

« Éthiques du poème :

la prose anonyme de *Gaspard de la Nuit* »

À l'instar des premiers auteurs de poèmes en prose, et comme les autres « petits romantiques », Aloysius Bertrand se distingue notamment par une révolte personnelle, quasi métaphysique, qui trouve son pendant dans la création d'un livre à la forme inédite : *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*.¹ La thèse fondatrice et monumentale de Nathalie Vincent-Munnia nous a pleinement permis de mesurer la portée subversive de ce recueil sur le plan poétique :

sans susciter aucun discours théorique ni explicite sur leur poéticité ou sur les nouveautés qu'ils introduisent en poésie, les premiers poèmes en prose n'en constituent donc pas moins une expérience qui incite à une réflexion sur les mécanismes poétiques, à une réflexion sur les fondements de la poésie et sur la définition du poétique.²

C'est donc implicitement, sur le plan pragmatique de leur écriture, que les poèmes de Bertrand déplacent la valeur esthétique alors reçue de la poésie alors acceptée.

De ce déplacement me semble en surgir un autre, tout aussi implicite bien que d'ordre politique. *Gaspard de la Nuit* met en place une série de stratégies textuelles qui ont pour conséquence de démocratiser la possibilité d'une prise esthétique de la parole. On a jusqu'à maintenant peu mesuré les effets de cette stratégie. À cet égard, Nicolas Wanlin a récemment proposé une étude fine du « Maçon », où il conclut que :

Bertrand a sa manière de conter l'Histoire, et c'est une manière de peintre plus que de savant ou de sage ; c'est une manière « flamande », c'est-à-dire sensible et populaire [...].

¹ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Le Livre de poche, 2002. Toutes les citations tirées de poèmes de ce recueil proviennent de cette édition. Elles seront simplement suivies du folio entre parenthèses, dans le corps du texte, afin d'alléger l'appareil infrapaginal.

² Nathalie Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, 1996, p. 373.

Ainsi, l'*ethos* ou l'identité qu'il cherche à se façonner par son œuvre est celle d'un témoin de l'Histoire, d'un observateur sensible.³

Or, cette capacité sensible d'observation qui caractérise Bertrand n'est pas sans laisser apparaître le caractère *éthique* des foules qu'il dessine. En usant comme il le fait de l'ironie et de la carnavalisation, le Dijonnais opère un renversement dont la mesure est profondément axiologique. Chez lui, la solidarité à l'égard des « petits » et des « rejetés » que les poèmes donnent thématiquement à lire se transmue formellement dans la possibilité d'une écriture qui refuse la singularisation du vers. L'utilisation de la prose ne serait donc pas seulement, chez Bertrand, une manière de dire la « déroute du vers alexandrin⁴ » réclamée quelques années plus tôt par Stendhal. Elle constitue aussi une forme d'engagement solidaire à l'égard de ceux qu'on a jusqu'alors ignorés.

Discours de disqualifications

Le renversement qu'on trouve dans les poèmes de Bertrand est en premier lieu carnavalesque, en ce sens que l'ordre du monde s'y trouve suspendu le temps d'un retournement quant à la hiérarchie supposée des valeurs morales et sociales, permettant « de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible⁵ ». Le rire gras, presque rabelaisien, est par exemple présent dans « Le capitaine Lazarre », que Pavie avait jugé trop vert, le remplaçant par « L'Écolier de Leyde » dans l'édition originale de 1842. Ailleurs, dans « Padre Pugnaccio » ou « La poterne du Louvre », la matérialité des corps réduit le principe idéal du Diable à un fantôme où l'élucubration de l'imagination permet en définitive le ricanement propre à la moquerie. Transformé en pantin dans le premier de ces poèmes, le Diable n'a aucune emprise sur les événements qu'il observe. Dans le second poème, le Nain veut bien faire croire qu'il est l'incarnation du Diable en formulant une généalogie imaginaire : « Mon père est le roi Nacbuc, et ma mère la reine Nacbuca. Ioup ! ioup ! iou ! répondit le nain, tirant la langue d'un empan, et pirouettant deux tours sur un pied » (p. 148). La frayeur souhaitée de son ascendance est

³ Nicolas Wanlin, « Portraits du poète en artiste, en bibliophile et en maçon », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures de Gaspard de la Nuit*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 89.

