Europe et victoire du système capitaliste...



## TRAJECTOIRE

41

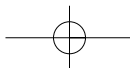
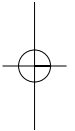
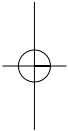
de la deuxième moitié du XXe siècle, est l'un de ceux qui ont tenté de répondre avec le plus d'honnêteté et de courage à ces interrogations que l'on a pu naguère exprimer ainsi: «La question du rapport au politique dans l'écriture et en particulier la narration, je dirais que c'est la question du rapport au réel. Raconter aujourd'hui, ça veut dire quoi? Comment allons-nous rapporter dans une narration quelque chose qui soit de l'ordre du réel avec tout ce que ça implique, luttes, conflits, violences, répressions, sans retomber du même coup dans les ornières «régressives» de toutes les expériences déjà faites, du type «roman bourgeois», «roman engagé», «réalisme socialiste». [...] Comment raconter ces modes d'aliénation dans le réel, pour les rendre manifestes et non pour les représenter, les donner en spectacle?»<sup>109</sup>

La densité de l'œuvre velanienne, sa rigueur laissant place néanmoins à l'humour et à la tendresse, la haute réflexion qui la nourrit, en font indubitablement un exemple de ce que le roman, se penchant sur les préoccupations du temps, a pu produire de plus intègre, de plus novateur et de plus abouti.

---

<sup>109</sup> Ph. Boyer, J.-P. Faye, J.-Cl. Monter, «Enfer purgatoire paradis, le travail de la narration: esquisses orales», *Change*, n° 34-35, Paris, Seghers-Laffont, 1978, pp. 12 et 14, cité par Jean-Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Duculot, 1980.





## PARCOURS: *SOFT GOULAG*, ROMAN DE L'ALTÉRITÉ

Le troisième roman de Velan, *Soft Goulag*, est donc inspiré de son séjour américain. On peut y lire une critique de la société nord-américaine; mais, de ce poste d'observation, Velan a la conscience aiguë de l'avenir proche de l'Europe, et de façon générale, de la «mondialisation», de la «naturalisation» du capitalisme avancé. Plus de dix ans avant l'effondrement du bloc socialiste, il dénonce à travers sa fable ce que l'on nommera par la suite la «pensée unique», et la disparition progressive de l'idée même d'alternative économique et sociale.

De façon plus générale, une problématique sous-tend *Soft Goulag*: celle de l'altérité. Aborder le roman par ce biais permettra de dégager les grandes lignes de force de sa construction, et de mettre en évidence un certain nombre d'éléments thématiques récurrents dans l'œuvre velanien, et omniprésents dans le roman précédent, *La Statue*. Dès lors, il faut considérer le problème selon deux axes.

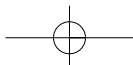
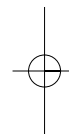
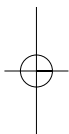
Un axe horizontal, afin de déceler, à l'intérieur du tissu narratif, la continuité et l'évolution de la problématique (particulièrement à travers le personnage d'Ad), ainsi que les nœuds où elle se concentre<sup>110</sup>. Mais on ne peut s'en tenir au niveau de l'histoire: suivant l'autre axe, vertical, il faut considérer le problème à différents «niveaux» du texte. J'en ai défini cinq, «remontant» de l'histoire à la philosophie velanienne: deux niveaux *intratextuels*, outre celui de l'histoire: le thésard, son écriture, l'apparition dans ses propos et dans son style de l'autre; la structure globale de l'ouvrage, les relations qu'entretiennent entre eux les différents textes le composant («Acknowledgment», texte liminaire

---

<sup>110</sup> On aura peut-être reconnu les termes de Jean Rousset: «La lecture féconde devrait être une lecture globale, sensible aux reprises et aux variations, ainsi qu'à ces nœuds et à ces carrefours où la texture se concentre ou se déploie» (*Forme et signification*, Paris, J. Corti, 1963, p. XII).



de saint Cornélien); un niveau «intermédiaire»: la question des destinataires des différents plans textuels (par exemple les citations, le jeu de l'intertextualité, les références culturelles), le problème de la lecture; et enfin un plan *extratextuel*: les positions philosophiques et politiques de Velan en rapport avec la question de l'Autre.





**Première partie: «Ad ne nous donne plus seulement une impression d'inconfort, il y a une sorte de menace en lui»<sup>111</sup>**

Cette première partie sera consacrée à une lecture linéaire de *Soft Goulag* visant à mettre en lumière l'évolution du personnage principal, au contact des successives manifestations de l'altérité qui ponctuent le roman. Or, dans *Soft Goulag*, l'ordre du récit respecte globalement l'ordre de l'histoire, même si l'on note de rares cas de rétrospections — un exemple: l'incident survenu à Ad «voilà trois ans» dans un ascenseur (p. 101). Je m'en tiendrai ici principalement au niveau de l'histoire.

Il s'agira d'étudier l'impact d'une série d'événements sur le personnage d'Ad, ainsi que ces événements eux-mêmes; en quelque sorte, le fil narratif et ses nœuds. Or nous avons bien affaire dans *Soft Goulag* à des *personnages* — par opposition aux *Figures* de *La Statue* —: «Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage», écrit R. Barthes, à quoi il ajoute plus loin en note: «D'un point de vue critique, il est donc aussi faux de supprimer le personnage que de le faire sortir du papier pour en faire un personnage psychologique (doté de mobiles possibles): le personnage et le discours sont complices l'un de l'autre [...]»<sup>112</sup>.

Afin de mieux saisir la signification de ces événements, il convient de rappeler auparavant en quoi la société du Goulag mou peut être considérée comme un «monde du Même».

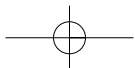
### 1. Le monde du Même

Ainsi que le démontre A. Bagnoud dans son étude<sup>113</sup>, les forces du Même sont partout présentes dans l'Union, elles régissent en particulier tout le système des signes. C'est la *monosémie* généralisée; nous le verrons plus précisément en étudiant le langage du thésard. Mais la monosémie s'étend à tout comportement: en effet, il existe dans l'Union, pour chaque situation, une attitude obligée. Ainsi se développe un code strict, renforcé sans cesse par sa propre utilisation: dans telle circonstance, on adopte tel comportement, choisi parmi un nombre restreint de possibilités. L'interprétation de chaque geste, ou parole, est en

<sup>111</sup> *Soft Goulag*, p. 182.

<sup>112</sup> *S/Z*, Paris, Le Seuil (coll. Points), 1976, pp. 74 et 102.

<sup>113</sup> *Soft Goulag ou l'espace du Même*.



conséquence basée sur l'univocité. Réciproquement, on assiste aux efforts du thésard et des personnages pour trouver une cause univoque à tout ce qui pourrait paraître singulier :

— Le mot, Ad, me paraît exagéré. Libwoman a forcément sa raison. (p. 33)

— Ils ont certainement une raison, dit Meg. (p. 47)

Il demanda :

— Et que faites-vous ?

Une dernière fois, il eut peur : tout expliqué qu'était le personnage cela n'empêchait pas ses anomalies, par exemple de répondre : « Je vais à tel ou tel endroit ». (p. 60)

Puisque tout est prêt, les invités vont arriver. (p. 149)

Mais où ces modèles sont-ils puisés ? Généralement à la télévision. Celle-ci joue un rôle central dans l'organisation sociale du Goulag mou. En effet, les séries de fiction poursuivent manifestement deux buts : fournir aux « partenaires » les modèles de comportement ; imposer et maintenir à travers ces modèles l'ordre social régnant. Bref, c'est un prodigieux instrument de reproduction sociale. En outre, on peut affirmer qu'une autre caractéristique de cette société est une mobilité sociale très réduite, corollairement à une importante hiérarchisation : les différentes classes y sont fortement cloisonnées, et les pouvoirs — économique et politique, qui sont liés, en témoigne l'entreprise ITI — détenus par un groupe restreint, à proprement parler une aristocratie, puisque la naissance seule y fait appartenir. Ainsi tous les partenaires sont égaux mais certains, selon l'expression consacrée, sont « plus égaux que les autres ».

Ce système socio-politique est très clairement mis en lumière par l'onomastique, codifiée à l'extrême : les citoyens ordinaires ne possèdent qu'un prénom, généralement abrégé, comme c'est le cas de ceux des acteurs, qui portent des noms d'écrivains américains : Mal, Dash, Ed, Man, Ray, etc (nous aurons l'occasion de revenir sur ce point). Par ailleurs, la similitude régit ces prénoms eux-mêmes que l'on peut regrouper par proximité phonétique : Bev, Fred, Ted, Red, Meg ; Buck, Stuck, Kuck ; Bill, Nick, Dick, Jim ; etc.<sup>114</sup> Exceptions notables : Del Cano, Lopez — notons qu'il s'agit de patronymes ; les « Mexicains » n'ont donc pas perdu leur nom. La suppression du patronyme et l'abréviation

<sup>114</sup> Velan, admirateur de Beckett, a-t-il songé aux Pim, Bim, Bom, Bem, Kram, Krim de *Comment c'est* (Paris, Minuit, 1961) ?



PARCOURS: *SOFT GOULAG*, ROMAN DE L'ALTÉRITÉ

47

du prénom — pratiques, on le sait, très répandues aux Etats-Unis —, de même, dans une moindre mesure, que l'absence de distinction entre le tu et le vous, symbolisent la castration du sujet, emblématique de la négation du corps et de la libido dans le Goulag mou. Le complexe de castration apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises, nous le verrons, mais il est particulièrement mis en évidence dans la mésaventure survenue à Jim, qui brise une bouteille de Pepsi-Cola.

La bouteille s'écrasa dans la cuvette, elle fut comme explosée.

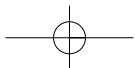
Nous nous expliquons le lavabo. Les choses n'apparaissent pas ainsi sans la raison qu'elles impliquent en l'occurrence le danger que représentait la bouteille. Et la fatalité de sa chute est trop évidente, le spectacle est affreux et, s'il est permis de s'exprimer ainsi : obscène. Une masse d'éclats s'agglomère au point d'impact, qui se détachent dans toutes les directions. La cuvette en est pleine, ils sont déchiquetés, coupants, taillants. Par miracle, l'étiquette s'est trouvée plaquée sur le trou d'écoulement, sinon des fragments de verre seraient tombés dans le tuyau. C'est le déchet dans son évidence. Le fond de liquide se répandit lentement entre les débris. (p. 79)

Le passage est singulièrement révélateur : la scène est jugée « obscène », et le terme n'est pas excessif ; car ce que suggère la bouteille brisée, c'est bien le *Up* : « éclats », « se détachent dans toutes les directions », « déchiquetés, coupants, taillants » : on voit bien qu'il y a ici la négation symbolique du mou du Goulag. Le déchet est perçu comme menaçant — songeons au panneau de l'entrée des bureaux :

SI VOUS JETEZ UN DÉTRITUS  
PENSEZ CECI :  
SUR CENT MILLIONS D'AMÉRICAINS  
SI TOUS JETAIENT LEUR DÉTRITUS  
IL N'Y AURAIT PLUS D'AMÉRICAINS

Dès lors il n'est nullement surprenant qu'une maladresse comme celle de Jim soit punie — à la récidive — par l'*ablation* d'un doigt : c'est dans le corps, et par un symbole phallique, que l'on punit la Faute.

Les citoyens « élus », eux, peuvent reprendre leur patronyme, comme l'a fait M. Bus Keaton, « jadis Bus pour les amis de jadis » (p. 91), et comme désirera le faire Ad (p. 112). Mais évidemment ces cas sont très rares puisque, dans les faits, presque seuls les cadres jouissent du droit à la procréation ; par exemple, Curt Jurgens, chef du personnel d'Ad, « a son nom » (p. 84). Par ailleurs, les « élus » appellent ces derniers par leur prénom : « Oh ! Il faut que je vous dise : maintenant je l'appelle Curt » (p. 106).



Ev résume fort bien ce système onomastique pyramidal :

[...] pendant un temps dont nous ne connaissons pas la durée, nous aurons les mêmes amis, et ainsi de suite. Ce sera un état de perpétuelle discordance. Je ne sais pas, tenez : quand nous aurons le café commun, je ne vais pas demander à Bev ou Meg de m'appeler Mme Hurlimann ; mais elles, peut-être, auront quelque embarras à m'appeler Ev. Dans ce cas d'ailleurs, il y aurait une voie moyenne, qui consisterait à m'appeler Eva. (p. 113)

Tous les dirigeants portent un nom d'acteur (signe évident de la fausse apparence derrière laquelle ils agissent...), dont le prénom est généralement tronqué. Mais il existe une hiérarchie à l'intérieur des privilégiés ; en effet, les dirigeants politiques (sénateurs par exemple) appartiennent à de véritables dynasties ; un nombre accompagne leur nom : Stan XI Laurel, Oliver III Hardy. Ainsi sont-ils reliés au père, à l'histoire : « Les Laurel avaient sans doute beaucoup d'avantages, comme d'être quittes de la dette ; mais au prix de se rappeler toutes les générations précédentes et toujours une de plus » (p. 127), déclare le sénateur au cours de son discours. Chez eux donc, pas de réduction castratrice : le passé, la mémoire, le savoir leur sont réservés, la procréation implique le pouvoir et réciproquement.

Le cas de Groucho, chef de bureau qui a « l'autorité morale » (p. 71), est tout à fait révélateur : à mi-chemin dans l'échelle sociale, il a un prénom à deux syllabes, qui est celui d'un acteur comique dont le patronyme — ironie velanienne — était... *Marx* !

Ce système de nomination se présente à nous comme emblématique : signe à la fois de l'indifférenciation et de l'inégalité de la société de l'Union, il sape aux yeux du lecteur les fondements sur lesquels elle prétend être bâtie.

Ce qui se désigne sous le terme de « social » est un système régissant tous les rapports sociaux des individus entre eux ; son bon fonctionnement n'est possible qu'à la condition expresse que ceux-ci soient semblables ; non pas identiques, bien sûr : chacun est certes particulier, mais nul ne doit être singulier, de peur qu'il échappe à la norme<sup>115</sup>. Pour

<sup>115</sup> Quelque dix ans après la publication de *Soft Goulag*, Ionesco constatait : « Il y a une uniformisation qui empêche la personnalité profonde de se développer, c'est quelque chose qui pèse comme un couvercle sur l'humanité entière. L'humanité est devenue monotone et ce n'est pas parce qu'elle s'est élevée aux grandes valeurs spirituelles, mais parce qu'elle est morne, parce que les gens sont des rhinocéros. C'est ainsi que les personnalités des peuples aussi bien que des individus sont devenues impossibles » (entretien avec B. Rodaro, *Emois*, Lausanne, n° 3, septembre 1987). Faisant le même constat,



parvenir à ce résultat, l'Union dispose de deux stratégies: l'imposition des modèles et la répression<sup>116</sup>. Une répression «molle», qui se satisfait généralement de poser l'interdit — celui-ci est rarement transgressé, l'autocensure paraissant fonctionner presque parfaitement. L'interdit va s'appliquer en premier lieu aux forces qui menacent le social; elles sont dans *Soft Goulag* de deux types: internes (l'«impair», la mémoire, le rêve, l'introspection, la polysémie, le corps) et externes (l'étranger). Les premières risquent de distinguer l'individu du groupe, de le rendre autre, les secondes d'ébranler par le choc de la confrontation le monolithe du Même social. Car l'étranger, c'est le Scythe, le Barbare.

Or le cheminement d'Ad le conduit à subir ces deux types de forces, qui précisément vont le distinguer, le rendre singulier.

## 2. Le Rouge et le Vert

On peut dire de *Soft Goulag* que c'est une fable, dans la lignée de ce que l'on nomme les anti-utopies, ou *dystopies*.<sup>117</sup> Dans l'article mentionné ci-dessus, P. J. Gyger rappelle les origines du genre: dès le milieu du

---

Baudrillard en situait la cause aux Etats-Unis: «La maladie que les Etats-Unis ont propagée est cette espèce d'indifférenciation, cette forme d'égalité, non pas dans le sens politique du terme, mais comme perte de la différence. Les Nord-Américains construisent avec cette in-différence une nouvelle culture de la trans-parente» (*El Pais*, Madrid, 17.9.1987).

<sup>116</sup> Dans un article récent, Patrick J. Gyger met en évidence trois stratégies d'imposition du Pouvoir dans les sociétés anti-utopiques: le contrôle et la manipulation des media, l'utilisation du spectre d'une grande menace, et le fonctionnement social en vase clos, qui implique la croyance en l'éternité du modèle de société, et du même coup l'élimination de l'Histoire, de la Mémoire. Il note également que dans ces sociétés, l'identité individuelle doit céder la place à la collectivité, principe se traduisant notamment dans l'habillement et l'onomastique («Pavé de bonnes intentions: détournements d'utopies et pensée politique dans la science-fiction», in *De beaux lendemains? Histoire, société et politique dans la science-fiction*, Lausanne, Antipodes, 2002, pp. 32 et 34).

<sup>117</sup> «Totalemment en prise sur les enjeux de la société, la dystopie sociale invite le lecteur à observer, à travers un miroir déformant, de quoi demain pourrait être fait si on n'y prend garde. Il ne s'agit plus ici de conjecturer l'avenir [comme dans la science-fiction «traditionnelle»], mais de le conjurer.» «Expression aiguë des tendances paranoïaques de la société dans une Russie sous influence pour *Zamiatine*, en pleine montée des fascismes pour Huxley et au début de la guerre froide pour Orwell, la dystopie est avant tout une œuvre de propagande antitotalitaire»: cette définition de Stéphane Manfrédo (*La Science-fiction aux frontières de l'homme*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 88 et 35) s'applique parfaitement à *Soft Goulag*, à la réserve que Velan n'a guère l'espoir de pouvoir «conjurer l'avenir»... Outre les sources mentionnées (Evgheny *Zamiatine*, *Nous autres* [1920, paru en URSS en 1988 seulement], Paris Gallimard, 1971, 234 p., trad. de

XIXe siècle, les attaques contre les utopies se sont multipliées, mais c'est le XXe siècle qui a vu la fin de l'optimisme utopique : les grands régimes totalitaires, écrit-il, sont des « tentatives malheureuses de matérialiser des projets utopiques. [...] L'animosité que ces idéologies inspirent va sans doute s'avérer le moteur principal de la littérature contre-utopique. [...] La dystopie est donc plus que le récit d'un monde sans espoir, mais fonctionne strictement comme preuve par l'absurde de l'échec de l'utopie. »<sup>118</sup>

L'appartenance du roman à la science-fiction s'affiche ici de façon ludique, voire caricaturale : la « coque » thermique remplaçant le manteau (p. 45), le vol mensuel pour Mars (p. 77)... On comprend cette distance lorsqu'un spécialiste du genre s'interroge dans les termes suivants sur l'univers de la science-fiction :

Le film *Starship Troopers* offre une version caricaturale et satirique (?) de l'idéologie sous-jacente à ce type de production avec ses jeunes Américains au physique idéal affrontant d'immondes créatures de l'espace pour sauver l'espèce humaine, le tout sans une once ou presque de sexualité. A travers la surcharge du trait — héros aryens et puritains, voisins du robot par leur esprit de sacrifice et leur absence d'émotion, information proche de la propagande, société paramilitaire — transparait sans ambages la teneur des idées qui se cachent derrière le stéréotype du space-opera si cher à la science-fiction et surtout à l'Amérique qui fait de la science-fiction : des idées clairement fascisantes, comme on peut s'y attendre. [...] Si la science-fiction est [...] à ce point le reflet des impasses de notre société, si elle correspond à ce point à nos déséquilibres et à nos faiblesses, ne fait-elle pas autre chose qu'entretenir les apories où nous avons échoué en nous dissuadant d'envisager une vraie remise en question ? En nous berçant de rêves qui sont des succédanés d'évasion ou de spiritualité ou qui nous confirment dans nos angoisses sans nous en proposer d'échappatoire, n'est-elle pas par excellence l'art des grands mystificateurs de notre société, le parfait opium d'un monde à venir encore plus ennuyeux, encore plus vide, bref, encore moins fantastique ?<sup>119</sup>

(fin de la note 117) B. Cauvert-Duhamel; Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes* [1932], Paris, Plon, 1977, 286 p., trad. de J. Castier; George Orwell, *1984*, [1949], Paris, Folio, 1978, 440 p., trad. d'A. Audiberti), on peut signaler *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), et le film qu'en a tiré François Truffaut en 1966; *Orange mécanique* d'Anthony Burgess (1962); mais également le film de Richard Fleischer, *Soleil vert* (*Soylent green*, USA, 1973), basé sur le roman d'Harry Harrison, *Make Room, Make Room!* (1966).

<sup>118</sup> P. J. Gyger, *op. cit.*, pp. 20-29.

<sup>119</sup> Alexandre Hougron, *Science-fiction et société*, Paris, PUF (coll. « Sociologie d'aujourd'hui »), 2000, p. 270 sqq. Dans *Le Monde diplomatique* d'août 2000, Valerio Evangelisti insistait en revanche sur la faculté qu'a la science-fiction de révéler la société contemporaine et de la mettre en question : « La science-fiction est le seul moyen, du point de vue littéraire, de décrire de façon adéquate le monde actuel. [...] Seule la science-fiction présente des descriptions réalistes (oui, réalistes !) du monde où nous vivons. Ainsi, quel autre genre littéraire a-t-il jamais consacré un roman aux mécanismes des crises économiques ? » ([www.monde-diplomatique.fr/2000/08/EVANGELISTI/14127](http://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/EVANGELISTI/14127)).



Velan, lors d'une conférence, préférerait, pour désigner son roman, parler d'un *conte* plutôt que d'une fable, dans la mesure, disait-il, où il y a un « aède », une voix qui raconte l'histoire. Toujours est-il qu'à l'un de ses niveaux, le roman pourrait être résumé en la série d'épisodes qui font passer Ad d'un état à un autre. Mais comment le lecteur perçoit-il ce changement ?

Le texte le signifie de deux manières: par les paroles, les pensées et les actions du personnage, rapportées par le thésard, et par le discours (au sens fort de Benveniste) que ce dernier tient sur lui. Je reviendrai sur le discours (au sens large cette fois-ci) du narrateur; mais constatons d'ores et déjà que les réactions d'Ad y sont rapportées de manière parfois fort peu objective pour un « petit ciron de troisième niveau » visant à l'« objectivité objective », ainsi qu'il se désigne lui-même. En effet, les jugements portés par le narrateur sur son personnage principal suivent une évolution parallèle à celle d'Ad lui-même: à mesure que celui-ci se démarque du « social » et exprime sa révolte (nous le verrons plus loin), le thésard condamne de plus en plus clairement son attitude. Les treize occurrences que j'ai relevées à ce sujet vont ainsi de la négation du changement pressenti à une sorte de panique, en passant par la désapprobation :

Ces différences sont le signe de notre humanité et non pas d'un quelconque changement survenu en Ad. (p. 93)

Ev marque très bien que rien n'est changé en Ad. (p. 113)

[...] à plus forte raison n'y avait-il rien de changé en lui. (p. 125)

Ad avance avec une expression pareille et différente de celle du matin. (p. 142)

Ad vient de s'écarter du social. Et il semblait n'en pas vouloir rester là. (p. 159)

Il était sous le choc de la surprise, puis désorienté. Nous pourrions nous mettre à sa place. D'ailleurs il se contente de marcher dans la chambre, il se rassied sur le lit, bras croisés, il reste silencieux mais cela n'indique que la recherche d'une solution. (pp. 175-176)

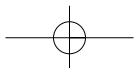
Ces frais pouvaient être considérés comme une difficulté supplémentaire. Elle ne justifie pas la réaction d'Ad, pour laquelle il n'y a qu'un mot: elle fut *émotive*. (p. 178)

Arrivé à son lit, il s'y jette violemment, la face contre les draps puis, pendant quelques secondes, il ne bouge pas. Puis il cogne du poing contre le plancher.

«Quelle saloperie. Quelle saloperie.»

