

« L'Esprit de l'eau »

Philippe Bonnefis s'étant réservé naguère la part du feu ¹, je tâcherai ici de donner à l'eau libre cours et de suivre cette parole vive à l'œuvre, dont Ondine pourrait être la source : « Écoute ! Écoute ! », dit-elle (« Ondine », p. 135), et le premier constat qui s'impose est celui de cette équivalence de la parole et de l'eau. Quelles que soient les formes qu'elle peut prendre, fontaine, rivière, pluie, l'eau est d'abord habitée par des esprits parleurs. La fontaine de Jouvence, déclare Bertrand dès sa préface, est « la fontaine des esprits et des fées » (p. 47) et les poèmes en vers donnent à entendre, après Lamartine, « l'onde qui murmure plaintive » (« Le Lac », *Œuvres complètes*, p. 520²) ou encore les « bords murmurants des marais » (« À la dérive », *OC*, p. 521). Ce que ces vers, trop beaux pour être honnêtes, ne disent pas, c'est que l'esprit de l'eau est un esprit malin. À l'image de Jean des Tilles « ondin malicieux [...] qui ruisselle » (p.191) ou du nocturne reptile de la fontaine de Larrey, « qui chante seul au fond des eaux » (*OC*, p. 462), il entraîne celui qui l'écoute dans une sorte de fuite en avant qui relève du charme.

En effet, l'eau se caractérise d'abord, chez Bertrand, par son dynamisme. Il s'agit essentiellement d'eaux vives : un « torrent qui jaillit en blanche écume » (« L'heure du Sabbat », p.139), « une pluie intermittente [qui] inonde la vitre » (« Octobre », p.192) ou qui « ruisselle sur les pavillons » (« La nuit d'après une bataille », p. 224). Et cette fluidité se communique au texte, entraîne *Gaspard de la nuit* dans une sorte de course effrénée, à la façon de l'air magique de Jehan de Vitteaux qui fait danser indéfiniment sa victime, punie pour avoir trop bu. La deuxième strophe du « Maçon » propose ainsi une description vertigineuse dont le point de départ, la source, est les tarasques de pierre que le personnage voit « vomir l'eau des ardoises ». La suite retrace le parcours de cette eau « dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des tourelles, des toits et des charpentes, que tache d'un point gris l'aile échancrée et immobile du tiercelet. » (p. 71) Si la phrase s'arrête là, elle a suffisamment suggéré qu'à suivre le fil de l'eau la description s'emballe dans une course sans fin à l'énumération.

Un certain nombre de procédés stylistiques, caractéristiques de l'œuvre, relèvent de cet esprit de l'eau et de cette volonté de mettre le lecteur au courant d'une parole vive et comme

¹ « La lanterne d'Aloysius », repris dans *Mesures de l'ombre*, Presses Universitaires de Lille, 1987.

² Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, Champion, 2000, désormais abrégée en *OC*.

précipitée. On note pour commencer l'usage récurrent du présent, appuyé sur des marques fortes de l'énonciation qui empêchent de le considérer comme un présent de narration ou de vérité générale. Le texte se présente donc comme concomitant à ce qu'il évoque et tâche d'emporter le lecteur dans le même flux dès l'incipit du poème : « Les moines tonsus se promènent là-bas » (« La Cellule », p.169), « Ah ! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire ? » (« Le Gibet », p. 229). L'action semble déjà en cours, alors que le texte ne fait que commencer, et se situe dans l'ici et maintenant de l'énonciation.

On retrouve cette immédiateté du discours, double aspiration à la vitesse et à la proximité, dans l'usage des présentatifs que ce soit à l'incipit : « C'est ici ! » (« L'heure du Sabbat », p.139), « Ce n'était pas quelque tableau de l'école flamande » (« Le Bibliophile », p. 111) ou à l'intérieur du texte, dans lequel ils précipitent la succession des événements tout en signalant une présence forte de l'énonciateur : « Voilà qu'un cavalier tambourine là-bas » (« Le Maçon », p. 71), « C'est ici le gibet ! » (« L'heure du Sabbat », p. 139), « Or voilà que le chevalier dansait sur la pelouse » (« L'air magique de Jehan de Vitteaux », p. 222), « Mais voilà que la pluie ruisselle sur les pavillons » (« La nuit d'après une bataille », p. 224). La phrase prend parfois un tour encore plus expéditif avec l'emploi de l'infinitif de narration ou de phrases nominales : « Et monsieur Cassandre de ramasser piteusement sa perruque » (« La viole de Gamba », p. 81), « – Et voilà paraître dans la brume un juif » (« L'heure du Sabbat », p. 139), « La voirie ! et à gauche, sous un gazon de trèfle et de luzerne, les sépultures d'un cimetière » (« Le cheval mort », p. 227). La première strophe de « La Sérénade » n'est ainsi constituée que de phrases nominales courtes à vocation descriptive dans une sorte de hâte du texte d'aller à l'essentiel :

