

## Anathème et variations chez Aloysius Bertrand

ἀνάθημα / *anathéma*, littéralement « suspendu » – de ἀνά / *ana*, « en haut de » et de τίθημι / *tithēmi*, « placer », « poser » : offrande religieuse, objet voué aux Enfers.

« Il fallut que l'objet contemplé fasse de moi ce miroir altéré d'éclat que j'étais devenu, pour que la nuit s'offre enfin à ma soif. », Georges Bataille, *L'expérience intérieure*

« Quand il pense, son œil s'étonne, presque désespéré, puis s'illumine tout d'un coup. C'est avec un tel regard que les opprimés peuvent peut-être devenir maîtres de leur souffrance. », T.-W. Adorno, *Notes sur la lecture*

« ... un Breughel d'Enfer, enfumé à n'y pas voir le diable. », Aloysius Bertrand, « Le Bibliophile »

L'activité critique consiste avant tout à créer les conditions à travers lesquelles un objet devient de nouveau visible, à rendre compte de la lisibilité d'un texte dans lequel se forment des images. C'est particulièrement le cas pour des œuvres qui concentrent une grande partie de leurs effets sur une relation revendiquée dans l'image : et *Gaspard de la Nuit*, la critique l'a maintenant montré avec talent, construit sa vie signifiante dans une inscription particulière avec la sphère sensorielle du visuel, que ce soit dans l'édification d'un système référentiel, volontairement bancal, à la peinture et la gravure<sup>1</sup>, au paysage urbain et à la bambochade, ou encore aux jeux kaléidoscopiques de clair-obscur tournoyant dans les pirouettes des fantasmagories, diorama, panorama<sup>2</sup>, bref à toute la machine visuelle que construisent les « fantaisies d'optiques » de l'œuvre. Il y a cependant dans le fonctionnement du texte de Bertrand des points d'aveuglements qui engagent à poser la question de la puissance scopique des images engendrées par le texte. Autrement dit, on s'interrogera sur le degré de la nature impressive de l'image chez Bertrand, car il se pourrait bien que l'image linguistique (en tant que concept) tout comme l'image sensorielle

---

<sup>1</sup> Nous pensons au travail de Nicolas Wanlin, « La disparition de la peinture dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », *Écrire la peinture entre XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, études réunies par Pascale Auraix-Jonchière, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

<sup>2</sup> Cf. Noriko Yoshida, « La fenêtre et le regard : *Gaspard de la Nuit*. », in *Les Diableries de la nuit : Hommages à Aloysius Bertrand*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Figures libres », 1993, et Thierry Roger, « La Manière noire. L'esthétique du nocturne dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », in *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, éd. Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

(l'image figurale) ne soit pas imageante, et que cette impuissance constitutive du *Gaspard de la Nuit* puisse être l'un des indices majeurs de l'inquiétante et étrange valeur de l'œuvre.

### *L'ère du soupçon*

La question doit être posée d'une certaine manière dans le rapport de la langue au concept. Dès qu'un texte prend des objets conceptuels, il crée des images. Il lui est même difficile de ne pas le faire. Mais il est naïf de croire que chaque objet dessiné par le concept renvoie à une nature imageante de la langue et dans la communication de l'imaginaire. Il y a des écritures imageantes, qui donnent à voir, et d'autres qui posent des objets et ne montrent rien du tout (Mallarmé pourrait dire : « l'absente de tous bouquets »). Il y a aussi des écritures qui assourdissent l'éclat des formes et couleurs mondaines pour ne mettre en lumière que des images conceptuelles. Platon, le père de la construction intellectuelle qui associe le soleil au dieu et à la vérité, à la « clarté » de la représentation et de la compréhension des Idées, a tour à tour joué sur deux types d'écritures : il a chanté dans sa jeunesse la beauté des formes immanentes (poésie), il s'attache dans sa maturité à privilégier l'image intellectuelle (dialogue socratique). Bertrand quant à lui se faufile entre ces deux extrêmes, qui tous deux, soulignons-le en passant, s'accordent sur la possibilité de fonder la communication sur la puissance de l'écriture à révéler soit l'image sensorielle soit l'image conceptuelle. Chez lui, d'où une position inconfortable, intenable – mais dont la tenue fait précisément toute la rareté et tout le poids –, l'objet imagé, visuel, se trouve défait de son aura, et l'écriture de sa puissance : *Gaspard de la Nuit* réalise, à travers une contrainte nocturne, machinique et fantasmatique, le renversement de l'impérialisme de la lumière. Chez lui, la lumière se tamise et se noie en clair-obscur. La lumière, qui avait été la métaphore de la source de connaissance depuis le soleil platonicien, rentre dans la caverne, ou, pour faire plus gothique que grec, dans la nef de la cathédrale, dans la tour du donjon, dans la geôle, dans le retrait grillagé. Là se trouve une forme d'ironie propre à Bertrand, sur laquelle nous reviendrons : son œuvre, faisant alterner la contestation du récit et euphorie de la narration<sup>3</sup>, présente un état de la langue où l'imaginaire ne peut suivre intégralement la puissance de l'image. L'image sensorielle est stéréotypée et enserrée dans un réseau descriptif assez disparate, peu évocateur (ceci redoublé par le pittoresque de la référenciation : Dijon ne parle pas beaucoup à l'universel lecteur), de même que l'image conceptuelle tourne court (absence de fin de récit, caractère énigmatique des divers