Il faut attendre que l'émotion passe. Et tant qu'il emploie ces mots d'écolier, c'est qu'elle persiste. Le dérangement est que, pour les dire, il faut qu'il le veuille. (p. 179)

Il est un peu déplaisant. (p. 180)



[...] tant qu'il s'agit d'elle [Ev], nous sommes tranquilles. (p. 181)

Ce silence est vraiment déplaisant. Ad ne nous donne plus seulement une impression d'inconfort, il y a une sorte de menace en lui. (p. 182)

Ne laissons pas notre esprit à lui-même : en supposant à Ad quelque force violente ou grotesque, nous n'aboutissons qu'à lui donner du relief et nous sommes injustes envers lui. (p. 183)

[...] je deviens incapable de montrer pourquoi [les choses] ne sont pas ce qu'elles paraissent, Ad ne cesse pas de se taire. Oui, il médite, et cela, de se taire pour parler sans frein. On ne devrait pas élire les gens au hasard, il n'a pas supporté sa réussite, encore moins qu'elle s'amointrisse. A ses yeux, c'est une injustice. Ev a-t-elle peur ou non ? [...] Suivant l'acte qu'Ad va choisir, nous sommes perdus. (p. 184)

On notera que ces appréciations du thésard n'apparaissent qu'*après* la rencontre de Cheveu Rouge et de la cycliste. Pourtant, au moment où il fait le compte des « avantages qu'Ad et Ev retirent de leur élection », le narrateur semble parvenir à ressaisir la situation et à retrouver son calme en réduisant l'étrangeté d'Ad : celui-ci, grâce au Ciel, « n'a rien de commun avec Cheveu Rouge ». On verra Ad user d'une tactique semblable pour tenter de nier l'altérité dérangeante de ChR, précisément ; mais ni l'un ni l'autre ne semblent y parvenir entièrement.

\*

Ces jugements, disais-je, évoluent parallèlement à ce que le narrateur nous rapporte des attitudes d'Ad. Cet aspect du récit est marqué de quatre bornes événementielles : la rencontre de Cheveu Rouge (appelé ChR), le Français extravagant (pp. 57-67), puis celle d'une fascinante jeune cycliste (pp. 93-95) ; et deux réminiscences : Allerton Park (pp. 116-118) et Vertical One (pp. 168-169). On peut les grouper deux à deux et dégager les étapes principales dans le changement d'Ad : dans un premier temps (ce que je nomme le Rouge), l'altérité s'impose à lui du dehors, à travers deux personnages : l'autre est humain. Dans un second temps (le Vert), l'altérité semble provenir de lui-même par le souvenir, une forme d'inconscient. Tout se passe comme si le choc inaugural, l'ébranlement produit par l'autre humain, avait provoqué en Ad une fissure par laquelle finirait par s'engouffrer ou sourdre toute manifestation de l'Autre.

Par ailleurs, ce regroupement me semble corroboré structurellement : les deux premières « bornes » sont à proprement parler des épisodes, rapportés dans le respect de l'ordre de l'histoire ; les seconds jouissent d'un statut tout à fait particulier dans le récit : ils se caractérisent par un fonctionnement principalement métonymique, avec composante



métaphorique, par contagion d'une image: en l'occurrence, celle du givre provoquant le souvenir; car ce sont tous deux des souvenirs racontés (que ce soit par le thésard ou Ad n'a pour l'instant que peu d'importance).

Mais ces grands blocs ne sont en quelque sorte que des condensations d'une isotopie traversant tout le récit, dont une lecture cursive nous permettra maintenant de relever les principales manifestations.

De même que la citation liminaire de saint Cornélien d'Alexandrie peut être interprétée comme un miroir déformant opposé au récit du thésard (j'y reviendrai), on doit, me semble-t-il, lire l'épisode de *Frontière permanente* raconté par celui-ci dans son introduction comme une mise en abyme de l'ensemble. Rob, un jeune homme, est envoyé travailler dans le désert d'Arizona. Malgré les avertissements, il s'éloigne de ses compagnons, s'égare, traverse la frontière, tombe dans un trou et se trouve prisonnier d'une ancienne cité disparue:

Pour combattre l'horreur de sa situation, il s'exerce à déchiffrer les hiéroglyphes tracés sur les murs, il reconstitue l'alphabet et épelle quelques phrases: «L'arbre est bon parce qu'il traverse». «Tu n'as été cela que pour devenir ce que tu veux». «Laisse-toi mordre, dit le serpent, pour naître.» Plus il tâche de s'en figurer un sens, plus sa tête se dérange. Il s'imagine qu'il a pénétré les secrets de l'univers, que ses pieds percent le centre du monde, qu'il fait jaillir des diamants, qu'il est devenu un être supérieur et éternel, portant de haut en bas de son corps les signes gravés sur les murs en retraçant l'histoire de l'humanité. (p. 21)

Des bandits mexicains le découvrent, mais il est délivré par une patrouille:

L'épilogue le montre, après qu'il a dit ne se souvenir de rien, terminant son histoire en riant: «On ne m'y reprendra plus.» Chacun reconnaît que Mal Lowry, en Rob, était saisissant de transformation, à partir du caractère de jeune animal passant par toutes les phases de l'isolement, la liberté anarchique, la progressive folie qui s'ensuit jusqu'à ce qu'il devienne homme et adulte. (p. 22)

La signification symbolique et didactique se veut évidente: le jeune homme se trouve confronté aux «autres, qui sont justement del Cano, Lopez et le reste» (p. 20; justement, oui, c'est à eux que sera comparé ChR); il passe «par toutes les phases de l'isolement, la liberté anarchique, la progressive folie qui s'ensuit jusqu'à ce qu'il devienne homme et adulte» (p. 22), c'est-à-dire se réduit au Même (l'ethnologie s'est d'ailleurs beaucoup intéressée aux rites de passage considérés comme des facteurs d'intégration sociale): le danger n'est pas seulement dans les étrangers qui vont se saisir de lui; ce qui apparaît comme

véritablement périlleux, et conduira le héros aux marges de la folie, c'est qu'il tâche de déchiffrer une série de symboles; verticalité, différence, polysémie: à travers leur condamnation, c'est tout à la fois le manque du Goulag mou et l'idéologie velanienne qui sont désignés. Puis, revenu dans l'Union et à la «normalité», Rob dit ne se souvenir de rien.

Mais nous lisons différemment cette fable; car elle nous fait singulièrement songer à l'histoire d'Ad: lui aussi subit le choc de la rencontre de l'altérité parce qu'il s'est «écarté de ses compagnons», et ce choc le transforme à tel point que lui-même devient autre, «singulier», et acquiert — au moins provisoirement — une sorte de faculté d'introspection: «Laisse-toi mordre, dit le serpent, pour naître»; il semble échapper au Même avant que le social l'y ramène.

Il est pourtant une différence de taille: Ad, lui, paraît se souvenir, et *Soft Goulag* se termine ainsi en ménageant deux lectures possibles.

Au début du récit du thésard, dans le bus d'ITI menant au bureau, Ad fait la rencontre de deux «nouveaux»: Jeune Bill et Cheveu Rouge. Le premier va s'intégrer rapidement au groupe, et il fera ensuite partie des invités de la réception donnée chez Ev et Ad. Ce dernier ressent pour lui une sympathie sur laquelle le texte insiste: «Quelque chose me plaît dans ce garçon, dit Ad à Ev, mais je n'arrive pas à l'analyser» (p. 165); ne serait-ce pas que Bill n'est pas encore tout à fait socialisé, et que cette différence, bien que provisoire, le rapproche d'Ad? D'ailleurs, il commet nombre d'impairs, et a «le tempérament du chiot qui s'ébroue» (p. 51). Or la figure du chien va réparaître dans le champ de l'altérité: c'est ainsi qu'un certain Lopez se définira lui-même, et précisément au sujet de la procréation: «— Je suis un chien. Mais si j'avais un fils, ce petit de chien serait à moi» (p. 100).

Mais la rencontre primordiale est celle qui inaugure l'isotopie du Rouge.

## Le Rouge

[...] connaître aux règles d'Anne leur sens pour la Révolution.

La Statue de Condillac retouchée, p. 241.

On se souvient que dans *La Statue*, deux paroles s'opposaient, et qu'un va-et-vient constant s'établissait entre elles: une voix «sauvage» s'insinuait sans cesse pour perturber le discours que le Sujet tentait de contrôler en vue de la vérification du Savoir. J. Kaempfer proposait de



distinguer deux forces spécifiant cette parole perturbatrice: le *corps* (toutes les formes de rupture) et le *flux* (les manifestations d'élongation, de débordement), globalement interprétables comme les pôles *métaphorique* et respectivement *métonymique*. Rupture et contiguïté sémantique: l'extension jakobsonienne des concepts de métaphore et de métonymie au champ psychologique s'applique à *Soft Goulag*: disons sommairement que le premier régit le Rouge, et le second le Vert. Tous deux sont liés au corps, mais s'ajoute en quelque sorte au deuxième le flux de la mémoire. Qu'ils soient en rapport avec le thésard ou avec Ad, ces éléments s'opposent clairement au Même régissant le Goulag mou<sup>120</sup>.

Cheveu Rouge est le seul personnage nommé par sa caractéristique: la rousseur<sup>121</sup>; et la tonalité de la scène de la cycliste est nettement fauve. De ces prémisses élémentaires naît un dense réseau symbolique.

*Soft Goulag* est un roman peu «coloré», et la distribution des couleurs — chez un auteur si sensible à la peinture — obéit à un système strict: les couleurs froides désignent les éléments emblématiques du même:

Le gris: les yeux de Curt (p. 89), les cheveux de Tim et de Stan XI (pp. 121 et 127); les yeux d'Ad sont «d'un bleu qui tire sur le gris» (p. 114); à Allerton Park et Vertical One, le ciel est décrit comme gris.

Le bleu: tondeuse à gazon (p. 32), ITI (p. 47), les survêtements du pensionnat (p. 120) et l'uniforme des Sweet Aurochs, souvent désignés comme les SA (p. 122).

Le violet: l'uniforme des SA encore, et les vêtements des «amis voisins» (p. 126).

Le thésard insiste fortement sur la couleur de cheveux de ses personnages (en particulier féminins): évidemment, la blondeur est la règle — et le gris argent chez les notables plus âgés. Deux exceptions pourtant: Bev, qui a les cheveux noirs — et l'on verra que ce sceau de la différence la marquera définitivement —, et naturellement ChR.

<sup>120</sup> Il est intéressant de noter que le vert et le rouge sont traditionnellement dominants dans le code de la couleur en usage dans la science-fiction. Or tous deux y ont une connotation fortement négative, signalant l'altérité et le danger: «L'idée d'une «bonne» et d'une «mauvaise» couleur, par exemple de peau, nous est [...] familière et nous savons qu'elle codifie, entre autres, l'expression de la xénophobie: de manière moins ouverte, mais suivant un processus analogue, l'imaginaire de la SF stigmatise et vilipendie certaines chromies, certaines lueurs comme «mauvaises», «néfastes», autrement dit, «impures»: vert méphitique, [...] noir et rouge infernaux, telle est la palette sélective d'un imaginaire volontiers ostracisant [...]» (A. Hougron, *op. cit.*, pp. 214-219); ici encore, Velan semble faire un clin d'œil ironique à la science-fiction...

<sup>121</sup> Ad (et le thésard), du coup, le prive à la fois de prénom et de patronyme...

Le noir semble devoir être classé parmi les couleurs «chaudes»: il apparaît à Allerton (p. 117), caractérise Cob (p. 134) et Bev (p. 158), et désigne, sur le col de la chemise d'Ad, la trace du corps (p. 183: «la mince raie noire dans le col de la chemise montre qu'il y a eu une party»); sa fonction est donc assez proche de celle du rouge et du roux — il est d'ailleurs révélateur que la chevelure de Bev ait des reflets roux (p. 171), ce qui tend à renforcer sa différence.

Enfin, au rouge et au roux s'allie l'or (au moyen âge d'ailleurs, l'or était roux, et non jaune).

Hormis les deux épisodes dont je parlerai avec davantage de détails, on peut relever six manifestations du rouge: à trois reprises (pp.106, 136 et 137) il évoque ChR, une fois il décrit la chevelure de Bev, la peau d'Ad (p. 87), et enfin le sang, dont c'est la seule mention (on le voit, toujours dans le champ de l'altérité liée au corps). Le rôle de cette unique occurrence du sang est de première importance, agissant comme un véritable point de condensation. Surgissant dans l'épisode d'Allerton Park (cf. *infra*, «Le vert»), le sang vient lier le Vert au Rouge: «Elle ne laissera rien de la façade, la ronce, il faudrait être insensé pour s'aventurer dans son territoire, on ressortirait nu, le corps barbouillé de sang comme un primitif» (pp. 117-118).

C'est bien le corps qui opère la liaison — dans *La Statue* déjà, le rouge connotait obsessionnellement les règles d'Anne; dans *Soft Goulag*, il reste lié à la libido. Car le rouge est traditionnellement symbole du principe de vie et de la libido, couleur à la fois du feu et du sang. Il est matriciel, mais recèle une ambivalence: caché, il est la vie (c'est la couleur par exemple de Dionysos); répandu, il est signe de mort, ainsi le sang des menstrues est considéré comme impur. Et justement, on imaginait jadis que les rouquins avaient été conçus durant les règles. Plus généralement, ils sentaient passablement le soufre: davantage encore qu'impurs, ils apparaissaient comme infernaux; le rouge n'est-il pas la couleur emblématique des Enfers? Et Judas n'était-il pas, selon certaines traditions, rouquin<sup>122</sup>?

Ce qui subsiste peut-être dans *Soft Goulag* de la connotation traditionnelle, c'est la manière d'exclusion que semble provoquer immédiatement la rousseur de ChR: il «avait les cheveux roux, voire rouges; ce n'était pas le trait le moins inattendu de ce personnage, dont nous verrons qu'il était plus à plaindre qu'à blâmer» (p. 48).

<sup>122</sup> Apollinaire, me signalait Ph. Renaud qui lui a consacré deux ouvrages, rapporte que, selon une très ancienne tradition, le Christ lui-même, comme tous les Juifs, est roux.

Mais le passage en question conduit à ChR par un autre biais encore : le sang est lié au corps nu, au « primitif ». Si l'on enlève à ce dernier terme sa connotation péjorative, il nous ramène à l'ethnologie, et à l'idée du « sauvage » (étymologiquement, celui qui habite les forêts). Le nom de Cheveu Rouge a quelque chose d'indien ; or la dramatique histoire des Indiens des Etats-Unis nous ramène au Goulag mou, et au Même destructeur. Cette négation de l'altérité par la société américaine est d'ailleurs la cible de l'un des aspects de notre roman : la satire<sup>123</sup>.

Le sauvage fut longtemps pour l'Occidental l'autre par excellence. Ainsi, écrit Roger Kempf, « qu'est-il advenu de l'Indien dans ce XIXe siècle où le dandysme prend conscience de soi et découvre ses conditionnements et sa raréfaction ? Les Américains, observe Chateaubriand, « méprisent les sauvages et ont horreur des bois comme d'une prison qui leur était destinée ». Cette image, Baudelaire l'applique à Edgar Poe, pour qui les Etats-Unis ne furent qu'une « vaste prison » : Poe, « aristocrate de nature », Indien donc *et* Américain, en qui deux voies sont aux prises, fatalement voué à l'enfermement et au suicide »<sup>124</sup>. On comprend bien la sympathie des dandies pour les sauvages : ils y reconnaissent leur image face au monde de la démocratie, du régime égalitariste, de l'aplatissement et de l'argent ; fantasmatiquement, ils y voient le singulier s'opposant au multiple, l'Autre au même ; ce que Baudelaire reproche aux Belges, entre autres, c'est justement leur *uniformité*, une forme d'émulation vers le même. Ce n'est certes pas le seul point sur lequel la position de Velan est proche de celle des dandies, lui qui se déclare « romantique jusqu'au fond ». Est-ce un hasard si le rouge et le vert furent des couleurs si chères à Delacroix et à Baudelaire<sup>125</sup> ?

Comment Ad voit-il l'altérité de Cheveu Rouge ? Un ironique retournement préside à leur rencontre : n'est-ce pas le Nouveau Monde qui découvre l'Ancien ? Et si ChR fait quelque peu figure de sauvage aux yeux d'Ad, celui-ci ne réagit pas très différemment, sur le plan philosophique, des conquistadors.

<sup>123</sup> « Cette méfiance envers l'altérité se conjugue [...] de nombreuses [...] façons au pays de la libre entreprise. L'« autre », pour un Américain, ce peut être aussi bien les femmes, les immigrés, les microbes, une fumée de tabac, ou encore un produit alimentaire non allégé », observe A. Hougron (*op. cit.*, p. 270).

<sup>124</sup> *Dandies*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 51.

<sup>125</sup> On peut mentionner ici les motifs du sang, du vin, des soleils agonisants, et le projet de roman intitulé *L'Ami du rouge*. Restant au XIXe siècle, on notera encore que pour Michelet, le rouge est la couleur par excellence du *barbare* ; et comment ne pas songer à « Barbare », justement, l'une des *Illuminations* de Rimbaud, où dominent les rouges sang et feu ?

La question de l'altérité au plan interculturel, interethnique, a été fort remarquablement développée — précisément à propos de la découverte de l'Amérique — par Tzvetan Todorov, qui écrit au sujet de Christophe Colon<sup>126</sup> : « Ou bien il pense les Indiens comme des êtres humains à part entière, ayant les mêmes droits que lui ; mais alors, il les voit non seulement égaux, mais aussi identiques et ceci aboutit à l'assimilationnisme, à la projection de ses propres valeurs sur les autres. Ou bien il part de la différence ; mais celle-ci est immédiatement traduite en termes de supériorité et d'infériorité : on refuse l'existence d'une substance humaine réellement autre, qui puisse ne pas être un simple état imparfait de soi. Ces deux figures élémentaires reposent toutes deux sur l'égoïsme, sur l'identification de ses propres valeurs avec les valeurs en général, de son *je* avec l'univers ; sur la conviction que le monde est *un* »<sup>127</sup>.

Cette réflexion peut être généralisée à toute interaction humaine, et l'on discerne alors deux grandes figures du rapport à l'autre : « la différence se dégrade en inégalité ; l'égalité, en identité »<sup>128</sup>. C'est bien entre ces deux pôles qu'oscille l'attitude d'Ad face à ChR.

Nous l'avons vu, le thésard n'a rien à déchiffrer, car il n'existe pas dans l'Union de comportement qui ne soit intégralement codé. A. Bagnoud avait remarqué que ceci implique entre autres, au niveau du « point de vue » narratif, la caducité de la méthode dite de « focalisation externe » (le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage — et donc le lecteur), toute parole, tout comportement pouvant être décodé de manière univoque. Une faille apparaît pourtant dans ce système puisque le narrateur en arrive à douter, dans l'interprétation de l'attitude d'Ad, jugée si étrange, durant la dernière partie du récit :

Je me sens ne plus comprendre ce qui survient. Et je nommais la situation de tout à l'heure « innommable ». Ai-je commis quelque faute dans le déroulement du récit ? Les choses donnent l'impression d'opérer d'elles-mêmes, sans être reconnaissables, sous peine d'être répugnantes. (p. 184)

<sup>126</sup> Pour des raisons sémantiques évidentes, Todorov préfère l'orthographe espagnole à celle de « Colomb ».

<sup>127</sup> *La découverte de l'Amérique*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 48. Poursuivant sa réflexion, Todorov observe qu'« en même temps qu'elle oblitérait l'étrangeté de l'autre extérieur, la civilisation occidentale se trouvait un autre intérieur. De l'âge classique jusqu'à la fin du romantisme (c'est-à-dire jusqu'à nos jours), les écrivains et les moralistes n'ont pas cessé de découvrir que la personne n'est pas une, ou qu'elle n'est même rien, que je est un autre, ou une simple chambre d'échos [...]. L'instauration de l'inconscient peut être considérée comme le point culminant de cette découverte de l'autre en soi » (p. 252). Cet « autre en soi », le Goulag mou en combat toute manifestation.

<sup>128</sup> *Id.*, p. 152.

Globalement cependant, on constate, dans cette situation narrative exceptionnelle (puisque chaque signe, en principe, n'a qu'un sens), une absence de perspective.

Cheveu Rouge est systématiquement décrit par contraste : dans le bus, il regarde au-dehors, alors que Bill se tourne vers le groupe (p. 48) ; c'est « par contraste » qu'il revient à l'image, car « son immobilité accuse l'animation régnante » (p. 53). Puis l'image retourne au groupe « pour renverser et augmenter le contraste » (p. 54). C'est que son attitude est immédiatement perçue comme étrange : il a une « expression drôle » (*ibid.*). Cette étrangeté amène une première tentative de « normalisation » : sa position, mains jointes au bas du ventre, est celle d'un personnage de télévision.

Puis débute véritablement la scène de la rencontre. Et elle est placée d'emblée sous le signe de la polysémie et de l'argot : « Or, nouvelle surprise, le personnage était transformé quoique rien ne fût changé dans son expression [...]. Tout ce qui était distant, rêveur, réservé devenait contraint et presque triste » (p. 58), attitude singulière s'il en est. Puis ChR prépare et allume un cigare, « avec une trop grande agilité » (*ibid.*) : le savoir-faire corporel ne dénote-t-il pas l'étrange ? Mais ce qui va stupéfier Ad, c'est le commentaire de son interlocuteur : « — Brésilien, commenta ChR, avec un air de contentement profond. L'arôme de toutes les cuisses négusses de Rio, plus un feu de sarments pas piqué des hannetons » (*ibid.*). La polysémie, voilà ce qui choque Ad au premier abord : « il s'exprimait d'une manière peu compréhensible, peut-être imagée, et quant à « sarments », c'était un terme inconnu. Au moins « arôme », rapporté à cigare, signifiait-il que le contentement provenait de la fumée » (p. 59). Le langage de ChR est en effet l'exact opposé de celui de l'Union, caractérisé qu'il est par le jeu de mots, l'allusion, les comparaisons, l'argot, etc. Mais il faut noter également l'étonnement dû au plaisir éprouvé manifestement grâce à la fumée : c'est le corps, la libido qui pénètrent en force dans cet univers aseptisé ; cuisses noires, feu, Rio : le rouquin a bien quelque chose pour nous de démoniaque, de carnavalesque. Cette interprétation n'est évidemment pas celle d'Ad ; il n'en est pas moins décontenancé. Pour tenter de cerner cet « homme au cheveu inhabituel » (*ibid.*), il trouve une première explication : il fait trop de gestes, il a un accent : c'est un étranger. En effet, ChR répond qu'il est français, en « accusant légèrement le coup ». Nous avons ici le premier type de relation dont je parlais ci-dessus : la différence liée à l'inégalité. Ad reprendra cette idée d'infériorité plus tard ; songeant qu'il a commis une faute envers le Français, il s'aperçoit qu'il a oublié sa boîte repas dans le bus. Ainsi son impair est compensé par une punition, et, libéré,

il peut penser: «Il faut bien, en fin de compte, qu'il y ait quelque chose dans ces gens-là pour qu'on ne les ait pas retenus» (p. 70). Car pour tout citoyen de l'Union, un étranger ne peut être qu'inférieur. Il semble d'ailleurs que dans l'esprit d'Ad, l'«étranger» soit une catégorie homogène: il confond le Français et les «Sénégaubouilles», comme le remarque, offusqué, le rouquin.

Dès lors, l'étrangeté de son interlocuteur expliquée, Ad retrouve le terrain ferme de la monosémie: «il n'y avait plus de singularité possible puisque toute singularité devenait normale, en étant hors de la norme».