Un luth, une guitarone et un hautbois. Symphonie discordante et ridicule. Mme Laure à son balcon, derrière une jalousie. Point de lanternes dans la rue, point de lumières aux fenêtres. La lune encornée. (p. 105)

Les marqueurs temporels participent également de cet emportement. Les « soudain », « aussitôt que », « à peine que », « or », « bientôt », « déjà », « tout à coup » abondent et ont même tendance à s'agglomérer et à se combiner avec les présentatifs et les déictiques : « Et voilà que tout à coup » (« La Barbe pointue », p. 75), « Mais voilà que soudain » (« La Chasse », p. 151). L'usage du « et » mérite à cet égard une présentation un peu plus détaillée. En tant que coordonnant il peut exprimer l'idée d'une succession infinie, d'un écoulement

sans fin du texte dans des énumérations, narratives ou descriptives, marquées par la polysyndète :

Et monsieur Cassandre de ramasser piteusement sa perruque, et Arlequin de détacher au viédase un coup de pied dans le derrière, et Colombine d'essuyer une larme de fou rire, et Pierrot d'élargir jusqu'aux oreilles une grimace enfarinée. (« La viole de Gamba », p. 81)

Mais le trait le plus caractéristique est son emploi en début de phrase qui lui confère deux valeurs assez différentes selon sa place dans le poème :

À l'incipit le « Et » initial exprime cette fluidité d'action en cours déjà signalée par ailleurs. On le trouve par exemple dans « La Chasse » associé à la valeur sécante de l'imparfait, que souligne la répétition : « Et la chasse allait, allait [...] ». La suite de la phrase, qui constitue toute la première strophe, ressortit à la même logique avec une accumulation de sept participes présents dont la valeur aspectuelle relève, comme l'imparfait, de l'inaccompli, parsemée de « et » coordonnants : « [...] les varlets courant, les trompes fanfarant, les chiens aboyant, les faucons volant, et les deux cousins côte à côte chevauchant, et perçant de leurs épieux cerfs et sangliers [...] » (p. 151).

À l'intérieur du texte, le « Et » initial, associé au passé simple, accélère l'enchaînement des actions mais il en exprime souvent aussi l'accomplissement de sorte que l'événement relaté semble disparaître aussi vite qu'il est apparu : « Et soudain, aux chocs des pots, aux grincements de la guitare, aux rires des servantes, au brouhaha de la foule, succéda un silence à travers lequel eût bourdonné le vol d'une mouche. » (« L'Alerte », p. 178) Il contribue alors au principe de dissolution qui marque le texte, si bien qu'on le trouve fréquemment en fin de poème. Il s'agit alors d'un « et » final à valeur emphatique, marquant la chute, assez courant dans les formes brèves : Jules Renard, après en avoir lui-même abusé, conseillait à Henri Bachelin de l'éviter³. On était alors au début du XX^e siècle, le procédé sentait le vieux. Chez Bertrand, non seulement, il ne relève pas encore de la ficelle mais il s'intègre dans un véritable imaginaire de la précipitation. De là, son emploi doublé à la fin du « Clair de lune », comme s'il était dans la nature de « et » d'en cacher inévitablement un autre :

Et le grillon s'était endormi, dès que la dernière blquette avait éteint sa dernière lueur dans la cendre de la cheminée.

³ « [...] défiez-vous du mot de la fin. Maupassant et Jules Renard, si j'ose dire, en ont abusé. » (*Correspondance*, Bernouard, 1928, lettre du 24 juin 1905, p. 315).

