

Mathilde Vallespir & Roselyne de Villeneuve (dir.)



*Charles d'Orléans*

*Montaigne*

*Racine*

*Crébillon*

*Aloysius Bertrand*

*Robbe-Grillet*

V Chaudier – 979-10-231-2053-0



*Charles d'Orléans, Montaigne, Racine,  
Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet*

Mathilde Vallespir & Roselyne de Villeneuve

Avant-propos

**CHARLES D'ORLÉANS**

**Stéphane Marcotte**

*Fines transcendam* : anti-conseils  
pour traduire Charles d'Orléans

**MONTAIGNE**

**Véronique Montagne**

**& Cendrine Pagani-Naudet**

Constructions en *c'est* chez Montaigne

**Bruno Roger-Vasselín**

Les emplois de *certain*, *incertain* et leurs dérivés  
dans les *Essais*, ou incertitude du discours  
et discours de l'incertitude chez Montaigne

**Mathilde Thorel**

Les clivées dans le Livre I des *Essais* :  
de l'exercice à l'expression du jugement

**RACINE**

**Stéphanie Smadja**

L'apposition dans *Mithridate* :  
un instrument rythmique,  
rhétorique et émotionnel

**Jennifer Tamas**

« Dire et ne pas dire » l'amour :  
formes discursives et effets pragmatiques  
des aveux dans *Mithridate*

**CRÉBILLON**

**Frédéric Calas**

Fragments dialogiques et bruissements  
amoureux dans les *Lettres de la Marquise*  
de M\*\*\* au Comte de R\*\*\*

**ALOYSIUS BERTRAND**

**Stéphane Chaudier**

« Bertrand avec Raton » : le binaire narquois

**Nicolas Wanlin**

« Divers procédés nouveaux peut-être  
d'harmonie et de couleur » :  
ce que Bertrand substitue à la forme du vers

**ROBBE-GRILLET**

**Sophie Milcent-Lawson**

L'écriture du soupçon. Formes linguistiques

de l'implicite dans *La Jalousie*

**Catherine Rannoux**

Le paradoxe énonciatif de *La Jalousie* :  
un énonciateur sans sujet

ISBN 978-2-84050-719-2



9 782840 507192

SODIS  
F139-227



15 €



STYLES, GENRES, AUTEURS N°10

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux,  
Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage  
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné,  
Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*,  
Louis Labé, Cyrano de Bergerac,  
Beaumarchais, Tocqueville, Michel  
Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal  
de Retz, André Chénier, Paul  
Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot,  
Molière, Prévost, Chateaubriand,  
Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot,  
Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau,  
Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs  
autour du Nouveau Roman*  
Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poétique de résistance  
Être et faire dans les « Feuilles d'Hypnos »*  
Isabelle Ville

*Écrire l'énigme*  
Bernard Magné  
& Christelle Reggiani (dir.)

*Une syntaxe du sensible*  
*Claude Simon et l'écriture de la perception*  
David Zemmour

« Études linguistiques »

*Référence nominale et verbale,  
analogies et interactions*

Maria Asnes

*Par les mots et les textes.  
Mélanges de langue, de littérature  
et d'histoire des sciences médiévales  
offerts à Claude Thomasset*

D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)

*Empirical issues in formal syntax  
and semantics 4*

C. Beyssade, O. Bonami,  
P. Cabredo Hofherr  
& F. Corblin (dir.)

*La Polysémie*

Olivier Soutet (dir.)

*Cohérence et discours*

Frédéric Calas (dir.)

*Indéfini et prédication*

Francis Corblin, Sylvie Ferrando  
& Lucien Kupferman (dir.)

*Études de linguistique contrastive*

Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire  
et changements linguistiques*

Françoise Berlan (dir.)

*Les Moyens détournés d'assurer son dire*

Corinne Rossari (dir.)

*Le Subjonctif en français moderne*  
*Esquisse d'une théorie modale*

Hans Lagerqvist

*Linguistique, cognition et didactique*  
*Principes et exercices de linguistique didactique*

Samir Bajrić

*L'Emphase.*

*Copia et brevitatis (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*  
Mathilde Lévesque & Olivier Pédefflou

Mathilde Vallespir &  
Roselyne de Villeneuve (dir.)

Charles d'Orléans,  
Montaigne, Racine,  
Crébillon, Aloysius Bertrand,  
Robbe-Grillet



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française  
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres  
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010  
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-719-2  
PDF complet – 979-10-231-2044-8

Avant-propos – 979-10-231-2045-5  
I Marcotte – 979-10-231-2046-2  
II Montagne & Pagani-Naudet – 979-10-231-2047-9  
II Roger-Vasselín – 979-10-231-2048-6  
II Thorel – 979-10-231-2049-3  
III Smadja – 979-10-231-2050-9  
III Tamas – 979-10-231-2051-6  
IV Calas – 979-10-231-2052-3  
V Chaudier – 979-10-231-2053-0  
V Wanlin – 979-10-231-2054-7  
VI Milcent-Lawson – 979-10-231-2055-4  
VI Rannoux – 979-10-231-2056-1

Composition initiale : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)  
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

## **SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

CINQUIÈME PARTIE

**Aloysius Bertrand**





## « BERTRAND AVEC RATON » : LE BINAIRE NARQUOIS

*Stéphane Chaudier*

*Université Jean Monnet, Saint-Étienne*

On connaît le principe cardinal de l'exégèse marrane : ce qu'on a de plus précieux, il faut le cacher. Ce n'est jamais de gaieté de cœur qu'on dissimule ce qu'on aime ; une nécessité impérieuse y oblige. Or, que peut-on dérober à la vue de tous si ce n'est son génie propre – cette figure idéale où l'on projette le meilleur de soi, et que l'on craint, pas toujours à tort, de voir raillée, humiliée, défigurée ? Ce génie se voit attribuer le pouvoir d'être la source, le fondement efficient de ce qui, en tout homme, fait agir, penser, créer, aimer. Il appartient à la pensée critique de décider si ce dieu caché existe ou non ; on peut estimer raisonnable de faire confiance à ceux qui prennent le soin de masquer le principe qui les fait vivre et qui invitent ainsi à le chercher ; et c'est pourquoi je fais l'hypothèse d'un Bertrand « marrane », enfouissant son trésor sous les oripeaux littéraires de son temps. Quels sont ces oripeaux et quel est son trésor ? Quels sont les signes qui mettent le lecteur sur la piste et transforment le « bibliophile », à qui le destin du recueil est confié (61 et 161<sup>1</sup>), en un quêteur actif ? Je pose l'hypothèse suivante : un certain ton « narquois »<sup>2</sup> se trouve à l'articulation du montré – les postures, les valeurs esthétiques que le poète exhibe pour prestement s'en défaire – et du caché, ce génie aussi insaisissable qu'irrécusable qui, d'un même élan, voue l'artiste à la poésie et au guignon. Ce génie inavouable ne confère aucune certitude ; il suscite d'incessantes et douloureuses

1 La pagination renvoie à *Gaspard de la Nuit*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche classique », 2002, notre édition de référence.

2 La « physionomie narquoise, chafouine et maladive » de Gaspard de la Nuit ne serait autre que celle... de Bertrand lui-même, assure Jean-Luc Steinmetz (Préface, p. 17).

interrogations ; avec lui, Bertrand choisit d'entretenir une relation assez semblable à celle que Freud a magistralement décrite, sous le joli nom d'humour<sup>3</sup>.