ChR est doreur. Je l'ai dit, l'or entre dans l'isotopie du rouge, du fauve: on le verra reparaître dans le passage de la cycliste et à propos des cheveux de Bev; il est lié au corps. Mais de manière plus générale, l'or connote la *verticalité*, l'Histoire:

Je dore, continua l'étranger, tristement dore, pourtant ce n'est pas de la tarte. Vieille technique. Je veux dire: ancienne, aïeux, ancêtres, l'or est nôtre, on ne l'imaginerait pas sur du plastique, crevant. Je ris. Une technique magique cabalistique de vioque à fiston. Je serai le dernier. (p. 60)

ChR est bien une sorte d'alchimiste. Après la polysémie et le corps, il assène à Ad la mémoire, le souvenir. Ce personnage devient de plus en plus incompréhensible, et Ad semble avoir échoué dans sa première tentative de le comprendre (Emmanuel Lévinas rappelle qu'il y a dans ce mot celui de *prendre*, l'idée de se saisir de, d'assimiler). Nous avons distingué deux catégories de forces menaçant le social: extérieures et intérieures; or ChR semble être l'incarnation des deux. Face à cette situation, il ne reste plus guère à Ad qu'une solution: réduire désespérément cette altérité sans cesse plus évidente à un modèle télévisuel, qu'il va chercher tout logiquement parmi les Mexicains: «ChR avait décidé de faire Sherwood Anderson, en Lopez, bien entendu» (p. 61). Notons que par le geste même où il ôte à ChR sa différence, Ad lui rend une forme d'égalité: ChR *fait* Lopez, il *prend* un genre; il n'est plus seulement un barbare; «Le Français paraissait beaucoup moins étrange et même étranger» (p. 61). Même tactique ensuite: le Français fredonne? «Ad se demanda à quel moment de Lopez correspondait cette expression et il y en avait un seul: la venue du soir, où Lopez fredonne sur sa guitare, doucement lui aussi, et cela signifie la mélancolie. Car *au fond* les Mexicains regrettent leur existence» (p. 62). Et nous avons bien là le deuxième type de relations interhumaines postulé par Todorov: comme le conquistador, Ad se révèle incapable dans un premier temps de voir l'autre comme à la fois différent et égal.



Pris entre ces deux tendances de catégorisation, Ad reste perturbé par la «verticalité» du Français: «ses cheveux» et «l'idée surtout que, de son propre aveu, cet homme vivait avec le passé».

Car ChR a une mémoire, notamment culturelle. Non seulement il possède des techniques ancestrales, mais il fait un jeu de mots sur deux vers de Mallarmé («Une dentelle s'abolit»):

Mais chez qui du rêve se dore  
Tristement dort une mandore.

De plus, il utilise le latin: *Sanctissima simplicitas*<sup>129</sup>. La poésie et les langues mortes: encore une opposition à l'horizontalité du Goulag.

J'ai usé, à propos de ChR, du terme de «barbare». Velan lui-même ne semble pas persuadé de la pertinence de cette définition:

Je ne crois pas que ChR soit un Barbare. C'est au contraire un homme régressé [...]. Son langage est celui d'une civilisation morte qui se répète; pour l'«Union», seule à compter, il est une survivance; un déchet; d'ailleurs il ne désire rien tant que d'y être accepté.<sup>130</sup>

Mais ChR est un Barbare mythique, il est même dans *Soft Goulag* le mythe du barbare, dans la mesure où, ainsi que les étrangers pour Rome, il est le symbole de tout ce que le Goulag n'est pas: le corps, la parole. Ainsi la fonction du Français, c'est d'*instaurer l'Autre* (expression velanienne); et l'effet de sa rencontre sur Ad n'est pas de lui faire regretter un temps révolu (et comment le regretterait-il, s'il n'en sait rien? *Ignoti nulla cupido...*<sup>131</sup>), mais de lui faire découvrir — ou pour le moins pressentir — des potentialités humaines que nie le Goulag. ChR parle dans le vide, certes; il subit sa différence davantage qu'il ne l'affirme, certes. Mais cette différence *est*, et cette parole retentit au plus profond d'Ad. Preuve en est qu'il éprouve un mélange de sympathie et d'agacement: par la suite, cette fascination le conduira à penser plusieurs fois à son étrange compagnon de voyage; et tout d'abord à son arrivée au bureau, juste avant de lire le panneau concernant... les déchets, qui annoncent le prochain accident de la bouteille brisée.

<sup>129</sup> *O sancta simplicitas*: ces paroles sont attribuées à Jérôme de Prague (~1380-1416, disciple de Jan Hus brûlé vif à Constance); il les aurait prononcées sur le bûcher, à la vue d'une vieille femme venant y jeter un fagot. Outre l'allusion à la «verticalité» religieuse, cette citation met en relation ChR avec le rouge (ici, du brasier).

<sup>130</sup> *La Revue de Belles-Lettres*, 1992, p. 50.

<sup>131</sup> Cf. *supra*, «Pour un *Contre-pouvoir* culturel».





Cette proximité des deux personnages trouve dans le roman une subtile manifestation sémantique<sup>132</sup>: le mot Adam signifie «homme tiré du sol», ou «humanité»<sup>133</sup>. Or le substantif est tiré de la racine *adam*, qui signifie «être rouge», et dont les mots *dam* (= sang) et *adamah* (argile rouge dont se sert le potier) sont dérivés également. On notera encore que dans la symbolique de la Kabbale, la couleur rouge est celle du règne animal, comme la couleur verte est celle du règne végétal (et la blanche celle du minéral).

L'épisode de ChR est suivi d'une banale matinée de travail, jusqu'à ce que Curt, le directeur d'Ad, lui apprenne qu'il a remporté le droit de procréer, et qu'il peut rentrer chez lui. Et c'est à la sortie même de l'immeuble que se produit la deuxième grande rencontre appartenant à l'isotopie du Rouge: la cycliste. Le narrateur a pris soin auparavant d'avertir ses lecteurs: «Le droit de procréer provoque un choc» (p. 93). Mais rien ne change en Ad. Pour la première fois donc, le thésard envisage — bien qu'en la niant — l'éventualité d'un changement chez son personnage; il ne fait pas de doute pour moi que cette évolution est liée à la rencontre du Français.

\*

Si l'on peut considérer que ChR marque son altérité de manière particulièrement évidente par sa parole (au sens saussurien), le corps, qu'il ne fait que suggérer, va trouver son plein épanouissement dans la figure de la jeune fille à bicyclette.

Ainsi il n'avait pas remarqué la jeune fille ou jeune femme qui venait dans sa direction. Elle pédalait fortement et, chaque fois, elle plongeait sur son guidon. Et chaque fois sa chevelure s'arrondissait sur ses épaules, d'un roux foncé. [...] Gorgée, la toison bouffait comme les érables de l'automne surgis entre mur et pelouse, gaspillant dans l'air avec une profusion dévergondée la lumière amassée pendant la saison. Mais c'était plus saisissant qu'un érable domestique, c'était un feuillu rare dans un parc, effervescent et lacté au sein des épineux. Au-delà même, un hêtre femelle, déployé dans l'espace sans limite, le ciel est gris, l'herbe d'un vert bas, et rase, la douceur des 50 degrés fahrenheit de l'abandon; car un calme et la luminosité songeuse de l'or vieux révèlent que ce fut aménagé jadis, voici des millénaires, il y eut un fleuve, seul, divisant sans cesse dans un tonitruant silence l'eau, le ciel et la terre, pour les retisser en nouveautés non pareilles pour aussitôt les dénouer ou conjoindre, flux unique, tirant, c'est innommable.

<sup>132</sup> Cette intéressante piste m'a été signalée par Jean Roudaut.

<sup>133</sup> On retrouve d'ailleurs cette idée dans les mots latins *homo*, *humanus* et *humus*.



PARCOURS: *SOFT GOULAG*, ROMAN DE L'ALTÉRITÉ

63

Elongué dans le flot chevelure, il vit la peau des joues alors, aiguës de froid et de plaisir, systole, la poitrine soulevant ardemment la jaquette, l'aller et venir des hanches, et les doigts nus en dépit de l'air, finement fermés sur le guidon, tout le corps en jubilation de son triomphe. Et dans l'instant où elle se dressait, elle l'aperçut, elle lui fit un signe de la main et des mots humides de sourire que la distance empêchait. Au moment où il songeait à lever la sienne, elle commença à redescendre et boulaît, agitant la main une dernière fois. (pp. 93-95)

Un problème préalable se pose : la situation narrative particulière à *Soft Goulag*, dont j'ai dit quelques mots, entraîne une conséquence importante : le point de vue narratif n'est pas toujours clairement localisable — nous le verrons à propos d'Allerton Park — ; ainsi, quel est le statut narratif du début de l'épisode de la cycliste ? A quelle source le thésard a-t-il puisé pour le rédiger ? Il semble y avoir deux possibilités : nous sommes dans le « récit-montré » (descriptif, de type cinématographique) ou dans le « récit-raconté » (narration mêlée de commentaires), pour reprendre les termes du thésard. Il apparaît nettement qu'il s'agit plutôt du deuxième type. Mais une ambiguïté subsiste, car si le style de ce passage est bien loin des transcriptions de scènes filmées, on ne peut que difficilement le rapprocher de celui des commentaires habituels du narrateur ; c'est précisément que son écriture, à ce moment-ci comme plus tard à propos d'Allerton Park, subit une transformation radicale — j'y reviendrai. Toujours est-il que l'instance narrative de ce passage est le thésard, jusqu'à la proposition « agitant la main une dernière fois ». Nous pouvons en revanche interpréter les trois dernières phrases comme relevant du discours indirect libre :

Eh bien, puisqu'on lui avait donné congé, puisqu'il était arrivé en avance, coïncidence hors de lui, il aurait pu courir. Proférer des mots. Entrer avec elle dans une intimité toujours plus profonde<sup>134</sup> (p. 95)

La cycliste elle aussi a une chevelure rousse, virant au fauve par le soleil la traversant. Par ailleurs, l'or reparaît, et il est lié à nouveau au passé, à l'Histoire : « [...] un calme et la luminosité songeuse de l'or vieux révèlent que ce fut aménagé jadis [...] ». Même phénomène que pour ChR : le roux connote le naturel, le *Up* ; d'ailleurs la fille ne se protège pas du froid, rien ne la sépare du dehors, son corps en jouit, il est tout mouvement, par contraste avec l'immobilité d'Ad (ne disait-on pas de ChR qu'il faisait *trop* de gestes ?). Au présent niveau de l'analyse, qu'il me suffise de

<sup>134</sup> Une forte impression de suspension est créée par l'absence de point à la fin de cette phrase, ainsi brutalement interrompue (cf. *infra*, « Deuxième partie »).

constater l'effet de cette apparition sur Ad : la chevelure dénouée, les hanches allant et venant, la poitrine sous la jaquette, images puissamment érotiques qui ne laissent pas de troubler le personnage, d'autant que la cycliste lui fait signe... et lui parle en souriant (il ne l'entend pas, mais on voit bien que ce qui compte ici est l'acte de parole). Après un premier instant de stupéfaction, Ad réagit de manière révélatrice, ébranlé qu'il a déjà été par sa rencontre avec le Français : avec une légèreté, une désinvolture dont on s'étonne que le narrateur ne la relève pas, il va subordonner le social au fantasme : momentanément libéré, par une « coïncidence hors de lui », seul pour une fois — car la solitude, l'isolement, risquent toujours de provoquer l'introspection —, il se prend à imaginer une relation amoureuse avec l'inconnue. Il vient de l'apprendre : il est « élu » ; dès lors, le droit au désir lui est en quelque sorte accordé. Mais, comme si une espèce d'osmose s'était produite, Ad ne désire pas seulement la fille, ce désir implique une opération mimétique : aller vers elle, ce serait se faire mouvement, parole, libido. « Courir », et non pas marcher ; « proférer » des mots, et non les dire : l'emphase est révélatrice du choc subi, et annonciatrice de l'évolution à venir.

\*

Avant de s'intéresser au Vert, il convient de faire quelques remarques générales sur le corps dans *Soft Goulag*.

*Le corps revendiquant par-dessous, n'a d'autre direction que la montée, et d'autre souci que s'épanouir. Et quand il s'est érigé, il devient inassimilable. Il dresse partout l'imprévisibilité verticale.*

La Statue de Condillac retouchée, p. 29.

*La forme, le mot, le corps.*

Id., p. 93.

Dans *La Statue*, le corps était un mot-figure qui désignait la force sauvage détruisant chez le sujet la domination exclusive du Savoir. Son emblème était le Vert, couleur de la libido. Nous avons déjà pu remarquer qu'il joue un rôle très semblable dans *Soft Goulag*, bien que sa couleur y



soit, selon moi, plus spécifiquement le Rouge, le Vert étant l'emblème d'une verticalité plus immatérielle. Mais, de même que pour le Sujet, le corps apparaît comme un danger seulement s'il déferle de manière incontrôlée. Le corps peut ainsi rester parfaitement social: les expressions des visages, les attitudes corporelles font partie des signes codifiés univoques<sup>135</sup>:

Or, voici, Ev a cette expression qui ne laisse aucun doute: elle a croisé les poignets [...]. (p. 38)

On comprend alors [Ad est voué, il fronce les sourcils] qu'il est absorbé par la réflexion. (p. 69)

Ev regarda Ad, elle eut un soupir pendant qu'elle fermait les yeux, c'était l'expression de la sérénité. (p. 179)

Inversement, les partenaires choisissent leurs expressions parmi un nombre restreint de possibilités adaptées à la situation:

Jane choisit de sauter en battant des mains au-dessus de sa tête. (p. 103)

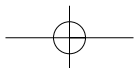
Ev se mit à sauter habilement [...], en battant des mains au-dessus de sa tête. (p. 139)

D'autres traits corporels peuvent manifester le Même: la blondeur, la couleur des yeux, la taille (on remarque que Jim est petit), etc. Notons que le narrateur utilise généralement, pour caractériser un nouveau personnage, deux catégories: son «violondingre»<sup>136</sup> (pour les personnages féminins, leur «plaisir») et un trait corporel (p. ex., une mèche blanche, un blond «mat», etc.).

Qu'en est-il du corps organique? Il apparaît principalement au petit déjeuner du début du roman, et lors de la party. Dans le premier cas, il n'est fait nulle mention d'un quelconque plaisir que procurerait la nourriture (on apprend simplement qu'Ad aime que les rôties soient «sèches»), et de plus le repas est sans cesse perturbé, interrompu par le social le plus accablant: le rappel de la Dette. Dans le deuxième cas, les invités semblent trouver un certain plaisir dans l'alcool. Ils sont certes un peu ivres à la fin, mais l'excès de boisson est «superficiel, propre à la troisième partie» (p. 167); rien là d'antisocial, puisqu'il s'agit d'un exutoire admis.

<sup>135</sup> Les occurrences sont nombreuses; cf. pp. 36, 38, 40, 41, 64, 69, 84, 100, 103, 106, 107, 115, 133, 136, 139, 148, 165, 175, 179.

<sup>136</sup> Nouvel ironique détournement linguistique: le choix de ce terme plutôt, par exemple, que celui de *hobby* montre du doigt la verticalité absente: Ingres, c'est l'Europe, l'Histoire, l'art...



Auparavant, Ev proposait un apéritif à Ad; mais elle se sentait obligée de justifier sa proposition : «je crois que vous pouvez prendre un apéritif; *d'ailleurs* la nuit sera bientôt tombée» (p. 107, je souligne).

Une seule fois, il est fait mention, de manière très discrète, des WC, et encore est-ce pour marquer à quel point Ad est à l'aise dans son nouveau rôle. L'hôtesse y accompagne Ev et Ad, et «fit la discrétion» (p. 125). A deux reprises, la sueur apparaît, au sujet d'Ad (p. 88) et de Tim (p. 121). Enfin, Bev pleure une fois (p. 118) et on peut supposer que c'est le cas également d'Ad (p. 179) et d'Ev (p. 186), quand ils apprennent le «coup bas»; le thésard semble désapprouver, quoique avec sympathie, ces réactions «émotives». Quant au sang, nous avons vu qu'il n'apparaît qu'à Allerton.

Par ailleurs, le corps est coupé dans l'Union du milieu naturel: la publicité pour ITI insiste sur le fait que dans les bus, la température est «égale round the year» (p. 44), elle est «égale» aussi au lieu de travail d'Ad (p. 70) et dans le bureau de Curt (p. 85). Seule la cycliste semble éprouver un certain plaisir au contact du froid (voir ci-dessus). Et le froid se situe bien du côté du «naturel»: c'est en hiver qu'Ad est allé à Vertical One, et nous constaterons l'importante fonction du givre dans le roman.

Enfin, il faut parler de la jouissance et de la douleur physiques. La première est, on pouvait s'y attendre, extrêmement rare: seuls ChR avec son cigare, Ad sous la douche — c'est d'ailleurs son excès d'utilisation qui constitue, au tout début du roman, son premier «impair» (p. 36) —, et la cycliste semblent en éprouver. Dans les trois cas, c'est en s'écartant du social. Quant aux relations sexuelles, elles se résument à la «tendresse» codifiée entre Ad et Ev — on ne sait pas précisément s'ils font l'amour ou non —, à un début de flirt avec Bev, et à une plaisanterie au sujet d'un film mettant en scène «deux amies quotidiennes»<sup>137</sup>. Mais les seuls instants d'érotisme concernent la cycliste et Bev, deux figures féminines de l'altérité, nulle surprise<sup>138</sup>.

La douleur répond au même système: lorsqu'elle n'est pas castratrice (le doigt coupé), elle ne peut être que du côté du *Up*, du Vert: c'est dans l'épisode d'Allerton, puis de Vertical One, qu'on la rencontre.

<sup>137</sup> A. Hougron remarque, au sujet de la sexualité dans la science-fiction, que «la sexualité est ressentie dans le puritanisme américain comme une aliénation, comme une compromission avec autrui qui amène à déroger à la pureté» (*op. cit.*, p. 270).

<sup>138</sup> Velan joue ici d'un *topos* de l'anti-utopie; comme le signale P. J. Gyger, «souvent c'est la passion amoureuse, la rencontre de deux protagonistes, qui fait office de révélateur et amène les héros à se libérer». Et plus loin: «L'acte sexuel est l'un des principaux interdits du totalitarisme décrit par Orwell», car il révèle la corporalité, le côté naturel opprimé (*op. cit.*, pp. 31 et 32).



### Le Vert

Si le Rouge était principalement lié au corps (mais aussi, on l'a vu, à une parole s'opposant à la monosémie), c'est du «flux» que le Vert sera le signe. Mais ce système binaire ne doit pas être pris au pied de la lettre, car si le Flux est un phénomène avant tout psychologique (mémoire, rêve, fonctionnement métonymique), il a également partie liée au corps: les deux ne peuvent être dissociés dans le concept velanien de verticalité.

L'épisode d'Allerton Park constitue la première des deux fortes manifestations du Vert.

Nous avons vu Ad d'ores et déjà ébranlé par le surgissement, dans l'univers du Même qui est le sien, de deux apparitions de l'altérité. Il s'agissait d'un Autre s'imposant à lui du dehors, forçant en quelque sorte l'entrée de son esprit — et nous avons relevé comment Ad réagit tout d'abord par le refus —: l'image, chère à Velan, du grain de sable dans la mécanique. Cet autre était humain, ses manifestations le corps et la parole. A partir de ces deux chocs, nous allons voir l'attitude du personnage évoluer vers une singularisation croissante, vers un détachement de plus en plus affirmé d'avec le social. Car le type d'altérité qu'il va laisser se manifester en lui est maintenant une altérité «intérieure»: elle va se caractériser par le flux, la mémoire; par des phénomènes relevant non plus de décrochements, mais de glissements de type métonymique.

\*

*[...] le vert s'est révélé. Car le moindre choc rend l'obscène à son naturel. Qu'est-ce que le «printemps», sinon cela? Sous l'hiver serein où, même vide de neige, se dressent des silhouettes sans pouvoir, tout soudain grouille. Les touffes crèvent la surface et dès lors c'est un spectacle assez répugnant: le vouloir qui les fait foisonner n'a pas de frein, elles ne cherchent qu'à s'épaissir, de ce qu'elles pourrissent, à prendre la place. Chacun heureusement d'accourir, et fauche, émonde, arrache la Mauvaise herbe des murs qu'elle commençait à desceller.*

La Statue de Condillac retouchée, p. 44.

«Obscène», «grouille», «répugnant»: le Sujet, dans toute la première partie de *La Statue*, éprouve un réel dégoût pour le vert. Le thésard, lui, semble surtout le craindre.

Juste après sa rencontre avec la cycliste, Ad songe à ce qui va se passer après son «élection». Puisque «le meilleur moyen de s'en tenir aux faits était d'en choisir le modèle», il choisit le film *Naissance à Talahassee*. Jusqu'ici donc, notre personnage est parfaitement «social». Mais ce qui devait glorifier le Même va se transformer en manifestation de la singularité d'Ad; car l'horizontalité du modèle va, si je puis dire, basculer en verticalité de la mémoire. A la fin du film,

Norman [Mailer] pense: «Après tout, si elles [son épouse et sa fille] devaient s'absenter, des millions d'Américains n'auront jamais d'enfants. Des années en arrière, alors qu'il avait seize ans, il se trouvait sur la pelouse de l'école [...]» (p. 96)

La pensée de Norman est un véritable acte de foi envers le social: l'individu n'est rien face à l'Union. Et c'est précisément de là qu'Ad va glisser au souvenir. Car le «il» de la deuxième phrase ci-dessus ne reprend pas Norman, mais Ad lui-même, et c'est ainsi que le texte signifie clairement la contagion métonymique: les guillemets n'étant pas refermés, il oblige le lecteur à demeurer d'abord dans l'indécision: *qui* se souvient? Et à opérer lui-même le passage de Norman à Ad par glissement progressif, jusqu'à la phrase: «Or l'appareteur s'approcha de lui, le fixa, cria: «Ad»» (p. 97). Le contenu du souvenir est peu important. L'ennui est qu'il ait existé: «Ad a eu un souvenir, voilà le problème» (*ibid.*). Ce qui est plus grave peut-être, c'est que cette remémoration ait surgi à partir du Modèle, qu'Ad a en quelque sorte perverti. Peu après, sortant du bus, Ad «*courut* vers la maison, tourna *violemment* la clé, *s'élança* dans la pièce» (p. 101, je souligne). Et si cette attitude constituait la réalisation détournée du fantasme de la cycliste? Nous aurions alors deux manifestations successives de l'inconscient d'Ad.

Quelques minutes plus tard, Ad est «un peu vulgaire» (p. 113) mais, s'empresse de préciser le thésard, cela ne signifie en rien qu'il ait changé. Et pourtant... deux pages plus loin, Ad «rit entre ses dents» quand il apprend qu'une Cadillac va venir les chercher: «C'était un rire curieux» (p. 115). C'est alors que survient l'épisode d'Allerton Park. Le souvenir va s'imposer ici selon le même principe de glissement; mais l'«embrayeur» (comme disent les linguistes à un autre sujet) sera ici une image (Ad est photographe): le givre, qui jouera un rôle semblable à Vertical One.

Vert, vertical: les fantaisistes étymologistes de jadis auraient eu matière à gloses. Car certes le Vert s'oppose à l'horizontalité du Goulag. Traditionnellement, la symbolique du vert est liée à la renaissance, au printemps, à l'éveil de la vie. Ainsi pour les Chrétiens, cette couleur est symbole de l'espérance, vertu théologique. Par ailleurs, le vert est lié au

PARCOURS: *SOFT GOULAG*, ROMAN DE L'ALTÉRITÉ

69

rouge: comme lui, il peut être matriciel (il est souvent lié au *regressus ad uterum*); comme lui, il est ambivalent: le vert du bourgeon, mais aussi le vert de la moisissure; la vie et la mort. Une complémentarité les unit: le vert de l'eau, le rouge du feu. Certaines traditions ésotériques font de leur union le principe vital, le secret des secrets: un sang profond que contient un récipient vert; que l'on songe au Graal.