Et moi, il me semblait, – tant la fièvre est incohérente ! – que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu ! (pp. 127-128)

On signalera aussi la construction d'« Harlem », entièrement fondée sur des phrases de type Et + GN + subordonnée relative, selon un principe énumératif parfois redoublé ou même triplé dans la même strophe, comme dans les deux dernières :

Et la bohémienne qui se pâme sur sa mandoline, et le vieillard qui joue du Rommelpot, et l'enfant qui enfle une vessie.

Et les buveurs qui fument dans l'estaminet borgne, et la servante de l'hôtellerie qui accroche à la fenêtre un faisan mort. (pp. 69-70)

Et, et, et, etc. : le texte semble pris dans une logique d'enchaînement infini qui relève d'une continuité paradoxale, un peu à l'image de la cascade ou de la pluie, dans la mesure où il est constitué de micro éléments similaires qui s'évanouissent aussi vite qu'ils apparaissent dans une succession qui semble, elle, pouvoir durer indéfiniment. C'est bien ce qui caractérise le discours d'Ondine, discours de la pluie qui frappe les vitres et qui se signale par une progression à thème enchaîné, dans laquelle le propos de la 1^{re} proposition devient le thème de la suivante :

Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air. (p. 135)

Un palais bâti fluide ou qui nage dans le courant : belle image de ce qui est à l'œuvre dans *Gaspard de la nuit*, à savoir une parole vive, marquée par le rythme et qui court au fil du texte comme si elle ne devait jamais finir. La vitesse prend le pas sur le but : « Or çà, dépêchons » (« Le capitaine Lazare », p. 74), « hâtez-vous ! » (« La messe de minuit », pp.109-110), répète ce texte pressé qui accumule les passages au discours direct. Quant à savoir où il va, ce n'est pas l'essentiel, même s'il faudra y revenir : il s'agit surtout de ne pas s'arrêter, de donner libre cours à ce flot de paroles dans leur plus grande liberté. De là la multiplication du dialogue, de là aussi la multiplication des locuteurs, la prolifération des sources : épigraphes systématiques,

personnages qui supplantent le narrateur officiel, dédoublement de l'instance auctoriale (Bertrand/Gaspard).

Le résultat d'un tel empressement est l'impression de chaos. Lorsque la parole déferle avec cet élan, le sens se perd. Les épigraphes systématiques, par exemple, inscrivent globalement le texte dans la mouvance romantique moyenâgeuse mais leur usage dérouté. Si on rencontre majoritairement les grands noms du romantisme européen, à commencer par ceux de Hugo et de Walter Scott, on trouve aussi des extraits de textes anciens, parfois sacrés, et surtout des textes anonymes de tradition orale comme les proverbes (« La sérénade ») ou les chansons populaires (« La viole de Gamba », « Les deux juifs », « Les gueux de nuit ») ou encore des textes écrits dont la source reste vague : dans « Le marchand de tulipes », seul le titre du livre est mentionné, *Le Jardin des Fleurs rares et curieuses*, sans nom d'auteur ni autre précision bibliographique. Cette pratique est d'autant plus surprenante pour le lecteur que les textes cités sont tirés d'œuvres rares et peu connues : une biographie de Martin Spickler (« Le Bibliophile »), *Le siège de Berg-Op-Zoom* (« Le capitaine Lazare ») etc. Le comble est atteint lorsque le titre lui-même est effacé, comme dans « Le Fou » dont l'épigraphe est tirée, nous dit-on, des « Manuscrits de la Bibliothèque du Roi », sans autre indication supplémentaire. Que penser également de celle de « La Chasse » dont la référence se limite à cette information : *Poésies inédites*, qui renvoie d'ailleurs sans doute aux propres vers de Bertrand. On voit que ce qui est en cause ici est le statut de l'auteur, installé sur son nom : dans les épigraphes de *Gaspard de la nuit*, le nom a tendance à disparaître, à se fondre dans le sans nom des sources les plus vagues, un peu comme si toutes les paroles se confondaient. D'où le procédé courant de superposition d'épigraphes hétérogènes : on associe Gautier et « mon ami Pierrot » (« La viole de Gamba »), *La Nativité de Notre-Seigneur J.-C.* et une « vieille chanson » anonyme (« La messe de minuit »), Vigny et un « extrait d'une Revue Littéraire » (« La Cellule »). Perdu dans toutes ces sources, tourbillon de noms et de textes anonymes, pour une bonne part non localisables et même semble-t-il fictifs⁴, le lecteur se demande inévitablement quel statut accorder à ce qui suit les épigraphes : ces textes citent-ils leurs sources pour s'y noyer ou pour affirmer leur originalité ? S'agit-il de se faire un nom ou de se perdre dans cette profusion de paroles comme vouées à l'anonymat ? Le premier poème du livre, « À M. Victor Hugo », donne une partie de la réponse en effaçant le nom de l'auteur par celui du dédicataire :