L'humour est d'abord un défi : à la situation peu enviable qui ne devrait susciter que colère et frustration, l'humoriste répond par une plaisanterie qui transforme le déplaisir en plaisir. Le sujet affecté accomplit un saut : il se réfugie dans l'extraterritorialité du langage pour réaffirmer sa fierté menacée. Cet élan est rendu possible par un mécanisme psychique : le sujet se comporte à l'égard de son moi – l'enfant qui souffre – comme un adulte supérieur et bienveillant. Celui-ci donne à son petit moi une salubre leçon de relativisme. Narquois sans être arrogant, il est tout ensemble plein de sollicitude et de distance. C'est dans ce jeu entre le moi affecté et le surmoi capable d'esquiver, sans la nier, la souffrance ou la passion, que se loge, selon moi, le génie de Bertrand ; il a sa face ouverte (l'humour qui se communique) et sa face cachée (le moi orgueilleux et meurtri, siège des affects, éprouvant tour à tour un sentiment de fragilité et d'invincibilité). Cet humour, j'en trouve un signal – à la fois musical et charnel – dans le rythme, dans ce rythme binaire qui expose et raille les prétentions du haut langage, du langage à la mode, de la pensée et de la parole de la maîtrise.

La première partie de cette étude se consacre aux formes et aux enjeux du comique de Bertrand ; la deuxième partie montre que ce comique s'exerce aux dépens d'une scolastique caractérisée par la binarité ; enfin, la dernière partie envisage la possibilité de dépasser cette lecture narquoise ; un parallèle avec *La Fontaine* s'esquisse, qui permet d'appréhender l'humour comme un masque ou un refuge, derrière lequel se dissimulent les replis d'une subjectivité meurtrie, dont il importe peu qu'on la rabatte ou non sur un site biographique.

---

3 « L'humour » [*Der Humor*, 1927], texte traduit par Bertrand Fréron dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais* [1985], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 317-328.

Dans sa « Préface », Gaspard de la Nuit prétend juxtaposer dans un même texte Rembrandt et Callot ; pour penser cette étrange cohabitation, il se réfère à l'image commode (mais un peu expéditive, peut-être) de la « médaille », avec ses deux côtés dépourvus de communication entre eux. Est-il si sûr que les facéties de Callot ne portent pas ombrage à la sérénité sérieuse de Rembrandt ? Comment concevoir la place, les formes et les enjeux de ce comique « à la manière de Callot » dans le recueil ?

#### Épaisseurs d'art et de savoir superposées

Il serait tentant de résumer l'art de Bertrand à l'incontestable autorité, reconnue par la postérité, que lui a acquise son savoir, – savoir nullement desséché, tout mêlé de préférences intimes ? Ce savoir se porte par prédilection sur le moyen âge et sur les arts visuels, que le texte poétique fait converger. On pourrait, de ce point de vue, rendre compte du style en explorant la piste lexicale. Le mot précis, qui vise un référent spécifique, construit à la fois une image de la réalité, mais aussi de l'écrivain. « Les lavandières » font « retentir leur *rouillot* joyeux du bord de Suzon » (47) ; « trente *dindelles* carillonnent dans un ciel bleu d'outremer, comme en peignait le vieil Albert Dürer » (49) ; « bourgeois, nobles, vilains, soudrilles, prêtres, moines, clercs, marchands, varlets, juifs, lombards, pèlerins, ménestrels », autant de mots, les uns rares, les autres non, qui invitent le lecteur à faire sienne l'enthousiaste profession de foi de l'enchanteur : « comment douter de cette résurrection » médiévale (50) ? Certes, « l'art ne consiste pas à énumérer les tuiles et les pavés » (277), estime Bertrand, même si la description est volontiers énumérative ; mais c'est une énumération animée. Dans ces morceaux de phrases – « Le château de Talent dont les terrasses et les plates-formes se crénelent dans la nue », « les fortifications qui se découpent en étoiles » –, le verbe réfléchi montre combien le langage construit ce que le descripteur donne l'impression de regarder. Dans l'imagination du lecteur, le phénomène semble s'offrir dans son propre surgissement ; la chose s'anime pour agir sur la « réalité » et frapper le spectateur qui y est fictivement impliqué. Les énumérations qui saturent les instructions du poète éditeur « indiquant à l'artiste les

sujets qui [lui] semblent les plus faciles à exécuter » ne sont au mieux que des résumés, au pire que le squelette lexical du poème en prose<sup>4</sup>. Que celui-ci repose, dans son déploiement, sur la maîtrise d'un savoir érudit – Dijon au Moyen Âge, l'espace, les hommes et leur histoire – et d'un savoir culturel – peintures, gravures, estampes, etc. – qui songerait à le nier ? L'échantillon donné ci-dessus témoigne en faveur de ce subtil dosage de noms propres, de mots régionaux, d'archaïsmes, de termes techniques, de verbes agentifs qu'on peut appeler le style : la manière de Bertrand, après celle de Rembrandt et de Callot.

#### Dijon, entre Sainte-Beuve et Bertrand

168

On peut pourtant en douter. L'étude du lexique ouvre la voie à une poétique du savoir élégamment exposé – et transposé ; mais sur la nécessité qui ordonne le poète à ce savoir-là, sur l'énergie déployée dans cet art de la transposition et sur la signification que lui donne l'auteur, le lexique est muet. Le style n'est pas tout entier dans les contenus encyclopédiques ou culturels mobilisés par le texte. Pour comprendre comment se noue l'interaction féconde entre un poète et sa matière (le Dijon médiéval esthétisé par la peinture), comment le premier se sert et se joue de la seconde tout en la servant avec scrupule, comment ils se font mutuellement valoir et deviennent indissociables, je propose un détour par le comique, – ce comique multiforme qui imprègne le recueil et dont l'analyse relève à la fois de la poétique et de l'éthique. L'épigraphe liminaire – le premier seuil, après le titre, d'une œuvre qui n'en manque pas – fait du comique la nouveauté essentielle dans le traitement de cette matière que Sainte-Beuve semble offrir à son émule : décrire le Dijon médiéval. L'épigraphe se présente comme un diptyque. Aux alexandrins de Sainte-Beuve répond un fragment de ballade en pentasyllabes. Ce dispositif est ingénument ambivalent. L'hommage rendu au prédécesseur peut fort bien s'interpréter comme l'essai d'une compétition : lequel des deux poètes sert de faire-valoir à l'autre ? Certes,

4 Voir « Documents sur *Gaspard de la Nuit* » (203-206). Après de longues séries de phrases nominales, l'énumération atteint à la pureté de la liste lexicale dans « Figures accessoires », texte que les amateurs d'avant-gardisme pourront juger plus intéressant que les poèmes eux-mêmes.

Bertrand n'a pas inventé le « poncif » ; il lui reste donc à faire entendre sa voix. Or, le premier échantillon de son art est indiscutablement placé sous le signe d'un comique débridé. Comparons :

Ami, te souviens-tu qu'en route pour Cologne,  
Un dimanche, à Dijon, au cœur de la Bourgogne,  
Nous allions admirant clochers, portails et tours,  
Et les vieilles maisons dans les arrière-cours (41) ?

Dijon, Moulte te tarde !  
Et mon luth camard  
Chante la moutarde  
Et ton Jacquemart (41) !

L'extrait des *Consolations* présente des rimes insignifiantes, un rythme plat, un traitement convenu du motif esthétique : « nous allions admirant ». L'apostrophe et l'inévitable appel à la mémoire partagée peinent à dynamiser cette énumération quasiment dépourvue d'épithètes. C'est un tout autre paysage littéraire qu'introduit Bertrand. Certes, le « gothique donjon » et « la flèche gothique » (ne lit-on pas déjà, dans cette répétition, la mise à distance d'un cliché ?), les « portails » et autres « clochers » reprennent, en l'étoffant, le propos beuvien. « Ciel d'optique » et Dijon médiéval : tout le recueil ne serait-il que l'amplification de ces quatre vers de Sainte-Beuve ? Ce serait oublier les « treilles joyeuses », la « pinte peinte » (le calembour, « fiente de l'esprit qui vole », selon Hugo<sup>5</sup>, n'est pas écarté), sans parler du dernier quatrain. Il se compose lui aussi de rimes burlesques. En consultant Littré, le lecteur contemporain retrouve bien des expressions imagées qui donnent corps, saveur et complexité à cette étonnante profession de foi poétique : je « chante la moutarde ». « Sucre la moutarde », c'est adoucir quelque chose de fâcheux ; « s'amuser à la moutarde », signifie « s'occuper à des bagatelles » ; « être fin comme moutarde », c'est être