\*

Au moment de partir pour le studio de télévision où sera célébrée l'«élection», Ad regarde le givre sur la fenêtre, et cette image déclenche le processus mémoriel. Il est en quelque sorte prédisposé à ce qui lui arrive: son «violondingre» (la photographie d'«extérieur»), sa passion pour la nature; le fait qu'il est membre des «Amis du Vert», et se bat contre le barrage qui noierait le parc d'Allerton (et d'ailleurs, nous dira le narrateur, le seul avantage véritable qu'il aura retiré de cette histoire, c'est une notoriété dont il pourra user dans cette lutte). Une comparaison va ouvrir la voie au flux: «il rencontra la vitre aveugle qui est pareille aux cours d'eau d'Allerton lorsqu'ils sont gelés». Par un procédé semblable au fonctionnement analytique, l'image va ensuite s'étendre, se développer jusqu'à éclater dans la violence et la surrection du Vert, le «mouvement up» du végétal:

Si l'on va chaque dimanche à Allerton au printemps, on peut suivre les progrès de la saison. [...] On a beau savoir que [les ronces] restent vivaces, les premières petites feuilles sont une surprise. Soudain, en quelques jours, c'est le délire, l'espace éventré. Les dards sifflés du sol l'embroussaillent, noirs, mais d'une noirceur luisant de la densité, avec des veines d'un vert sombre, le cuir des tiges bourdonne autour de feuilles poilues. [...] Ces cordes souples et dures et barbelées n'ont rien du calme accueillant des plantes, elles n'ont au contraire aucune moralité. [...] La ronce a sa détente propre et plus: une intention de lacérer. On la touche, et on ne peut pas ne pas la toucher, il n'y a pas d'ordonnance dans l'enchevêtrement, on la touche, elle s'agrippe, ce qui déclenche votre recul, l'autre griffure passe sur le cou, jette le bras devant les yeux menacés depuis l'enfance du monde, le chapeau harponné, mouchetage à l'oreille, dégager le pied gauche, un raclement du haut en bas de la toile jusqu'à la cheville fustigée, tombe la toile indécement à la cuisse, dans le plus zébrant de l'onglée, brûlure brûlure brûlure brûlure, alors enfin la panique triomphe, c'est la dernière folie, la course. Elle ne laissera rien de la façade, la ronce, il faudrait être insensé pour s'aventurer dans son territoire, on ressortirait nu, le corps barbouillé de sang comme un primitif. (pp. 116-118)

Le givre a tout au long de *Soft Goulag* une valeur symbolique ambiguë: à la fois, il sépare du Dehors et le manifeste, fait voir et cache ce dont on est séparé. Symbole d'un côté du monde figé du Goulag mou,

de l'autre, du froid naturel, que l'on maintient à l'extérieur. A deux reprises (Allerton et Vertical One), il déclenche le processus de la remémoration (pp. 116 et 167). A la fin du roman, sa signification est moins évidente : il semble tout d'abord le signe de la révolte d'Ad : il est griffé, gratté à l'*extérieur* de la vitre de la salle de bain, signe qu'Ad a ouvert les doubles fenêtres, et pourtant « il gelait » (p. 183). Mais aux dernières pages (« Les offrandes de services sont inaliénables : la douche, le débranchement du téléphone, etc, sans parler du congé d'Ad, avec les conditions idéales que fournit le givre pour la photographie », pp. 186-187) le givre est récupéré par le narrateur en vue de la resocialisation d'Ad : il fait en quelque sorte partie des avantages « nombreux et indiscutables » qu'il retire de son élection.

C'est précisément à propos du Vert qu'Ad en veut à Tim, le maire :

— Simplement, je ne lui pardonne pas le problème de la digue.

Voilà la phrase que nous attendions !

Deux ans plus tôt, ITI avait projeté de construire un barrage sur la Sangamon, à l'endroit même où elle traverse la réserve d'Allerton ; le vert serait noyé, le seul vert public qui subsistait dans l'état. Une opposition s'était groupée, où Ad figurait au double titre d'« Ami du Vert » et d'« Ami Photographe ». Par contre le maire d'Urbana était l'un des partisans les plus actifs du projet. (p. 125)

Peu après, Ad sera « vulgaire » à propos du Sénateur (p. 131), et à partir de là ses « impairs » vont se multiplier. Par ailleurs, il prend dans son attitude nouvelle de plus en plus de sûreté, et paraît l'assumer ; quand il va chercher quelques provisions pour la party dans ce qui lui avait été offert au cours de l'émission de télévision, il s'interroge : « Pourquoi alors ai-je l'impression de faire une démarche inhabituelle ? Pourquoi ai-je l'impression que j'en ferai de plus inouïes ? » (p. 142).

Son attitude face à un commis, Cob, est fort intéressante : du rejet à la sympathie, en passant par la tentative de le réduire à un modèle issu de la télévision, tout comme face à ChR. Mais Ad a changé : il reconnaît vite chez le « Mexicain » une singularité qu'il partage de plus en plus, et n'hésite pas à l'inviter à la party, en dépit de tout protocole.

C'est au cours de celle-ci que vont se produire des impairs successifs : Ad est parfois agressif (pp. 158, 172) ; il prend une position politique ferme (p. 163) ; enfin et surtout, à deux reprises il commence à raconter un souvenir : « Un jour que j'avais treize ans... » (p. 159). Il semble bien qu'ici également, le souvenir soit provoqué par une figure de l'altérité : l'« ordonnateur » Cob. Et peu après : « — Un jour que j'avais dix ans... » (p. 167). C'est à Bev qu'il s'adresse les deux fois,

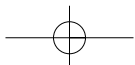
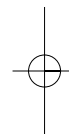
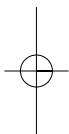


Bev dont on a vu qu'elle est «un peu étrange»; il n'est pas étonnant dès lors qu'Ad la choisisse comme confidente. D'ailleurs elle lui dira ensuite: «— Eh bien je trouve votre histoire très jolie, Ad. Il me semble que je pourrais en raconter une pareille» (p. 169). Au moment de commencer son récit, enfin, Ad déclare: «Malgré tout, je vais vous raconter mon souvenir. A vous» (p. 167). «Malgré tout»: il enfreint volontairement les règles du social, il est résolu à laisser la mémoire s'exprimer.

\*

Le dernier grand surgissement d'altérité du roman est l'épisode de Vertical One. Je l'ai dit, il est lui aussi déclenché par l'image du givre, et adressé à la même Bev. Et il m'apparaît comme un condensé des signes de l'Autre que nous avons pu recenser au cours de notre lecture du roman. On me permettra donc de le citer ici intégralement:

«J'avais remporté le prix d'un concours de géographie, organisé par l'Université du Colorado, et j'étais invité à passer la pause hivernale dans un village qui s'appelle Vertical One. J'arrivai le 23 décembre. C'est un endroit écarté et on y célèbre, à cette époque, une fête dont l'origine est perdue: on coupe un jeune sapin, on l'installe dans un coin du living et on le décore de chandelles électriques. Je n'avais jamais vu que des érables et je fus frappé par la beauté de cet arbre. On me dit que dès que la tempête de neige serait calmée, j'en verrais à foison dans la forêt. Après la neige, il y eut deux jours de brouillard. Quand je pus sortir, le paysage entier était recouvert de givre. Le brouillard persistait mais assez ténu pour que le soleil éclaire toute chose. J'avais des raquettes, car je ne savais pas skier, et j'avais avancé entre les arbres dans un silence nouveau, rompu de temps à autre par l'éclatement d'un cristal. J'ai connu l'exaltation. Je ne sais pas pourquoi, pas encore. Je ne pourrais exprimer, par exemple, le sentiment que m'ont donné les branches, les aiguilles et le givre sinon leur netteté contre le gris lumineux du ciel. Mais je me rappelle qu'à plusieurs reprises, je me suis arrêté, comme si quelque chose était capable de se produire. D'ailleurs il est impossible de marcher droit devant soi: sans cesse un arbre s'oppose, debout. Les sapins sont impressionnants à cet égard, parce que ramassés continûment de la base à la pointe, toute leur forme est d'être dressée. On les voit d'autant mieux que ce sont des arbres isolés, parfois, même entre eux, poussés sans ordre et sous tous les angles; dès lors, il n'y en a pas deux qui se ressemblent, l'un était divisé en quatre ou cinq troncs parallèles, à partir d'un pied commun, vous auriez dit un candélabre; un autre avait des aiguilles si drues qu'on ne voyait presque pas de neige à sa base; pour un autre encore, les branches ne commençaient qu'à plusieurs mètres au-dessus du sol, son fût était un peu rugueux, j'ai joint mes mains autour et l'ai tenu embrassé. J'étais debout avec lui contre le reste, c'était surprenant. Pour que rien ne manquât, il fallait aussi la douleur. Quand j'eus traversé la forêt, je débouchai sur une étendue plate. Le vent était arrivé furieux pendant la tempête et avait abattu deux sapins en lisière. Leur arrachement avait ouvert





un trou... eh bien... énorme, il faudrait un langage particulier, avec de la terre d'un jaune sale. Mais j'admire encore la profondeur de leurs racines, des racines très droites et c'est pourquoi, m'a-t-on dit, ils résistent moins bien que d'autres arbres; les érables ont des racines étalées». (p. 168-169)

Le nom du lieu tout d'abord, sur lequel il est inutile d'insister: c'est bien sous ce signe inaugural de la verticalité liée à l'unicité que va être placé le souvenir.

Le givre ensuite, lié au froid ensoleillé succédant à une nature déchaînée, sauvage, qui avait retenu Ad à l'intérieur. La *sortie*, et l'«exultation». Des expressions comme «je me rappelle», manifestant la volonté d'Ad d'assumer sa différence nouvelle. Et surtout, le symbole du sapin, arbre dressé, isolé, aux racines plongeant au plus profond, par opposition aux racines horizontales des érables<sup>139</sup>. A la libido, encore une fois, est lié l'inconscient.

Le corps, la libido — inutile d'insister sur le symbole phallique du sapin: Ad a un contact charnel avec le «fût rugueux», il le tient embrassé dans un élan de solidarité: il se sent avec l'arbre «contre le reste». Le singulier opposé à la série: «il n'y en a pas deux qui se ressemblent». Et enfin, la douleur: deux sapins ont été déracinés par la tempête; le Vert a sa sauvagerie, sa cruauté; l'expérience qu'en fait Ad est bien différente des panneaux publicitaires où «les espaces verts ne sont pas tout à fait réels». La verticalité est une force; elle est aussi une fragilité, Ad en fera la douloureuse expérience à la fin du roman. Enfin la parole d'Ad constate sa propre insuffisance, échappant ainsi à son tour à l'univocité: «il faudrait un langage particulier». Or ce langage, il semble se le réapproprier; le «silence nouveau», le «gris lumineux du ciel», «vous auriez dit un candélabre», etc: Ad met bien en œuvre une parole imagée, qui n'est pas purement communicative. D'ailleurs, n'était-il pas conscient de l'importance de cette expérience? «Mais je me rappelle qu'à plusieurs reprises, je me suis arrêté, comme si quelque chose était capable de se produire.» Ainsi il faudrait faire remonter à cette période,

<sup>139</sup> L'arbre, évidemment, constitue l'un des symboles les plus forts du Vert; mais sa symbolique, ainsi que l'explique Gilbert Durand, est traditionnellement liée au concept de verticalité: «Au premier abord *l'arbre* semble venir se ranger aux côtés des autres symboles végétaux. [...] Mais l'optimisme cyclique paraît renforcé dans l'archétype de l'arbre, car la verticalité de l'arbre oriente d'une manière irréversible le devenir et l'humanise en quelque sorte en le rapprochant de la station verticale significative de l'espèce humaine. Insensiblement l'image de l'arbre nous fait passer de la rêverie cyclique à la rêverie progressiste» (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1969, p. 391).



à ce choc inaugural peut-être, la tendance à la différence rendant possible l'évolution ultérieure d'Ad.

Avant de conclure cette première partie, il convient de mettre en évidence quelques autres occurrences de l'altérité parsemant *Soft Goulag*.

Nous l'avons vu, le Goulag mou est une société structurée en classes très hermétiques. Ainsi, et contrairement à ce qu'affirment les tenants du pouvoir, les citoyens ne sont absolument pas égaux ; la classe dirigeante vit dans un monde à part : privilèges matériels (automobiles, procréation, absence de dette), mais aussi d'ordres différents, comme le nom ou l'accès à une culture de classe — Curt, par exemple, s'occupe « de l'Orchestre symphonique de Chicago ». Le parc des SA, de façon emblématique, est un lieu clos, réservé exclusivement à l'élite :

On reconnaissait, comme des enclaves au milieu du vert, les stades d'entraînement, le golf, une piscine, le bois à courir, le terrain de tir et ainsi de suite.

— C'est un autre monde, dit Ev. (p. 123)

Quelques minutes auparavant, la voiture était passée devant le pensionnat ΠΔΦ qui jouit d'un « droit permanent à l'électricité ». Manifestement, cet endroit est également réservé aux fils et filles de dirigeants<sup>140</sup>.

Nous avons déjà noté que pour les habitants de l'Union, l'Autre par excellence, c'est le Mexicain, figure de tous les dangers. Mais à l'intérieur même de l'Union, il se produit une « légitime hostilité des groupes » (p. 73), entre les Sudistes et les Nordistes, entre l'Est et l'Ouest. Ainsi Nick a une apparence méridionale, même s'il est parfaitement intégré. L'autre extérieur apparaît comme une race en voie de disparition : il semble exister chez les dirigeants le projet d'un Même planétaire : les descendants de l'Union remplaceraient peu à peu les peuples « non retenus ». Stan XI dans son discours : « Un jour sans doute, au-delà des frontières de l'Union, le besoin de naissances se ferait sentir. Du coup le taux serait relevé, si même il y avait moins d'enfants d'employés dans l'Union, il y en aurait des millions au-delà ». Mais ici comme ailleurs, ses paroles sont ambiguës, et leur interprétation peu aisée.

<sup>140</sup> Les « fraternités » ou « solorities », sorte de clubs d'étudiants désignés par trois lettres grecques, sont l'héritage de certaines sociétés littéraires du XVIII<sup>e</sup> siècle ou de clubs très exclusifs, à l'origine réservés aux Anglo-Saxons protestants. Un quart des étudiants états-uniens participerait actuellement au « système grec » qui, outre des activités sportives ou culturelles, permet de se constituer un solide réseau d'amitiés, très souvent utiles pour l'avenir...

Peu avant sa rencontre avec la cycliste, Ad avait aperçu une «façon de sorcière» qui venait de sectionner une limace. N'insistons pas sur l'évident motif de castration qui rappelle l'épisode de la bouteille brisée, mais remarquons que Jim est petit, et que son violon d'Ingres est le tir à l'arc. Ce Cupidon de pacotille n'est-il pas prédisposé à la faute? Relevons encore une fois l'importance du thème dans le roman: c'est bien une castration mentale qui maintient les partenaires dans le social, puisque la faute est évitée automatiquement pour échapper à la punition. Refoulement de la libido, langage monosémique, interdiction du rêve et du souvenir, abréviation du nom: autant d'éléments qui font du complexe de castration l'un des fondements de la société du Goulag.

Enfin, j'ai signalé les figures de l'altérité que constituent, fort différemment d'ailleurs, les deux personnages de Cob et de Bev.

\*

Les deux souvenirs racontés constituent ouvertement une libération, un déblocage; immédiatement après celui de Vertical One, Ad va se permettre des propos ouvertement subversifs: «Gras-Double [c'est ainsi qu'il désigne le maire] et sa bande ne pensent qu'à l'argent et à la célébrité. Ils veulent m'attacher à ma place et que je ne puisse m'évader ni en haut, ni en bas ni à droite ni à gauche, moi et tous les amis du vert.» (p. 171)

L'évolution d'Ad le conduit ainsi à une forme de conscience politique, et il n'est pas étonnant que le social reflue à travers l'idée de *punition*: le rappel, par une blessure au pouce d'Ad, de la faute de Jim et de la castration la sanctionnant. Dès le lendemain de la *party*, l'évolution se précipite: Ad apprend le «coup bas» (p. 175) qui leur a été joué, et s'abandonne à une révolte désespérée. Ev, pour sa part, ne semble pas ébranlée dans sa socialité; elle continue à se référer aux modèles de comportement pour définir Ad, ne paraissant pas s'apercevoir que son compagnon leur a échappé; elle suggère diverses solutions à leur problème, mais Ad semble ne pas y croire. Enfin éclate sa réaction «émotive», il redevient «comme un enfant». Et c'est en tant que tel qu'Ev s'adresse à lui. Mais les paroles de son épouse lui deviennent étranges, ils ne parlent plus le même langage: sa différence l'en sépare à mesure qu'il s'éloigne du Goulag, et il s'enferme dans un silence qui inquiète fortement le narrateur. Puis l'isolement succède au silence: c'est sous la douche — sa consommation excessive le singularisait dès le début du roman — que se réfugie Ad. Le corps, le repli dans la solitude, peut-être la recherche d'une communion avec le dehors, telles sont dans un deuxième temps les réactions d'Ad, que le thésard admet ne plus comprendre. Jusqu'à ce que la résignation remplace la révolte.



Deux lectures de la fin du roman demeurent possibles cependant. D'une part, une lecture «pessimiste» qui insisterait sur l'aspect dérisoire des avantages retirés par Ad de l'élection, et sur la récupération intégrale dont il fait l'objet: redevenu un partenaire «normal», particulier certes mais «sans être singulier» (p. 187), il a suivi le même cheminement que Rob, le personnage de *Frontière permanente* (cf. *supra*): réintégré, digéré par le Même, ses «particularités» ne sont plus que la démonstration de la totalité du système. Mais une autre interprétation peut être soutenue: contrairement à Rob, Ad n'oublie rien. Le processus qui s'est développé en lui est irréversible: en termes analytiques, disons que le surgissement de l'inconscient, cet autre intérieur, grâce à la faille qui avait été opérée en lui par la rencontre d'Ad et de la cycliste, ce surgissement ne peut être effacé.

Dans le Goulag, la psychanalyse est inconcevable, dans la mesure précisément où elle relève de la verticalité<sup>141</sup>. Pourtant on peut considérer qu'Ad est entré dans une voie qui n'est pas très éloignée de celle du Sujet à la fin de *La Statue*: le corps accepté, et tout son train, la mémoire, la polysémie... Ad est allé trop loin dans la différence, il ne réintégrera plus jamais totalement le Même, en dépit des souhaits du narrateur. Homme vertical, érigé enfin, il est devenu lui-même une figure de l'altérité.

***Deuxième partie: «La toison bouffait comme les érables de l'automne»<sup>142</sup>***

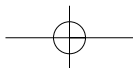
[...] la matière première devient la matière du livre en prenant un sens, mais un seul: le Savoir, grâce à une forme, qui n'existe pas.

La Statue de Condillac retouchée, p. 133.

Si le thème de l'altérité est particulièrement mis en évidence au plan de l'histoire, on le découvre également aux autres niveaux du texte. On peut par exemple déchiffrer, en sous-main du préambule de la

<sup>141</sup> Tout au moins la psychanalyse telle que la définit, par exemple, François Roustang dans *Un destin si funeste*: «Le psychanalyste lacanien ne cherche pas à réintégrer l'analysant à la société ambiante telle qu'elle fonctionne. Il pense, en effet, que cette société fonctionne à partir d'une méconnaissance du désir du sujet, qu'elle ne peut subsister que par le refoulement des désirs propres» (Paris, Minuit, 1976, p. 36).

<sup>142</sup> *Soft Goulag*, p. 94.



«thèse» (les pages 11 à 28) quelque chose comme un petit traité de sémiologie de l'Union. En effet le thésard, s'appliquant à démontrer la valeur scientifique et objective de son travail, nous expose les principes régissant le système des signes imposé aux partenaires, ainsi que la manière dont il entend en user.

On s'en doute, la «théorie» linguistique du thésard reprend très précisément l'un des principes sociaux de l'Union: la monosémie. Car il en va de même du langage que de tous les comportements: la parole a un sens prédéterminé, et n'en a qu'un; un jeu télévisé ne s'intitule-t-il pas «Un sens c'est assez, deux c'est trop» (p. 102)? L'idéal du langage du Goulag, c'est donc l'information pure; et son corollaire, la disparition de toute fonction ludique ou poétique du langage. Une fois encore, l'horizontalité a exclu la verticalité: tout le contraire donc de la définition de Jakobson de la fonction poétique. Et c'est bien à quoi tend la parole des personnages du roman, de même que celle du thésard — mais nous verrons qu'elles sont contaminées régulièrement par celle de Velan. Avant de se mettre à raconter l'histoire d'Ad et Ev, le narrateur doit encore justifier son choix du «récit». Car, si mince soit-il, un danger est inhérent à cette forme de récit: celui d'«imaginer». La société du Goulag l'a bien compris: l'écrit est un terrain propice au développement anarchique du sens, à la polysémie. Ainsi faut-il en réserver l'usage aux seuls universitaires et aux tenants du pouvoir; Ad, par exemple, peut espérer devenir un jour un «non-universitaire de l'Université», mais «il n'apprendra pas l'écrit» (p. 27). Les chercheurs eux-mêmes hésitent à l'utiliser, et le thésard ne cessera de prévenir les reproches qui pourraient lui être adressés au sujet de la forme qu'il a choisie, affirmant régulièrement que les faits qu'il recense sont objectifs, et que jamais ils ne peuvent être interprétés de manière équivoque. Mais s'il a choisi le récit-écrit, son modèle narratif ne peut être que celui des films de la télévision, puisque la littérature n'existe plus dans l'Union. C'est ainsi que son récit va obéir aux lois du langage télévisuel: découpage en scènes entrecoupées par des messages publicitaires, termes techniques comme «gros plan» (p. 32), «contre-plongée» (p. 47), indications portant sur la bande-son, dissociée de l'image («Le son est bien entendu la rumeur sans éclat», p. 153), utilisation du suspense («Et à présent, quel serait l'épisode à présent?», p. 136), etc.

Mais un problème se pose à lui: ce modèle du langage cinématographique se révèle parfois inapte à rendre compte de tel aspect du récit. Il lui faudra donc, parallèlement au récit-montré, utiliser le récit-raconté dans lequel des commentaires se mêlent à la description des événements (A. Bagnoud a pertinemment comparé ces deux modes de récit à la



mimésis et à la diégésis). Mais aussitôt resurgit le danger: car cette forme de récit apparaît comme beaucoup moins objective que l'autre. A quoi le thésard objecte que tout au contraire, les commentaires ne visent qu'à renforcer la monosémie. En effet, leur rôle sera de préciser le sens de tel geste, de telle parole qui auraient pu paraître quelque peu équivoques, et à démontrer que les particularités de ses personnages ne sont aucunement singulières, mais bien au contraire que leurs différences renforcent la norme:

La norme est-elle l'unanimité? En aucune manière. La minorité au contraire la confirme d'être norme, laquelle est acceptée pour laisser chacun libre d'en être hors. (p. 18)<sup>143</sup>

Tel est donc le langage qui semble régner dans l'Union. Nous verrons pourtant qu'au sein même de l'usage qui en est fait par le thésard, on peut distinguer deux mouvements: l'un vers la langue officielle, figée; l'autre vers la prolifération du sens (nous avons déjà fait cette constatation à propos de *Vertical One*). Ainsi le langage du narrateur est caractérisé à certains instants par une réelle schizophrénie. Et nous verrons que ce «biseautage» de *Soft Goulag* s'opère à d'autres niveaux du roman.

Mais avant d'en venir aux deux épisodes où s'exerce de manière privilégiée la force «sauvage», le Flux, sur la parole du thésard (de manière assez semblable à ce qui se passe dans *La Statue*), je relèverai quelques particularités du langage du Goulag.

Sur le plan lexical, on note une tendance de certains mots à un affaiblissement du sens: «violondingre», «Elus», «omniscients», par disparition des références les concernant; dans d'autres cas, on usera de l'euphémisme: s'absenter (pour mourir, p. 137).

Dans des expressions telles que «faire l'humour» (pp. 32, 35, 43, 164), ou «faire le social», «faire (ou maintenir) l'échange» (pp. 29, 33, 34, 56), «il y eut la cordialité» (p. 71), «elle avait le café commun» (pp. 27, 113) apparaît clairement la codification normative qu'ont subie toutes les relations humaines.

