

Vincent-Munnia, Nathalie

Du poème en prose comme art de la marge chez Aloysius Bertrand

Études romanes de Brno. 1998, vol. 28, iss. 1, pp. [45]-55

ISBN 80-210-2011-3

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113192>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

NATHALIE VINCENT-MUNNIA

DU POÈME EN PROSE COMME ART DE LA MARGE CHEZ ALOYSIUS BERTRAND

Aloysius Bertrand, par la voix de son personnage Gaspard, dit avoir „consign[é]“, dans son recueil *Gaspard de la nuit*, „divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur“;¹ il les applique notamment à la description de sa ville à la fois mère et maîtresse, Dijon,² dans laquelle apparaît tout un peuple de truands, mendiants, gueux, pauvres et bohémiens. Ces marginaux — issus de l'univers urbain, mais en même temps exclus par lui — emplissent la ville ou, plus largement, l'espace que parcourt le poète peintre. Figures de la marginalité sociale, ils donnent lieu à une représentation assez précise et renvoient à une réalité sociale observée, qui vient empiéter sur le domaine poétique. Mais, soumises à une esthétisation, ces figures de la marginalité n'en appellent-elles pas une autre: celle de l'artiste, en qui Baudelaire, puis Cros, Mallarmé... (et Starobinski!)³ nous ont appris à voir un „saltimbanque“? Emblème de l'exclusion sociale lui aussi, il renvoie de plus chez Bertrand à un autre type de marge, celle dans laquelle se trouve le poète en prose en regard de la poésie de la première moitié du dix-neuvième siècle et peut-être même à la „marge poétique“ dans laquelle s'écriraient ces tout premiers poèmes en prose.

1 Aloysius Bertrand: *Gaspard de la nuit* [éd. orig. posthume Angers et Paris, Labitte 1842], Paris, Gallimard 1980 (coll. „Poésie“), p. 76. Toutes les citations renverront à cette édition Poésie/Gallimard.

2 C'est Bertrand lui-même qui utilise ces images à propos de la ville de son enfance: „J'aime Dijon comme l'enfant, la nourrice dont il a sucé le lait, comme le poète, la jeune fille qui a initié son cœur“ (*Gaspard de la nuit*, p. 59).

3 Jean Starobinski: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira 1970, et Paris, Flammarion 1983 (coll. „Champs“).

* * *

Représentation poétique de la marginalité sociale

Dans *Gaspard de la nuit*, la marginalité est essentiellement représentée par les „gueux“, les truands et les bohémiens. Ils entrent très précisément dans la définition „sociale“ de la marginalité puisqu'ils vivent en marge de la société: sans y être intégrés, mais à son contact, véritablement dans la marge, c'est-à-dire en dehors mais non loin. Tous ces personnages surgissent d'ailleurs essentiellement la nuit: aux gueux est attachée la qualification „de nuit“⁴ et leur cri de ralliement pourrait être celui des turlupins du poème „Les Deux Juifs“:

Assomme! assomme! aux juifs, le jour, aux truands la nuit!⁵

La nuit est leur domaine, le temps pendant lequel ils peuvent envahir l'espace de la ville dont ils sont absents — exclus — la journée. Éminemment fantastique, l'univers nocturne sert donc aussi le réalisme d'une peinture sociale contrastée, à l'image du „feu de brandons“ autour duquel „s'acoquin[ent], avec des gueux de nuit, un procureur au parlement qui cour[t] le guilledou, et les gascos du guet“.⁶ Par opposition au jour qui est l'espace-temps de la normalité, la nuit opère un renversement et un mélange des normes qui permet l'intrusion des marginaux: dans l'espace fictionnel, mais aussi plus largement dans l'univers poétique, peu ouvert jusqu'au début du dix-neuvième siècle à ce type de personnages.

Une autre caractéristique complète la représentation bertrandienne de la marginalité sociale: la souffrance physique et morale qui pèse sur les marginaux. Le problème de la faim est évoqué, en termes à la fois imagés et familiers:

S'imaginerait-on jamais, à voir ma pimpante dégainé, que la faim, logée dans mon ventre, y tire — la bourrèle! — une corde qui m'étrangle comme un pendu!⁷

De même, le motif du froid apparaît à plusieurs reprises, dans les poèmes:

Quelques maraudeurs, égarés dans les bois, se chauffaient à un feu de veille.⁸

ou dans leurs épigraphes:

J'endure
froidure
bien dure.⁹

4 „Les Gueux de nuit“, *Gaspard de la nuit*, pp. 111-112 et „La Tour de Nesle“, p. 115.