---

<sup>3</sup> Face à l'obsession de la mort, il y a aussi dans *Gaspard de la Nuit* un grand amusement, que Steve Murphy synthétise très justement : « La sagesse de Bertrand résiderait peut-être en partie dans une célébration de tout ce qui résiste à la mort, le festif étant comme une compensation à l'insensé de l'Histoire, le rire une manière de tenir à distance la peur », « Avant-propos », in *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand, op. cit.*, p. 31.

énoncés...). Les images de Bertrand sont sourdes, ou aveugles. Plus justement, elles sont aveuglées et assourdies. On trouve dans un récent article d'Éric Bordas ces quelques remarques qui permettent de lancer la réflexion dans la direction prise ici : « La naïveté consisterait à réduire ce travail du pictural à l'introduction de références colorées : pour ce faire, les épithètes postposées suffisent. Par l'antéposition des pictives, qui, d'essises deviennent anecdotiques (et pittoresques, remarquables) par ce déplacement, on quitte le monde de la peinture-objet, de référence externe, pour adopter le point de vue pictoral, d'incidence interne. On ne parle pas tant de peinture, en amateur, que l'on voit et on parle depuis une expérience picturale vécue valant pour *vision* : ce n'est pas l'objet qui n'est plus le même, mais le sujet parlant. L'épreuve de la métonymie de la matière colorée, étendue au maximum de la perception, renouvelle entièrement le rapport à la représentation, subsumée sous la valorisation du sensible. Et elle s'inscrit pleinement dans la poétique de ces 'fantaisies du visuel' que sont les textes brefs de *Gaspard de la Nuit*. » Et encore : « l'antéposition de l'épithète dans *Gaspard de la Nuit* semble surtout relever d'une écriture du soupçon : soupçon du sujet à l'égard des représentations qu'il prend en charge, sujet qui pourrait bien avoir tort, dans sa volonté de caractériser l'objet perdu, de manquer la vérité de la perception. »<sup>4</sup> Il y a vision, et cependant, la vision n'opère ni une fixation de l'image sensorielle qui permettrait de garantir si ce n'est la réalité de l'objet décrit ou le vraisemblable de la nature référencée, ni un ancrage dans une fonction critique et/ou analytique. Par là même, c'est le lien impossible entre le non-visible et le non-voyant qui se trouve révélé, mettant en place un univers fantasmagorique, incertain tout autant qu'indécis.

### *Réciprocité du néant*

Notre culture de l'image sensorielle-conceptuelle tend à tisser l'une à l'autre vérité du dehors et certitude du dedans, objectivité mondaine éclairée dans son être et subjectivité s'assurant elle-même dans la coprésence. Tout ceci formant l'hypostase de la *réalité*. Dans *Humain trop humain*, Nietzsche évoque ce fantasme : les sites naturels sont, dit-il, le « plus beau cas de double qui soit. » (« Le voyageur et son ombre », § 338). Comme l'énonce Michel Collot dans son essai *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, la relation que le poète entretient avec le paysage se constitue autour d'une « réciprocité de preuves ». Réciprocité qui, chez Bertrand, fait justement défaut. Le paysage urbain de Bertrand ne se constitue pas devant, pour une conscience critique qui se construit. C'est un spectacle régité par d'autres lois, où l'œil n'arrive pas à se faire regard, où il reste œil, pulsion scopique (qui ne voit pas des événements mais des accidents, toujours