⁴ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 76.

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 44.

cependant tout sauf sérieuse : si ces noms sont « visiblement sataniques⁶ », ils laissent pourtant « entend[re] le mot ‘nabot’⁷ », terme qui désigne de manière méprisante et familière une « personne d’une très petite taille⁸ ». L’effroi habituellement associé à la figure du Diable se trouve rapidement annulé en ce qu’il est réduit au principe matériel de la gestuelle d’un jongleur de rues. Si Diable il y a dans ces deux poèmes, il faut admettre qu’il est ironiquement inoffensif... Car chez Bertrand, l’esthétique du renversement n’est justement pas que carnavalesque. Elle est aussi ironique.

Le monde de *Gaspard de la Nuit* installe un ordre railleur qui vise à défaire les hiérarchies installées d’une société semblant désormais révolue. Nobles et aristocrates s’en trouvent d’autant diminués, parfois même réduits à des figures de courtisans. Bertrand n’est en effet pas tendre à l’égard des « grands » et des « puissants » de ce monde... Pourtant sénéchal, c’est-à-dire officier en chef de la justice royale ou seigneuriale⁹, le héros éponyme de « Messire Jean » se fait culbuter par « deux lévriers qui se disputaient un os de jambon » (p. 107). Plutôt qu’un molosse balourd et grotesque, ce sont donc des chiens gracieux qui discréditent brutalement celui dont on présume tout le raffinement physique du fait même de la position sociale privilégiée qu’il occupe. L’effet de contraste de la situation provoque d’ailleurs un rire charnu, organique, chez « la reine [qui] se pâmait de rire, à une fenêtre » (p. 107). Le rire provoqué par la situation physique laisse aussi entendre l’incapacité morale du personnage, finalement réduit à un strict rôle de fat dans la toute dernière strophe : « ‘Et pourquoi se battaient-ils, messire ?’ – ‘Ils se battaient, Madame, l’un maintenant contre l’autre que vous êtes la plus belle, la plus sage, et la plus grande princesse de l’univers’ » (p. 108). Le sénéchal n’est ici qu’un courtisan parmi les autres, et il ne semble devoir sa position d’autorité qu’à sa capacité à divertir la reine. Impuissant qu’il est à régler une bagarre entre deux clébardes, comment pourra-t-il, le temps venu, officier à la Loi dont il est pourtant le responsable ? Celui qui est officiellement le gardien de la loi, dans « Messire Jean », devient le personnage moqué d’une topographie plus vaste où l’ironie, en tant qu’elle est « une communion qui se fait partiellement et sélectivement sur le dos d’un autre¹⁰ », prend une teinte sociale en soulignant l’inaptitude du sénéchal à commander. Tout en rappelant le principe de l’arroseur

⁶ Jean-Luc Steinmetz, « Notes » dans Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 300.

⁷ *Ibid.*

⁸ Émile Littré, « Nabot », *Dictionnaire de la langue française*, tome 4, Chicago, *Encyclopaedia Britannica*, 1987, p. 4077.

⁹ Littré donne la définition suivante pour *sénéchal* : « Officier qui dans un certain ressort était chef de la justice et commandait la noblesse lorsqu’elle était convoquée pour l’arrière-ban ». - Émile Littré, *op. cit.*, tome 6, p. 5829.

¹⁰ Philippe Hamon, *L’ironie littéraire. Essai sur les formes de l’écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 125.

arrosé, le poème joue sur les effets idéologiques afin de signaler « une position parfaitement ambivalente et réversible¹¹ » : en tout raffiné sommeille la possibilité d'un rustre ou d'un incapable.