5 Plus exactement, cette formule est placée dans la bouche de Tholomyès. Voir Hugo, *Les Misérables*, éd. Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, t. 1, première partie, livre troisième, chap. VII, p. 203.

rusé ; la périphrase un peu leste du « baril de moutarde » désigne « le derrière ». « Jacquemart », figure populaire et burlesque, n'est d'ailleurs pas loin de « braquemart », de rabelaisienne mémoire. Littré, à la rubrique « moutarde », convoque tous les grands burlesques (Régnier, Scarron, Sorel) que Bertrand, lui aussi, ne dédaigne pas : il cite Rabelais (53, 131) et Scarron (101). Chanter la moutarde, c'est chanter quoi au juste ? La chair, la ruse, l'insignifiance assumée de la vie ? Le quatrain met en scène une subjectivité retorse. L'hypallage « camard » fait apparaître, dans l'oblicité de la figure, un poète au corps disgracieux qui se peint ou se confond avec son luth ; quoique peu gâté par la nature, ce luth se réjouit. Mais de quoi ? Si l'admiration des vieilles pierres est la marque distinctive de l'élite romantique, dans son opposition aux « bourgeois » et aux « classiques », le rire est, quant à lui, une production problématique, comme toutes celles qui émanent du corps. Qui rit ? Avec qui ? De quoi ? Quel est le sens de ce rire, et quelle est sa sincérité ?

#### Sous le signe de Callot

On pète au moins deux fois dans *Gaspard de la Nuit* : le ducat d'or de Lazare est « chaud d'un pet » (73), si bien qu'un éditeur juge le ton du poème « un peu vert » et préfère offrir au public une version plus décente (235). Puis c'est une mule qui, bien innocemment, s'oublie dans son écurie (179-180). Bertrand fait bon accueil à l'exubérance des corps, aux manifestations physiques les moins policées : « La toux d'un promeneur dissipa l'essaim de mes rêves » (43 ; le potache qui sommeille en tout agrégatif traduit sans peine : « les seins de mes rêves »). Mais il y a pire : « je bus l'élixir de Paracelse, le soir avant de me coucher. J'eus la colique » (55). L'alchimie reçoit là un hommage digne d'elle. On se souvient de Mme Laure et de son soupirant : « la perruque de monsieur le conseiller se mouilla d'une rosée que ne distillaient pas les étoiles » (105). Plaisante périphrase, que celle qui évoque par un poétique euphémisme le contenu d'un pot de chambre, pour donner sa « chute » à cette sérénade bouffonne. « La Viole de Gamba » nous offre une « indigestion de Comédie-italienne » (81). Bertrand a le sens très sûr du burlesque – ce rire qui défie les conventions esthétiques les mieux établies. J'en veux pour preuve la façon dont il fait retentir le cri

d'un « sacrificateur » juif, outragé par la profanation de la synagogue : « “Samson, à moi ta mâchoire d'âne” » (75). Qu'un prêtre se prenne pour un héros, et qui plus est un héros qui brille davantage par sa musculature que par sa perspicacité, qu'il invoque le texte sacré, déjà passablement « carnavalesque », pour résoudre une question concrète, voilà le type d'incongruité qui trahit le lettré trop frotté d'écriture (fût-elle sainte), et dont la parole et les actes ne sont jamais appropriés à la situation. Rabelais est tout proche. Bertrand aime et fait aimer les comparaisons burlesques, qui « dégonflent » un motif sérieux, noble, grâce à une image concrète, empruntée à la vie quotidienne. Cette « cornemuse qui se désenflait » et « pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent » peut passer pour l'emblème de cette esthétique très consciente d'elle-même<sup>6</sup>. Le lecteur s'amuse de rencontrer des moines dont les « psautiers » sont « aussi crasseux que leurs barbes » (103). Presque toujours, la comparaison prend un sens hyperbolique. Le comparant revêt la valeur d'un prototype, comme dans « virago sèche comme une merluche » (79) ; mais il se peut aussi que la comparaison intègre une dimension « antiphastique », quand l'étalon choisi incarne une qualité inverse à celle qu'annonce l'adjectif : « mon linge est aussi blanc qu'une nappe de cabaret » (101) ; « ses cheveux longs comme un saule, et peignés comme des broussailles » (43). Autant dire que la nappe n'est pas blanche, et les cheveux, non peignés.

Cette manière de Callot est-elle aussi innocente qu'il y paraît ? On peut y voir le refus d'une image trop idéalisée, esthétisante et « *rembranesque* » (256) d'un moyen âge qui serait tout occupé de spéculations sublimes sous un « clair obscur » ogival. Au Moyen Âge comme aujourd'hui, on rit parfois pour oublier qu'on pleure et qu'on souffre :

Le comte entra le lendemain dans Bruges avec une merveilleuse cohue de cavaliers. Le précédaient ses hérauts d'armes qui sonnaient horriblement de la trompette. Quelques pillards, la dague au poing, couraient çà et là, et devant eux fuyaient les pourceaux, épouvantés. [...]

6 Dans une version antérieure, plus faible, Bertrand avait écrit : « une cornemuse pressée involontairement murmure des sons grotesques qui ajoutent au rire des soldats » (238). On peut s'attarder à gloser ce « grotesques ».

On ne bouta le feu qu'à un faubourg de la ville, on ne brancha aux gibets que les capitaines de la milice, et le sanglier rouge fut effacé des bannières. Bruges s'était rachetée cent mille écus d'or (149-150).

172

Les mots « merveilleuses » et « horriblement » rendent un son ironique bien voltairien : on songe à Candide, pris entre les Abares et les Bulgares. La chute de ce poème, « Les Flamands », montre qu'au Moyen Âge, déjà, l'argent est le « nerf de la guerre ». La rapacité des uns s'exerce sans retenue ; elle contraint les autres à la misère. C'est d'ailleurs le point de vue d'un poète misérable – et non d'un poète courtisan – que le texte fait entendre : « Ah si le roi nous lisait dans son Louvre – ô ma muse inabritée contre les orages de la vie ! – [il] ne nous marchanderait pas une chaumine ! » (190). « Le Raffiné » présente aussi une énergique figure de la dèche : « la faim, logée dans mon ventre y tire – la bourrèle ! – une corde qui m'étrangle comme un pendu ! » (101). Que le rire qui éborgne les représentations trop sages soit l'allié du réalisme – et que la fantaisie ne soit somme toute pas si dépolitisée qu'on pourrait le croire – cela n'étonnera personne. Mais est-ce là le seul enjeu du comique ?

## LA SCOLASTIQUE MENACÉE

Bertrand narquois

Le rire, on l'a vu, rappelle et fait entendre la protestation d'un corps bafoué mais vivant, d'un corps que la vie ne ménage guère et qui saisit toute occasion pour rappeler son existence, ses besoins, et sa joie propre. Son ennemi, c'est l'esprit qui le nie – c'est l'abstraction qui prétend « réduire » la vie et la pluralité de ses manifestations à une formule, à une idée (c'est-à-dire à une image produite par et pour la seule pensée), à un système. Le rire dénonce la tyrannie de l'esprit théorique, – cet esprit satisfait qui contemple ce qu'il produit. Cet ennemi est d'autant plus redoutable qu'il exerce sur le poète une réelle fascination. Doté d'un indiscutable pouvoir de séduction, il en impose. Et si c'était lui, le diable ?

On a beau se vouloir réaliste, on ne peut déstabiliser l'esprit de système à coup de pets, de « gargouillement[s] burlesque[s] de lazzis et de roulades » (81) et autres joyeusetés : à s'en tenir là, on le renforcerait



plutôt. Pour le discréditer, il faut un adversaire à sa mesure : Bertrand se voue à un comique subtil et narquois qui porte l'attaque au cœur de la citadelle théorisante : le langage. Bertrand raille cet admirable outil intellectuel et poétique qu'est le rythme binaire. Ce dernier fait entendre à l'oreille exercée le triomphe de l'esprit qui met en ordre le réel et le discipline par une antithèse bien tranchée. Le rythme binaire comble ce désir de rationalité et d'intelligibilité qui n'est légitime que s'il n'est pas despotique et ne prétend pas, par son élégante simplicité, maîtriser tous les paramètres du problème qu'il se pose : ni plus ni moins que l'énigme de la vie. Dans le déploiement fastueux de paratextes assez ironiques dont s'orne le recueil, l'esprit narquois s'en prend à deux cibles : la théorie littéraire, et l'alchimie, ces deux savoirs d'initiés, plus ou moins ésotériques, et qui raffolent des artifices rhétoriques de la scolastique.