---

<sup>4</sup> « Épithètes antéposées dans *Gaspard de la Nuit* », in *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, op. cit., p. 272 et 275.

répétés). Ce qui fait que le plus visuel reste aveugle chez Bertrand, comme le plus rythmique et le plus musical reste en définitive assez sourd, puisque les cordes rompues des instruments et l'univers plus purement sonore qu'harmonique ne présentent pas de système axiologique capable de créer l'ordre dans lequel tout signe précisément s'ordonnerait pour faire sens. Le paysage spectaculaire n'est pas un miroir. Représentation de soi et représentation de l'univers, qui dans l'*Ur-Romantismus* (c'était la vérité énoncée par Schleiermacher) sont des concepts interchangeables, sont tous deux désunis chez Bertrand et voyagent parallèlement, dans deux mondes distincts.

La nomination ne vaut pas pour l'objet, et ne vaut pas non plus comme vérité de l'énonciateur. Ce qui introduit le mal être dans lequel nous sommes plongés à la lecture du *Gaspard de la Nuit*. Et cependant, on ne peut nier que la fantaisie de Bertrand soit hautement visuelle. Relevant du voyeurisme sadique (quel surmoi impose à la vue de s'attarder sur les pendaisons, les incendies, les scènes malicieuses et maléfiqes ?), où le fantasme, à l'aura traumatique clairement marquée, se présente comme une tache aveugle. Bertrand ne fixe pas l'image à la connaissance, à la sensibilité (contrairement à celle d'un Hugo par exemple, l'image bertrandienne n'est pas pathétique), de même qu'il ne termine pas ses contes dans l'éclaircie du sens. L'appréhension obscure – et ironique, étant trop naïve pour n'être pas dialectiquement critique – sans médiation du regard, qui fonderait la conscience critique et donc le sens<sup>5</sup>, se fait dans les conditions de l'accident. L'accident est ce qui tombe. La chute avec son horreur et ses conséquences serait l'événement. Dans *Gaspard de la Nuit*, nous n'avons que l'accident : un homme se défenestre, mais qu'advient-il de lui ? Un homme est molesté, mais souffre-t-il ? Le motif spectaculaire semble bien ne pouvoir être dégagé de sa gangue matérielle. « J'aimais [...] à voir s'accider le paysage tranquille d'un coup de vent, d'un rayon de soleil ou d'une ondée de pluie » (p. 46). Le paysage s'accidente dans le « coup », et rien de vient faire trembler la conscience du moi, enchaînée et aliénée par la fascination, pas plus que les composantes mondaines qui lui font face.<sup>6</sup>

### *Les métamorphoses de l'image.*

L'étrangement de l'œuvre de Bertrand se fonde tout particulièrement dans la passivité de la synthèse perceptive, qui se construit sur deux plans distincts. Celui de l'activité psychique qui se constitue dans l'*œil* et non dans le *regard* ; celui de l'activité linguistique qui immédiatise le rapport

---

<sup>5</sup> Rappelons ce que Lacan dit de la pulsion scopique, scandée en trois temps qui sont le temps du regard, le temps de la compréhension et le temps de la conclusion.

<sup>6</sup> Ceci entre évidemment (mais est-on jamais certain des évidences que nous trouvons dans la littérature ?) dans l'ironique mouvement de l'œuvre qui assure de manière surplombante une visée critique dans l'absence hypertrophiée de critique, de même que l'absence de *pathos* devient à son tour pathétique.

du dire à l'objet à travers la valorisation de deux éléments linguistiques : *ainsi, ici*. Premier constat duquel nous partons : on voit beaucoup dans *Gaspard de la Nuit*, mais on regarde<sup>7</sup> peu (chacun pourra faire le relevé des occurrences : l'hypertrophie du premier terme et la rareté du second sont *éclairantes*). Voir relève de la perception, et d'une position passive ou neutre envers le monde : une fois les yeux ouverts, on ne peut pas ne pas voir. Regarder est une action qui relève d'une position active : c'est s'appliquer à voir, faire en sorte de voir, et dans ce mouvement se porter soi-même dans une préhension de l'extériorité. Le maçon « voit les tarasques », « voit les fortifications » (et encore : « Ce qu'il voit encore, ce sont des soudards », pp. 71-72). Il voit, tout simplement, mais il n'analyse pas. Le duc d'Albe a un « regard inquisiteur » (p. 78). Si la passivité de l'activité inhérente à la vue ne demande aucun accompagnement qualificatif, le regard quant à lui est inscrit dans l'espace sémantique : de lui on peut savoir ce qu'il voit mais aussi comment il voit ce qu'il voit, ce qu'il pense de ce qu'il voit, ou ce qu'il signifie de l'intériorité qu'il est (statutairement dans note culture, le regard est le principal *medium* de l'intériorité - pensons à cette métaphore : on voit l'âme à travers le regard, non à travers l'œil).