Au plan grammatical, deux caractéristiques frappent: l'utilisation des articles et du présent; par ailleurs la double négation est habituellement supprimée dans les interrogatives («Vous en souvenez-vous pas?» (p. 30); voir aussi pp. 31, 35, 90, 126, 139, 165), mais l'inversion est conservée, ce qui permet d'éviter toute confusion avec les propositions

<sup>143</sup> Le narrateur revient souvent sur ce problème de la différence opposée à la singularité, qui semble une véritable obsession; voir pp. 17, 20, 28, 36, 46, 51, 60, 93, 116, 134, 187.

affirmatives tout en réduisant la forme à sa nécessité fonctionnelle. L'article défini remplace fréquemment un indéfini conventionnel, et cette tendance va vers le même effort de codification, d'uniformisation des réactions, attitudes et sentiments; «tout le temps qu'ils travaillèrent, il y eut la cordialité» (p. 71): la cordialité n'est pas présentée comme dépendant d'une relation intersubjective particulière; elle est comme imposée. Quant au présent, son emploi est plus complexe. On pourrait y voir une méfiance de l'Union envers tout ce qui touche au passé, et l'affirmation de la toute-puissance du *hic et nunc*; si l'on considère que le passé est le temps type du récit-raconté, et que cette forme narrative est la plus «dangereuse», cette explication peut se défendre. Par ailleurs, les images de télévision constituent l'une des sources documentaires du thésard, et il lui arrive de transcrire directement certaines de ces scènes. Mais de façon générale, les utilisations du présent semblent surtout opérer comme des *effets* de type cinématographique. A. Bagnoud écrit: «Ce «sentiment d'assister à un spectacle quasi-réel» est provoqué [...] par le brutal passage au présent d'une action précédemment narrée au passé.»<sup>144</sup> Notons encore à ce sujet, dans l'épisode de la cycliste, l'absence totale de présent. Or c'est en le relatant que le langage du narrateur semble lui échapper, se développer hors de la norme.

«Il faut faire un livre sans corps», déclarait le Sujet de *La Statue* (p. 122). Un «livre sans corps», tel semblait être aussi le projet du thésard. Et c'est précisément le surgissement du corps qui va ruiner le principe monosémique de son langage. Car, à partir de la chevelure de la cycliste, celui-ci s'emballé: par comparaison, métaphore, métonymie, synecdoque, le texte va glisser des cheveux roux au soleil, aux érables, au «hêtre femelle», à l'espace, à l'or, au fleuve, pour revenir à la chevelure (cf. *supra*). Véritable déchaînement rhétorique accompagnant celui de la libido: décidément, même dans le Goulag mou, «les mots ont à voir avec le corps»! Et le rapprochement avec le Sujet de *La Statue* n'est pas ici fortuit: j'ai déjà relevé, à la fin du passage en question, l'absence du point qui devrait ponctuer la dernière phrase: «Entrer avec elle dans une intimité toujours plus profonde» (p. 95), interrompue d'autant plus abruptement qu'elle est suivie d'un blanc annonçant une publicité. Comment ne pas penser ici aux *césures* qui interrompent certaines phrases du Sujet, et suivent le même principe typographique? Or elles marquent une rupture avec le *sens*. Comme ici, l'amputation de la phrase signifie un blocage chez le narrateur, et ici comme là, le blocage s'opère généralement quand prolifère le Up, le Vert, le Corps.

<sup>144</sup> *Soft Goulag ou l'espace du Même*, p. 19.

PARCOURS: *SOFT GOULAG*, ROMAN DE L'ALTÉRITÉ

79

Tout se passe comme si le thésard prenait conscience subitement que sa parole lui échappe, qu'il se met à écrire autrement, que surgit dans son écriture une verticalité périlleuse: celle du poétique, de la rhétorique. Et sa réaction est une fois encore semblable (toutes proportions d'intelligence gardées...) à celle du Sujet affirmant:

Pourquoi le «comme» est-il exclu de mon dictionnaire? Parce qu'il est un mot, et générateur de mot. Tout peut arriver par un «comme» [...]. Le comme est un pivot de sauvagerie. Un détonateur de vert. Une incitation érectile. Une graine de fûtaie. Une boulimie [...]<sup>145</sup>

Le corps (le Rouge) semble donc posséder le pouvoir de pervertir le langage du thésard. Par la suite, dans l'épisode d'Allerton Park, nous verrons un phénomène semblable advenir, provoqué cette fois par le Vert: le souvenir d'Ad — une fois encore donc une expression de sa subjectivité — va conduire le récit dans une sorte de rêve éveillé.

C'est très exactement l'idée du Up qui va entraîner le glissement: les ronces renaissant au printemps. Elles figurent tout ce qui s'oppose au social: elles n'ont «aucune moralité» (p. 117), sont violentes, hostiles, désordonnées, provoquent la douleur. Qui s'y aventure ne peut que revenir à l'état sauvage:

Elle ne laissera rien de la façade, la ronce, il faudrait être insensé pour s'aventurer dans son territoire, on ressortirait nu, le corps barbouillé de sang comme un primitif. (pp. 117-118)

Emporté par cette violence, le récit du narrateur va cette fois encore subir une considérable transformation: l'emphase y règne, la métaphore y est beaucoup utilisée, parfois de manière filée (ronces-insectes), on note une anthropologisation du végétal, etc; bref, toute une rhétorique qui emmène le texte bien loin de sa fonction première de recensement de faits.

Par deux fois donc, nous avons vu le langage du Goulag menacé dans sa monosémie, et emporté par un flux qui met en cause tout le système de signes de l'Union: au dénotatif pur succèdent la polysémie, la rhétorique, la contagion, un langage de type poétique. Et nous avons pu noter que les mêmes emblèmes de l'altérité président à ces déviations textuelles et à l'évolution du personnage principal.

---

<sup>145</sup> *La Statue*, p. 125.





Il se produit une sorte d'osmose entre le narrateur et son personnage, même si le premier condamne l'attitude du second. J'en veux pour preuve qu'au moment le plus fort de la révolte d'Ad, quand le thésard affirme ne plus comprendre ce qui se passe, il écrit cette phrase surprenante: «Je me souviens de l'incendie de Minneapolis.» Or, cet incendie avait déjà été mentionné par le jeune Bill, racontant que ses parents y étaient morts (notons que c'est la seule occurrence de ce mot dans le roman) (p. 52). Cette catastrophe semble donc connue de tous, on peut l'imaginer comme un grand traumatisme collectif, lié à la violence, au feu, à la mort, à la souffrance, si soigneusement épargnés aux partenaires. Quoi qu'il en soit, ce souvenir est assez profondément ancré dans l'inconscient du thésard pour qu'il refasse surface à sa conscience au moment où son autocensure est affaiblie, désemparé qu'il est du désarroi de son personnage. Et que lui-même commette l'impair que ce dernier avait commis sciemment: le souvenir. A nouveau, la verticalité menace, le refoulement — l'un des principes de fonctionnement du social — ne parvient pas à un contrôle parfait de l'inconscient.

\*

Le thésard ne comprend pas ce qui arrive à son personnage, il est incapable de saisir que celui-ci s'écarte du social de façon infiniment plus grave que ne pourraient le faire penser ses impairs. Il tente de se limiter au rapport des faits, aussi étranges soient-ils. Pourtant, par la seule description de la manière dont l'altérité envahit Ad, ce narrateur «objectif» va subir ces surgissements de l'Autre, et va laisser son récit échapper par instants au projet initial: l'altérité s'insinue dans son écriture. Mais un problème se pose à nous dans l'interprétation de ce phénomène: car sur le plan de la vraisemblance, il faut, pour qu'il *écrive* des pages comme celles que nous venons d'étudier, qu'il en ait la compétence linguistique. Cela signifierait alors que la monosémie, l'horizontalité du langage de l'Union sont des conventions: le langage «vertical» n'aurait pas disparu, tout au moins chez les dirigeants et les intellectuels, on aurait simplement décidé de ne plus l'utiliser pour des motifs politiques (dans cette hypothèse demeure cependant un problème: celui de la *transmission* de cette compétence linguistique). Ainsi, les écarts narratifs du scripteur par rapport à la norme devraient être interprétés comme des «impairs»: il se laisse aller au «plaisir du texte» que lui permet une mystérieuse «mémoire d'écritures». Je pencherais pour une explication plus simple: l'autre surgissant dans ces épisodes, c'est Velan, ordonnateur de l'ensemble du roman (à distinguer de la



« thèse » du narrateur), tout comme lorsqu'il glisse sous la plume du thé-sard des allusions, des intertextes qui ne peuvent que difficilement être attribués à ce dernier. Nous aurions donc affaire ici à un aspect parmi d'autres du « biseautage » du roman, dont il est temps de voir un peu plus en détail en quoi il consiste.

***Troisième partie: «Là tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme»<sup>146</sup>***

Le problème ici posé est de deux ordres: dans un premier temps, je vais tenter une approche de ce que l'on a appelé le « biseautage »<sup>147</sup> de *Soft Goulag* par le biais de ce que G. Genette nomme la transtextualité: c'est la « transcendance textuelle du texte, [...] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »<sup>148</sup>. Nous verrons que ce biseautage s'opère à trois niveaux différents de la transtextualité. Dans un second temps va se poser la question de la lecture: en effet, les textes composant *Soft Goulag* s'adressent à des lecteurs différents, à qui sont proposés des contrats de lecture divers.

Mais il faut relever d'abord que ces phénomènes s'inscrivent dans une théorie esthétique que l'on doit à M. Bakhtine: celle du dialogisme. Or toute la pensée de cet auteur est basée sur une philosophie de l'altérité: la question de l'autre se pose à tous les niveaux de sa théorie, dont il n'est pas inutile de rappeler maintenant les grandes lignes.

Sur le plan philosophique, l'autre est indispensable à l'être pour se connaître soi, et même pour exister: « Comme le corps est initialement formé dans le ventre de la mère (dans son corps), de même la conscience humaine se réveille enveloppée par la conscience d'autrui. » Toute l'existence est placée sous le signe du dialogisme: vivre, c'est participer à un dialogue, interroger, écouter, être en accord ou en désaccord, etc. L'égoïsme ne peut conduire qu'à deux types de rapports humains: l'assimilation, ou l'identification. La solution se trouve pour Bakhtine dans ce qu'il appelle l'exotopie: le dialogue avec un autre considéré comme *sujet* (et non comme objet), égal au *je* mais *différent* de lui. Cette philosophie est utilisée par Bakhtine pour élaborer sa théorie de l'acte créateur, dans lequel il distingue deux phases: premièrement, le mouvement d'empathie, ou identification (par exemple, le

<sup>146</sup> *Soft Goulag*, p. 85.

<sup>147</sup> Le terme, rappelons-le, est de Ph. Renaud.

<sup>148</sup> *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 7.



romancier se met «à la place» de son personnage), et ensuite l'exotopie : le créateur retrouve sa place propre, extérieure à son œuvre. Enfin, l'artiste lutte avec ou contre toutes les autres formes littéraires, esthétiques, il crée en fonction des autres productions artistiques avec lesquelles il est, consciemment ou non, en dialogue perpétuel.

Le même principe est appliqué à l'ethnologie : une culture ne se révèle dans sa complétude et sa profondeur qu'au regard d'une autre culture ; au plan des relations entre l'auteur et le contexte culturel, l'œuvre ne se révélant véritablement qu'aux yeux d'une culture autre que la sienne, qu'elle transcende, de même que son auteur. En ce qui concerne la critique littéraire, le commentateur, pour éviter à la fois le danger d'assimilation et d'identification face au texte, doit passer par les mêmes phases que le créateur — empathie, puis exotopie —, et établir une critique de dialogue avec le texte. Enfin, dans le domaine de la théorie des genres littéraires, le roman est le genre par excellence du dialogisme, du plurilinguisme, du discours «représenté» avec distance, alors que la poésie est de type monologique, discours «direct», assumé directement par le scripteur.

Mais le plan qui va nous intéresser ici en particulier, c'est celui du texte lui-même.

Pour Bakhtine, le roman est donc caractérisé par son dialogisme — même si aucun discours ne peut être purement monologique, car «tout discours découvre toujours l'objet de son orientation comme déjà évalué, entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui»<sup>149</sup> : «Le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de «langues»»<sup>150</sup>. L'Autre, au sein de l'œuvre, peut se manifester de quatre manières ; ainsi l'auteur dispose de quatre moyens pour réfracter son propre point de vue sur le monde à travers les différents points de vue que sont les langages qu'il utilise :

- les discours des personnages,
- l'utilisation des «strates» du langage et des genres (p. ex. parodies, stylisations, etc.),
- l'utilisation de «genres intercalaires» (introduction dans le texte d'extraits de correspondance, d'articles de presse, etc.),
- l'utilisation d'un narrateur explicitement distinct de l'auteur.

On le voit, *Soft Goulag* utilise ces quatre moyens, si l'on veut bien considérer les slogans publicitaires (par exemple) comme relevant des «genres intercalaires». A travers les différentes formes de biseautage, Velan inscrit décidément son œuvre sur le versant dialogique du texte,

<sup>149</sup> *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 100.

<sup>150</sup> *Id.*, p. 88.



dont on distingue aisément la philosophie qui la sous-tend : par opposition au renfermement dans le Même, l'ouverture, la reconnaissance de l'Autre, les forces centrifuges du langage, aurait dit Bakhtine, en opposition aux forces centripètes. Mais Velan ne se contente pas de construire un texte plurivocal : redoublant l'effet de cette structure, il utilise comme instruments de son biseautage des éléments relevant de la verticalité culturelle opposée à l'horizontalité du Goulag mou, les phénomènes de trans-textualité. Le système velanien nous apparaît dès lors avec clarté : le monologisme se lie à la monosémie et à l'horizontalité (au Même), alors que le dialogisme s'inscrit, aux côtés de la polysémie, dans la verticalité (l'Autre). Or *Soft Goulag* met en opposition ces deux formes et ces deux modes de pensée en introduisant autour et au sein de la thèse en tant que telle, les éléments qui vont saper son monologisme : ici aussi, comme l'écrit Ph. Renaud, «la signification naît de l'écart entre le vouloir-dire et le dit du texte»<sup>151</sup>.

\*

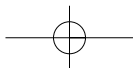
L'ensemble du roman *Soft Goulag*, dont l'écrivain Yves Velan est clairement désigné comme l'auteur, est composé en fait de quatre textes : l'histoire d'Ad et Ev (la «thèse», pp. 28-187) et le préambule à la thèse (pp. 11-28) constituent le *texte* au sens strict (ayant pour narrateur le thé-sard), alors que la citation liminaire de saint Cornélien (pp. 7-10) et l'Acknowledgment en forment le *paratexte*<sup>152</sup>. Les citer dans l'ordre décroissant de longueur fait apparaître ce qui me semble bien être l'impression que l'on retire de la lecture globale : le noyau de l'ensemble est constitué par la thèse. Mais le déroulement de la lecture nous fait découvrir ces différents éléments constitutifs dans l'ordre inverse, et ainsi on parvient à l'histoire à travers des textes qui nous préparent à sa lecture.

Avant même d'ouvrir le livre, on en déchiffre la couverture ; ici le titre, le genre et une illustration. La mention «roman» établit ce que l'on a appelé le «contrat de lecture» : si l'on reprend la théorie de Philippe Lejeune<sup>153</sup>, elle implique nécessairement la non-identité entre auteur et narrateur. Quant au titre, il fournit au moins deux «entrées» au roman : le concept de Goulag et l'utilisation de l'anglais — ou de l'américain — pour le qualifier de «mou» (ou «doux») : le jeu linguistique

<sup>151</sup> «Yves Velan et la recherche fondamentale», p. 69.

<sup>152</sup> Paratexte présent également à la fin du livre, dans la réédition, par la postface de Ph. Renaud.

<sup>153</sup> Notamment dans *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 28 et *passim*.



met en opposition les USA et l'URSS, mais également deux modèles « anti-utopiques » : *soft* (capitalisme) et *hard* (socialisme). On peut enfin déceler ici une première intertextualité (avec *L'archipel du Goulag*, de Soljenitsyne). Le dessin de la couverture originale annonce l'isotopie que j'ai définie sous le terme de Vert ; quant à l'illustration de la réédition, plus banalement, elle reprend le motif du labyrinthe.

L'Acknowledgment, lui, est un bien étrange remerciement :

#### ACKNOWLEDGMENT

*Certains lieux apparaissent dans cette histoire  
qui existent ; mais rien d'autre.*

*Les erreurs de faits sont bien plus nombreuses :  
on ne trouverait pas de Charleston entre Urbana  
et Kankakee ; ni de limaces en période de givre ;  
ni de serpents à sonnettes à Allerton Park, etc.  
Plus généralement le récit se déroule dans un  
temps futur, sans point de contact avec le nôtre.  
Ainsi quelque rapport entre le texte et la réalité  
non seulement serait inconcevable mais éven-  
tuellement bizarre.*

L'auteur y invite ironiquement le lecteur à ne pas prendre en compte l'un des aspects du texte : celui de la satire des Etats-Unis actuels — mais le monde entier leur ressemble désormais singulièrement... Ainsi la seule intervention directe de l'auteur vise à brouiller les pistes, et place d'emblée le texte sous le signe de la polysémie et de la rhétorique : l'ironie n'est-elle pas une *figure* ?

\*

Le lecteur découvre ensuite la citation liminaire de saint Cornélien. Traditionnellement en italiques, elle se distingue typographiquement de l'ensemble. C'est ici que va s'opérer un premier biseautage du texte à venir ; car c'est à la lumière de cette « citation » que va être lu le texte du thésard. Nous avons affaire ici à un pastiche, entendu comme une pratique hypertextuelle d'imitation (et non de transformation) ludique (et non satirique)<sup>154</sup>. Son importance est telle pour l'interprétation du roman qu'on nous pardonnera de la citer longuement.

<sup>154</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, p. 37.

PARCOURS : *SOFT GOULAG*, ROMAN DE L'ALTÉRITÉ

85

*De l'avis de presque tous les auteurs, le labyrinthe fut abandonné ou détruit après la mort du minotaure. Presque seul, Craton d'Amorgos a soutenu l'opinion opposée. [...] Alors le labyrinthe, allégé du minotaure, prit cette forme achevée du silence désignée par l'oubli. [...] Le peuple entier se trouvant dans le labyrinthe, le silence redoubla le silence, l'oubli redoubla l'oubli et nature fut donnée à l'inextricable.*

*On demandera comment Craton, qui était crétois, put signifier ce qu'il avait oublié lui-même. [...] Et ni moi non plus m'en serais-je dégagé si le Dieu de Lumière, pour m'éviter de faillir, n'avait induit entre mes mains la relation de Codurus de Scythie, qui du coup m'éclaira.*

*Codurus, un Scythe, un barbare, qui ne connaissait même pas l'existence de la Crète, se brisa sur ses rivages avec sa trirème. Lui seul survécut. Toutes les portes désormais ouvraient au labyrinthe. [...] Le foisonnement et la duplicité des chemins dépassaient l'intellection humaine. [...] Un jour donc, il fit une découverte. [...] Au vrai, il toucha le fond de sa détresse car sa découverte fut d'abord celle-là, de bien voir la figure du labyrinthe, entièrement accomplie en son fait, y contenant l'impossibilité d'en sortir. Et, ignorant le Dieu de Lumière, il ne savait à qui se vouer, lorsqu'il aperçut une rupture, presque imperceptible, dans la nature des pierres bâties : le soubassement remontait visiblement à une époque ancienne, conclut-il, et qu'il se trouvait à l'origine, peut-être au centre de l'icarien maléfice. S'introduisait ainsi quelque écart dans sa folle perfection. Cette intéressante découverte se redoubla : les vestiges anciens étaient interrompus de façon régulière, cela était évident, malgré l'habileté des réfections, qui du coup lui apparurent dans leur sens : par comparaison avec l'état premier, dont la règle était le dérèglement, dont l'impossibilité était la fin, l'état nouveau (et de là vint à Codurus la lumière) marquait un plan simple. En somme la disposition des chemins se réduisait à un petit nombre de modèles. Et c'était cette simplicité même qui avait entraîné les Crétois, dans le temps qu'ils étendaient le labyrinthe, à redoubler le silence originel par le silence, l'oubli par l'oubli. Codurus prit trois jours, masquant invinciblement ses desseins, pour étudier le plan entrevu. Au midi du troisième jour, il émergea au rivage. Il bâtit un radeau et se confia à la mer.*

St Cornélien d'Alexandrie

TRAITÉ DES MYSTÈRES TOUJOURS HUMAINS

cité par Ambrose Bierce, in

*Les parallèles de Coleridge*<sup>155</sup>

Comme toujours chez Velan, le travail ne s'arrête pas au plan de la structure : ce pastiche a une évidente signification symbolique et apparaît comme une sorte de miroir déformant opposé à la thèse du narrateur. Son rôle est donc triple : introduisant dans l'ensemble du roman une voix autre, il en brise l'aspect monologique, et il établit une forme de dialogue avec le texte du thésard ; de plus il redouble celui-ci par la mise

<sup>155</sup> *Soft Goulag*, pp. 7-10.



en abyme en quoi consiste l'aventure de Codurus. Enfin, l'imaginaire provenance bibliographique de la citation constitue un véritable petit condensé de l'histoire occidentale: une fois encore, la verticalité, par allusion à des faits indifféremment réels ou imaginaires, est destinée à mieux souligner, par contraste, l'univers horizontal du Goulag mou.

Plusieurs auteurs, réels ou fictifs, y sont convoqués: Ambrose Gwinnet Bierce, journaliste et écrivain américain (1842-1914), auteur de récits *fantastiques* (on dit par ailleurs qu'il est «né dans une cabane de rondins»: une sorte de barbare lui aussi?), semble n'avoir jamais écrit ces *Parallèles de Coleridge* (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1824, fils de pasteur, poète qui marqua les débuts du romantisme en Angleterre). St Cornélien d'Alexandrie, l'auteur présumé de ces lignes, ressemble à s'y méprendre à un Père de l'Eglise; quant au savant crétois Craton d'Amorgos, on n'en a gardé aucune trace<sup>156</sup>. Enfin, Codurus, le Scythe, ferait un très convaincant héros du deuxième millénaire avant Jésus-Christ; mais s'il est un barbare, il n'en est pas moins écrivain, puisqu'il a laissé une *relation* de ses aventures. Quoi qu'il en soit, son histoire a transité de la Grèce antique au XXe siècle, en passant par les premiers temps de la Chrétienté et le romantisme: voici bien quelques étapes fondamentales de la culture occidentale (notons encore que les Crétois avaient pour réputation dans l'Antiquité d'être menteurs, de reconstruire la réalité par la parole, et qu'au moyen âge, *parola greca* signifiait à la fois une parole élégante, convaincante, et mensongère: manière de souligner davantage la Fable): il y a quelque chose d'évidemment borgésien dans ces détours textuels, de même que dans l'inextricable mélange entre réel et fiction (Jorge-Luis Borges, d'ailleurs, est l'un des auteurs les plus appréciés de Velan).

Mais arrêtons-nous quelques instants sur la signification de ce texte. Cette pseudo-citation nous propose donc une nouvelle interprétation du labyrinthe, qui n'aurait pas été détruit après la mort du Minotaure, mais aurait fini par englober toute la Crète. Le sens de l'allégorie apparaît clairement: les deux labyrinthes successifs représentent les deux états du capitalisme; tout d'abord celui du XIXe siècle, sauvage, cruel, désordonné, ensuite celui, «avancé», dont l'Union est l'exemple extrême: désormais, le capitalisme, c'est la société, nul ne peut lui être extérieur, toute conscience et toute opposition sont donc rendues impossibles. *Ignoti nulla cupido*, toujours. Mais survient la figure de Codurus. Pourquoi ce Scythe va-t-il découvrir le secret du labyrinthe et réussir à s'en échapper? Précisément parce

<sup>156</sup> Mais son nom est proche de celui de Cratinos, souvent considéré comme le plus grand poète de la comédie avant Aristophane.



qu'il est un barbare, une figure de l'altérité dans un monde du Même, et que seul cet état de différence radicale lui permet de *voir* la société qui l'entoure.

Cheveu Rouge instaurait, même malgré lui, l'Autre dans le Goulag mou, précisément parce qu'il y était étranger, et cela déclenchait le processus de transformation d'Ad. Peut-on comparer ce dernier à Codurus? Après qu'il a acquis une forme d'extériorité face au social, sa découverte rappelle la première du Scythe: «il toucha le fond de sa détresse car sa découverte fut d'abord celle-là, de bien voir la figure du labyrinthe, entièrement accomplie en son fait, y contenant l'impossibilité d'en sortir».

Mais Ad, lui, en reste là: il ne semble pas pouvoir découvrir le «plan simple» du labyrinthe. Est-ce parce qu'il n'a pas (encore?) les moyens de voir qu'il y a «quelque écart dans sa folle perfection»? Ou serait-ce que cette perfection est définitivement achevée dans le Goulag, et que la mécanique broie, sans en être perturbée, l'insensé grain de sable? La mise en garde que constitue, aussi, le roman n'en serait que plus sérieuse, et notre lecture plus pessimiste.