Dans « Gaspard de la Nuit », l'ouverture qui donne son titre à l'ensemble du recueil, une question revient à quatre reprises ; elle s'adresse à celui qui parle « avec l'enthousiasme du génie, et l'emphase du triomphe » (44). Voilà du reste un joli rythme, qui montre bien l'alliance entre un fait sensible, perceptible à l'oreille, et une prétention intellectuelle. Cette question, c'est le fameux « Et l'art ? » (46, 48, 53, 56) qui évoque irrésistiblement le « Et Tartuffe ? » d'un Orgon aussi entiché de son cogot que le poète l'est de sa chimère :

« Une question exerça d'abord ma scolastique. Je me demandai : Qu'est-ce que l'art ? — L'art est la science du poète. — Définition aussi limpide qu'un diamant de la plus belle eau.  
Mais quels sont les éléments de l'art ? — Seconde question à laquelle j'hésitai pendant plusieurs mois de répondre » (45).

Fustigée par Rabelais à cause de la domination qu'elle exerce sur l'esprit, la « scolastique » privilégie la forme binaire, ce langage de la certitude. Les deux questions par lesquelles elle trahit sa présence appellent deux réponses sous forme de « définition » : « L'art est la science du poète » ; « j'avais résolu [...] de chercher l'art comme au moyen-âge les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale » (44-45). À cette offensive de la théorie qui n'étreint que du vide, Bertrand réplique par une ironie narquoise qui s'investit par prédilection dans le commentaire :

« Définition aussi limpide qu'un diamant de la plus belle eau ». La parole revient sur elle-même ; et dans cette boucle ironique, c'est le rapport à la vérité qui s'opacifie. Sans cesser apparemment d'être elle-même, la louange hyperbolique s'inverse en moquerie ; et l'ironie narquoise, qui aime à se masquer pour n'être perçue que de ceux qui ont l'oreille fine, par un tour inattendu de la spirale, fait revenir, sous la forme de l'éloge, le grand thème de l'hypocrisie :

Cependant, j'encourageai d'un sourire le rose-croix de l'art à poursuivre sa drôlatique histoire (54).

Il se levait. Je lui témoignai ma commisération par un soupir hypocrite et banal (57).

174

L'hypocrisie change de camp ; le « je » qui signe Louis Bertrand veut bien imprimer le livre de Gaspard, mais sans faire allégeance aux niaiseries prestigieuses dont Gaspard lui-même est revenu. Remettons-nous en mémoire l'épine dorsale de ce pseudo texte théorique :

Ce qui dans l'art est *sentiment* était ma douloureuse conquête. J'avais aimé, j'avais prié. *Gott Liebe*, Dieu et Amour ! – Mais ce qui dans l'art est *idée* leurrait encore ma curiosité. Je crus que je trouverais le complément de l'art dans la nature ; j'étudiai donc la nature (46).

J'avais étudié le spectacle de la nature ; j'étudiai les monuments des hommes (48).

Je réfléchis que, puisque Dieu et l'amour étaient la première condition de l'art, ce qui dans l'art est *sentiment*, – Satan pourrait bien être la seconde de ces conditions, ce qui dans l'art est *idée* (54).

On voit se déployer l'engrenage des oppositions binaires : « le sentiment »/« l'idée » ; 1° le sentiment : « Dieu et Amour » ; 2° l'idée : a) « le spectacle de la nature » ; b) « les monuments des hommes ». 3° Dieu est sentiment ; Satan est l'idée. Tout ce charabia intellectualiste débouche sur une palinodie, à propos du diable – c'est-à-dire à propos de Gaspard lui-même : « Néanmoins, il existe. [...] Cela est positif » (54). Mais il suffit de laisser parler le « démon de la théorie », comme le

dit si bien Antoine Compagnon<sup>7</sup>, pour qu'il se démonte et s'effondre au moment même où il prétend triompher :

- « Et le diable ? »
- « Il n'existe pas. »
- « Et l'art ? »
- « Il existe. »
- « Mais où donc ? »
- « Au sein de Dieu ! » (56).

Nous voilà bien avancés – et l'on se prend à revenir en arrière : « Je le priai de m'apprendre à quel lunetier il devait sa découverte, l'art ayant été pour moi ce qu'est une aiguille dans une meule de foin » (44). Dieu est donc une meule de foin. On voit comment Bertrand, sans se piquer de grands raisonnements, se contente de raconter une anecdote pour régler son compte au programme réactionnaire d'un certain romantisme : l'art soluble dans la théologie...

#### Contre le dualisme

On l'a vu : l'esprit narquois se loge par prédilection dans cette capacité du langage de se gloser lui-même, d'évaluer ses propres productions :

- Ô néant de la grandeur et de la gloire ! on plante des calebasses dans la cendre de Philippe-le-Bon ! – Plus rien de la Chartreuse ! – Je me trompe (52).

Quand le locuteur, en veine d'éloquence, hausse le ton et enfourche le dada du « *sic transit gloria mundi* », un lutin narquois interrompt le flux des exclamations élégiaques par un bref commentaire qui somme l'esprit de revenir à la mesure ; mais le lecteur avait déjà été alerté par un mot prosaïque et incongru, la « calebasse », mot censé constituer le doublon grotesque de la sublime « cendre » du roi. Bertrand joue en maître de la possibilité, pour un narrateur marionnettiste, de reprendre sur un mode distancié « le fil » d'une conversation apparemment sérieuse mais

7 Antoine Compagnon, « La couleur des idées », dans *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 14-15.

dont il tire, puis il montre, toutes les ficelles : « le fil de la conversation était noué. Maintenant, sur quelle bobine allait-il s'envider ? » (44). « Envider » est le contraire de « dévider » ; ce verbe désigne le « vide » autour duquel l'œuvre s'enroule :

Et que si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que monsieur Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras. – Il se contente de signer son œuvre

Gaspard de la Nuit (59-60).

176

Une antithèse se dégage : le vide, c'est celui de la théorie ; le plein, c'est celui du nom, nom pentasyllabique, avec sa double alternance de syllabes fermées (« Gaspard ») et ouvertes (« de la Nuit »), de voyelle ouverte (le /a/) et fermée (le /i/ final). Or, ce nom est une fiction, un nom de fantaisie, un masque sous lequel le poète peut faire glisser, en contrebande, sous l'égide de l'humour, tout un réseau d'affects inavouables.

Quel est l'enjeu de ce conflit déclaré entre esprit narquois et rythme binaire ? La théorie littéraire prétend rendre compte de ce qui lui échappe : la création du poème<sup>8</sup>. Par son évidence irréfutable, matérielle pour tout dire, cette réalité contraste avec les nuées censées l'expliquer ou même simplement la réguler :

L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers de Jacques Callot. – Rembrandt est le philosophe à barbe blanche [...] ; Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois [...]. – Or,

8 « “Ce manuscrit, ajouta-t-il, vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres [...], combien de pinceaux j'ai usés sur la toile [...]. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenu *mes élucubrations*” » (57, je souligne). La pierre angulaire d'une poétique rationnelle consiste à montrer le rapport d'engendrement entre la théorie et l'œuvre. La continuité entre la quête et son aboutissement, entre les moyens mis en œuvre et la fin visée, prouve l'exemplarité de la démarche esthétique dont le poème se veut la défense et l'illustration. C'est cet euphorique récit idéologique dont « Gaspard de la Nuit » raconte la faillite.

l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personnification, mais il n'a point été trop exclusif [...] (59).