⁴ Voir les remarques de Jean-Luc Steinmetz, qui n'a retrouvé trace ni de Pierre Vicot (« L'Alchimiste ») ni de Martin Spickler (« Le Bibliophile ») ni de la « Ballade écossaise » citée dans « Le Nain » et suspecte Bertrand d'avoir inventé l'épigraphe du « Cheval mort ».

Alors, qu'un bibliophile s'avise d'exhumer cette oeuvre moisie et vermoulue, il y lira à la première page ton nom illustre qui n'aura pas sauvé le mien de l'oubli. (pp. 61-62)

Ce brouillage des voix est également frappant dans la situation d'énonciation de bon nombre de poèmes, soit parce qu'ils sont attribués à un locuteur personnage (« Le capitaine Lazare », « L'Alchimiste », « Le Falot », « La chanson du Masque »), soit parce qu'ils rapportent, comme les épigraphes, des paroles d'interlocuteurs nombreux et souvent peu caractérisés ou même difficilement identifiables (« Les gueux de nuit », « Les grandes Compagnies »). On peut ajouter que l'usage fréquent du présent, tend à faire « de l'acte de lecture/écriture l'unique point de repère déictique », comme le suggère Michèle Monte dans un article à paraître (« Dynamique de la phrase nominale dans *Illuminations* de Rimbaud »), de même que celui de l'infinitif de narration et de la phrase nominale vise à fondre le lecteur « dans une subjectivité qui ne sépare plus les deux pôles de l'interlocution » (*ibid.*) : autrement dit, le texte cherche à entraîner le lecteur lui-même dans cette polyphonie généralisée dont le seul sens encore perceptible serait son mouvement de fuite en avant. Il s'instaure donc une sorte de tension entre la confusion des voix et le rythme du texte, un peu comme si sa précipitation était sa seule façon de surnager en conférant à la polyphonie un sens au moins reconnaissable qui serait simplement chronologique, celui du fil du texte, de son courant, comme on parlera plus tard de courant ou de flux de conscience en usant de la même métaphore.

Ce qui guette en effet tout texte en perte de vitesse, c'est sa disparition, une fin brusque dans laquelle il se dissout et fuit. Et cette fois encore il n'est pas anodin que bon nombre des poèmes de Bertrand développent une thématique aquatique et finissent notamment par tomber à l'eau. Ainsi par exemple de « La Barbe pointue » dont l'élément de résolution est précisément une chute : « Et il se précipita d'une fenêtre dans le Rhin » (p. 76). Le poème se clôt donc sur une nouvelle phrase en « Et... » qui met littéralement le lecteur au courant en jouant sur tous les sens de la précipitation : elle l'envoie tête la première à sa fin. On retrouve cette disparition du texte dans l'eau dans « Un rêve » dont voici la dernière strophe :

Mais, moi, la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre, les torches des pénitents noirs s'étaient éteintes sous des torrents de pluie, la foule s'était écoulée avec les ruisseaux débordés et rapides, – et je poursuivais d'autres songes vers le réveil. (p. 132)

Tous les éléments constitutifs du rêve, développés dans les premières strophes, sont ici pris dans une dynamique d'évanouissement dont la métaphore est la liquidité : l'eau participe de l'action, organise le texte selon sa logique qui est celle de la chute. Même chose à la fin d'« Ondine » où le parallèle entre parole et averse, explicite tout au long du texte, aboutit à cette fuite :

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus. (p. 136)

On retrouve régulièrement cette échappée du texte en fin de poème, même quand elle n'est pas thématiquement liée à l'eau : dans « La Cellule », c'est un jeune reclus qui finit par s'enfuir, dans la dernière phrase évidemment ; dans « Les muletiers », ce sont tous les voyageurs qui prennent le galop et dans « À un Bibliophile », c'est l'ensemble des « fables » de l'auteur qui sont vouées à l'oubli, qui sont condamnées, dans la dernière phrase, à un sort plus cruel que celui de « la complainte de Geneviève de Brabant, dont le colporteur d'images ne sait plus le commencement et n'a jamais su la fin ! » (p. 162) On passe, dans ces exemples, de personnages qui entraînent par leur fuite la fin de l'histoire à une réflexion métapoétique sur le destin même du recueil. C'est bien le texte qui fuit et qui n'existe que dans cette projection continuelle vers l'avant toujours guettée par la disparition.