Le paysage (pris au sens large – c'est toute la configuration et la cartographie délimitées par le regard) implique très généralement la réévaluation de la relation qu'une subjectivité peut entretenir avec le monde. Et chez Bertrand, la bambochade et la fantaisie sont bien deux moyens de construire une scène qui doit dépendre d'un regard. Mais cette dépendance est malmenée dans l'œuvre. Comme le dit Luc Bonenfant, le héros bertrandien est un corps anonyme faits de personnages grouillants.<sup>8</sup> Et l'instance narratrice est elle-même une configuration hétérogène, faites de regards s'aveuglant sur les conditions morales, psychologiques et métaphysiques des scènes choisies. Sans doute une manière subtile pour Bertrand de neutraliser l'instance transcendante d'où procède le sens, pour montrer autre chose, pour parler de l'inconnu. La pseudo-neutralité de la coprésence du voyant et de la scène est exhibée par quelques éléments indiciaux. *Ici, ainsi*. On laisse de côté le fait que le [i] est l'une des signatures de la *nuit* diabolique de Bertrand. Regardons le comportement des mots. « Ici commence... Ici finit » (la litanie six fois répétée à chaque « livre ») : « ici », *ecce hic*, voici ceci qui est le plus rapproché dans le temps ou dans l'espace. *Ici* énonce la certitude du contenu de l'énoncé qui cherche à se remplir par la certitude sensible passant par l'œil. Ici<sup>9</sup>, sur ce livre, sur cette feuille de papier, sur ce calligramme qui fait affleurer une croix acéphale ou un triangle au sommet renversé, en lettres gothiques (dont nous ne pouvons ici reproduire la police) :

<sup>7</sup> Gilles Deleuze a consacré une partie d'un de ses cours à la distinction fondamentale entre voir et regarder.

<sup>8</sup> Luc Bonenfant, « Éthiques du poème : la prose anonyme de Gaspard de la Nuit », in revue *Insignis*, p. 6.

<sup>9</sup> Doubé par quelques *voici* – encore un déictique, cette fois formée d'un impératif (sur la base du verbe « voir » - et l'abréviation d' « ici »).