L'antithèse de Rembrandt et de Callot dissimule mal l'éternel conflit de la chair et de l'esprit. Mais très vite l'auteur intervient pour « saborder » l'opposition construite. Le cadre dualiste qui sert de titre au poème éclate ; le poète retrouve sa liberté, laquelle se manifeste par le retour d'une pluralité peu soucieuse de limiter ses propres prédilections. Dès que le « je » s'empare d'une belle idée – j'entends d'une idée consacrée – le démon de la désinvolture semble s'empresser de dénoncer cet emprunt contre nature. Les grandes pensées, comme du lait, se mettent alors à tourner, entraînées dans la danse narquoise – cette « gigue » (48 et 221-222) par laquelle le poète floué prend sa revanche sur les puissants de ce monde.

Le rythme binaire est le langage même de l'autorité. De nombreuses épigraphes l'attestent :

Nostre art s'apprent en deux manières [...] (83).

La tulipe est parmi les fleurs ce que le paon est parmi les oiseaux. L'une est sans parfum, l'autre est sans voix : l'une s'enorgueillit de sa robe, l'autre de sa queue (77).

C'est cet orgueil d'une pensée superbement déployée que raille « Jean-Gaspard Debureau » (81). Cet autre Gaspard, tel que le dépeint Gautier, rappelle notre poète par son regard empreint d'une « impression indéfinissable de malice et de bonhomie » (*ibid.*). Il est en cela le frère d'un « salamandre » très hoffmannien<sup>9</sup>, dont « le rire moqueur [...] se fait un jeu de troubler [les] méditations » de l'alchimiste (83). L'alchimiste ! Image même du penseur qui en impose, songe-creux épris d'un savoir totalisant censé donner accès à la toute-puissance ! En réalité, l'alchimiste pratique la science du Néant : « Rien encore ! [...] Non rien [...]. Mais rien encore ! – » (83). Dès la fin de son récit liminaire, Bertrand avait prévenu les lecteurs en mal d'ésotérisme : « et l'arcane

9 Voir E.T.A Hoffmann, *Le Vase d'or*, dans *Fantaisies dans la manière de Callot* [*Fantasiestücke in Callot's Manier*, 1813-1815], texte français de Henri de Curzon [1891], Paris, Éditions Phébus, 1979.

que j'ai sollicité de tant de veilles opiniâtres, à qui j'ai immolé jeunesse, amour, plaisir, fortune, l'arcane gît, inerte et insensible, comme le vil caillou, dans la cendre de mes illusions ! Le Néant ne vivifie point le néant » (57). Contre cet esprit de gnose et de secret sérieux, Bertrand construit « une phénoménologie de la fantaisie » exemplifiée non par un géant de la pensée, mais par un nain, un humble « porte-falot » (148). Sa « petite lumière » danse « parmi le brouillard, ô prodige infernal ! avec un grésillement semblable à un rire moqueur » (147). Sollicitons l'allégorie : le brouillard est celui des fausses sciences qui offusquent le réel. Au cœur de la brume qui ne peut l'étouffer, surgit cette « petite lumière » ; or toute apparition, tout phénomène auréolé de sa propre visibilité, est cette « petite lumière » qui fait entendre le « rire moqueur » par lequel la vie déchire et dément le tissu ambiant des illusions<sup>10</sup>. L'un des paradoxes les plus féconds de l'œuvre se révèle : cet hymne poétique à la Nuit n'est pas un éloge de l'obscurantisme, de la confusion, mais au contraire, un hommage rendu à une lumière sans orgueil, portant une vérité qui ne respandit pas, mais qui éclaire les replis les plus secrets de la vie.

#### Guignon métaphysique ?

On ne saurait dire que Bertrand dédaigne tout à fait cette organisation binaire qui, très souvent, lui permet de bâtir son tableau ou sa saynète :

Et rougeoyaient face à face la tour de Nesle, d'où le guet sortit, l'escopette sur l'épaule, et la tour du Louvre d'où, par une fenêtre, le roi et la reine voyaient tout sans être vus (100)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> « La Poterne du Louvre » met en scène un bouffon et un garde suisse ; il est significatif que l'humour et la fantaisie, investissant la forteresse du pouvoir, inspirent d'abord la crainte au soldat surarmé ; le texte rapporte une contagion des peurs, terreurs imaginaires qui finissent par se dissiper. Mais est-ce du nain ou du suisse dont il faut avoir peur ?

<sup>11</sup> Cette transcendance du voyeur souverain, qui assure sa jouissance et sa sécurité par son invisibilité, me semble très différente de la façon dont le poète se dissimule dans son poème ; car, si les puissants se tiennent en retrait du tableau qu'ils contemplent pour leur seul amusement, le poète, quoique souvent caché, participe aux malheurs, aux déconvenues ou aux joies qu'il décrit. Et jamais il ne désigne explicitement « le lieu » à partir duquel se déploie la scène qu'il rapporte. À l'extériorité qui fait considérer toute chose comme un spectacle et un divertissement dont il faut tirer

– Et ces deux personnages qui chevauchent à la queue de la file ? Le plus jeune [...] s'égosille de rire ; le plus vieux [...] baisse la tête d'un air confus : l'un est le Roi des Ribauds, et l'autre, le chapelain du duc. Le fou propose au sage des questions que celui-ci ne peut résoudre [...] (50).

On peut citer aussi Regnault et Hubert, les héros de « La Chasse », l'une des chroniques les plus noires de cette section au réalisme assez sombre (151-152) : l'antithèse qui structure la chute de l'apologue accuse son didactisme et l'exemplarité morale de l'anecdote. La pensée binaire donne prise sur le monde. La solennité mystique et populaire de « Pasques » est tout entière résumée par le chiasme qui clôt le verset : « les jeunes filles reçoivent la blanche hostie et les œufs rouges » (192). L'antithèse volontairement trop bien réglée fait parfois valoir la dimension satirique d'un épisode : « Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane ! – Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan ! » (101)<sup>12</sup>. Elle introduit enfin un parfum de parodie dans un moment sublime ; elle accuse le caractère conventionnel de cette vision d'« une jeune fille, vêtue de blanc, qui jouait de la harpe » accompagnée d'« un vieillard, vêtu de noir, qui priait à genoux ! » (45).

Inscrit dans la phrase et renforcé à la faveur de procédés de répétition ou de symétrie, structurant les textes, le rythme binaire n'est pas un simple ornement stylistique ; il est une manière d'appréhender le monde. Très profondément, il renvoie à ce dualisme chrétien qui imprègne la pensée et l'imaginaire de Bertrand au point, sans doute, de l'angoisser. Il n'est pas indifférent que le recueil s'achève par une apocalypse, « Le deuxième homme » (197-198), lequel s'ouvre par une antithèse très rhétorique : « Enfer ! – Enfer et paradis ! – cris de désespoir ! cris de joie ! – blasphèmes des réprouvés, concerts des élus ! » (197). Dans ce poème, l'homme, « cette pierre angulaire de

---

profit, Bertrand oppose ce regard plein de « malice et de bonhomie » dont nous avons déjà parlé et qui témoigne d'une compassion enjouée dont les puissants sont en général incapables.

12 Pour un autre exemple, voir le savoureux « Padre Pugnaccio » (180-181).

la création » (198), « roi » de la terre et « époux » de la nature (*ibid.*), entraîne dans sa perdition la création endeuillée : « tout croulait avec un fracas et une ruine immenses » (*ibid.*). Le monde paie la résistance acharnée de l'homme au divin projet de rédemption.