Pareillement, clercs et autres membres de l'Église agissent de manière équivoque, presque socialement hypocrite. Dans « Les reîtres », les moines qui refusent l'asile aux soudards et leurs bohémiennes sont les mêmes qui acceptent pourtant de confesser « madame Aliénor et sa nièce » (p. 153). Une lecture syntagmatique du récit induit par le poème permet certes de penser dans un premier temps que le moine a refusé l'accès aux reîtres afin d'éviter toute rencontre impromptue avec celle dont on soupçonne, par le titre qu'elle porte, qu'elle est une gente dame. Le geste ne trompe pourtant pas quant à l'ironie de situation qu'il crée. En utilisant un prénom qui fait référence à Aliénor d'Aquitaine, Bertrand laisse entendre que la confession sera salace et que les comportements de madame Aliénor ne valent guère mieux que ceux que le moine suppose aux bohémiennes. Ce faisant, le prieur et ses moines se discréditent d'emblée en établissant une distinction hiérarchique fondée sur le rang social : le péché ne vaut pas en soi, mais plutôt en fonction d'un ordre social permettant ou non la rédemption de la fautive.

Dans « Ma chaumière », l'envoi donne à lire la mesure ironique d'un propos à première vue simplement nostalgique ou élégiaque : « Ah ! si le roi nous lisait dans son Louvre, – ô ma muse inabritée contre les orages de la vie ! – le seigneur suzerain de tant de fiefs qu'il ignore le nombre de ses châteaux ne nous marchanderait pas une chaumine ! » (p. 190). La proposition hypothétique témoigne d'une coupure entre le souverain et son monde, lui qui ne sait certainement pas le nombre de ses sujets s'il ne sait pas celui de ses châteaux. Le roi est ainsi isolé, à l'écart d'un peuple dont il méconnaît les besoins. Replacé dans le contexte des troubles de 1830 qui lui sont à peu près contemporains¹², le poème prend une résonance politique ironique du fait même que la constatation du sujet poétique se réalise sur le mode antiphastique de la naïveté exclamative.

Ces poèmes indiquent combien l'ironie, dans *Gaspard de la Nuit*, est évaluative. Elle vise à informer sur une manière possible d'envisager le monde, ses règles et son idéologie. L'ordre syntagmatique de l'ironie, celui qui vise « la logique des déroulements et des enchaînements¹³ »,

¹¹ *Ibid.*, p. 117.

¹² Une première version du texte, datée du 2 janvier 1829, est parue dans les *Annales romantiques* en 1830. La version finale du poème, dans *Gaspard de la Nuit*, lui est postérieure.

¹³ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 70.

s'y trouve rapidement subordonné à l'ironie paradigmatique, celle qui lui permet de « s'attaqu[er] à toutes les hiérarchies et [de] jou[er] sur les 'mondes renversés' (grand thème, on le sait, de la Renaissance, sur la permutation, la neutralisation ou le bouleversement généralisé (le carnaval) des places dans une échelle ou dans une hiérarchie¹⁴ ». Indissociable du carnaval textuel qui traverse le recueil, l'ironie de Bertrand acquiert une portée politique dans la mesure où le poète y opère une division du monde où les « grands » se trouvent disqualifiés par les situations qui les mettent en scène.

Nom propre, anonymat et représentations (dis)qualifiantes

Les personnages discrédités dans les poèmes sont ceux qui, généralement, portent un nom propre, comme s'il s'agissait pour l'ironiste d'identifier précisément ses cibles. En nommant ceux-ci plutôt que ceux-là, Bertrand donne en effet à voir certains personnages sur lesquels il pose un éclairage plus précis. La division de la « chair du monde », dans *Gaspard de la Nuit*, est donc aussi une division onomastique.

Les éponymes marquis d'Aroca, Padre Pugnaccio et maître Ogier, le roi Charles dans « Les Grandes compagnies » ou Madame Laure dans « La sérénade » font partie de cet ensemble de personnages dont le nom propre atteste l'identité individuelle. Appartenant au pouvoir traditionnel dont ils reconduisent les structures, ces personnages sont vite moqués par le biais de l'ironie paradigmatique du recueil. C'est ainsi que l'« interprétation dénominative » permise par leur prédicat nominal se transforme rapidement en « interprétation identifiante »¹⁵, en ce sens que leur Nom permet de déduire le rapport au monde, la posture sociale particulière qu'ils occupent. Chaque fois que le narrateur des poèmes nomme un personnage, c'est pour s'en moquer, pour ironiser sur sa situation. Même le héros éponyme du « Marquis d'Aroca » n'échappe pas à ce traitement. À première vue, le marquis semble détenir le pouvoir quand il se venge des bandits qui le moquent puisque, dans la dernière strophe du poème, il « écartait d'une main le feuillage blanc des noisetiers, et de l'autre signait au front les brigands de la pointe de son épée » (p. 175). Le poème « Henriquez » est néanmoins explicite quant à sa destinée : « À toi, Henriquez, les boucles d'oreilles et la bague du marquis d'Aroca ! à toi qui l'as tué d'un coup de carabine dans sa chaise de poste ! »

¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵ Je reprends ces termes à Marie Noëlle Gary-Prieur qui les utilise dans : *Grammaire du Nom propre* (Paris, PUF, 1994).

(p. 176). On ne saurait déduire de cette réplique que le marquis a été assassiné au moment où il signait les brigands dans le poème précédent, cela même si les deux poèmes se suivent immédiatement dans la suite logique et syntagmatique d'« Espagne et Italie ». Le marquis a pourtant bel et bien été tué par ceux-là même contre qui il se posait en défenseur de la Loi. À trop vouloir représenter l'ordre, il a rencontré ironiquement la défaite, ici ultime en ce qu'elle culmine dans sa mort.

Le second groupe de personnages qui portent un nom propre, dans *Gaspard de la Nuit*, est constitué de criminels notables qui ont cherché à se distinguer de ceux dont ils sont issus. Gil Pueblo, dans « Les Muletiers », et Henriquez appartiennent à cette race de malfaiteurs dont la notoriété aurait pu les transformer en héros populaires auprès des rebelles et des hors-la-loi. Henriquez finit toutefois pendu alors que Pueblo est méprisé par les muletiers qui l'évoquent. Pareillement, Hubert n'est rien d'autre que le meurtrier de son cousin dans « La chasse ». C'est dire que chaque fois qu'ils tentent de sortir de l'anonymat de leur groupe, les personnages de malfaiteurs se trouvent punis d'une façon ou d'une autre. Sachant que le contenu d'un nom propre est formé de l'« ensemble de propriétés du référent initial associé au nom propre qui interviennent dans l'interprétation de certains énoncés contenant ce nom¹⁶ », force est de constater que la grammaire du Nom, dans *Gaspard de la Nuit*, fonctionne comme une grammaire politique de l'imaginaire social où l'individualité se trouve négativement sanctionnée, et l'anonymat récompensé.¹⁷

Le véritable héros bertrandien serait donc ce corps anonyme de personnages grouillants, difformes et monstrueux, qui peuplent un univers où l'on « s'acoquin[e] à un feu de brandons » (p. 96). Les marginaux et autres parias de la société présents dans les poèmes (qu'ils soient des dominés ou des exclus) font preuve d'ingéniosité et de débrouillardise devant l'adversité qui les frappe. Anonymes dans la foule, ils ressemblent aux personnages de Callot, intriqués qu'ils se trouvent dans la mise en scène rustique d'une vie où chacun confirme son existence à travers le tissu social dont il est issu. Ainsi en va-t-il du « gras cabaretier flamand » (p. 79), de sa femme et de leurs enfants, dans « Les cinq doigts de la main », où le rapport métonymique à la main désigne leur appartenance organique à la cellule familiale, mais encore aussi de tous ses soldats et

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷ Jean des Tilles, Ondine et Scarbo échappent à cette division parce qu'ils sont des personnages fantastiques, presque mythologiques.

autres gardiens de poternes, personnages jamais nommés dans les poèmes mais pourtant essentiels à la survie des royaumes qu'ils protègent.

La foule anonyme de Bertrand est, bien sûr, une foule grotesque, inspirée qu'elle semble être de la vision romantique qu'on a alors de Callot, « largement responsable de la place faite aux *Gobbi*, et *Balli*, aux *Gueux* surtout, qu'exalte [l] littérature à succès¹⁸ ». Pittoresque, l'imagerie est au moins en cela conforme aux préceptes hugoliens, donnant du coup une image sensible des exclus, désormais aptes à créer le sentiment sublime de la modernité, qui a « quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique¹⁹ ». Elle signale néanmoins une posture plus proprement politique qui découle de la division du monde opérée par le recueil, où l'idéal démocratique surgirait de la possibilité d'une expression qui ne serait ni lisse, ni lénifiante, justement parce qu'elle provient d'une parole anonyme, née dans une sorte d'« excédence d'être²⁰ ».