Ici commence le quatrième  
livre des Fantaisies  
de Gaspard  
de la  
Nuit

*Ainsi.* Bertrand a une drôle de manière d'utiliser l'adverbe de manière : dans la relation d'un rêve (dans le livre consacré à la nuit et ses prestiges) ainsi que dans la dernière pièce du dernier livre, « Le deuxième homme », en formule religieuse (comme un *amen* final : « Ainsi soi-t-il »...). « Ainsi j'ai vu, ainsi je raconte » : la parataxe asyndétique qui lie les deux propositions marque l'immédiation entre la vue et l'écriture. Il n'y a pas eu de regard, pas de reprise critique de la scène, et pour cause : la vision a été interne, rêvée. La spectacularité de la scène est noyée dans la spécularité organique du rêve. La relation onirique vient trahir toute possibilité du regard et du regard critique. L'effet de balancement avec les deux adverbes, renforcé par la structure parallèle qui se met en place entre la citation liminaire du *Pantagruel* et les deux premiers alinéas (« J'ai rêvé et plus, mais je n'y entends note » // « ainsi j'ai vu »... « ainsi j'ai entendu ») (p. 131) fait tout autant apparaître un *continuum* entre image sensorielle et transcription linguistique que le *discontinuum* entre l'image objective et une possible captation subjective intellectuelle. C'est de manière fort subtile que Bertrand fait apparaître la discontinuité de l'image et du regard dans la relation d'une expérience intime où le « je » ne cesse de s'affirmer. Car ce faisant, il ruine toute assise à la permanence du « moi » et fait surgir l'image dans l'immédiateté d'un inconscient, dans la toute puissance de la fantaisie qui n'est pas commandée mais qui surgit selon les lois obscures de séries proliférantes et obsessionnelles. Le premier livre s'ouvre sur l'une de ces séries les plus prégnante. 1.1. «... et la servante de l'hôtellerie qui accroche à la fenêtre un faisan mort. » (p. 70) - 1.2. le maçon qui voit des soudards qui, dans le parc empanaché de gigantesques ramées, sur de larges pelouses d'émeraude, criblent de coups d'arquebuse un oiseau » (p. 72) - 1.3. « depuis que la paix de Munster m'a enfermé dans ce château comme un rat dans une lanterne » (p. 74) - 1.4. « Et il se précipita d'une fenêtre dans le Rhin » (p. 76) - 1.5. « Maître Huytlen agrafa le fermail de sa bible, rangea ses lunettes dans leur étui, et tira le rideau de la fenêtre, qui laissa voir au soleil une fleur de la passion avec sa couronne d'épine, son éponge, son fouet, ses clous et les cinq plaies de Notre-Seigneur. » (p.78). Quelque chose lie, chez Bertrand, la vue (à travers la fenêtre, qui est précisément le cadre qui délimite la scène et qui ouvre au visible) à la mort (pendaison, défenestration...). Toute obombrée par les créneaux, tours, beffrois, toute obscurcie par la nuit, l'œuvre de Bertrand affaiblit la perception des tracés régulateurs de la narration et donc conjointement du sens à donner aux pièces distinctement puis à l'ensemble. Nicolas Wanlin pointe avec justesse l'ambivalence du texte de Bertrand lorsqu'il dit que « Surtout, le poème

donne au point de vue du maçon du haut de sa tour la portée d'une 'forme symbolique', c'est-à-dire d'une manière de représenter le monde qui implique un statut de l'observateur et une idéologie » et que par ailleurs « l'Histoire vue par le maçon perd son lustre et ses enseignements, s'appauvrit. Non que le maçon soit ignare mais parce que son point de vue est un point de vue singulier, qui ne s'élève pas à l'universel, sa description fragmentaire de la guerre n'accède à aucune transcendance. »<sup>10</sup> Cette ambivalence peut se lever (ou, plus précisément, se creuser et s'approfondir) si l'on *regarde* qui *voit* le maçon en train de *voir* (comme on l'a déjà dit, il est important de poser pour l'analyse le fait que le maçon voit mais ne regarde pas). La première réponse, qui ne répond à rien mais qui est pourtant celle que l'on doit donner, parce que Bertrand nous l'impose dans le texte liminaire (« Gaspard de la Nuit »), est que ce scrutateur masqué est le diable lui-même<sup>11</sup>, qui est le narrateur originaire. Ce qui explique pourquoi le regard s'attarde sur des objets que la mort vient ruiner. Jouissance du diable voyant tomber un à un dans son escarcelle de la destruction les objets enlevés au monde avec violence. Cette réponse doit être immédiatement doublée, puisque le diable est la mise en abyme (thétique et antithétique) du poète. Mais ici, la réponse n'est pas simple, et n'est sans doute pas univoque. Ce que l'on peut dire, c'est que l'image doit être interrogée dans une double nature, sensorielle (affectuelle) et conceptuelle, en tant qu'elle est révélation d'un état de la matière impressible et la construction d'un sens. Il faut ainsi réfléchir ensuite sous ce double paradigme aux instances de cette double vue de l'image : qui voit et qui regarde, qui sent et qui juge ? Partons de cette remarque de Georges Kliebenstein, qui dit que l'ouvrage « raconte *toujours la même histoire* »<sup>12</sup>. C'est dire que l'œuvre procède aussi par retour obsessionnel des mêmes images, identiques dans leur isomorphie tout comme elles sont similaires par les concepts qu'elles répètent. L'image imageante se reproduit dans des variations qui ne cessent de rappeler par delà les différences une seule et même insidieuse, insinuante forme-matrice, qui est la scène mortifère, ou scène du *fading*.<sup>13</sup> C'est, par-delà les images figurales<sup>14</sup> qui construisent les divers poèmes en prose, une image matrice, non directement figurée, infigurable.

---

<sup>10</sup> Nicolas Wanlin, « Portrait du poète en artiste, en bibliophile et en maçon », in *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand, op. cit.*, p. 93 et 95.