On peut essayer d'approfondir cette fable qu'Ondine murmure dans le recueil. L'esprit de l'eau, on l'a dit en préambule, est un esprit malin. Ce qu'il attend de sa chanson, c'est la noyade de celui qui l'écoute. Il en est ainsi du discours d'Ondine qui tente de séduire le narrateur pour l'emmener avec elle, « au fond du lac » (p. 135). Rien d'étonnant donc à ce que le motif de la noyade ou de la mort dans l'eau revienne assez régulièrement : dans « La citadelle de Wolgast », une barque sert de cercueil, dans « Le soir sur l'eau » on y commet un crime discret : « Ah ! mère du Sauveur, quelqu'un qui se noie ! » (p. 218) La menace se rapproche de son but dans « L'ange et la fée » où le narrateur évoque « les esprits qui [lui] dérobaient [son] âme pour la noyer dans un rayon de la lune ou dans une goutte de rosée. » (p. 213)

Mais c'est dans « Jean des Tilles », pendant masculin d'« Ondine », que le motif se trouve le plus clairement exposé malgré tout un arsenal de précautions. Jean, « ondin malicieux et espiègle qui ruisselle », est accusé de voler les bagues des lavandières et de cueillir des nêfles

pour les noyer. Le premier reproche est la reprise inversée du discours d'Ondine offrant son anneau au narrateur : le vol de la bague par l'ondin contraint les lavandières à la chercher dans l'eau et donc à le rejoindre, à l'épouser. La deuxième accusation évoque sur un mode euphémique ce qui les guette, à savoir la noyade. Le thème est également repris sous forme de menace adressée par les lavandières à Jean des Tilles : « Jean qui pêche et qui sera pêché ! Petit Jean friture que j'ensevelirai, blanc d'un linceul de farine, dans l'huile enflammée de la poêle ! » La réversibilité qui s'exprime ici dans la distribution des rôles peut relever de cette confusion propre à l'esprit de l'eau dont j'ai tenté de décrire le fonctionnement : dans le flot de paroles qui déferle, on ne sait plus trop qui parle ni qui fait quoi. Tout est emporté par le même flux, pour finir, pêcheur ou pêché, au fond l'eau ou de la poêle.

Cependant j'y verrais plus volontiers l'œuvre d'une sorte de censure par déplacement alors qu'il s'agit de faire entendre l'essentiel : le Petit Jean dans son linceul de farine rappelle évidemment le linceul que Scarbo promet au narrateur et la crypte d'où il entendra « les petits enfants pleurer dans les limbes » (p. 122). C'est en effet le narrateur de *Gaspard de la nuit* bien plus que l'ondin qui se représente en « marmot pleureur » (« Les cinq doigts de la main », p. 79) et menacé. Dans la première version de « Jean des Tilles », intitulée « Les Lavandières », la fin était celle-ci : « [...] et les jeunes filles, quand se leva la brise nocturne, entendirent avec effroi sous les saules comme la voix plaintive d'un enfant qui se noyait. » (p. 245) Qui se noie ici, sinon la voix plaintive et puérile qui s'exprime tout au long du livre, de « chanson explorée » (épigraphe de « À M. Victor Hugo », p. 61) en « sanglot désolé » (« Sur les rochers de Chèvremorte », p. 194) ? Cette voix n'a pas tout à fait disparu de « Jean des Tilles », mais de même que le danger est transféré du narrateur sur l'ondin, la plainte de l'enfant est évoquée allusivement dans l'épigraphe, tirée du « Roi des Aulnes » de Latouche. Certes la citation vient d'une réplique du père, mais s'il existe un poème célèbre où l'on entend un enfant se plaindre d'une menace de mort, c'est bien la ballade de Goethe.