De la même façon que les sujets de la multitude « entretiennent un dialogue constant, se composent de façon polyphonique et s'enrichissent à travers ce processus de constitution commune²¹ », ceux de *Gaspard de la Nuit* se partagent une parole qu'ils cherchent à occuper plus communément que singulièrement. « Les gueux de nuit » mettent en scène un flot continu de la parole où la distinction devient impossible, voire refusée.

« Une heure ! » – « Il bise dru ! » – « Savez-vous mes chats-huants, ce qui fait la lune si claire ? » – « Non ! » – « Les cornes de cocu qu'on y brûle. » // – « La rouge braise à griller de la charbonnée ! » – « Comme la flamme danse bleue sur les tisons ! Ohé ! quel est le ribaud qui a battu sa ribaude ? » // – « J'ai le nez gelé ! » – « J'ai les grèves rôties ! » – « Ne vois-tu rien dans le feu, Choupille ? » – « Oui ! une hallebarde. » – « Et toi, Jeanpoil ? » – « Un œil. » (p. 95)

Qui répond « Non ! » à la question qui précède ? Un seul individu, ou plusieurs membres du groupe qui le feraient d'une seule et même voix ? De même : qui sont Choupille et Jeanpoil ?

¹⁸ Françoise-Thérèse Charpentier, « De la fortune critique de Jacques Callot au XIX^e siècle », dans Daniel Ternois (dir.), *Jacques Callot (1592-1635)*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 574.

¹⁹ Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », *Théâtre I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 420.

²⁰ Toni Negri, *Art et multitude*, Paris, EPEL, 2005, p. 66.

²¹ Michael Hardt et Antonio Negri, *Multitude*, Paris, 10/18, 2004, p. 249. On aurait vite fait de refuser les propositions de Hardt et Negri sur la base d'un anachronisme méthodologique. D'évidence, les auteurs s'intéressent dans leur ouvrage au cas des sociétés contemporaines, dites « postmodernes », alors que l'époque de Bertrand est celle de la modernité et du modernisme industriel. Ils établissent pourtant une filiation directe entre le XIX^e siècle et notre époque quand ils évoquent l'attrait de la société victorienne pour la figure monstrueuse du vampire (cf. *Multitude*, p. 229 sq.), laquelle continue de trouver une expression privilégiée dans notre époque.

Chaque réponse est une sorte de piège à nigauds en ce sens qu'il importe surtout de savoir que ces personnages sont les membres d'une communauté dialogique où chaque réplique s'ajoute aux autres comme pour s'y surimposer dans l'exigence de la coexistence. Le tiret, en effet, tout en séparant chaque réplique des autres, signifie simultanément la continuité par son inscription horizontale dans le corps du texte, cela comme pour indiquer la continuité désirée d'une parole qui n'est finalement jamais tout à fait interrompue. C'est donc la possibilité d'une parole commune qui se trouve jouée dans ce poème où l'absence de noms propres permet de ne pas identifier isolément les locuteurs.

La possibilité de la prise de parole, dans *Gaspard de la Nuit*, n'est ainsi en rien conforme à l'organisation traditionnelle et historique de la société. Tel le maçon qui, sachant lire, prend « une consistance intellectuelle [...et] participe pleinement à l'univers culturel de la cathédrale²² », nombreux sont les personnages du recueil désormais dotés d'une parole dont ils ont jusqu'alors été privés historiquement. En témoignent « Les grandes compagnies », dont le titre signale un projet politique précis en s'intéressant aux « perdants » de l'Histoire. Le renversement carnavalesque du poème est donc aussi un renversement politique : alors que la Révolution n'a « pas tout réglé aux yeux de cet écrivain républicain qui se sert du Moyen Âge comme d'un point d'horizon social²³ », *Gaspard de la Nuit* semble offrir une réponse possible à l'impasse révolutionnaire désormais reconduite par les Trois Glorieuses. À la positivité de l'anonymat et de sa parole partagée, Bertrand oppose la négativité du Nom et de la désignation individuelle qu'il appelle.