<sup>11</sup> L'autre figure du mal, qui est le voyant/voyeur invisible, est celle du tyran. « ... le roi et la reine voyaient sans être vus », « La tour de Nesle », p. 100.

<sup>12</sup> Georges Kliebenstein, « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », in *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand, op. cit.*, p. 239.

<sup>13</sup> On ne multipliera pas les exemples de cette chute, que l'on doit comprendre au sens purement objectif dans la narration (chute des villes, chute des corps) mais aussi au sens d'affaïssement du sens. Mettons en exergue ceci qui peut passer plus facilement inaperçu, qui se trouve dans les « Instructions à M. le metteur en pages » : « Pour ces trois livres, moins importants aux yeux de l'auteur » (p. 206). Ici encore, de manière détournée, l'œil est associé à la négativité et à la perte de substance.

<sup>14</sup> Une note sur celles-ci : les figures choisies par Bertrand construisent une stratégie duelle, ironique sans aucun doute, en jouant sur le pittoresque et le lieu commun. Dans un Moyen-âge qui traîne partout, le pittoresque se construit sur la couleur locale de ce qui précisément n'est pas local, mais délocalisé (c'est ce qui est éloigné dans le

*L'œil mort ou le regard du pendu*

Tout est question de *méthode*. L'image elle-même est régie par les lois de sa construction et de sa monstration. Descartes écrit la *Dioptrique* pour montrer les tromperies et les erreurs de la vision. Et ses spéculations œuvrent à les corriger afin de vérifier les outils qui permettront de stabiliser une vision correcte. Il y a des règles pour la direction de l'esprit comme il y en a pour celle de l'œil. Sauf chez Bertrand, où tout semble se trouver *in maligno positus*, et avant tout celui qui voit. Pas d'image chez Bertrand sans encadrement, à tel point que le cadre semble être un impératif constitutif de l'image (et pas seulement de la scène). Ce cadre s'objectivise dans l'œuvre en plusieurs ordres. Celui de la narration, par exemple, puisque une narration encadrante (« Gaspard de la Nuit ») introduit les divers récits. Celui de la forme, puisque les six livres sont encadrés en amont par quatre textes (une épigraphe, la narration encadrante susnommée, un art poétique intitulée « Préface », un poème dédicace adressé à Victor Hugo), en aval par un autre poème dédicace adressé à Charles Nodier. Cette structure se double au niveau de chaque livre lui-même encadré par une page d'*incipit* et d'*explicit* (« Ici commence »... « Ici finit »), et de chaque poème lui-même introduit par une épigraphe programmatique qui joue un rôle d'encadrement référentiel. Le cadre s'objectivise encore dans la scénographie des poèmes avec toutes les fenêtres grillagés, verrouillées, plombées par l'entrelacs des nervures maintenant les losanges des vitraux (vitraux laïcs ouverts aux attaques des giboulées tout comme aux images inquiétantes – à quoi ne répond pas la rosace, la fenêtre lumineuse éclairant l'Intercession et le miracle de la foi). Et ce cadre, qui délimite et donne un sens – ou du moins une mesure – à la scène, se dédore, gagné par le mortifère. Ainsi du cadran de l'horloge défaite (Gargantua a pris les cloches de Paris, Philippe le Hardi celles de Courtray...). Absence et mort, voilà les deux montants du cadre bertrandien, comme l'indique le poète dans ses notes pour une mise en image de son œuvre : « Tous les sujets indiqués dans cette note sont au choix de l'artiste. Plus il y aura dans l'encadrement de confusion et de figures, plus il fera d'effet. » (p. 206). L'effet recherché est la confusion, ou absence de clarté des figures et du sens. Et *Gaspard de la Nuit* de se trouver dans la position ironique où, en l'état du texte, les poèmes encadrent des images absentes, et où, à l'opposé, dans le projet – ou *Keepsake fantastique* non réalisé – le dessin devait servir d'encadrement pour le texte. Fenêtre, cadre pictural... tout ceci renvoie à des figures imageantes, des figures prenant forme. Et cependant,

---

temps et dans l'aire : Dijon ou Bruges, le Paris disparu des siècles disparus...). La couleur locale est ainsi toujours le lieu de l'exotisme, et le pittoresque est alors aussi la scène ou la vue (au sens pictural d'une « Vue de Delft ») pour un œil étranger. Hugo et Delacroix avaient déjà fait apparaître le fait que l'orientale-esthétique ne produisait pas tant l'étrangeté d'un objet posé devant le regard du lecteur/spectateur que celle du regard face à l'aura de l'objet.