\*

Enfin, l'histoire est précédée d'un préambule du thésard (pp. 11-28). La fonction de cette partie me semble double: thématiquement, elle met en place quelques éléments-clés de la société de l'Union, comme la monosémie, la crainte de l'écrit, le «danger d'imaginer», la question du contrôle des naissances, le rôle social d'ITI, etc. Et structurellement, elle institue la figure du narrateur, présente le texte à venir comme une thèse universitaire, etc. Elle établit ainsi la situation narrative: une autre voix prend la parole après le saint apocryphe, mais ce nouveau scripteur se pose d'emblée comme n'étant pas l'auteur Velan, respectant ainsi le contrat de lecture imposé par une couverture portant la mention «roman».

\*

Une autre forme de biseautage du texte utilisée par Velan dans *Soft Goulag* tient aux phénomènes d'intertextualité et d'allusion. Pour Michael Riffaterre, «l'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non littéraires, ne produit que le sens»<sup>157</sup>. Je crois ne pas trahir sa pensée en la rapprochant des concepts velaniens de

---

<sup>157</sup> Cité par G. Genette, *Palimpsestes*, p. 9.



verticalité et d'horizontalité. Et le système des allusions tend manifestement au même résultat : placer dans un texte plan des bornes, des piliers de signifiante qui font achopper le lecteur, l'obligent à s'arrêter : par cette perturbation de la lecture linéaire sont aménagés dans le texte des sortes de plis. Mais ces intertextes, ces allusions ne sont compréhensibles que pour le lecteur *réel* de *Soft Goulag* ; ils échappent manifestement aussi bien aux lecteurs fictifs de la thèse qu'au narrateur lui-même. La signification de ces intertextes me semble double : ils constituent tout d'abord des débris d'une civilisation perdue, traces dont les habitants de l'Union sont incapables de saisir le sens ; mais par ailleurs, ils symbolisent ce que la culture est devenue dans notre société, dès lors que les productions culturelles ne sont plus que des objets isolés de leur contexte.

Ainsi, de façon — apparemment — paradoxale, l'intertextualité dans le roman est fort riche ; on relève : la Bible<sup>158</sup> ; Rimbaud, à trois reprises<sup>159</sup> ; L'*Encyclopaedia Britannica* (p. 30) ; Verne<sup>160</sup> ; Mallarmé par trois fois également<sup>161</sup> ; Baudelaire, cas particulièrement intéressant, car il constitue une intertextualité double, enchâssée. Nous trouvons en effet dans *La Statue*, à propos de la grande chaîne commerciale Directo :

un capitalisme où « tout est beauté, luxe calme et volupté » jusque dans le cellophane des asperges a vaincu ses contradictions. Il est un Ordre Nouveau. (p. 213)

Et dans *Soft Goulag*, à propos du bureau de Curt : « là tout n'est que l'ordre et beauté, luxe, calme » (p. 85).

Nous trouvons là un excellent exemple de la manipulation velanienne des références ; c'est par le manque que va surgir le sens : chez le Sujet, l'« oubli » de l'« ordre » tend à rendre caduque la phrase qui suit

<sup>158</sup> « selon notre dicton du Middle-West : « Adam et Eva furent le premier couple », p. 25.

<sup>159</sup> « Eternité » (« Elle est retrouvée quoi ? L'Eternité »), p. 42 ; correspondance (« Littéralement et dans tous les sens »), p. 65 ; à noter que l'on retrouve ces deux citations dans *La Statue* (la première y devenant « Elle est retrouvée quoi ? L'Obscénité ») : intertextualité interne au cycle, dont nous allons analyser un cas plus révélateur (cf. *infra*) ; de plus, le « littéralement et dans tous les sens » rimbaldien fait écho aux réflexions « linguistiques » du thésard qui, dans son introduction, rappelle que les mots doivent avoir « leur sens et un seul » (p. 16) ! ; « Alchimie du verbe » (« On devient un opéra fabuleux et on finit par trouver sacré le désordre de son esprit »), p. 160.

<sup>160</sup> *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* deviennent *Les Tribulations d'un Américain en Amérique*, p. 54.

<sup>161</sup> « Je dore, continua l'étranger, tristement dore », p. 60 : « Une dentelle s'abolit » (cf. *supra*, « Le Rouge ») ; « Brise marine » (« L'adieu suprême des mouchoirs »), p. 67 ; « Aumône » (« buvant en la salive heureuse l'inertie »), p. 141.



directement. Quant au Goulag, nous avons vu combien la «volupté» en est absente: la castration textuelle redouble et montre du doigt la castration sociale. Enfin, l'établissement d'une intertextualité entre deux romans de Velan, outre son aspect ludique, signifie la cohérence de l'œuvre, met en évidence la continuité et l'idée de cycle romanesque.

Par la suite, on reconnaît encore: Malraux<sup>162</sup>; Freud<sup>163</sup>; Corneille<sup>164</sup> et Hugo<sup>165</sup>.

En ce qui concerne les allusions, je citerai les SA (pp. 121 et 126), les miradors (p. 124) et le «Rathaus» (p. 148) références limpides à la période du nazisme.

Dans le domaine scientifique, Robert Brown (1773-1858, botaniste britannique) par le biais du «mouvement brownien» (p. 153); et dans celui de l'histoire de l'art, le terme de «baroque» (p. 32). Lors de son discours, Stan XI «réexplique la démocratie»: nous seuls, lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle, pouvons comprendre qu'il en fait une nouvelle, une autre explication, et non qu'il l'explique une nouvelle fois...

Enfin, il faut reparler de l'onomastique. Si, comme nous l'avons vu, les dirigeants portent des noms d'acteurs comiques, les acteurs ont quant à eux des noms d'écrivains, poètes, philosophes américains: Mal Lowry (p. 22), Tom Pynchon (p. 37), Dash Hammett (p. 43), Henry James (p. 49), Ed Poe (p. 61), etc.: on en compte une quinzaine. Par ailleurs, des cigares portent la marque «George Washington» (p. 58); celui-ci, comme Paul Adams et Jefferson, est un «Père Fondateur». Mais c'est ce dernier qui est réputé avoir «inventé le mètre» (p. 158)!

Nous l'avons vu, les partenaires qui ne font pas partie de l'élite ont perdu leur patronyme, mais ils peuvent le récupérer s'ils sont élus. Ad et Ev y songent pour le leur: Hurlimann. On peut faire à propos de ce patronyme plusieurs remarques; tout d'abord, il n'est ni celui d'un acteur, ni celui d'un écrivain connu: les Hurlimann sont désignés ainsi comme de «petites gens». Par ailleurs, c'est un nom aux consonances typiquement alémaniques: on peut y voir un simple effet humoristique, mais aussi le fait que, comme le dit Velan, le véritable fond ethno-culturel des USA est germanique; selon lui, cela expliquerait bien des attitudes des citoyens

<sup>162</sup> *L'Espoir* («La totalité de cet équipage est supérieure à chacun des membres qui la composent»), p. 99.

<sup>163</sup> «[...] la demeure enclose, sans étrangeté», p. 154.

<sup>164</sup> *Le Cid*, v. 1273 («obscur clarté»), p. 173 (notons que Victor Bérard utilise le même oxymoron dans sa traduction, dans la Pléiade, du chant VII de *L'Iliade*).

<sup>165</sup> «Dès lors l'enfant paraît», p. 181, détournement du titre «Lorsque l'enfant paraît» (*Feuilles d'automne*).



nord-américains face à l'Europe et au « latin disorder ». Enfin, M. Hürlimann fut un homme politique suisse, individu très cultivé, dit-on, et dont le départ a laissé un trou dans le domaine culturel.

\*

*Il serait donc faux de dire que si nous acceptons de relire le texte, c'est pour un profit intellectuel (mieux comprendre, analyser en connaissance de cause) : c'est en fait et toujours pour un profit ludique : c'est pour multiplier les signifiants, et non pour atteindre quelque dernier signifié.*

R. Barthes<sup>166</sup>

Si nous considérons la narration sous l'angle d'un acte de discours, il faut admettre que tout récit, en quelque sorte, s'échange contre un affect provoqué chez le lecteur. Mais quel est ce lecteur ? Nous avons déjà noté que *Soft Goulag* met en place une double adresse : d'une part, la thèse est explicitement destinée aux « chercheurs de deuxième niveau » ; d'autre part, les deux techniques de biseautage que j'ai distinguées impliquent évidemment l'existence d'une autre catégorie de lecteurs : des lecteurs, contemporains de Velan ou futurs, en mesure de saisir les clins d'œil que leur adresse l'auteur et la portée de l'allégorie qui ouvre le roman. A cette condition seulement, leur lecture sera pleinement signifiante : sans songer même à ce que Bakhtine appelait le « surdestinataire », Velan exige donc de son lecteur un type de lecture que Barthes définissait ainsi : « ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiante ; comme au jeu de la main chaude, l'excitation vient, non d'une hâte processive, mais d'une sorte de charivari vertical (la verticalité du langage et sa destruction) »<sup>167</sup>. C'est en exigeant de lui la verticalité de la lecture, et en la provoquant, que Velan signifie le manque d'une société dans laquelle ne régnerait plus que l'horizontalité, redoublant ainsi par la structure la thématique de sa Fable.

<sup>166</sup> *S/Z*, p. 171.

<sup>167</sup> *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 23. Pour sa part, Ph. Renaud écrit : « C'est au lecteur qu'il incombe de constituer le sens d'un livre où plusieurs types textuels finissent par s'éclairer les uns les autres : c'est ainsi qu'avec raison certains ont pu reconnaître dans ce livre une version tout inattendue et tout actuelle des *Lettres persanes* » (*[vwa]*, n° 17, 1993, p. 18).



### Usage de faux

Certes, avant moi, il n'y avait personne.  
La mère de ma mère et fille de l'assistance, fille de ferme, savait à peine lire et écrire. Mon père est une fable.  
Ce nom, le mien, était hasardeux, il touchait çà et là des rouliers, des paysans sans terre, des soldats sans trace, des vagabonds et même des gendarmes.  
Dieu le regarde en masse.  
Je peux tuer tranquille.  
Tout ce que je fais est nouveau.<sup>168</sup>

\*

## ITINÉRAIRE

Yves Velan est né le 29 août 1925 à Saint-Quentin (Aisne), France, de père suisse et de mère picarde. Fils d'architecte, il passe sa petite enfance à Eaubonne (nord de Paris); la famille, en proie à des difficultés financières, s'installe bientôt à Genève, puis dans le canton de Vaud, où il fait ses classes (Nyon). Au sujet de cette errance inaugurale, il dira plus tard: «Enfant déjà, ma mère étant Française, et nous vivions en Suisse, je me sentais autre, différent»; et «ma constellation était celle de l'écart, qui n'a cessé de se préciser»<sup>169</sup>. Il entre à l'Université de Lausanne (il devient membre de la Société de Belles-Lettres), obtient une licence en Lettres, enseigne à Nyon puis travaille durant deux ans comme lecteur à l'Université de Florence, où il rencontre sa future femme, Luisa Chini. Ils auront plus tard une fille, Florence, médecin, qui décédera à l'âge de vingt-neuf ans après avoir donné les plus belles espérances.

En 1948, il est sélectionné par le jury du Prix de la Guilde du livre pour un roman qu'il détruira peu après, *D'un monde mauvais*. Le roman précédent, *Je tire ma révérence*, avait subi le même sort. Au tout début des années cinquante, il participe au lancement de la revue *Rencontre*,

<sup>168</sup> Y. Velan, «Paraphrases», [vwa], n° 9-10, «mon nom», 1986-1987, p. 86.

<sup>169</sup> A. Kiss, «Y. Velan orfèvre du langage».

et s'affirme comme un écrivain engagé et incisif<sup>170</sup>. Communiste, il est membre du PST/POP (Parti Ouvrier Populaire) dès la fin de la guerre. Dans les années quarante et cinquante, un phénomène assez commun en Europe s'observe en Suisse romande : une frange d'intellectuels connus, et de valeur, adhèrent — il est vrai souvent de façon éphémère — au parti (qui avait longtemps été illégal) : à côté de Velan, Jacques Chessex, G. Cherpillod, Pietro Sarto... Par ailleurs, l'helléniste André Bonnard, les plasticiens Géa Augsburgers et Hans Erni, les écrivains Edmond Gilliard, Georges Haldas, Anne Cunéo, Jean-Pierre Schlunegger et Henri Debluë, les acteurs François Simon et William Jacques, le metteur en scène André Steiger et quelques autres en seront des «compagnons de route» plus ou moins proches<sup>171</sup>.

Frappé d'interdiction professionnelle et exclu de l'enseignement vaudois à cause de cette appartenance, il s'établira en 1954 à La Chaux-de-Fonds et y enseignera au Gymnase (aujourd'hui Lycée Blaise Cendrars) les littératures française et russe, jusqu'à sa retraite en 1991.

En 1958, il quitte le POP<sup>172</sup>, et participe à la tentative de fondation d'un nouveau mouvement de gauche ; après les révélations du XXe congrès du PCUS et les événements de Hongrie, nombre d'intellectuels l'avaient précédé. M. Merleau-Ponty a parlé avec une grande lucidité, en 1960, des intellectuels ayant quitté le parti communiste :

En le faisant, ils ont précisément signifié [...] qu'aucune doctrine ne pouvait prévaloir contre les choses, ni transformer en victoire du prolétariat la répression de Budapest. Ils n'ont pas rompu avec l'orthodoxie au nom de la liberté de conscience et de l'idéalisme philosophique, mais parce qu'elle avait fait déprimer un prolétariat jusqu'à la révolte et à la critique des armes, et avec lui la vie de ses syndicats et de son économie, et avec elle la vérité interne et la vie de la science, de l'art. Ils ont rompu en marxistes. Et pourtant, en rompant, ils transgressaient

<sup>170</sup> Sur cette période, on consultera l'ouvrage de Françoise Fornerod, *Lausanne, le temps des audaces : Les idées, les Lettres et les arts de 1945 à 1955*, Lausanne, Payot, 1993 (en particulier pp. 269-274 et 373-375).

<sup>171</sup> Cf. A. Rauber, *op. cit.*, p. 63.

<sup>172</sup> A propos de cette démission, Pierre Jeanneret écrit : «En juin 1958, soit deux ans après les faits [l'écrasement de l'insurrection hongroise de 1956], la pendaison d'Imre Nagy et de Pal Maleter (respectivement chef du gouvernement et chef militaire de l'insurrection), au terme d'un procès truqué et contrairement aux promesses les plus solennelles, rappelait fâcheusement le passé. Cette double exécution, un acte barbare et politiquement inutile, entraîna [la démission] d'Yves Velan. Ce dernier n'avait pas quitté le POP en 1956, en vertu du fameux adage de Malraux : «On ne reste pas avec ses amis quand ils ont raison, mais quand ils ont tort»» (P. Jeanneret, *Popistes, Histoire du Parti Ouvrier et Populaire vaudois 1943-2001*, Lausanne, éditions d'en bas, 2002, p. 133).



la règle, marxiste aussi, qui porte qu'à chaque moment il y a un camp du prolétariat et un camp de ses adversaires, que toute initiative s'apprécie par rapport à cette fissure de l'histoire, et qu'on ne doit en aucun cas «faire le jeu de l'adversaire». Ils ne se trompent pas et ne nous trompent pas quand ils disent aujourd'hui qu'ils restent marxistes, mais à condition d'ajouter que leur marxisme ne s'identifie plus avec aucun appareil, qu'il est une vue de l'histoire et non pas le mouvement en acte de l'histoire, — bref qu'il est une philosophie<sup>173</sup>.

C'est ainsi que dans le canton de Neuchâtel, à l'initiative essentiellement de dissidents du POP (en particulier R. Meylan et Velan), naît en 1958 la Nouvelle Gauche Socialiste, qui se déclare «socialiste, humaniste et démocratique»<sup>174</sup>, et vise à créer «un front [de gauche] uni contre la bourgeoisie conservatrice»<sup>175</sup>. Après son échec et sa dissolution en juin 1963, Velan écrira: «Ce n'est pas seulement parce que les grands partis de gauche refusent un certain type de travail que la NGS est née: c'est parce que la situation actuelle réclame une autre sorte de parti, de gauche, une autre sorte de socialisme [...]. Ainsi la disparition de la NGS ne résout rien...»<sup>176</sup> Contrairement à Velan, qui dès lors renonce à toute appartenance partisane, la plupart des militants de la NGS rejoignent alors le Parti Socialiste.

En avril 1971, il fait partie des fondateurs du Groupe d'Oltén (GO), qui réunit des écrivains de gauche, dissidents de la Société suisse des écrivains (SSE) suite à la participation de son président de l'époque, Maurice Zermatten, à une publication violemment anticomuniste et réactionnaire<sup>177</sup>.

Dans les années soixante, il avait côtoyé quelques écrivains de première importance comme Ponge, de même que l'intelligentsia parisienne (notamment Barthes), avec laquelle il prendra bientôt ses distances. La forme de «retraite» qu'il choisit dès lors dans le Jura neuchâtelois sera

<sup>173</sup> *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 17; on y trouve à la page suivante une mention de Velan, dont l'allusivité tend à démontrer que la connaissance du contenu de *Je* (paru l'année précédente) allait de soi...

<sup>174</sup> Le mouvement s'exprime successivement dans les publications *Points de vue* (La Chaux-de-Fonds, 1957-1958), *Nouvelle Gauche* (bimensuel, 1958) et *Cahiers de la Nouvelle Gauche* (dès juillet 1959).

<sup>175</sup> *La Voix ouvrière*, 1.5.1965, cité par P. Jeanneret, *op. cit.*, p. 134.

<sup>176</sup> *Domaine public*, Lausanne, n° 4, 18.12.1963, cité par A. Rauber, *op. cit.*, p. 213.

<sup>177</sup> Il s'agit du «livre rouge» *Défense civile*, publié en 1969, dont le colonel Zermatten avait assuré l'adaptation française, et qui assimilait toute contestation à une trahison à la nation. Notons que dans les années 1950, à l'époque où il était vice-président de la Société suisse des écrivains, il s'était déjà distingué par une tentative avortée d'exclusion de l'helléniste A. Bonnard. Signalons encore que la SSE et le GO ont fusionné en 2002.

pourtant interrompue par deux séjours aux Etats-Unis : une première fois comme « visiting lecturer » en 1966, puis pour une dizaine d'années dès 1968, comme professeur de littérature française du XIXe siècle à l'Université d'Illinois (Urbana).

Il est un proche, dès son lancement, de la revue littéraire [*vwa*] (La Chaux-de-Fonds, 1983-2001), entre dans le comité de rédaction et participe activement au « groupe [*vwa*] », cercle de réflexion sur l'esthétique.

\*

### Maigre Illumination

J'ai renvoyé mes serviteurs  
Tous nés dans la tribu du nome  
Plus Akronyme et Palindrome  
Déjà tus de piailler « mon nom ».  
Toi, fais silence, ô mon démon,  
Sachons diminuer dans l'ombre,  
Laisser l'unique pour le nombre  
Mais  
Prendrons-nous les menus bonheurs?<sup>178</sup>

<sup>178</sup> Y. Velan, « Paraphrases », [*vwa*], n° 9-10, p. 88.

## POSTFACE

Avec une amitié qui me touche, l'auteur de l'étude qui précède et le directeur de la collection m'ont proposé d'y adjoindre quelques pages. C'est aussi embarrassant que flatteur ; car, reconnu comme l'un des meilleurs exégètes de l'œuvre de Velan, Pascal Antonietti a écrit ici sur elle l'essentiel, avec autant de limpidité que de pénétration. Qu'y ajouter d'autre, et de pertinent ? D'autant plus que je n'ai lu *Le Narrateur et son Énergumène* que trop partiellement pour prétendre en parler.

Me restent les trois romans publiés ; je vais m'efforcer de ne pas trop répéter ce qu'en dit Antonietti. Mais ce sont de *grands* livres, et les grands livres sont inépuisables. Ils ne cessent de soulever des questions ; certaines me tiennent particulièrement à cœur et me posent des problèmes ; les quelques pages qui suivent soulèvent ces questions, évoquent ces problèmes.

Avant d'entrer en matière, j'avertis que la lecture de cette *Postface* n'aurait aucun sens pour qui n'aurait auparavant lu l'étude d'Antonietti.

### *L'auteur et ses énergumènes*

L'une des caractéristiques des romans de Velan est la manière, à chaque fois nouvelle, qu'a l'auteur d'inventer ce qu'il est convenu d'appeler un narrateur ; aucun ne ressemble au précédent. Mais ils ont en commun un statut d'exception : la « personne qui raconte » n'est pas un écrivain ; nul des trois n'a jamais publié, encore moins écrit, de « texte littéraire ».

Mieux encore, chacun écrit (ce mot est mis ici provisoirement) tout différemment des deux autres. Velan est si doué, et d'une telle intelligence, qu'en matière d'écriture (ce mot englobant la *forme* sous tous ses aspects) il est capable de faire *tout ce qu'il veut*. Qui devinerait que le thésard du *Goulag* a le même créateur que les héros de *Je* et de *La Statue*, et que ces deux derniers sortent du même cerveau ? Ils ont néanmoins un point commun, outre le fait qu'ils n'ont pas l'intention « d'écrire un roman » : la

crainte et le tremblement quant à la manière d'écrire et à la responsabilité qu'elle implique; j'ai relevé pas moins de huit occurrences de «tremblement» dans les pages 11 à 23 du *Goulag*, qui constituent son préambule.

Mais voici autre chose: en association maligne avec le mot «écrire» arrive celui de «scripteur» et avec lui surgit l'une des questions insolubles – apories ou sorites? – dont je faisais état tout à l'heure: ces «personnages» sont-ils les scripteurs (fictifs) des romans de Velan?

Oui, en ce qui concerne le thésard du *Goulag* – mais à l'exception de citations et des seuls passages poétiques et très beaux dont le «scripteur», comme le montre fort bien Antonietti, ne peut être que Velan. Le problème posé par *La Statue* est à la fois autre et plus épineux. Je me rappelle avoir parlé, dans une petite étude, du *scripteur* de ce livre, désignant ainsi son héros fictif; le mot me paraissait adéquat puisque (voyez les citations qu'en fait Antonietti) le sens du livre passe en grande partie par sa (dés)organisation typographique. Mais Velan a jugé le terme impropre, vu, disait-il, que l'histoire est plutôt rêvée qu'écrite, et que «celui qui parle» échoue à faire un livre. Docile à cette mise en garde, j'ai par la suite adopté le mot «Sujet» — aux sens philosophique et/ou psychanalytique. Un doute néanmoins me travaille; je me trouve devant une énigme dont je ne vois pas la solution. Je me console lâchement en essayant de me persuader qu'elle est inhérente à l'entreprise en question.

Dans le cas de *Je* le problème est, au sens étymologique, plus *compliqué*. A première vue, c'est un «roman à la première personne»; mais regardons-y de plus près: d'abord, Jean-Luc n'a ni l'intention d'écrire un roman, ni l'expérience, ni l'étoffe d'un écrivain. Cependant, les toutes premières pages, avec une habileté diabolique, font croire au lecteur que ce qu'il commence à lire entre dans les normes du roman à la première personne. Mais il réalise peu à peu qu'il n'en est rien. J'invite le lecteur de cette *Postface* à relire les pages lumineuses où Antonietti réussit à démêler les fils de cet écheveau textuel apparemment inextricable. Je vais suivre un seul fil, conduisant à l'observation qui m'importe ici: pour l'essentiel et *dans l'ensemble*, on a surtout affaire à un monologue intérieur; soit dit en passant, je ne connais pas d'écrivain (Joyce inclus) qui ait usé avec autant d'invention d'une telle forme. Mais une surprise nous attend — et de taille: dans les quatre dernières pages, sans transition, sans crier gare, le *Je* du pasteur devient (à une brève exception près) un *Il* — qui, en maintes occurrences, n'introduit pas un «indirect libre». Une *autre instance*, qu'on nommera «auctorale», prend donc le relais. Tout se passe comme si cette instance voulait nous signifier qu'elle a été présente, voire active, du début à la fin; car ce changement de focalisation (ou: point de vue) nous renvoie rétroactivement et *symétriquement* à ce qu'Antonietti nomme très justement le

«stendhalien premier paragraphe» du livre. Ainsi Velan encadre-t-il, de deux manières différentes mais convergentes, le discours de Jean-Luc, qui n'est pas un écrivain, et dont on doute qu'il ait lu *Le Rouge et le Noir*...