La prose, parole de la multitude

De ce point de vue, écrire en prose tout en faisant « comme si le texte était de la poésie²⁴ » n'est pas un geste anodin de la part de l'auteur. José Lambert a bien montré que,

dans la France littéraire du XIX^e siècle, le vers et la prose représentent bien plus que des « formes » ou des « techniques » neutres, car ils occupent une place dans la poétique du moment. Quiconque pratique la prose sait en effet qu'il se situe dans des zones

²² Nicolas Wanlin, art. cit., p. 84.

²³ Luc Bonenfant, « Aloysius Bertrand : les prismes historiques et grotesques du Moyen Âge », *Études littéraires*, 37(2), 2006, p. 66.

²⁴ Aloysius Bertrand, « Instructions à M. le metteur en pages », *Gaspard de la Nuit*, op. cit., p. 203.

subalternes de la littérature, quiconque pratique le vers (dans des poésies comme au théâtre) sait qu'il s'insère dans la véritable littérature.²⁵

On voit tout ce que l'écriture en prose implique en termes de posture. Sauf que, par-delà la dévaluation esthétique qu'elle ferait subir au recueil de Bertrand dans le champ littéraire²⁶, la prose marque aussi un renversement idéal quant aux valeurs sociales qui le marquent.

La prose est d'abord et avant tout la trace première – et considérée naturelle – du langage et du parler courants. Elle est la forme parolière du peuple ou des monsieur Jourdain, ainsi que de ceux qui ne maîtrisent pas les outils rhétoriques servant à embellir (ou esthétiser) le langage. La prose marque le langage *commun et partagé*, que chacun peut emprunter aux fins d'énonciation qui sont les siennes.

Dans *Gaspard de la Nuit*, l'écriture en prose apparaît conséquemment comme une forme d'expérience formelle de la démocratie solidaire. Elle renvoie à cette possibilité thématique d'un partage de la parole, à la possibilité d'une indistinction, parce qu'elle est proprement le langage de tous. La prose prend le relais formel de l'anonymat thématique et nominal du texte, en indiquant très précisément au lecteur que ce qu'elle donne à lire est inscrit dans l'immanence de la communion des mots.

La prose, on le sait, est étymologiquement *ce qui va en droite ligne*. Tirée vers l'avant de sa parole, elle s'inscrit dans la planéité de la perception que son horizontalité typographique impose. De la même manière que le texte joue sur les effets d'ironie pour discréditer les puissants et les grands et, du même coup, valoriser l'anonymat solidaire de la foule, le matériau graphique de l'écriture semble refuser les hauteurs singularisantes du vers, la sacralité de l'axe vertical de la transcendance au profit de l'immanence de son plat formel. À l'ironie du texte, la prose répond formellement en donnant à lire la parole anonyme et « disparate²⁷ » de la foule.

Dans *Gaspard de la Nuit*, la prose anonyme de la communauté n'est cependant ni vulgaire (au sens étymologique du terme), ni strictement linéaire. Elle est informée par un travail rhétorique et formel qui indique que ce qui est partagé par tous (en l'occurrence la prose de la parole) peut désormais signifier la valeur esthétique de la vie commune, cela parce que

²⁵ José Lambert « Vers et prose à l'époque romantique, ou la hiérarchie des genres dans les lettres françaises », dans *Du romantisme au surnaturalisme. Hommage à Claude Pichois*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, p. 41.

²⁶ Laquelle reste évidemment complexe, comme en témoigne l'invention moderne du roman qui est contemporaine à celle de l'invention du poème en prose.