nous le disions en début d'étude, les images chez Bertrand ont une prégnance indécise, douteuse. Elles naissent dans le rayon d'un aveuglement, d'une tache aveugle, non directement signifiées dans le texte donc, et pourtant dont nous trouvons cependant, partout disséminé, le centre opératoire, l'image matricielle, qui est aussi le cadre qui fait retour partout, qui revient obsessionnellement, frappé de mutisme par une lourde condamnation, par l'anathème. Anathéma : être suspendu, être voué aux Enfers. Être condamné. Être pendu au gibet. Car c'est bien le gibet qui est le point cardinal. Un gibet, ou fourche patibulaire, avec un plancher d'où sortent deux colonnes de pierres ou deux étais de bois soutenant une poutre de bois horizontale. Le cadre parfait où l'on expose les pendus *à la vue* des passants. Un cadre spectaculaire et un sujet encadré. Un cadre de mort et un sujet mort. Et l'anathème ne cesse de revenir comme le thème d'une variation obsessionnelle. La psychanalyse freudienne nomme ce genre de fantaisie récurrente un fantasme. « On bat un enfant ». Bertrand avant elle présente un autre nœud fantasmatique : un homme est pendu. Fantasme (Bertrand parle dans « Le Clair de lune » d'une fièvre qui rend incohérent) revenant comme dans le refoulement et prenant la place des images en les dé-formant par sa propre puissance : deux ladres se lamentent sous la fenêtre du narrateur (comme les deux larrons encadrant une croix plus hautes ?)(p. 127), la lune semble grimacer et tirer la langue comme un pendu (p. 128) etc. « Que vois-je remuer autour de ce gibet » dit Faust en épigraphe à l'une des pièces détachées, « Le Gibet ». La vue et le cadre mortifère sont indissociables, et d'une prégnance telle que tout cadre se voit entaché d'un même anathème, jusqu'au tableau d'Holbein, portrait du duc d'Albe (figure de la mort – ce prince, chef des armées de Charles Quint, est resté célèbre pour avoir réprimé dans le sang la révolte des Pays-Bas – il se vantait d'avoir tué 18000 personnes, et avait fait des pendaisons, bûchers et décapitations un spectacle quotidien)<sup>15</sup>, « appendu à la muraille » (p. 78).

Qui, dira-t-on, est mort ? Qui s'est abîmé ? Une fonction, un personnage ? L'œuvre fort heureusement n'offre aucune prise à un roman familial, et assez peu à l'étude des névroses objectives (outil sartrien). Il faut renoncer à placer ce point de focalisation. Le regard s'aveugle et ne laisse qu'une pure pulsion scopique, qu'un œil, une hallucination, une motion de désir inconscient maintenue à l'écart de la conscience ponctuelle du moi qui neutralise son activité et occupe tout l'espace psychique de ses figures fantastiques et de ses affects monstrueux. Une vue dont le regard est absent. La fiction, ou fantaisie, est seule à pouvoir être *échafaudée*, portée sur l'échafaud du maçon ou sur le gibet. Il y a un spectacle, mais pas de retour sur le spectacle, tout se fait en dehors et en l'absence du sujet savant et de la sensibilité sympathisante – du *subjectum* - à tel point que, comme le souligne justement Christine Marcandier, la violence, pourtant

---

<sup>15</sup> Notons qu'un duc-d'Albe est aussi un substantif (venu des Pays-Bas) désignant un pilotis, ou poteau de bois, auquel on attache les bateaux.

omniprésente, « ne peut être pleine »<sup>16</sup>. Ainsi, la vision matricielle qui organise l'espace symbolique et sémiotique de *Gaspard de la Nuit* pourrait bien trouver et perdre son origine dans le pendu : point de focalisation de l'œil et foyer de la perception aveuglée, paralysée dans son travail d'intellection tout comme dans la production affectuelle. Objet mort regardé et sujet regardant (annihilé dans la passivité) confondus, projetés l'un sur l'autre, emprisonnés dans un cadre qui constitue la scène mortifère, le lieu du désœuvrement de l'œuvre.

Vincent Vivès

---

<sup>16</sup> Christine Marcandier, « La lune grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu ! » Ironie de la violence dans *Gaspard de la Nuit*. », in *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand, op. cit.*, p. 194.