5 „Les Deux Juifs“, *Gaspard de la nuit*, p. 110.

6 „Les Gueux de nuit“, *Gaspard de la nuit*, p. 112.

7 „Le Raffiné“, *Gaspard de la nuit*, p. 117.

8 „Les Grandes Compagnies“, *Gaspard de la nuit*, p. 170.

9 Épigramme des „Gueux de nuit“, *Gaspard de la nuit*, p. 111.

Nous n'avons ni feu ni lieu,
 Donnez-nous la part-à-Dieu.¹⁰

Le facteur social se double donc, chez Bertrand, d'une dimension plus psychologique et plus humaine — peut-être parce que cette souffrance a des résonances autobiographiques pour Bertrand: la pauvreté se fait „misère“. Ce thème de la souffrance associe du reste aux bohémiens, aux truands et aux gueux, d'autres exclus, dont la marginalité provient précisément de la maladie, c'est-à-dire d'une souffrance physique qui devient aussi morale: réapparaissent ainsi à plusieurs reprises des „béquillards“,¹¹ des fous¹² et des lépreux qui „se lament[ent]“¹³ et „cherch[ent] à tromper les heures [...] si lentes pour la souffrance“.¹⁴ La solitude — corollaire de l'exclusion — est aussi l'un des motifs récurrents de cette souffrance, souvent incarnée par le „reclus“ ou l'„hermite“.¹⁵ Le malade, enfin, peut, du fait de son aspect physique, devenir monstrueux, tel le fou qui „rican[e]“ et

qui vague, chaque nuit, par la cité déserte, un œil à la lune et l'autre — crevé!¹⁶

Mais plus souvent que la monstruosité — dénuée du reste d'agressivité —, c'est le grotesque qui définit physiquement le marginal: un grotesque qui n'est pas dépréciation mais plutôt marque d'esthétisation de la part du poète et point de jonction entre le réalisme et le fantastique.

Esthétisation de la marginalité dans le poème en prose bertrandien

L'ambition de Bertrand, il ne faut pas l'oublier, est de peindre „à la manière de Callot“.¹⁷ Or Callot est le graveur des „Gueux“, des „Bohémiens“, de figures souvent grotesques. Les poèmes en prose bertrandiens se veulent aussi des „bambochades“,¹⁸ c'est-à-dire des peintures de mœurs pittoresques et populaires (dans le genre de celle du Bamboccio).¹⁹ Cette ambition véritablement picturale transforme la représentation réaliste; la description de la réalité se fait peinture et les personnages de marginaux acquièrent une dimension plastique,

10 Épigraphe de „La Messe de minuit, *Gaspard de la nuit*, p. 125.

11 „La Tour de Nesle“, *Gaspard de la nuit*, p. 115.

12 „Le Fou“, *Gaspard de la nuit*, p. 137.

13 „Le Clair de lune“, *Gaspard de la nuit*, p. 141.

14 „Les Lépreux“, *Gaspard de la nuit*, p. 174.

15 Voir par ex. „Les Lépreux“ (pp. 174–175) ou „Sur les rochers de Chèvremorte“ (pp. 209–210).

16 „Le Fou“, *Gaspard de la nuit*, p. 137.

17 Le sous-titre de *Gaspard de la nuit* est en effet „Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot“.

18 Le premier titre choisi par Bertrand pour désigner ses poèmes en prose était „Bambochades romantiques“.

19 Il Bamboccio est le surnom du peintre hollandais Pierre Van Laer.

qu'ils soient immobilisés dans des postures — telle „la bohémienne qui se pâme sur sa mandoline“²⁰ —, ou qu'au contraire ils semblent animés, souvent accompagnés d'un mouvement de couleurs:

Il n'a pas oublié qu'il a dansé le boléro sous les rochers de la Sierra de Grenade avec une brune aux boucles d'oreille d'argent, aux castagnettes d'ivoire.²¹

Le pittoresque, du reste, vise bien la représentation d'une réalité étrangère à celle du lecteur-spectateur: la peinture d'une réalité autre, extérieure, inconnue, ici parce qu'elle renvoie à un mode de vie radicalement différent (celui des bohémiens, des brigands ou des troupes de voleurs par exemple) qui est donc exprimé par un lexique quelque peu étrange, rare au moins, „exotique“ („guérillas“, „arrières“, „gitano“...) ou archaïque („gueux“, „turlupin“...). Le marginal appelle donc le pittoresque.