On finira sur ces deux points : il y a, au fond de l'eau, une voix qui se plaint mais cette voix se cache, ne parle pas directement. Que faut-il en penser ? C'était précisément la question que posait un critique français après lecture de la première traduction du « Roi des Aulnes » dans la langue de Descartes :

Que penser de ce fantôme qu'un enfant voit et entend tandis que son père ne peut l'apercevoir, et qui tue son innocente victime parce que *sa beauté le charme* ? [...] tout cela est absurde, mal conçu, mal imaginé, et par conséquent ne saurait offrir le moindre intérêt ⁵.

Or ce qui semble incompréhensible au lecteur français préromantique, à tel point qu'il le souligne par des italiques, est également au cœur du texte de Bertrand, dans le discours de l'eau, dans la nature mortifère de son charme, et, à vrai dire, cela ne surprend plus guère le lecteur moderne saturé de psychanalyse. Jean Bellemin-Noël lisait dans « Le Roi des Aulnes » l'œuvre du complexe d'Œdipe ⁶. On pourrait de la même façon souligner l'immaturation affective du narrateur de *Gaspard de la nuit*, « larmoyant toujours » (« Scarbo »), persécuté par des êtres minuscules et pour le reste limité à un rôle passif de témoin, incapable d'accéder au statut d'auteur. La « Préface » est à cet égard révélatrice : s'ouvrant par une phrase prometteuse (« L'art a toujours deux faces antithétiques », p. 59), elle renonce assez vite à ses ambitions théoriques et tourne court en moins d'une page. Cette fin en queue de poisson n'est guère compensée par le geste fort qu'annonce la dernière phrase. En effet, si « l'auteur » renonçant à « quelque belle théorie littéraire [...] se contente de signer son oeuvre » (pp. 59-60), il ne signe jamais que d'un nom fictif : Gaspard de la nuit. Quant à celui qui s'appelle Louis Bertrand, il n'est que l'auteur de « Gaspard de la nuit », n'assumant en son nom propre qu'un rôle d'éditeur subalterne rédigeant une notice, à la façon dont Sainte-Beuve rendra hommage, dans la première édition, à celui qu'il a côtoyé.

Tout cela peut sans doute relever de l'Œdipe et on pourrait aussi gloser sur l'immaturation sexuelle qui semble caractériser le narrateur dont les préoccupations se limitent la plupart du temps à un voyeurisme bien innocent où le plaisir de surprendre tout et n'importe quoi peut se comprendre comme une sorte de dérivation ou d'inaccomplissement de la pulsion sexuelle. Certes, il dit à Ondine qu'il aime « une mortelle » (p. 136) mais on n'en saura pas plus sur cette relation, sinon que l'amour fait souvent pleurer. C'est le propos développé dans « Encore un printemps » où le narrateur s'en prend aux femmes au pluriel et leur reproche leur infidélité, mais de façon très générale, alors que le poème précédent, « Sur les rochers de Chèvremorte », évoquait une seule femme, disparue et vouant le narrateur à une solitude désespérée, thème que l'on retrouve dans « Gaspard de la nuit » (p. 46). Les données sont donc à la fois vagues et peu nombreuses. Elles montrent que l'amour n'est manifestement pas le sujet essentiel de l'œuvre. Quant à conclure sur ce que cela révèle de l'auteur lui-même, on

⁵ E. Gérard, « De quelques élégies et de quelques ballades allemandes », *La ruche d'Aquitaine*, mars 1818 in Gisèle Vanhèse, « Erlkönig de Goethe et ses traducteurs français », *Romantisme*, 1999, No 106, p. 116.

⁶ « Roi des aulnes ou Reine des elfes ? », *Poétique*, 1987, No 71.

s'en gardera bien, même si Sainte-Beuve ne s'en privait pas : évoquant les poèmes d'amour en vers de Bertrand, il en rapprochait la destinataire de la Sylphide de Chateaubriand, suggérant donc clairement que la vie amoureuse de leur auteur en était toujours au stade imaginaire ⁷.