²⁷ J'emprunte ce terme à Jules Janin qui écrit : « le langage naturel du comédien est le vers, la prose fait disparate ». - cité dans : José Lambert, art. cit., p. 39.

chaque subjectivité génère, à travers son rapport à la multitude, des mots dans le langage [...] la multitude possède en elle-même la capacité de rendre beaux les produits du langage tout autant que ceux des relations sociales ou de la production. Et tout cela doit faire mûrir la multitude jusqu'à un niveau de beauté global. [...] C'est là que la chair du monde peut se transformer en corps et que la génération peut devenir beauté. Pour l'instant, les seules valeurs artistiques qui vaillent sont celles qui anticipent ce devenir de la multitude.²⁸

En saturant sa prose de procédés rhétoriques et stylistiques comme les récurrences et les répétitions ou les illogismes lexicaux et sémantiques, Bertrand assure la possibilité d'un *pouvoir esthétique* de cette parole. À propos de la poésie ouvrière, Jacques Rancière écrit que « toute [s]a *politique* [...] peut se résumer dans cette représentation du *travail* qui est moins la fierté de l'œuvre démiurgique que la conscience de la solidarité cosmique²⁹ ». *Gaspard de la Nuit* offre un travail similaire, à l'exception que la représentation du *travail* y laisse place à celle des *laissés-pour-compte*. C'est ainsi que le recueil en arrive à projeter une certaine conscience de la solidarité cosmique, dans un renversement qui déborde l'ordre politique pour atteindre les structures sociales et esthétiques de l'organisation du monde. Tout comme pour la poésie ouvrière, « le *social* de cette poésie, c'est précisément la projection de la solidarité des parties et des époques de l'univers dans l'univers des souffrances et des déchirements politiques³⁰ ».

La poésie en prose de Bertrand constitue la forme idéale et idéelle de la possibilité d'une représentation de la parole toujours déjà soumise à l'impératif de la non-hiérarchie. C'est ainsi que « la mobilisation du commun donne au commun une nouvelle intensité³¹ », parce que « l'art est [...] l'un des produits du travail collectif³² » d'une parole qui trouve sa résolution démocratique dans le mouvement même de son inscription matérielle et livresque. En trouvant son point de résolution esthétique, cette prose renverse les valeurs idéologiques présidant jusqu'alors à la constitution littéraire des textes. Ironique en ce qu'il place la parole commune sur le même pied que la parole (versifiée) du lettré, le renversement est aussi carnavalesque du fait qu'il réordonne les hiérarchies en permettant que la vulgarité de la prose accède au raffinement de la parole esthétique.

²⁸ Toni Negri, *Art et multitude*, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁹ Jacques Rancière, « Ronds de fumée (les poètes ouvriers dans la France de Louis-Philippe) », *Revue des sciences humaines*, n° 190, 1983, p. 42. Rancière souligne.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Michael Hardt et Antonio Negri, *Multitude*, *op. cit.*, p. 251.

³² Toni Negri, *Art et multitude*, *op. cit.*, p. 58.

En guise de conclusion

Aux lendemains de la défaite républicaine de 1830, alors qu'il est engagé dans le journalisme politique au *Patriote de la Côte-d'Or*, Bertrand publie un conte réflexif, de type philosophique, intitulé « Le père Chancenet ». Son héros éponyme est « avide de toute liberté, de toute gloire ; il était vraiment peuple dans ses amours, et quelquefois il pleurait comme un enfant en parlant des grandes choses que les Français ont faites dans les journées de juillet³³ ». Nul doute que le texte reprend les idées mêmes de Bertrand dans la mesure où celui-ci est alors associé à un groupe de libéraux révolutionnaires.³⁴ « Le père Chancenet » témoigne ainsi d'une conscience particulière des échecs successifs de l'histoire de la France :

[...] le bonhomme avait été témoin de tant d'événements politiques et avait vécu de si longues années sous l'arbitraire et le despotisme qu'il était accoutumé de hocher la tête d'un air de doute et d'incrédulité quand on proclamait devant lui le règne de la liberté. N'avait-on pas tenu le même langage en 1789, 1793, 1800, 1806, 1814, 1815, 1826, 1829, sous Louis XVI roi constitutionnel, sous le terreur de Robespierre, sous Bonaparte premier consul, sous Napoléon empereur, sous Louis XVIII le désiré, sous Charles X le mitrailleur [...] ?³⁵

S'il considère le langage révolutionnaire usé, le Père Chancenet n'est pourtant pas désabusé. Sa foi dans la jeunesse le mène à offrir au narrateur du texte un livre où il dit avoir consigné sa sagesse « et la véritable définition de la liberté³⁶ ». Le livre ne contient toutefois que des pages blanches, au grand étonnement du narrateur qui retourne chez Chancenet pour lui demander des explications, mais « le vieillard venait d'expirer³⁷ ».

