

Un Système de représentation dans La Liberté ou l'amour!

Le fait d'écrire suppose le désir de la communication, c'est-à-dire la transmission d'un message par un narrateur à un destinataire. Le moyen employé pour l'écriture est celui du langage, une collection de signes disposés dans un ordre déterminé. La collection de signes devient le vocabulaire du langage, la grammaire devient la règle qui régit leur organisation. De façon parallèle, le roman est une collection de signes arrangés dans un ordre préalable qui rend le message cohérent. Dans le roman, la collection de signes est comprise dans l'agglomération d'éléments discursifs qui constitue le récit. Le fil conducteur qui réunit tous ces éléments apparemment disparats et qui leur donne un sens est l'intention de l'écrivain. Dans leurs relations d'exclusion, de conjonction ou de disjonction, les composants minimes du discours peuvent être disposés de manière à donner de l'épaisseur et de la profondeur au récit. Ainsi, tout roman est un système de représentation du langage, du style et des significations.

Peut-on trouver un système de représentation dans le roman surréaliste de Robert Desnos, La Liberté ou l'amour! ?¹ C'est une oeuvre qui semble vouloir récuser l'existence ou le besoin d'un système. Elle commence par un long poème de cinquante strophes intitulé "'Les Veilleurs' d'Arthur Rimbaud," Le texte qui suit est divisé en chapitres portants des titres. Le premier, intitulé "Robert Desnos," ne contient que deux paragraphes: "Né à Paris le 4 juillet 1900." et "Décédé à Paris le 13 décembre 1924, jour où il écrit ces lignes" (19). Mais, Desnos n'est mort qu'en 1954! De plus, les paragraphes liminaires du deuxième chapitre annoncent



un procédé caractéristique le long du roman. Les deux ou trois premières phrases semblent faire partie du discours narratif et se suivent dans une relation temporelle judicieuse. Pourtant, elles déclenchent un récit de fabulations provoquées par une phrase ou un mot précédent et qui est une divagation du mouvement narratif.

Néanmoins, un système de représentation sur le plan des conceptions se décèle dans le titre du roman: La Liberté ou l'amour! L'emploi de la conjonction "ou" met en relief la juxtaposition des mots "liberté" et "amour." Le rapport produit par la conjonction est celui de l'exclusivité. Pour que l'un des deux désirs prédomine il faut que s'effectue une substitution. Elle suggère ainsi un conflit, conflit qui exige un choix, un jugement de valeur et une hiérarchie des données. Par conséquent, le récit du roman se conduit sur trois plans: le plan descriptif, le plan de la réflexion et celui de la fabulation.

Contrairement à un romancier tel que Stendhal ou Balzac, Desnos ne présente guère le conflit par l'intermédiaire d'un personnage principal dont les péripéties serviraient d'illustration et de résolution. A défaut d'un héros, Desnos introduit trois voix narratives. Chaque voix devient un locuteur transmettant un message particulier et individuel.

La présence omnisciente et omniprésente, une présence tout à fait conventionnelle dans le récit, j'appellerai le "je-narrateur". C'est la conscience de Desnos en tant qu'écrivain, la plume qui reporte, la voix qui expose les activités de Corsaire Sanglot, de Louise Lame et de plusieurs de leurs incarcations. Le "je-narrateur" expose, également, ses propres activités indépendantes de celles de Corsaire Sanglot: "Corsaire Sanglot, que j'avais oublié dans la coquette cellule, s'endort" (54). Cette voix est le "je" du début du roman, qui, opérant sur le plan descriptif, rédige le récit.

En dehors du "je-narrateur" il y a ce que

j'appellerai le "je-personnel". Il opère sur le plan de la réflexion. C'est la voix qui exprime l'âme de l'écrivain, celui qui lui fait dire: "Je crois encore au merveilleux en amour, je crois à la réalité des rêves, je crois aux héroïnes de la nuit" (45). Le "je-personnel" analyse les situations, les commente: "il y a des instants de la vie où la raison de nos actes nous apparaît avec toute sa fragilité" (57). En interrompant le récit et en extériorisant ses sentiments, il se singularise et se sépare du "je-narrateur". Cette voix est incarnée dans le personnage de l'explorateur du chapitre IX, "Le Palais des mirages" (95-101). A travers elle, Desnos parle de ses conceptions esthétiques, de sa perception du monde, de son art: "Banalité! Banalité! Le voilà donc ce style sensuel! La voici cette prose abondante" (45). Enfin, cette voix parle du produit littéraire: "le stupide espoir de transformer en miroir le papier par une écriture magique et efficace" (58).