C'est là peut-être l'orient métaphysique du recueil. La seule certitude que professe Bertrand est celle d'une destruction à laquelle Dieu lui-même ne peut rien. Le texte « À M. David, statuaire » montre à quel point ce pessimisme fort peu orthodoxe domine la sensibilité du poète. S'ouvrant par le mot « Non », les trois premiers versets établissent une démarcation absolue entre l'univers des valeurs (« Dieu », « l'amour », « la gloire ») et leurs contrefaçons mondaines (231). De ces constats généraux, le poète tire cette étrange conséquence, toute subjective : « C'est que je naquis aiglon avorté ! ». Puis il conclut, revenant à la généralité : « L'homme ne serait-il [...] qu'un pantin qu'use la vie et que brise la mort ? » Plus encore qu'à ces valeurs idéales, c'est à leur défaite et leur humiliation que s'identifie Bertrand. À la lumière de cette croyance pessimiste, tout savoir semble vain. Telle est du moins la leçon que délivre l'extraordinaire « père Chancenet », héros éponyme du récit qui le met en scène (271-274). Véritable mémoire vivante des traditions ancestrales, mais cœur avide de liberté et de gloire, Chancenet le mal nommé, républicain fier et sincère, se dit instruit par l'expérience : il ne croit plus à l'avènement du règne de la liberté, dans la mesure où « les patriotes ont été constamment dupes, depuis 1789, des intrigants et des traîtres » (273). Quand il remet au narrateur un « livre » qui « contient tout ce qui est vérité, l'intelligence des choses cachées, et la véritable définition de la liberté », ce dernier ne reçoit, à sa grande surprise, « que des pages blanches ». C'est à l'aune de ces pages blanches si lucidement déceptives que les discours de toutes les scolastiques – qu'elles soient littéraires ou morales, gnoséologiques ou politiques – sont jugées.



## AU-DELÀ DU MASQUE NARQUOIS : L'ÉNIGME DE LA SUBJECTIVITÉ

### Suspension de l'humour narquois

La critique narquoise de la spéculation et du rythme dont elle s'enveloppe attaque moins une instance extérieure qu'un espoir trompé – autrement dit, la part inaboutie de Bertrand, cette connaissance fiable qui aurait dû le mener au succès. Reprenons les premières lignes en prose du recueil ; elles sont saturées par la récurrence d'un même rythme binaire :

J'aime Dijon comme l'enfant, la nourrice dont il a sucé le lait, comme le poète, la jouvencelle qui a initié son cœur. – Enfance et poésie ! Que l'une est éphémère, et que l'autre est trompeuse ! L'enfance est un papillon qui se hâte de brûler ses blanches ailes aux flammes de la jeunesse, et la poésie est semblable à l'amandier : ses fleurs sont parfumées et ses fruits sont amers (43).

Lignes parfaites, purement élégiaques, cadencées par la conjonction « et » omniprésente et par les balancements des morphèmes démarcatifs « comme » et « que ». Cette prose semble exempte de toute distance narquoise ; et pourtant, ne s'agit-il pas là de clichés ? Qu'est-ce qui préserve l'épanchement lyrique, quand il reste discret, de l'emprise de l'ironie, alors que l'expression du sentiment, comme celle de la *doxa*, ne peut prétendre à aucune originalité ? La première est aussi banale, aussi communément partagée que la seconde ; mais la rhétorique du sentiment renvoie à une expérience incapable de constituer l'être qui la vit en un sujet arrogant et présomptueux. Relisons dans cette optique la fin de « L'Office du soir » (103-104). Après la réjouissante saynète quelque peu libertine qui occupe le cœur du poème, une fois passé le temps de l'observation qui saisit les personnages de l'extérieur, vient le moment de l'introspection, et la révélation d'une intimité :

Et moi, pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues, il me semblait ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement.  
Je recueillais de loin quelques parfums de l'encensoir, et Dieu permettait que je glanasse l'épi du pauvre derrière sa riche moisson (104).

Illusion de la confiance ? Quel crédit apporter au jeu de langage de la sincérité ? Et si là n'était tout simplement pas la question ? Un sentiment n'a nul besoin d'exister pour pouvoir nous toucher. La suspension brève du « narquois » montre qu'en un même texte, plusieurs modes de relation affective, de participation émotionnelle sont possibles – et que chacune d'elles est également apte à faire réfléchir le lecteur. C'est pourquoi, indépendamment de l'élan religieux qui conclut la vignette, il me semble important de retenir du texte sa césure initiale : « Et moi, pèlerin agenouillé [...] ». Ce dispositif revient à plusieurs reprises :

Et moi, il me semblait – tant la fièvre est incohérente ! – que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu (128) !

– Et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue (131).  
Ainsi mon âme est une solitude [...]. Mais hélas ! je n'ai plus de soleil [...] (194-195).

Hélas ! moi qui, ce matin encore, [...] (98).

Le texte se constitue, et ce serait là son rythme le plus secret, par cette alternance entre le spectacle de monde et le sentiment de soi ; le monde extérieur, par son extériorité même, semble bien constituer une propédeutique à l'examen de soi, aux retrouvailles avec tel ou tel aspect de soi que le monde aurait ainsi, à son insu, discrètement contribué à mettre au jour.

#### L'esprit de La Fontaine

Dans *Gaspard de la Nuit*, l'invitation la plus pressante au plaisir émane d'un « Masque » (182-183) qui pourrait bien n'être qu'un travesti supplémentaire destiné à enfouir la part la plus secrète du poète :

Ce n'est point avec le froc et le chapelet, c'est avec le tambour de basque et l'habit de fou que j'entrepris, moi, la vie, ce pèlerinage à la mort ! [...]

Chantons et dansons, nous qui sommes joyeux, tandis que ces mélancoliques descendent le canal sur le banc des gondoliers, et pleurent en voyant pleurer les étoiles (182).

Le joyeux cortège des noceurs ne peut empêcher le poète, parlant au nom de « la vie », d'évoquer, comme pour mieux la tenir à distance, l'étrange poésie de cette théorie muette des affligés : aucun des deux groupes ne peut prétendre exclure l'autre du champ poétique. Au-delà de la joie insoucieuse si bien incarnée par Callot, on découvre chez Bertrand une forme de candeur pré-verlainienne, de naïveté très concertée dans la plainte, de sensibilité vive et retenue, qui donnent l'impression d'un poète mélancoliquement présent à son dire. Comment ne pas songer à La Fontaine ? Il apparaît dans le recueil à propos de cette « vigne assez haute et touffue pour cacher le cerf de la fable » (47). De cette fable qui illustre l'ingratitude du cerf, puni pour avoir brouté la vigne qui l'avait généreusement caché, il est significatif que Bertrand ne retienne que l'art de se dissimuler : le monde, le paysage dijonnais, l'exotisme médiéval, l'humour ou le rire, la fantaisie, ne sont-ils pas autant de retraits pour pouvoir se soustraire à la prise de l'existence ? Je songe à Bertrand lisant La Fontaine : à deux reprises, son nom apparaît, contribuant au charme poétique des *Fables*. Sophiste avisé, le singe Bertrand enseigne à Raton, son compère le chat, à tirer les marrons du feu ; mais seul le singe les croque. Dans l'univers de la fable, la parole rusée a parfois d'irrésistibles pouvoirs ! La fable, cette féerie langagière, fait rêver une sorte de revanche imaginaire sur le malheur : elle se réalise dans « L'air magique de Jehan de Vitteaux » (221-222). Mais Bertrand est aussi le nom d'un autre singe. Moins célèbre, il n'est que le « cousin et gendre » de celui qui affirme fièrement : « Cette diversité dont on nous parle tant, / [...] / Moi, je l'ai dans l'esprit »<sup>13</sup>, donnant ainsi l'image d'un poète accompli. L'esprit de La Fontaine serait ainsi celui qui guide Bertrand de la satire, du ton narquois, vers les grâces légères de la confiance, que le « je » du poète, en réalité plus impersonnel et plus peuplé de voix qu'un hall de gare, offre à son lecteur avec l'espoir parfois déçu qu'il s'y reconnaisse en partie.

13 La Fontaine, *Fables*, « Le Singe et le Léopard » (IX, 3) vers 14 et 16, éd. Marc Fumaroli [Paris, Imprimerie nationale, 1985], Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche classique », 1995, p. 526.