### *Failir/Falloir*

Nul aujourd'hui plus que Velan ne *travaille* la langue française, dans maints sens de «travailler», dont l'un est «mettre à la torture». Son admiration pour Ponge n'a rien de fortuit; Ponge a forgé un admirable mot-valise, celui de *littréature*, en hommage à l'auteur d'un irremplaçable dictionnaire.

Antonietti cite, et pertinemment commente dans une note, les avant-dernières lignes de *La Statue*, imprimées en grandes capitales :

LA RÉVOLUTION EST IMPOSSIBLE  
IL LA FAUT  
IL LA FAUT

Ecrire deux fois «IL LA FAUT» n'est pas une répétition d'insistance: ce sont deux phrases homonymes dont les sens diffèrent. L'un des FAUT est la troisième personne du verbe «falloir», qui désigne un devoir, une injonction, une nécessité; l'autre est la troisième personne du verbe «faillir»; ses acceptions sont multiples, tournant toutes autour du concept de *manque*. Littré, et d'autres plus récemment, nous apprennent qu'au quinzième siècle le verbe «faillir», jusqu'alors seul existant, s'est dédoublé, donnant naissance, par un curieux clonage, à «falloir». A au moins six reprises, le Sujet bute sur cette homophonie, qui parfois provoque une «césure» et donne lieu à des commentaires désespérés d'une incroyable virtuosité. Il y voit un exemple particulièrement atterrante du *diabolus in lingua*, prouvant la justesse de sa méfiance envers les mots. Exemple si typique, et suprême, qu'il va l'appeler le *mot-clef*: «biseautant, comme jadis, le terme de cette histoire, et restant le mot-clef»; et ceci par la faute du «corps, dédoublant le mot, à l'apogée de la preuve», c'est-à-dire au moment où le Sujet croit avoir triomphé du corps et de son complice, le mot — mais la «preuve» s'effondre, et c'est... la faillite. Je souligne fortement que c'est le paragraphe dont j'ai extrait la première de ces deux citations qui va immédiatement retourner comme un gant le projet du Sujet; les douze pages finales le font basculer dans un discours célébrant le corps et le mot d'une manière éminemment poétique. Cela confirme le rôle «pivotal» et fondamental du couple «faillir/falloir».

Les concepts de manque et d'erreur conduisent loin. Le *manque* est un thème-clef, sur des plans diversifiés, des trois romans. Selon Littré — et l'expérience des usagers du français — l'un des sens les plus usités de «faillir», bien connu du lexique chrétien, est «tomber en faute, avoir tort, pécher»: on aura reconnu Jean-Luc. C'est le lieu de rappeler que «faute» et «faux» ont la même racine que «faillir» et «falloir» — le sens le plus ancien de ce dernier étant, dans plusieurs acceptions, «manquer».

On doit évidemment considérer le Goulag mou comme le règne achevé du manque. Au monde nouveau que le thésard juge parfait s'applique à merveille un jugement porté par le Sujet sur la société bourgeoise de l'Europe occidentale: «[son] ordonnance est un manque intégré»; et celui-ci, dans le même paragraphe: «plus on manque de manquer Faut». Le Goulag mou représente (à quelques failles près, finement analysées par Antonietti) l'avènement de l'inconscience du manque, et de sa célébration. Mais le manque, à *nos* yeux, ne se limite pas aux comportements consensuels des «partenaires sociaux»; le manque (la faillite, la faute, etc.) est aussi *littéraire*: la création par Velan du langage du thésard et de la *forme* de son récit est un tour de force sans équivalent dans notre littérature. Mais qu'on y prenne garde: quoique si différent du Sujet de *La Statue*, le thésard ne réalise-t-il pas le désir du premier d'écrire un livre évacuant la «perversité» du mot, remplacé par l'univocité du *terme*, et donc sans corps? Il existe donc un apparentement entre *La Statue* et *Soft Goulag*. Et entre ce dernier et *Je*? Oui, mais surtout au plan des contenus et par inversion; *Je* est le seul roman «chrétien» des trois: la seule loi que reconnaisse son héros est la Loi divine; sa terreur est de faillir à la volonté de Dieu — ce qui le fait s'en prendre aux lois sociales. Dans le *Goulag*, où les partenaires tournent en dérision les restes du christianisme (cette «secte» répugnante et barbare), le Social a remplacé la Loi divine; c'est au seul Social qu'on craint de manquer, et ses exigences sont aussi rigides que celles du Dieu de Jean-Luc.

On peut donc avancer que ces romans, conçus comme une exploration raisonnée des possibles, présentent une complémentarité *et* une solidarité; et que le couple «faillir/falloir» est l'un des schèmes fondateurs de l'unité de l'entreprise.

### ***La jubilation***

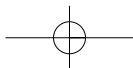
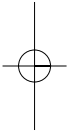
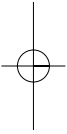
Ce qui contrebalance le pessimisme de ces livres est une composante coextensive au texte, qui mériterait une analyse approfondie: je l'appelle — provisoirement — l'humour. C'est un humour unique dans la

littérature française. A l'antipode des partenaires sociaux du Goulag, qui «font l'humour» sur commande, humour fade et sans ressort, Velan rend son humour si singulier omniprésent, mais à l'insu de ses personnages. C'est un humour aussi indéfinissable qu'aux yeux de Velan celui de Beckett. Il est tissé dans ce que Charles Ferdinand Ramuz appelle l'«étoffe du texte». On ne peut le localiser; comme Dieu, selon une définition médiévale devenue célèbre grâce à sa reprise par Pascal, son centre est partout, sa circonférence nulle part. J'avoue que les mots me manquent: vaudrait-il mieux parler de comique? Peut-être, mais en précisant que pour moi le comique englobe l'humour, contrairement à Bergson qui, dans *Le Rire*, en fait deux catégories opposées. Il me faut recourir à des métaphores: le comique est «coulé dans la masse» de la forme velanienne; il n'est pas, comme dans une mine, une «veine», un filon que l'on puisse isoler de son entourage. C'est quelque chose qui tient à ce qu'on nomme le «grain», quand on dit: le grain de la peau, le grain d'un cuir, d'une étoffe, ou le grain d'une voix. Ce n'est pas non plus — sauf exception — un «grain de sel», ni un trait d'esprit cher aux salons de l'âge classique. On pourrait à la rigueur évoquer Kafka, qui, au dire de ses intimes, pouffait de rire en leur lisant ses pages les plus terrifiantes: mais ce serait tomber dans l'«humour noir», qui n'existe pas chez Velan.

Un mot vient miséricordieusement sous ma plume; il me paraît plus adéquat, malgré (ou à cause de?) sa légère connotation chrétienne: celui de *jubilation*: une profonde jubilation de l'écriture, suscitant un rire intérieur. Un tel rire n'a rien de commun avec le sentiment satanique de la supériorité que condamnait Baudelaire; en lisant Velan, on rit de joie, du bonheur d'éprouver que la littérature peut avoir une vertu *réparatrice*; «réparant» la misère humaine et, tant dans le sens (religieux) classique que dans l'acception actuelle, notre «imbécillité» — consultez votre *Littré*. C'est peut-être ce que voulait dire Apollinaire en affirmant que le *vrai* sérieux a pour double le rire. Il va de soi que je suis à mille lieues de faire de Velan (sauf dans *Le Chat Muche* qui nous fait rire à gorge déployée) un «auteur comique», comme le sont, chacun à sa manière, un Rabelais ou un Molière. Mais, pour aller plus loin et plus juste, les mots me faillent. Ma plume n'est pas l'arc de Tristan, qui jamais ne manquait son but et qu'on nommait l'Arc-qui-ne-faut.

Tout ce que je puis ajouter sans me tromper, c'est que ni Velan, ni Antonietti n'ont failli à leur tâche. La velanienne Plume-qui-ne-faut et nous fait rire intérieurement de joie compense et répare les faillites dont l'auteur de *Soft Goulag* fait le sujet de ses romans: *exultate, jubilate — et valete*.

Philippe Renaud



## REPÈRES : BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres d'Yves Velan

- *Je*, roman, Paris, Le Seuil, 1959, 318 p. Rééd. Lausanne, Le Livre du mois (illustrations de C. Baratelli), 1971, 328 p. et Lausanne, L'Age d'Homme, coll. Poche Suisse (n° 92), 1990, 318 p. Traduction allemande: *Ich*, trad. H. R. Hilty, Munich, Kindler, 1963 (extraits repris dans *Texte. Les Romands*, anthologie en langue allemande de F. Jotterand, Zurich, Benziger, 1965). Traduction tchèque (inédate) par V. Jámek.
- *La Statue de Condillac retouchée*, roman, Paris, Le Seuil, 1973, 252 p. Trad. allemande (extraits): *Orte*, 12, n° 60 («Jurassische Dichter»), Zurich, octobre 1987; et «Die retuschierte Statue Condillacs», *Wespennest*, n° 69 («Literatur in der Schweiz»), Vienne, Verein Gruppe Wespennest, 1987, p. 78 (trad. de M. von Dach).
- *Onir*, essai-poème, Vevey, B. Galland, 1973 (tiré à part d'*Ecriture* 9), 46 p.
- *Soft Goulag*, roman, Vevey, B. Galland, 1977, 188 p. Rééd. Genève, Zoé, coll. Récits, 1989, 208 p. Trad. all.: *Soft Gulag*, trad. D. Balmer, Zurich, Benziger, coll. CH (n° 28), 1980.
- *Contre-pouvoir, lettre au groupe d'Olten*, essai, Vevey, B. Galland, coll. Jaune Soufre, 1978, 52 p. Trad. all.: «Zur kulturellen Situation der Schweiz», *Drehpunkt*, n° 38, Bâle, Lenos Verlag, mars 1978 (trad. D. Balmer). Trad. polonaise (extraits): «Przeciwi-wladza», *Literatura na swiecie*, n° 9 (134), Varsovie, septembre 1982 (trad. A. Elbanowski).
- *Le Chat Muche*, conte (ill. de S. Eidrigevicius), Genève, E. Vernay, coll. L'Otarie, 1986 (non paginé).
- *La Statue continuellement retouchée*, version pour le théâtre de *La Statue de Condillac retouchée*, inédit, 1994.
- *Le Narrateur et son Energumène*, roman, inédit.

**Publications en revues de textes de création (ordre chronologique)**

- «Un testament», nouvelle, *Suisse contemporaine*, Lausanne, n° 8, 1948, pp. 401-419.
- «D'un monde mauvais», roman (fragments), *Rencontre*, n° 6, Lausanne, nov.-déc. 1950, pp. 8-58.
- «Le Prince d'Arles», divertissement en deux actes pour enfants d'un âge moyen, *Domaine suisse*, Lausanne, n° 3, 1956, pp. 15-46 (pièce créée au collège de Nyon, puis représentée en mai 1959 au Théâtre du Vieux-Quartier, Montreux).
- «Onir», *Ecriture*, n° 9, Lausanne, B. Galland, 1973.
- «Vous, Monsieur, vous vous tenez au courant», *Taschenbuch der Gruppe Olten/Annuaire du Groupe d'Olten*, Zurich, Benziger, 1974, pp. 296-300.
- «Petit éloge de l'exil», enregistrement sonore, *[vwa]*, n° 4, La Chaux-de-Fonds, été 1984.
- «Paraphrases», trois poèmes, *[vwa]*, n° 9-10, La Chaux-de-Fonds, hiver 1986-1987.
- «Et lui, L» (extrait de *La Statue de Condillac retouchée*), *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, Genève, 1989, pp. 107-123.
- Y. Velan *et al.*, «L'encyclopédie», *[vwa]*, n° 12, La Chaux-de-Fonds, printemps 1990 (deux articles, sans signature).
- «Le Narrateur et son Energumène», *Ecriture*, n° 38, Lausanne, automne 1991.
- «Dit de l'énergumène», *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, Genève, 1991.
- *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, Genève, 1992, «La Machine Velan».
- *[vwa]*, n° 17, La Chaux-de-Fonds, automne 1993, «Circonstanciennes», pp. 25-35 et 53-64.
- «Histoire de Marianne», *Europe*, n° 793, Paris, mai 1995, «Littérature suisse», pp. 38-44.

**Adaptation théâtrale**

- *La Statue continuellement retouchée*, conception et interprétation Guy Touraille, direction du jeu Anne-Marie Jan-Touraille, décor Jeanne Odette et Claudévard, lumières Dominique Dardant (création le 8.11.1994, théâtre ABC, La Chaux-de-Fonds).

**Préfaces, contributions, articles, entretiens (ordre chronologique)**

- «Editorial», *Rencontre*, n° 1, Lausanne, janv.-fév. 1950, pp. 2-14 (sous la signature «Rencontre»).
- *Id.*, pp. 71-72 (sur *La Mort dans l'âme* de Sartre).
- «Deux romanciers italiens (Silone et Coccioni)», *Rencontre*, n° 2, mars-avr. 1950, pp. 79-85.
- Chronique du roman (sans titre), *Rencontre*, n° 3, mai-juin 1950, pp. 52-56.
- «Petit guide de la littérature italienne contemporaine», *Rencontre*, n° 4, juil.-août 1950, pp. 3-13.
- «Introduction à J. Vallès», *id.*, pp. 69-72.
- «Bref hommage (à E. Gilliard)», *Rencontre*, n° 5, sept.-oct. 1950, pp. 27-28.
- «*Ecrits*, de G. Roud», *Rencontre*, n° 6, nov.-déc. 1950, pp. 59-62.
- «A propos de trois romanciers américains (H. James *et al.*)», *Rencontre*, n° 7, janv.-fév. 1951, pp. 66-70.
- «Suisse romande: de «l'Adieu» à la «Salutation»», *Rencontre*, n° 9-10, juin-août 1951, pp. 3-13.
- «Felice Filippini», *Rencontre*, n° 11, nov. 1951, pp. 48-53.
- *Lausanne*, photographies de H. Grindat, textes de: Y. Velan, M. Chappaz, C.-A. Cingria, A. Dumas *et al.*, Lausanne, La Guilde du livre, vol. 178, 1952, 93 p.
- G. Flaubert, *L'Education sentimentale*. Préface d'Y. Velan, Lausanne, La Guilde du Livre, 1953.
- «Ecrire quoi? Pour qui? Comment?», *Socialisme*, n° 121, Genève, mai 1955.
- «*La Jeunesse d'Elias*, de P. Neyrac», *Présence*, n° 3, Genève, automne 1956, pp. 107-108.
- «Cinéma suisse?», *Présence*, n° 4, printemps 1957, pp. 83-87.
- «Les *Mythologies* de R. Barthes», *Les Lettres Nouvelles*, année 5, nouvelle série, Paris, 1957, pp. 113-119.
- «Editorial», *Points de vue*, n° 1, La Chaux-de-Fonds, juin 1957.
- *Hommage à Gustave Roud* (divers auteurs), Lausanne, J. Chessex, B. Galland, D. Laufer, M. Maffei éditeurs (diff. Arts et Lettres), 1957, pp. 121-123.
- «Situation de G. Haldas», *Points de vue*, n° 3, février 1958, pp. 70-71.
- «Mort et substances», *Carrérouge*, 3, Lausanne, 1959, p. 6.
- «Trois jeunes romanciers s'expliquent» (A. Palle, Y. Velan, J. Bureau), *Les Lettres Nouvelles*, 7, Paris, 1959, pp. 25-26.

- «G. Nicole par ses amis» (G. Roud, J. Binet, S. P. Robert, Y. Velan, J. Chessex, B. Galland), *Gazette de Lausanne* («Gazette littéraire»), 2/3.5.1959.
- «Qu'est-ce que *Je?*», *Les Lettres Nouvelles*, 7, n° 21, 16.9.1959, pp. 25-26.
- «André Bonnard», *Nouvelle Gauche*, n° 20, La Chaux-de-Fonds, 13/26.11.1959.
- *Tribune de Lausanne*, 13.11.1960 (M. Chappaz, Ph. Jaccottet, Y. Velan, G. Haldas).
- «Notre enquête sur l'influence d'A. Gide» (réponses d'Y. Velan), *Gazette de Lausanne*, 18/19.2.1961.
- «Des écrivains nous disent leur avis sur l'édition romande», *Gazette de Lausanne*, 9/10.9.1961.
- G. Nicole, *Poésie*. Avant-propos d'Y. Velan, Lausanne, Carrérouge, 1961.
- «Politique et subjectivité» (sur *La Morale de l'histoire* d'A. Gorz), *Critique*, année 14, tome 18, n° 179, Paris, avril 1962, pp. 361-374.
- «Pour qui écrit-on?», *Ecritoire*, 5, 1962, p. 3.
- «Chienne de vie de ville. *La vita agra*, de Luciano Biancardi», *Gazette de Lausanne*, 19/20.1.1963.
- «Homo helveticus. «Existe»-t-il en Suisse romande? H.-C. Tauxe ouvre l'enquête» (réponses d'Y. Velan), *Gazette de Lausanne*, 2/3.2.1963.
- «Italie. Un guide de la littérature d'aujourd'hui», *Gazette de Lausanne*, 13/14.4.1963.
- «Nous tournons autour des êtres; E. Gadda», *Gazette de Lausanne*, 25/26.5.1963.
- «*La Religieuse de Monza*, de Mario Mazzuchielli», *Gazette de Lausanne*, 27/28.7.1963.
- «Jenni et le métier d'écrivain», *Gazette de Lausanne*, 24/25.8.1963.
- «Cassola, c'est d'abord un pays», *Gazette de Lausanne*, 21/22.9.1963.
- «Apprendre à lire» (Barthes, *Sur Racine*), *Gazette de Lausanne*, 23/24.11.1963.
- «Notre ami» in «Adieux à J.-P. Schlunegger», *Gazette de Lausanne*, 1/2.2.1964.
- «Le dur désir de parler. Depuis Pavese, la littérature italienne du nord n'est plus seulement une affaire d'éditeurs», *Gazette de Lausanne*, 15/16.2.1964.
- «Vin nouveau. *Blessé à mort* de La Capria — *Un été lointain* de Renzo Rosso», *Gazette de Lausanne*, 4/5.4.1964.
- «Italo Svevo», *Gazette de Lausanne*, 16/17 et 23/24.5.1964.

- «Ferdinand de Saussure», *Gazette de Lausanne*, 6/7.6.1964.
- «Les essais critiques de R. Barthes», *Gazette de Lausanne*, 18/19.7.1964.
- «Odyssée des Limbes: *Capriccio italiano* d'Edoardo Sanguinetti», *Gazette de Lausanne*, 22/23.8.1964.
- «Cesare Pavese — Italo Calvino», *Gazette de Lausanne*, 5/6.12.1964.
- «Buzzati, le réalisme de nos grands-mères», *Gazette de Lausanne*, 19/20.12.1964.
- «*Almagestes*, le nouveau voyage d'Ulysse. La synthèse de Sartre et de Saint-John Perse» (A. Badiou, *Almagestes*), *Gazette de Lausanne*, 6/7.2.1965.
- «Le temps et le sujet, *On répare les poupées* de Pizzuto», *Gazette de Lausanne*, 13/14.3.1965.
- «*Drame* de Ph. Sollers», *Gazette de Lausanne*, 15/16.5.1965.
- «Ecrire en Suisse romande», *Gazette de Lausanne*, 31.7/1.8.1965.
- «Autour de trois peintres chaux-de-fonniers (Hauser, Schwob, Baratelli)», *Gazette de Lausanne*, 23/24.10.1965.
- «Au-delà du nord...», in *La Chaux-de-Fonds, mesure du temps*, La Chaux-de-Fonds, La Cité du Livre, 1965, pp. 17-22.
- «Un humanisme ou des cerveaux électroniques?», propos recueillis par F. Jotterand, *Gazette de Lausanne*, 24/25.9.1966.
- «Méthodes» (thèse de H. de Ley, *M. Proust et le duc de St.-Simon*), *Gazette de Lausanne*, 7/8.1.1967.
- «Hommage à G. Roud», *Gazette de Lausanne*, 22/23.4.1967 (Y. Velan, Ph. Jaccottet, J. Chessex, M. Chappaz).
- «Mode et structuralisme. L'envers du dessous» (sur *Le Système de la Mode* de R. Barthes), *Gazette de Lausanne*, 16/17.5.1967.
- «L'autre et le même. *Ecrit en dansant* de Severo Sarduy», *Gazette de Lausanne*, 27/28.5.1967.
- «Lecture pour le Jeûne» (sur *Le Jeûne de huit nuits* de J. Chessex), *Revue neuchâteloise*, 11, n° 39, été 1967, pp. 39-41.
- «Y. Velan: Literatur erlaubt mit andern zu sein», propos recueillis par W. Bucher, *Berner Tagblatt*, 81, 20/21.4.1968.
- «*Le Mal été* de J. Vuilleumier et l'édition en Suisse romande», *Gazette de Lausanne*, 8/9.6.1968.
- «La chair du livre» (sur *Diderot* [...] et *Sur le corps romanesque* de R. Kempf), *Critique*, année 21, tome 24, n° 257, octobre 1968, pp. 863-869.
- J.-P. Schlunegger, *Œuvres*. Préface d'Y. Velan (reprise de «Vers Schlunegger», *Ecriture*, n° 4, Lausanne, 1968, pp. 101-108), Lausanne, Rencontre, 1968. Rééd. Lausanne, L'Aire, 1978.

- «Barthes», in *Modern French criticism, from Proust and Valéry to structuralism*, éd. par J. K. Simon, Chicago, Presses universitaires, 1971, pp. 311-339.
- «Histoire d'une prairie», *The French Review*, n° 45, Baltimore, 1971-1972.
- «Y. Velan: portrait de l'artiste en «chat-qui-s'en-va-tout-seul»», propos recueillis par D. Johnson-Cousin, *Journal de Genève* («Samedi littéraire»), 19.5.1973.
- «Entretien avec Y. Velan: Trois pays, multiple langage», propos recueillis par Th. Adam, *Tribune le Matin*, Lausanne, 20.5.1973.
- «Y. Velan orfèvre du langage», propos recueillis par A. Kiss, *La Gazette de Lausanne*, 2-3.6.1973.
- «Entretien avec Y. Velan II: Pour qui, pour quoi écrire?», propos recueillis par Th. Adam, *Tribune le Matin*, Lausanne, 29.6.1973.
- «Une écriture qui épouse la pensée», propos recueillis par F. Labé, *La Suisse*, Genève, 20.8.1973.
- E. Tripet, «Conversation dans l'herbe», *Taschenbuch der Gruppe Olten/Almanach du groupe d'Olten*, Zurich, 1973, pp. 27-35.
- «Carabas» (sur un livre de J. Chessex), *The French Review*, n° 46, Baltimore, 1972-1973.
- «Engagement und Form», Zurich, *Neue Zürcher Zeitung*, 15.10.1974.
- «Quand la statue s'anime: interview avec Y. Velan», propos recueillis par D. Johnson-Cousin, *Présence francophone*, n° 9, Université de Sherbrooke (Canada), automne 1974.
- «Où cela était» (sur un livre d'E. Tripet), *The French Review*, n° 47, Baltimore, 1973-1974.
- «La profanation de l'hostie» in J.-P. Aron *et al*, *Qu'est-ce que la culture française?*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975.
- *J'ai jeté deux romans sur quatre*, entretien avec B. Guillaume-Gentil, série «A témoin», Télévision Suisse Romande, 16.10.1975 (14').
- G. Valbert, *Le Silence des Atlantes*. Postface d'Yves Velan. Lausanne, L'Age d'homme, 1978.
- «Un nouveau cauchemar climatisé», propos recueillis par J. Vuilleumier, *Tribune de Genève*, 6.2.1978, p. 25.
- «Du média à l'immédiat», propos recueillis par C. Depoisier, *Radio-TV-Je vois tout*, n° 11, Lausanne, 15.3.1979, p. 69.
- «La tentation du voyage. Deux entretiens (D. Odier et Y. Velan)», propos recueillis par G. Valbert, supplément au *Magazine littéraire*, n° 161, Paris, mai 1980, «Littérature suisse romande», pp. 60-61.
- «Entretien avec Y. Velan», *Swiss French Studies/Etudes romandes*, vol. 1, n° 2, Wolfville (Canada), 1980, pp. 81-97.