Sur le plan de la fabulation, nous avons ce que j'appellerai "l'esprit noir des circonstances" (96). A cette voix appartient le rôle de l'imagination qui crée, rectifie et fixe. N'étant soumise à aucune loi, elle ne se heurte contre aucune barrière. "L'ange d'ébène" qui ouvre "la grammaire du rêve" (54) la personnifie. Et c'est sur ce plan qu'un presse-papiers de bronze en forme de sphinx à côté d'une boule de verre, "parfaitement blanc" (56), occasionne le dialogue entre le sphinx des glaces et le sphinx des sables. Douée d'autonomie, cette voix gouverne les caprices du récit. C'est son pouvoir évocateur qui, pareil à un sorcier, fait jaillir des "fantômes . . . de la nuit profonde de l'encrier" (58).

Par le moyen de ces trois voix, Desnos dévoile les procédés de l'écriture. En leur assignant un rôle particulier et distinct il montre en jeux les trois éléments actifs de la production littéraire. Le "je-narrateur" est l'écrivain-scribe, "l'historio-

graphe de Corsaire Sanglot" (93). Quant à "l'esprit noir des circonstances" (93) il est l'écrivain créateur d'intrigues, celui qui structure et défait la trame du récit. Sa fantaisie détermine l'entrecroisement des lignes d'actions, la destinée des personnages. Mais, à qui appartient le souffle créateur? A l'écrivain en tant qu'artiste, le "je-personnel", l'explorateur perdu dans "la vaste intuition des événements éternels" (100). Ces trois aspects d'une seule activité sont réunis au Chapitre IX où l'on trouve le récit partagé, tour à tour, entre l'explorateur "casqué de blanc" (95), Corsaire Sanglot et Louise Lame et "l'esprit noir des circonstances" (96).

Alors, dans un récit qui semble n'être qu'un défilé d'objets, de personnages et de faits hétéroclites et disparates, les trois voix narratives forment le fil conducteur du discours. Elles deviennent l'élément agrégatif du discours narratif, élément qui paraît, également, dans le style selon deux procédés de rhétorique: l'antithèse et l'anaphore.

Par l'anaphore, je ne désire pas indiquer, selon la définition habituelle, la répétition d'un mot à l'intérieur d'une phrase ou à la tête d'un vers. Dans le récit, l'anaphore marque une répétition de syntagmes. L'anaphore poétique possède une valeur connotative. En présence du même son, du même mot, la répétition signale son importance connotative dans l'économie du langage. Par le moyen des répétitions Desnos souligne les relations syntagmatiques à l'intérieur du récit. On peut classer les anaphores dans le roman en plusieurs catégories: celles des noms: la sirène-squelette, la sirène-concierge, le navire-yacht, le navire d'ébène, le navire-imagination; celles des lieux: le sphinx des sables et l'explorateur du désert, les fenêtres au dessous desquelles Corsaire Sanglot passe à plusieurs reprises; celles des situations: la sexualité déployée dans la première apparition de la femme, le Club Buveurs de sperme et le pensionnat

d'Humming-Bird Garden; l'anaphore lexicale: "Je t'aime et tu feignes de m'ignorer" (44, 50), l'eau qui engloutit Corsaire Sanglot (42), la mer à ses pieds chez le coiffeur (93), l'eau qui fait éruption au Club Buveurs de sperme (82). Donc, l'anaphore indique le manque de progression dans le récit. Au lieu d'être un parcours linéaire, le récit est une répétition. Des correspondances sont établies lorsque chaque épisode retrouve son écho et son reflet. L'emploi de l'anaphore révèle l'intention de l'écrivain de présenter une vue multiple du concept.

Pourtant, le rapport souligné par l'antithèse est celui de l'exclusion. Les deux positions représentées dans l'antithèse ne sont pas sensiblement contigües. Elles sont plutôt à l'extrémité d'un axe. Leurs places exigent que les qualités contenues dans un des pôles soient exclues de l'autre. Autrement dit, le signifié, échelonné le long d'un axe de signification comprenant les deux extrémités du concept admet aux deux pôles extrêmes deux signifiants. Par exemple, le signifié du signe "couleur" peut comporter les deux signifiants "blanc" et "noir". Et toutes les gradations de cet axe du signifié "couleur" admettraient les signifiants des couleurs de l'arc-en-ciel. Par conséquent, puisque l'antithèse réunit dans le signifié les gradations du concept, elle est aussi un élément agrégatif dans le récit.