## La question décisive

Nous voilà à présent, au terme de cette étude, un peu mieux armés pour répondre à la question décisive, que Bertrand semble prendre plaisir à tenir longtemps en réserve :

Pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen âge, lorsque la chevalerie s'en est allée pour toujours [...] (161) ?

184

La question fait écho à la plainte que suscite, dès le début de l'œuvre, le spectacle d'un Dijon médiéval partiellement en ruine. « Hélas ! On voit bien que le duc Charles et sa chevalerie partis, – il y aura bientôt quatre siècles, – pour la bataille, n'en sont pas revenus » (53). De fait, on chercherait en vain l'ombre d'une sorte de « sébastianisme » bourguignon : nulle rêverie, dans *Gaspard de la Nuit*, sur le retour d'un duc providentiel ! Dans cette œuvre soigneusement évidée de toute nostalgie réactionnaire – à laquelle le verbe « restaurer » aurait pourtant pu se prêter – la question résonne de toute sa force. Pourquoi, en effet, ce médiévalisme érudit ?

La lourde question « pourquoi », qui engage tout le sens que Bertrand donne à son livre, est adressée au dédicataire du poème, lequel fournit son titre à la pièce : « À un bibliophile ». Or, il y a, dans le *Gaspard* de Bertrand, trois bibliophiles. Le second, mis en scène à la fin du second livre (111<sup>14</sup>) est un savant empêtré dans son érudition ; il se dépite d'avoir confondu les noms de Chateaufieux et de Chateaufneuf. Le « manuscrit rongé des rats » où se rencontre le nom de Chateaufieux n'est pourtant que... *Gaspard de la nuit*, où le nom de Chateaufieux apparaît à la pièce précédente, page 108. La mise en abîme est transparente : le poète ne veut pas d'un lecteur érudit bougonnant, qui exige de vérifier l'exactitude du poème, et risque fort ainsi de passer à côté du sens... Le premier des trois bibliophiles apparaît dès la dédicace à « M. Victor Hugo » (61) : « Sa curiosité délivrera le frêle essaim de mes esprits qu'auront emprisonnés si longtemps des fermaux de vermeil dans une geôle de parchemin » (62).

14 Le poème s'intitule « Le Bibliophile » ; il s'agit d'un portrait satirique, qui tranche singulièrement avec la figure digne de confiance à laquelle Bertrand commet le destin de son œuvre.

Nouvelle mise en abîme ; « cette œuvre moisie et vermoulue » n'en est pas moins une « trouvaille [...] précieuse » : mais en quoi ? Où conduit « le frêle essaim » des esprits du poète ?

Cent pages plus loin, à la fin du « quatrième livre des Fantaisies de Gaspard de la Nuit » (163), nous n'en savons guère plus, car à la question « pourquoi » que lance hardiment le début du texte, le poète se garde bien de répondre :

Qu'importent à ce siècle incrédule nos merveilleuses légendes [...]

Les trois sciences du chevalier sont aujourd'hui méprisées. [...]

Toute tradition de guerre et d'amour s'oublie [...] (161-162).

« Restaurer », ce serait donc faire revivre, sur le mode de l'hallucination, des temps à jamais disparus. « Quel plaisir, le soir, de feuilleter [...] les preux et les moines des chroniques, si merveilleusement portraits qu'ils semblent, les uns jouter, les autres prier encore ! » (189-190). Le savoir n'a pas d'autre fin que l'enchantement : cette poétique de la réviviscence recourt volontiers au présentatif – qui met le passé sous les yeux de l'esprit<sup>15</sup>. Mais n'est-ce pas la perte et l'oubli qui rendent si précieuse cette époque révolue ? « Les trois sciences du chevalier » importent moins en réalité que le mépris où « ce siècle » les tient : à « ce siècle », dont il s'exclut, le poète oppose ainsi « nos merveilleuses légendes ». Le déterminant « nos » renvoie-t-il à l'auteur seul ou à la petite communauté de ses semblables ? Peu importe : seul compte le mouvement d'identification du sujet à ce Moyen Âge

15 Ainsi dans « L'Heure du Sabbat » : « C'est ici le gibet ! – Et voilà paraître dans la brume un juif[...] » (139). Très souvent, le poème en prose apparaît comme une scène à animer. Une fois le lieu posé, l'événement survient : « Et voilà que tout à coup parmi tant de barbes rondes[...] une barbe taillée en pointe » (75). Il y a dans *Gaspard de la Nuit* tout un romanesque de la surprise (« Mais quelle est cette cavalcade ? C'est le duc qui va s'ébattre » [50]), de l'apparition théâtrale (« C'était d'abord la duègne Barbara » 81), ou de la reconnaissance différée : « c'était Jacquemart » (55) ; « c'était un marchand fleuriste » (77). La structure « c'est / c'était » présente une ambivalence intéressante : elle peut souvent être interprétée comme ayant une valeur déictique ou anaphorique. Si elle semble désigner une réalité dont le locuteur est ou a été le témoin, elle permet aussi de définir la nature d'un phénomène précédé par un signe annonciateur ; cette identification du référent s'appuie donc sur un élément antérieur du texte, comme dans cet exemple : « Mais alors une troupe de gens se rua avec vacarme [...]. C'étaient des turlupins » (93).

évanoui. Ces « légendes » ne doivent être lues que parce que le poète s'y retrouve, s'y reconnaît ; elles lui permettent de camper le portrait d'un éternel décalé, d'un *desdichado* étranger à son siècle. Le Moyen Âge de Bertrand n'est donc pas une reconstitution érudite ; est-il une fuite, un ailleurs, un arrière-monde ? Nullement ; car si la fantaisie ou l'imagination permettent d'échapper au monde, elles ne permettent pas d'échapper à soi-même.

#### Se cacher, se montrer

186

Où est-il, Louis Bertrand, dans ce féerique et cauchemardesque *Gaspard de la Nuit* ? Lequel des masques, lequel de ses « je » est le bon ? Installons-nous sur le bastion Bazire pour tenter une réponse : voilà la statue d'un abbé assis et lisant. « De loin, on le prenait pour un personnage ; de près, on voyait que c'était un plâtre » (43). Cette statue est décrite comme « un chef-d'œuvre » : cette ironie qui vise l'abbé atteint A.B. lui-même, Aloysius Bertrand, à qui mal en a pris de troquer son prénom : « de loin », dans les livres, il porte beau ; « de près », il ne vaut rien, pas un *louis*, – ou du moins est-ce ce que le poète est lui-même trop enclin à croire. Le secret du livre se révèle : quand on s'aime peu, parce que la vie n'a guère laissé d'autre choix, et qu'on aime les mots, on demande à la poésie des identités substitutives, dont on espère qu'elles apporteront un peu de gloire, ou de réconfort. Cet A.B. narquois investit aussi ce roman de Scott justement nommé *L'Abbé* et cité en épigraphe : « *Nargue de vos esprits errants, dit Adam, je ne m'en inquiète pas plus qu'un aigle ne s'inquiète d'une troupe d'oies sauvages* » (61). Adam, le premier homme – il y en aura un deuxième – indique comment doit être lu le recueil : *cum grano salis*. Qui, parmi les lecteurs de Bertrand, ne sait que les « ondins » et autres « Scarbo » ne sont pas des réalités dont peuvent débattre les théologiens ou les anatomistes ? Mais ces créations imaginaires ont une vérité qui n'est qu'à elles : elles expriment la part hantée du soi ; elles permettent au poète de donner corps à ses angoisses, d'avoir prise sur elles, de négocier avec elles ; le poème instaure de précieux pourparlers, où le lecteur trouve sa place.

C'est en effet une évidence difficilement démontrable qu'un secret tourment habite cette œuvre pourtant si tournée vers la description de

visibilités prestigieuses. Mais lequel ? On voudrait saisir la piste de la culpabilité quand on lit cette phrase étonnante : « et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue » (131). Parfois, c'est le sentiment de la perte irrémédiable qui l'emporte : « nous avons tous dans le passé un jour qui nous désenchanté l'avenir ! » (44), jour destiné à se répéter souvent : « ô femmes, s'il y a eu dans mon roman d'amour quelqu'un de trompeur, ce n'est pas moi, quelqu'un de trompé, ce n'est pas vous ! » (196). Mais cette banale fatalité de l'amour malheureux a beau peser sur bien des vies, elle n'empêche pas la « solitude » (194), qui mène au désespoir :

*La gloire ne sait point ma demeure ignorée  
Et je chante tout seul ma chanson éplorée  
Qui n'a de charmes que pour moi* (61).