Le blanc du livre laisse toute la place à la parole du jeune homme qui pourra chercher à réinventer cette liberté encore non avenue. Il s'agit, au fond, d'une forme d'absence de la parole autoritaire, celle de l'ancêtre cherchant à prodiguer des conseils qui n'auraient pour effet que de reproduire les schèmes existants. En se refusant à la transmission, le Père Chancenet dit implicitement la valeur de la parole de l'autre, la possibilité de son relais historique aux fins de l'avènement de cette liberté qui lui est chère. La clause du texte représente bel et bien une forme d'espoir. Si le livre constitue pour Bertrand un espace de vérité (sociale et politique), c'est

³³ Aloysius Bertrand, « Le père Chancenet », *Vers et contes épars*, Québec, Nota bene, 2002, p. 206.

³⁴ Voir : Cargill Sprietsma, « La révolution de 1839 et les anciens amis », *Louis Bertrand (1807-1841) dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Paris, Eurédit, 2005, p. 152-156.

³⁵ Aloysius Bertrand, « Le père Chancenet », *op. cit.*, p. 206.

³⁶ *Ibid.*, p. 208.

³⁷ *Ibid.*

bien parce qu'il est une forme particulière de l'art, cette « pierre philosophale du dix-neuvième siècle³⁸ ».

*

L'univers de *Gaspard de la Nuit* n'est bien sûr ni celui de George Sand, ni celui d'Hugo, où les héros, souvent prolétaires, appartiennent à un siècle dont « la mère auguste, la Révolution française³⁹ », détermine la longue marche vers le progrès. En ce qu'elle s'élabore à partir d'un discours ironisant et carnavalesque, la posture politique esthétisée dans *Gaspard de la Nuit* reste tacite. Nathalie Vincent-Munnia a d'ailleurs bien remarqué qu'« on ne retrouve pas chez les premiers poètes en prose les idéaux humanitaires et progressistes ou le messianisme des grands maîtres du romantisme⁴⁰ ».

Moquant les uns, valorisant les autres, Bertrand développe pourtant un réseau thématique où l'anonymat de la foule permet l'existence festive et solidaire de la communauté. Ce faisant, il arrive à y dénoncer les travers de son époque tout en proposant une solution à l'impasse politique qu'il y trouve : c'est en effet la voix anonyme de la foule et de sa prose qui permet le ressort (esthétique) du renouveau.

Dans *Gaspard de la Nuit*, Bertrand est moins intransigeant que dans ses textes journalistiques ; il est aussi moins spectaculaire que dans ses coups d'éclat, comme le duel avec un des rédacteurs du *Spectateur* en 1832. C'est que l'exercice qu'il y poursuit relève d'un procédé d'esthétisation du monde. Son recueil, par le biais de ses stratégies d'ironie et d'anonymat, indique sa volonté de « participer ainsi à l'être du monde⁴¹ ». Dès Bertrand, le genre poétique en prose apparaît donc comme une réponse esthétique à la nécessaire valorisation de la parole démocratique. Le poème en prose n'est pas seulement le genre d'un renversement esthétique. Certes, « on a touché au vers »⁴², mais ce faisant, on a aussi appelé la possibilité poétique d'un dire politique provenant de la masse solidarisée de la communauté.

Luc Bonenfant, Université du Québec à Montréal

³⁸ Aloysius Bertrand, « Gaspard de la Nuit », *Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 44-45.

³⁹ Victor Hugo, « Le dix-neuvième siècle », *William Shakespeare*, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 312.

⁴⁰ Nathalie Vincent-Munnia, *op. cit.*, p. 289.

⁴¹ Pierre Mertens, *À propos de l'engagement littéraire*, Montréal, Lux, 2002, p. 47.

⁴² Je fais ici référence aux mots de « Crise de vers » tout autant qu'au titre d'un article de Daniel Delas : « On a touché au vers ! Note sur la fonction manifestaire du poème en prose au XIX^e siècle » (*Littérature*, 39, 1980, p. 54-60).