L'antithèse peut être expliquée par le discours ou peut être inhérente à la dénotation des mots. Des exemples du premier cas sont les suivants: Corsaire Sanglot englouti par la mer au moment du naufrage de son yacht tandis que le navire en bois d'ébène est emprisonné dans la banquise, les fantômes des oiseaux planent dans l'air pendant que le squelette d'une sirène flotte sur l'eau. Les oiseaux, des êtres réels, sont transformés en esprits, en êtres irréels. La sirène, figure de notre imagination, retient à sa mort un squelette,

un objet réel et concret. Voici maintenant des antithèses de signifié unique: le hasard, l'explorateur casqué de blanc perdu dans le désert et l'esprit noir des circonstances qui trace des itinéraires (96); la rédemption, la mort de Christ au Golgotha et la mort de Louis XVI à l'échafaud. Conformément au rapport d'exclusivité inhérent au titre du roman, le même récit paraît à la fois et en vers et en prose. Je me contenterai de souligner quelques parallélismes entre le poème qui commence le roman et le texte en prose qui le suit.

L'étoile, qui guida les marins secourus,

.....

Voici longtemps lassa notre fiévreux courage.

C'était bon quand un mage au chevet des gésines,

En s'écroulant par la paille et les tissus

Proclamait en tremblant des naissances divines

A briser sur nos poings nos orbites déçues. (12)

L'étoile, dans la main de Corsaire Sanglot, le guide jusqu'à la naissance épique de Bébé Cadum (32ff.), naissance qui s'entrelace au récit du Golgotha et à celui de la journée du 14 juillet (36 ff.). De même les vers:

Allez-vous-en, bâtards! Don Juan pris

d'emphysème,

Voyez nos doigts sont gourds et nos muscles

étroits

De supporter la vie érigée en système... (13).

renvoient au Chapitre VIII où l'écrivain évoque l'ennui de la vie. Enfin, ces mots dans la troisième strophe à la page 17:

C'est dans un café clair aux glaces dépolies

Que nous mangions comme un guignol l'humanité,

Gens passés, gens futurs, images abolies,

Et les aspects du verbe en sainte trinité. (17)

ne font-ils pas écho aux procédés du Chapitre IX, Le Palais des mirages?

Ce chapitre constitue une mise en abîme de l'écriture. Il résume et met au point les huit chapitres précédents. Si ces derniers ont été écrits

en style obscurantiste et métonymique où les gants renvoient par exemple, aux passants dans la rue (21), le chapitre IX les évoque à nouveau en style "transparent" et "référentiel" (selon la terminologie de Roman Jakobsen), c'est-à-dire dans un style où le code et le message sont facilement entrevus. En effet, voici une troisième re-création du roman, la première en vers. Dans le chapitre IX où sont réunies les trois voix de l'écrivain, l'explorateur casqué de blanc personnifie le "je-personnel". Toutes les fois qu'il apparaît dans le discours, il est introduit par le qualificatif de "perdu" et avec une indication de lieu "dans le désert" (95). Ce désert n'est autre chose que la feuille de papier. "la plaine aride du manuscrit" (58), où se perd l'écrivain. Et lorsque l'explorateur s'apprête à mourir après avoir trouvé les ruines d'une "ancienne Tombouctou" (99), l'on comprend alors la mort que Desnos annonce au premier chapitre du roman. L'écriture met fin à la re-création d'un état de conscience et, simultanément, permet sa résurrection. Voici, précisément pourquoi, au chapitre X, dans un nouveau style, le roman recommence encore une fois. Et, le texte se termine sans finir par les mots: "C'est alors que le Corsaire Sanglot . . . (sic)" (118). Le point final, se répétant trois fois, laisse le récit en suspens.

On constate alors qu'en dépit de l'apparente confusion du discours où semble primer une improvisation bariolée, l'écrivain, par son orchestration des voix narratives et le déploiement des ressources narratives du langage, met en valeur l'écriture. Ainsi, Desnos rend compte dans le roman de la technique que Roman Jakobsen nomme "obnashenny",² la dénudation du procédé. Dans La Liberté ou l'amour!, le discours n'est plus un système de représentation au service d'une intrigue. Il est un artifice du récit qui porte l'attention sur lui-même, il démontre "les aspects du verbe en sainte trinité" (17). La mise en abîme de l'écriture déploie pour le lecteur trois manifestations

stylistiques du discours: en vers, en prose soi-disant surréaliste et en prose "référentielle", c'est-à-dire la juxtaposition d'une prose en style "transparent" à une prose où abondent les calembours construits sur une analogie phonique ou sur une absurdité qui a glissé dans le texte, où abondent les métaphores filées et la présence d'images qui unissent l'inusité. Alors, malgré son pessimisme Desnos a pu "transformer en miroir le papier par une écriture magique et efficace" (58).

MAY CHUNG
PALO ALTO, CALIFORNIA

Notes

¹Robert Desnos, La Liberté ou l'amour! (Paris: Gallimard, 1962).

²E.J. Brown, Major Soviet Writers, Essays in Criticism (London: Oxford University Press, 1973), p. 69.