L'ennui est aussi de la partie, s'incarnant dans les larges épaules du capitaine Lazare, « – oisif et mélancolique, depuis que la paix de Munster [1] a enfermé dans ce château comme un rat dans une lanterne » (74) ; à cette claustration, le poète se plaît à opposer la fuite héroïque et riieuse d'Isaac le boucher (76) ou les projets aventureux du « jeune reclus » (169-170). Dans la transparence tremblée du recueil – où l'on croirait saisir un aspect du poète dans chaque personnage – il est un lieu, au moins, d'opacité absolue : c'est le portrait surréaliste de famille intitulé « Les Cinq Doigts de la main » (79-80). On croit comprendre que la main qui écrit, celle du poète, est peut-être la fille de la main qui gifle, cette giroflée à cinq feuilles qui s'étale comme un symbole indéchiffrable sur les parterres d'Harlem après avoir meurtri la joue d'on ne sait quel enfant malheureux. On y rencontre un « marmot pleureur qui toujours se brimbale à la ceinture de sa mère, comme un petit enfant pendu au croc d'une ogresse » : le psychanalyste pourrait peut-être démêler l'écheveau de cette extraordinaire image. On peut cependant s'étonner que le beau prénom de Laure, celui de la mère du poète, soit dans le recueil l'apanage... d'une femme bien légère (105).

Mais l'art de Bertrand n'est pas celui de l'autobiographie. Sa fantaisie restitue le poids des malédictions intimes ; la « chambre gothique » du

troisième livre (119) figure le cerveau du poète, enveloppe perméable, qui ne protège d'aucun danger, tant cet espace intérieur est envahi par des présences menaçantes ou agressives :

*Nox et solitudo plenæ sunt diabolo.*

*La nuit, ma chambre est pleine de diables* (119).

188

Du latin au français, une métonymie doublement concrète transforme la « *solitudo* » en un espace déterminé : « ma chambre » ; la vérité générale devient une réalité éprouvée, mise en relation avec le « je » du poète. Plus qu'un cadre spatio-temporel, la nuit est la puissance qui organise la désorganisation de l'espace et du temps. Dans le flot des images obsédantes qui saturent cette section du recueil s'impose celle de « la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse de mon père, un petit enfant mort né » (119) ; elle inaugure la longue série des enfants souffrants du recueil : « de la crypte ténébreuse de Saint-Bénigne, où je te coucherai debout contre la muraille, tu entendas à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes » (122). C'est peut-être là, dans cette crypte, que réside la clé du recueil : la cloison laisse passer les larmes et la détresse de ces milliers de petits frères, de petits doubles abandonnés sans recours, comme l'est le « je » ignoré de son ancêtre : « il marmotta des oraisons tant que dura la nuit, [...] sans obliquer un regard vers moi, sa postérité, qui étais couché dans son lit » (133). Les lavandières, elles, entendent le soir venu « comme la voix plaintive d'un enfant qui se noyait » (245). Quel mystérieux sortilège, venu de quelle expérience indicible, attache le poète à ces images de déréliction ?

Dans le régime moderne de l'art, le fond de la vérité littéraire, car il y a bien une, n'est autre que la perplexité renouvelée que suscite le spectacle continu de la complexité de la vie, en soi et hors de soi. Le Moyen Âge revisité par la peinture fut pour Bertrand le code que son époque mit à sa disposition pour qu'il pût donner forme et accès à cette perplexité intime dont on pressent, à le lire, qu'elle le bouleversait. Sous la virtuosité d'une topique à la fois dominée et détournée, distancée par l'humour et ce ton légèrement narquois qui lui est propre, percent les inquiétudes d'un sujet qui n'a pas renoncé à inscrire son génie, son « démon propre », dans la beauté d'une forme qui paraissait devoir l'exclure : mi-descriptif,



mi-narratif, le poème en prose de Bertrand n'est pas *a priori* un genre lyrique. Au cœur de la reconstitution médiévale, au cœur de la fantaisie, sous la crypte de l'œuvre, Bertrand a enfoui un réseau d'affects sans valeur, un petit amas d'émotions, de sentiments qui ne pouvaient le mener à rien, et qui sont pourtant, je crois, le levain qui a fait lever la pâte poétique, le sel qui lui a conservé sa fraîcheur.

Certes, l'expression de cette perplexité et de cette complexité également déroutantes peuvent se transformer en joie : donner réalité à ce possible, c'est bien là, je crois, l'enjeu du style – de ce style littéraire qui est aussi un style de vie, une manière d'habiter non le monde – car les « fantaisies » ne sont pas de ce monde – mais sa propre existence. L'existence de Bertrand ne s'est pas donné libre cours dans le monde, où il semble qu'il n'ait laissé qu'une empreinte bien légère ; elle s'est affirmée en littérature, dans ce domaine où le langage permet de dire, de justifier – prétention exorbitante – qu'on n'a pas eu la vie qu'on mérite, mais qu'on s'en est arrangé du moins mal qu'on a pu.

## INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, éd. Marc Fumaroli [Paris, Imprimerie nationale, 1985], Paris, LGE, coll. « Le Livre de Poche classique », 1995.

FREUD, Sigmund, « L'humour » [*Der Humor*, 1927], trad. Bertrand Fréron, dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais* [Paris, Gallimard, 1985], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Le Vase d'or*, dans *Fantaisies dans la manière de Callot* [*Fantasiestücke in Callot's Manier*, 1813-1815], trad. Henri de Curzon [1891], Paris, Éditions Phébus, 1979.

HUGO, Victor, *Les Misérables*, éd. Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Mathilde Vallespir et Roselyne de Villeneuve .....	7

### PREMIÈRE PARTIE CHARLES D'ORLÉANS

<i>Fines transcendam</i> : anti-conseils pour traduire Charles D'Orléans	
Stéphane Marcotte.....	19

### DEUXIÈME PARTIE MONTAIGNE

Constructions en <i>c'est</i> chez Montaigne	
Véronique Montagne et Cendrine Pagani-Naudet.....	39
Les emplois de <i>certain</i> , <i>incertain</i> et leurs dérivés dans les <i>Essais</i> , ou incertitude du discours et discours de l'incertitude chez Montaigne	
Bruno Roger-Vasselín .....	57
Les clivées dans le livre I des <i>Essais</i> : de l'exercice à l'expression du jugement	
Mathilde Thorel.....	83

### TROISIÈME PARTIE RACINE

L'apposition dans <i>Mithridate</i> : un instrument rythmique, rhétorique et émotionnel	
Stéphanie Smadja .....	101
« Dire et ne pas dire » l'amour : formes discursives et effets pragmatiques des aveux dans <i>Mithridate</i>	
Jennifer Tamas .....	119

QUATRIÈME PARTIE  
CRÉBILLON

Fragments dialogiques et bruissements amoureux dans les *Lettres de la marquise de M\*\*\* au comte de R\*\*\**  
Frédéric Calas.....145

CINQUIÈME PARTIE  
ALOYSIUS BERTRAND

248

« Bertrand avec raton » : le binaire narquois  
Stéphane Chaudier.....165

« divers procédés nouveaux peut-être d'harmonie et de couleur » :  
ce que Bertrand substitue à la forme du vers  
Nicolas Wanlin ..... 191

SIXIÈME PARTIE  
ROBBE-GRILLET

L'écriture du soupçon : formes linguistiques de l'implicite dans *La jalousie*  
Sophie Milcent-Lawson ..... 215

Le paradoxe énonciatif de *La jalousie* : un énonciateur sans sujet  
Catherine Rannoux.....231