- «Carnet I, II, III, IV», *IF Information culturelle*, Neuchâtel, Service de Presse Suisse, 19 et 26.1.1981.
- *Uomini e libri*, n° 83, Milan, mars-avril 1981 (réponses à une enquête).
- «Je creuse en moi. Monologue», propos recueillis par J. Berger, *Construire*, Zurich, 25.5.1981.
- «Dans la ruelle qui va du temple à l'Hôtel de Ville», *Repères*, n° 1, Lausanne, Payot, 1981.
- «La voix et les voies» (sur *Qui parle? Que voyez-vous?* de V. Godel), *Construire*, n° 26, 30.6.1982, p. 21.
- «La relecture seule est vraie», réponse à «Que lisent les écrivains romands?» (enquête), *Journal de Genève*, 2.10.1982.
- «L'exemple de Plaute» (conférence prononcée au colloque de Glendon, 1980), *Meta*, n° 3, vol. 29, Université d'York (Canada), 1984, pp. 247-252 (disponible sur [www.erudit.org/revue/meta](http://www.erudit.org/revue/meta)).
- «L'écologie morose» (sur Villiers de l'Isle-Adam et J.-K. Huysmans), *Ecriture*, n° 24, Lausanne, été 1985, pp. 177-186.
- *Baratelli 50-86*, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts, 1986.
- «Entretien avec le Chat Muche», propos recueillis par O. Beetschen, *Scènes magazine*, n° 7, Genève, avril 1987.
- «Un air insistant ou Je ne supporte pas la chaleur», *IF Information culturelle*, 19/26.1.1989.
- «Pour qui écrivez-vous?», numéro spécial de *Kiosque: actualité du livre à la Bibliothèque de Carouge/Genève*, n° 5, 1989.
- «La forme manifeste l'utilité de l'inutile», propos recueillis par P. Antonietti, *Le Courrier*, Genève, 24/25.11.1990.
- «Setkání se švýcarským spisovatelem Yvesem Velanem», propos recueillis par Z. Hrbata, *Literární Revue*, n° 3, Prague, 1990, pp. 76-78.
- «L'histoire Perrin», in *Fred Perrin*, Lausanne, Ed. Vie Art Cité, 1993.
- «Y. Velan, moine écrivain», propos recueillis par P. Brandt, *Journal de Genève et Gazette de Lausanne*, Genève, 26/27.6.1993.
- Yves Bridel, Adrien Pasquali, *Théâtres d'écritures*, Berne, Peter Lang, 1993 (réponses à un questionnaire).
- *Litteraria Pragensia*, vol. 5, n° 10, Prague, 1995 (participation à la conception d'un dossier sur la littérature romande).
- «Philippe Renaud s'entretient avec P. Antonietti, A. Bagnoud et Y. Velan», [*vwa*], n° 22, La Chaux-de-Fonds, été 1996, pp. 167-179.
- E. Accad, *Voyages en cancer*. Préface d'Y. Velan, Paris, L'Harmattan, 2000, 438 p.

### Traduction du latin

— *Pseudolus*, de Plaute, créé par William Jacques au Théâtre Populaire Romand, La Chaux-de-Fonds (inédit).

### Traductions de l'italien

— *Une Couronne de bogues*, de Felice Filippini, *Rencontre*, n° 4, juil.-août 1950.

— *Le Bal des égarés*, de Carlo Coccioli, Paris, Flammarion (coll. «La Rose des vents»), 1950, 234 p.

— *La Parlerie*, de Giancarlo Marmori (*Lo sproloquio*), Paris, Le Seuil, 1962, 140 p.

### Emissions et entretiens radiophoniques récents

— «Correspondance» (Y. Velan et P. Nizon), Radio suisse romande II, 9.3.1986.

— «Première édition», entretien avec J. Bofford, Radio suisse romande I, 9.2.1987 (25').

— «Plume en liberté», Radio suisse romande II, 5.10.1989.

— «Entrée public», entretien avec D. Jeannet, Radio suisse romande II, 1989 (28').

— «L'idée du roman, J.-M. Lovay et Y. Velan», entretien avec G. Valbert, Espace 2 (Radio Suisse romande), 25.12.1990 (24').

— «Entrée public», Espace 2, 3.1.1991.

— «Portraits d'écrivains», entretien avec A.-M. Rhyn, Espace 2, 24.7.1991 (90').

— «Plume en liberté», Espace 2, 27.11.1994.

### Etudes critiques et articles consacrés à Yves Velan (ordre alphabétique des auteurs)

— E. Accad, «Y. Velan», *Présence francophone*, n° 2, Sherbrooke (Canada), printemps 1971, p. 202.

— «Soft Goulag», *World Literature today*, n° 52, Norman (Oklahoma), 1978, p. 431.

— Th. Adam, «Y. Velan, *La Statue* [...]», *Tribune Le Matin*, 28.6.1973.

- J. Alter, «*La Statue de Condillac retouchée*», *The French Review*, 49, Baltimore, 1975-76, pp. 161-162.
- G. Anex, «Yves Velan, *La Statue de Condillac retouchée*», *L'arrache-plume*, Lausanne, L'Aire, 1984, pp. 199-203.
- «Yves Velan, *Soft Goulag*», *Le Lecteur complice*, Genève, Zoé, 1991, pp. 268-273.
- P. Antonietti, *Quelque écart dans sa folle perfection: la question de l'altérité dans Soft Goulag*, mémoire de licence, Faculté des Lettres, Université de Genève, 1988 (bibliothèque de français), 62 p.
- «Y. Velan: du sujet à la cité», *Singulier*, suppl. culturel de *L'Impartial*, La Chaux-de-Fonds, mars 1993.
- «Yves Velan, le roman de la verticalité», *Europe*, n° 793, Paris, mai 1995, pp. 32-37.
- «Yves Velan: circonstances et machinations», *[vwa]*, n° 22, été 1996, pp. 111-120.
- «Yves Velan», in *Histoire de la littérature en Suisse romande* (4 tomes), sous la direction de R. Francillon, tome III, Lausanne, Payot, 1998, pp. 445-456.
- «Yves Velan», in *Dictionnaire des Lettres françaises: Le XXe siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p.1134.
- «Yves Velan», in *Dictionnaire historique de la Suisse*, Hauterive, G. Attinger, dès 2002 (et sur le site Internet [www.dhs.ch](http://www.dhs.ch))
- «Après Piroué, Velan», *L'Express*, Neuchâtel, 26.8.1992, p. 12.
- A. Bagnoud, *Soft Goulag ou l'espace du Même*, mémoire de licence, Faculté des Lettres, Université de Genève, 1983 (bibliothèque de français), 97 p.
- «Y. Velan, Européen de La Chaux-de-Fonds», *Singulier*, suppl. culturel de *L'Impartial*, La Chaux-de-Fonds, octobre 1992.
- R. Barthes, «Ouvriers et pasteurs» (reprise de «*Je n'est pas un autre*», *Critique*, 16, n° 153, 1960, pp. 99-104), *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964. Rééd. coll. Points.
- P. Bay, «Sur *Je*», *Le Thyrses*, n° 62, Bruxelles, 1960, pp. 23-24.
- O. Beetschen, «Yves Velan», *Magazine littéraire*, n° 141, Paris, octobre 1978, p. 85.
- «*Soft Goulag*», *La Revue de Belles-Lettres*, n° 102, Genève, 1979, pp. 97-99.
- J. Berger, «A propos du dernier livre d'Y. Velan: *Contre-pouvoir*, ce que parler veut dire», *IF Information culturelle*, Neuchâtel, 22.1.1979.

- C. Bonnefoy, «Sous le signe de l'excès», *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 25.6/1.7.1973.
- Compte rendu de *Soft Goulag*, *Les Nouvelles littéraires*, n° 2625, 1978, p. 24.
- I. Brossard, «Grand Prix C. F. Ramuz à Y. Velan», *L'Impartial*, 28.9.1990.
- F. Buache, «Je d'Y. Velan», *Carrérouge*, 3, 1956, p. 2.
- I. Camartin, R. Francillon, D. Jakubec-Vodoz *et al.*, *Les quatre littératures de la Suisse*, Zurich, Pro Helvetia, 1995, pp. 134-136.
- C. P. Chambet, «La foudre tombe sur Yves Velan», *L'Express*, Neuchâtel, 10.10.1992, p. 10.
- «La sentinelle avancée», *L'Express*, 13.3.1993, p. 10.
- Y. Chemla, «Je», in J.-P. Beaumarchais, D. Couty, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994.
- J. Chessex, «Présentation d'Yves Velan», *Les Saintes écritures*, Lausanne, B. Galland, 1972, 211 p.
- «Situation d'Y. Velan», *24 Heures*, Lausanne, 30/31.8.1975.
- Compte rendu de *Contre-pouvoir*, *24 Heures*, 10/11.6.1978.
- P.-G. Conti, «Esperienze conflittuali dell'autorità», in *Die Literaturen der Schweiz*, actes du colloque d'avril 1989, Bâle, Helbing et Lichtenhahn, 1992, pp. 17-30 (sur *Je*).
- H.-C. Dahlem, *Sur les pas d'un lecteur heureux, guide littéraire de la Suisse*, Lausanne, L'Aire, 1991, pp. 604-605.
- C. Darbellay, F. Stähli, «*Le Chat Muche*», *VO Réalités*, Genève, 12.2.1987.
- H. Debluë, «A propos d'un article d'Yves Velan», *Pays du lac*, deuxième série, n° 4, Lausanne, juil. 1955, p. 60.
- «Il ne faut pas chasser le poète de la cité» (réponse à un article de Velan), *Domaine suisse*, 1, 1956, pp. 29-41.
- G. Delaloye, «Le communisme suisse d'après-guerre manque d'historiens. Mais pas de romanciers», *Le Nouveau Quotidien*, Lausanne, 28.2.1995.
- M. Dentan, «*Je*, un roman d'Y. Velan», *Gazette de Lausanne*, 26/27.9.1959.
- J. Devaud, compte rendu de *Soft Goulag*, *Swiss American Review*, New York, 26.4.1978.
- «*Soft Goulag*», *The French Review*, n° 52, 1978-1979, pp. 519-520.
- *Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud* (12 tomes), sous la direction de B. Galland, tome VII, Lausanne, 1978, pp. 181-182 et 259.
- E. Fabre, «Création à Montreux du *Prince d'Arles* d'Y. Velan», *Journal de Genève*, 11.5.1959.

- L. Finas, «Y. Velan: *Je*», *Nouvelle Revue Française*, année 7, n° 84, Paris, 1.12.1959, pp. 1107-1108.
- F. Fornerod, *Lausanne, le temps des audaces*, Lausanne, Payot, 1993, pp. 269-271 et 373-375.
- R. Francillon, «*Je d'Y. Velan*», *La Revue de Belles-Lettres*, 85, n° 2, 1960, pp. 30-31.
- R. Francillon, C. Jaquier, A. Pasquali, *Filiations et filatures, littérature et critique en Suisse romande*, Genève, Zoé, coll. Critique, 1991, 262 p.
- R. Garzarolli, compte rendu de *Soft Goulag*, *Tribune de Lausanne*, 26.1.1978.  
Compte rendu de *Contre-pouvoir*, *Tribune de Lausanne*, 9.7.1978.
- C. G., «Y. Velan, romancier et orateur brillant», *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 3.2.1975.
- F. G., «Au Vieux-Quartier à Montreux, *le Prince d'Arles*», *Gazette de Lausanne*, 12.5.1959.
- R. Gogniat, «*Je*, un livre d'Y. Velan», *Le Pays*, Delémont, octobre 1975.
- S. Graf, «Velan: «Je me sens un écrivain citoyen»», *L'Impartial*, 20.3.1993.
- M. Gsteiger, *La Nouvelle Littérature romande*, Vevey/Lausanne, B. Galland/Ex Libris, 1978, pp. 134-136.
- Z. Hrbata, «Proměny Yvesa Velana», *Kmen*, n° 18, Prague, 1989, p. 9.  
*L'Impartial*, La Chaux-de-Fonds, 18.11.1986 (sur *Le Chat Muche*).
- H. Juin, «*Je par Y. Velan*», *Les Lettres Françaises*, n° 792, Paris, 1-7.10.1959, p. 3.
- R.-L. Junod, «A propos du roman d'Y. Velan», *Nouvelle Gauche*, n° 8, La Chaux-de-Fonds, 16-29.10.1959.
- R.-L. Junod, A. Cunéo, J. Kaempfer, «Trois réponses à Yves Velan, après *Contre-pouvoir*», *Ecriture*, n° 14, Lausanne, 1978.
- R.-L. Junod, *IF Information culturelle*, n° 38, Neuchâtel, 6.11.1990.  
*Nouvelle Revue de Lausanne*, 24.11.1990.
- J. Kaempfer, *La Statue de Condillac dispersée. Travaux d'approche d'un texte de la modernité*, mémoire de licence, Faculté des Lettres, Université de Genève, 1975 (bibliothèque de français), 102 p.  
«*Soft Goulag*», *Nouvelle Revue Française*, n° 309, Paris, 1978, pp. 97-101.  
«Velan en verve», *Journal de Genève*, 1.12.1990.
- A. Kiss, «Qui est *La Statue de Condillac retouchée?*», *Construire*, Zurich, 12.9.1973.
- J.-L. Kuffer, *24 Heures*, 28.9.1990.
- O. de Magny, «*Je*», *Les Lettres Nouvelles*, 7, n° 22, Paris, 23.9.1959, pp. 29-31.

- F. Marinov-Ibl, «Aliénation et culpabilité. *Stiller* de Max Frisch et *Je* d'Yves Velan», *Etudes de Lettres*, Université de Lausanne, mars 1985, pp. 35-51.
- I. Martin, «Y. Velan ou le grain de sable» (compte rendu de *Contrepouvoir*), *Journal de Genève*, 27.5.1978.
- R. Meyrat, «La parole en grains» (Sur *La Statue*), *Critique*, année 28, tome 31, n° 334, Paris, mars 1975, pp. 307-312.
- J.-P. Monnier, «*Je* ou la part nocturne», *Revue neuchâteloise*, 3e année, n° 9, Neuchâtel, décembre 1959, pp. 3-7.
- M. Monti, «Un livre tous les dix ans», *L'Illustré*, Lausanne, 15.11.1973, p. 8.
- A. Pasquali, «Yves Velan», in *Le Nouveau Dictionnaire des auteurs*, Paris, Laffont (coll. Bouquins), 1994.
- «*Soft Goulag*», in *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres*, Paris, Laffont (coll. Bouquins), 1994.
- Ph. Renaud, «Yves Velan et la recherche fondamentale», *Swiss French Studies/Etudes romandes*, vol. 1, n° 1, Wolfville (Canada), mai 1980, pp. 61-74.
- «A propos d'un roman d'Yves Velan: une rhétorique du jeu de mots», *Versants*, n° 6, Lausanne, L'Age d'Homme, 1984.
- «Postface ou La septième face du dé», postface à *Soft Goulag*, rééd. Zoé, Genève, 1989, pp. 189-207.
- «Y. Velan et la science-fiction», conférence donnée le 1.2.1995, Université de Genève (enregistrement sonore, 60').
- F. Reymond-Girardin, *Soft Goulag, lectures en forme d'anthologie, balade de Codurus dans le labyrinthe*, mémoire de licence, Faculté des Lettres, Université de Lausanne-Dorigny (bibliothèque de français), 128 p.
- P.-A. Rieben, «Le combat avec la langue: littérature et contre-discours chez quelques auteurs romands contemporains», in *Figures du refus et de la révolte dans la littérature contemporaine en Suisse*, édité par R. Francillon, Fribourg, Ed. universitaires, 1993, pp. 193-206.
- J.-F. Tappy, «Yves Velan», in *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de B. Didier, Paris, PUF, 1994.
- H.-C. Tauxe, compte rendu de *Soft Goulag*, *24 Heures*, 3/4.12.1977.
- *Tribune de Genève (Arts)*, 27.1.1971 (compte rendu de *Je*).
- E. Tripet, «Y. Velan», *Cahiers de l'Alliance Culturelle Romande*, n° 14, 1969, pp. 48-49.
- Présentation de *La Statue continuellement retouchée* (sans titre), *Bulletin du Centre de Culture ABC*, La Chaux-de-Fonds, octobre 1994.
- J.-B. V., «Quand Y. Velan rompt le silence», *L'Impartial*, 18.6.1973.

- A. Villelaur, « Singulière révolution », *La Quinzaine littéraire*, n° 168, Paris, 13/31.7.1973.
- F. Vincenti, « Letteratura romanda contemporanea », *Uomini e Libri*, Milan, mars-avril 1981, pp. 11-13.
- J. Vuilleumier, compte rendu de *Soft Goulag*, *Tribune de Genève*, 14.12.1977.
- « Y. Velan a cueilli le prix de Mai en mangeant des pommes », *Tribune de Genève*, 21-22.5.1960.
- « Velan agite un petit trousseau de questions », compte rendu de *Contre-pouvoir*, *Tribune de Genève*, 23.6.1978, p. 37.
- *Le Complexe d'Amiel*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985, 276 p.
- *Tribune de Genève*, 24.11.1990.
- W. Weideli, « Confession d'un suspect », *Journal de Genève*, 10/11.10.1959.
- J. Zemp, « Une parole rebelle contre les géants du paradis helvétique », *Französisch heute*, Francfort-sur-le-Main, 20, n° 3, 1989, pp. 292-293.

#### Quelques articles en langue allemande :

- M. Gsteiger, « Y. Velan. Der Kampf gegen die Leere » in *Westwind. Zur Literatur der Französischen Schweiz*, Berne, Kandelaber, 1968, 232 p.
- M. A. Schwendimann, « Y. Velan », in *Gegenwartsdichtung der Westschweiz*, Berne, Benteli, 1972, 263 p.
- « Y. Velan: Gestaltung existentieller Not », *National Zeitung*, Bâle, 23.1.1973 (W. Bucher).
- *Der Kleine Bund*, 3.5.1980.
- *Schweizer Feuilleton-Dienst*, 13.5.1980 (M. Kraft).
- *Aargauer Tagblatt*, 7.6.1980 (M. Kraft).
- *Neue Zürcher Zeitung*, 13.6.1980.
- *Tages-Anzeiger*, 31.7.1980 (J. Altwegg).
- *Zürichsee-Zeitung*, 3.10.1980 (W. Kappeler).
- « Y. Velan oder die Eigenmacht der Sprache », *Neue Zürcher Zeitung*, 23-24.1.1988 (M. Ghirelli).
- *Neue Zürcher Zeitung*, 28.9.1990 (M. Ghirelli).
- *Neue Zürcher Zeitung*, 26.11.1990 (M. Ghirelli).
- « «Ich höre nicht auf anzufangen» — Für und über Yves Velan, der heute in La Chaux-de-Fonds den Neuenburger Literaturpreis erhält », *Basler Zeitung*, 19.3.1993 (H. F. Schafroth).

**Deux numéros de revues ont été entièrement consacrés à Velan :**

— P. Antonietti, A. Bagnoud, O. Beetschen, J. Berger, C. Darbellay, F. Girardin, J. Kaempfer, M. Palomo, A. Pasquali, O. Renaud-Vernet, Ph. Renaud, J. Roudaut, Y. Velan, G. Vincent, *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, Genève, 1992, «La Machine Velan», 108 p.

— C. Baratelli, Ph. Renaud, E. Tripet, Y. Velan, [*vwa*], n° 17, La Chaux-de-Fonds, automne 1993, «Circonstanciellles», 76 p. (le texte de Ph. Renaud et l'un de ceux d' Y. Velan ont paru précédemment dans le *Bulletin de la Fondation C. F. Ramuz*, Pully, 1991, 42 p.)

**Filmographie**

— F. Jeannin, J.-P. Girardin et R. Urech, *Yves Velan*, entretiens avec E. Tripet, coll. «Archives pour demain», La Chaux-de-Fonds, Studio du Bois-Noir, 1992 (19'11).



*à la mémoire  
de Claude Antonietti et de Florence Velan*

### **Cantique de frère Soleil ou des Créatures**

Très haut, tout puissant et bon Seigneur,  
à toi louange, gloire, honneur,  
et toute bénédiction;  
à toi seul ils conviennent, ô Très-Haut,  
et nul homme n'est digne de te nommer.

Loué sois-tu, mon Seigneur, avec toutes tes créatures,  
spécialement messire frère Soleil  
par qui tu nous donnes le jour, la lumière:  
il est beau, rayonnant d'une grande splendeur,  
et de toi, le Très-Haut, il nous offre le symbole.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur Lune et les étoiles:  
dans le ciel tu les as formées,  
claires, précieuses et belles.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère Vent,  
et pour l'air et pour les nuages,  
pour l'azur calme et tous les temps:  
grâce à eux tu maintiens en vie toutes les créatures.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur Eau  
qui est très utile et très humble,  
précieuse et chaste.

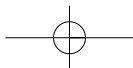
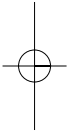
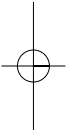
Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur notre mère la Terre,  
qui nous porte et nous nourrit,  
qui produit la diversité des fruits,  
avec les fleurs diaprées et les herbes.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour ceux  
qui pardonnent par amour pour toi;  
qui supportent épreuves et maladies:  
heureux s'ils conservent la paix  
car par toi, le Très-Haut, ils seront couronnés.

Loué sois-tu, mon Seigneur,  
pour notre sœur la Mort corporelle  
à qui nul homme vivant ne peut échapper.  
Malheur à ceux qui meurent en péché mortel;  
heureux ceux qu'elle surprendra faisant ta volonté,  
car la seconde mort ne pourra leur nuire.

Louez et bénissez mon Seigneur,  
rendez-lui grâce et servez-le  
en toute humilité!

Saint François d'Assise



## TABLE DES MATIÈRES

|   |    |
|---|----|
| <b>PRÉFACE DU DIRECTEUR DE LA COLLECTION</b>  | 5  |
| <b>PRÉAMBULE</b>  | 7  |
| <b>TRAJECTOIRE</b>  | 11 |
| <i>La recherche d'une voie et la revue Rencontre</i> . . . . .  | 12 |
| <i>Un tournant: Je</i> . . . . .  | 15 |
| <i>La Statue de Condillac retouchée, pivot de l'œuvre</i> . . . . .   | 22 |
| <i>Du totalitarisme insidieux: Soft Goulag</i> . . . . .  | 30 |
| <i>Pour un Contre-pouvoir culturel</i> . . . . .  | 32 |
| <i>Un conte moral: Le Chat Muche</i> . . . . .  | 34 |
| <i>L'achèvement de la tétralogie: Le Narrateur<br/>et son Energumène</i> . . . . .  | 35 |
| <b>PARCOURS: <i>SOFT GOULAG</i>, ROMAN DE L'ALTÉRITÉ</b>  | 43 |
| <i>Première partie: «Ad ne nous donne plus seulement une<br/>impression d'inconfort, il y a une sorte de menace en lui»</i> . . . . . | 45 |
| 1. Le monde du Même . . . . .   | 45 |
| 2. Le Rouge et le Vert . . . . .  | 49 |
| Le Rouge . . . . .  | 54 |
| Le Vert . . . . .   | 67 |
| <i>Deuxième partie: «La toison bouffait comme les érables<br/>de l'automne»</i> . . . . .   | 75 |
| <i>Troisième partie: «Là tout n'est qu'ordre et beauté,<br/>luxe, calme»</i> . . . . .  | 81 |

|  |            |
|--|------------|
| 118                                      | YVES VELAN |
| <b>ITINÉRAIRE</b>                        | 91         |
| <hr/>                                    |            |
| <b>POSTFACE DE PHILIPPE RENAUD</b>       | 95         |
| <hr/>                                    |            |
| <i>L'auteur et ses énergumènes</i> ..... | 95         |
| <i>Faillir/Falloir</i> .....             | 97         |
| <i>La jubilation</i> .....               | 98         |
| <br>                                     |            |
| <b>REPÈRES: BIBLIOGRAPHIE</b>            | 101        |
| <hr/>                                    |            |