Toutefois, pour rester dans les complexes, je conclurais volontiers à un complexe d'Hylas, lequel, s'il n'a pas l'avantage d'être reconnu par la psychanalyse, a ceci de précieux qu'il nous ramène à l'eau et à la littérature. On sait qu'Hylas, parti puiser de l'eau, fut trouvé beau par les nymphes qui l'attirèrent à elles. Jean Lorrain lui consacre un sonnet dans lequel le « blond Argonaute », séduit par les naïades de la « source », se laisse aller dans « l'eau errante et douce » ⁸. Hylas est donc celui qui fuit dans l'eau : comme tel il est bien le symbole de ce qui est à l'œuvre dans *Gaspard de la nuit*, « une des ces pluies très fines qui vont donner naissance à une fontaine enchantée », commente André Breton ⁹. Si l'on renonce à fouiller l'inconscient du poète, on peut faire du complexe d'Hylas une sorte d'art poétique, lié à la situation particulière d'Aloysius Bertrand dans le champ littéraire. Il appartient à cette deuxième génération romantique, celle dite des « petits romantiques ¹⁰ », qui va sinon inventer du moins illustrer abondamment la notion de poète maudit : venant immédiatement après Hugo, arrivant trop tard à Paris, il trouve les places prises et les textes déjà écrits. Il s'agit donc, pour Bertrand comme pour nombre de ses contemporains guère plus heureux, de se jeter à l'eau et d'essayer d'y surnager. Cette hantise de la noyade peut s'interpréter de la sorte : comment rejoindre le courant (romantique) sans s'y perdre ? quelle œuvre propre écrire dans ce déluge de mots qu'illustrent les épigraphes ? La réponse sera paradoxale puisque c'est en disparaissant en tant que je lyrique, en se noyant dans le flux de discours et de sources que constitue *Gaspard de la nuit* qu'Aloysius Bertrand surnage encore aujourd'hui ¹¹. Sa façon d'occuper physiquement le champ littéraire relève du même paradoxe : venu à Paris pour se faire un nom et une place, il intrigue avant tout par son absence : « il disparaissait, il s'évanouissait ¹² », note Sainte-Beuve, et même, « il s'évanouissait de plus en plus ¹³. »

Attitude que Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand résument dans leur chapitre « Devenir

⁷ Sainte-Beuve, « Notice » à *Gaspard de la nuit*, Angers, Pavie, 1842, p. IX.

⁸ *La Forêt bleue*, Lemerre, 1882. Sur le rôle de ce sonnet comme symbole de la poésie de Lorrain, voir ma communication « Jean Lorrain, poétique du sonnet morne » dans *Le sonnet au risque du sonnet*, actes du colloque de Besançon, L'Harmattan, 2006.

⁹ Cité par Jean-Luc Steinmetz, p. 35.

¹⁰ Sur cette question, voir *Romantisme* No 147, « Génération Musset » (même si Bertrand n'y est pas évoqué !)

¹¹ C'est d'ailleurs bien une métaphore aquatique qui vient à l'esprit de Mallarmé pour évoquer la renaissance du livre, « bague jetée, comme celle des doges à la mer, pendant la furie des vagues romantiques, et engouffrée, [...] maintenant remontée par les lames limpides de la marée. », lettre à Victor Pavie de février 1866, citée par Jean-Luc Steinmetz, p. 32.

¹² *Op.cit.*, p. XV.

¹³ *Op. cit.*, p. XVII.

petit romantique » par cette formule : « ils passent à travers le mouvement ¹⁴ ». « Je suis là, mais absent », écrira un peu plus tard Tristan Corbière dans une perspective centrée sur le même point de fuite ¹⁵.

Dans son face à face avec la page, Bertrand se trouve saisi du même trouble : il faut blanchir, conseille-t-il à son futur « metteur en pages », alors que d'autres ne rêvent que de noircir du papier. Cette poétique du blanc trouve dans le thème de l'eau son miroir, de là le motif fréquent de l'eau qui frappe la vitre : l'eau est de nature réflexive, elle renvoie le sujet à son moi – Narcisse s'en souvient, mais chez Bertrand cette réflexion est de l'ordre de la fuite. Il ne voit dans la vitre que ce qui s'échappe et notamment le je lyrique emporté par le torrent de larmes versées par le Romantisme. Ce qu'il reste de cette échappée du moi, c'est l'arsenal romantique réuni en préambule (cf. les explications de Gaspard à la recherche de l'art), *Gott und Liebe* un peu, et surtout la nature, le pittoresque du Moyen Âge, un peu de fantastique, autrement dit la profusion des sources d'un courant qui a déjà beaucoup écrit, mais tout cela mis en œuvre selon un rythme propre, au fil de l'eau.

Hugues Laroche

¹⁴ *La Modernité romantique*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006, p. 180.

¹⁵ « La Rapsodie du sourd », *Les Amours jaunes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 768.