La peinture des figures de la marginalité sociale génère ainsi une alliance de différents registres et niveaux de représentation: le pittoresque bertrandien conduit souvent au grotesque ou au prosaïsme. Les gueux, les mendiants, les pauvres et les bohémiens se présentent comme des figures de la marginalité à un niveau à la fois thématique (ils sont intégrés, en tant que motifs poétiques, au domaine poétique par sa marge — celle du poème en prose), et plus générique (la représentation de la marginalité ouvre — entre autres — des registres jusque-là littérairement marginaux eux aussi). Or c'est sans aucun doute la prose qui rend possible l'intégration poétique de cette marginalité. Les figures de la marginalité peuvent donc être considérées, à certains égards, comme emblématiques du poème en prose.

Voix et visions de la marginalité

Si les figures de la marginalité sont représentées et „peintes“, elles accèdent aussi à la parole. Là encore, le phénomène offre l'occasion au poète de donner la primauté au pittoresque et d'introduire dans ses poèmes d'autres registres assez nouveaux en poésie, l'humour ou l'insolite par exemple. Le pittoresque passe ainsi par un discours direct imagé où les tournures familières ou archaïques ne sont pas rares et dans lequel l'humour peut se faire gras ou grivois:

- „Ohé! ohé! Lanturelu!“ — „Ma révérence à madame la lune!“ — „Par ici, la cagoule du diable!“²²
- „Ma mule, répondit un arriéro, a fait un pet dans l'écurie.“ — „Gavache! s'écria le brigand, est-ce pour un pet de ta mule que j'arme cette carabine? Alerte!“²³
- „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.“²⁴

20 „Harlem“, *Gaspard de la nuit*, p. 87.

21 „La Cellule“, *Gaspard de la nuit*, p. 184.

22 „Les Deux Juifs“, *Gaspard de la nuit*, pp. 109–110.

23 „L'Alerte“, *Gaspard de la nuit*, p. 192.

24 „Les Gueux de nuit“, *Gaspard de la nuit*, p. 111.

- „Pouah! les chaircuitiers, échaudent-ils leurs cochons à minuit? Ventre-dieu! c'est un bateau de feurre qui brûle en Seine!“²⁵

Mais l'intérêt majeur de ces passages de discours direct réside dans leur mode d'insertion dans le discours ou le récit du poète: généralement, les voix font intrusion brutalement dans le poème, sans être annoncées par un verbe introducteur et sans que les émetteurs et récepteurs soient clairement identifiés. Le discours de la marginalité vient donc empiéter sur celui du poète, qui est en quelque sorte dépossédé de son pouvoir d'intervention et de sa propre parole; d'autant que les passages de récit ou de discours imputables au poète ont tendance, eux aussi et de manière presque mimétique, à céder à des tours et des registres de langue inhabituels, familiers, populaires, archaïques, humoristiques: on trouve ainsi dans *Gaspard de la nuit* une „virago sèche comme une merlu-che“²⁶, „une viole bourdonnante“ qui „répon[d] par un gargouillement burlesque de lazzi et de roulades, comme si elle [avait] au ventre une indigestion de Comédie Italienne“²⁷, „messire Hugues, le prévôt“ qui „crach[e] dans le brasier de fer avec la grimace d'un cagou qui a avalé une araignée en mangeant sa soupe“²⁸, Messire Jean qui est „culbut[é] comme un goutteux sur ses crosses“²⁹, une „cornemuse“ qui „pleurnich[e] comme un marmot à qui perce une dent“...³⁰ Le discours de la marginalité semble donc en quelque sorte „contaminer“ celui du poète, le marquer de son empreinte.

Le point de vue sur les figures de la marginalité paraît, lui, beaucoup plus neutre, plus statique aussi. Parfois, dans des descriptions où la première personne intervient, le „je“ du poète-narrateur se fait voyeur d'une scène qui se déroule sous ses yeux: le motif de la fenêtre offre alors tout à la fois un encadrement en quelque sorte plastique à la scène dépeinte, un procédé de dramatisation et d'intensification et un écran au voyeur qui voit, de l'intérieur, une scène extérieure, sans être vu (et sans être atteint par les „éclats de cris“ et les „dragées de sarbacane“!):

Deux juifs qui s'étaient arrêtés sous ma fenêtre, comptaient mystérieusement au bout de leurs doigts les heures trop lentes de la nuit.

— „Avez-vous de l'argent, Rabbi? demanda le plus jeune au plus vieux.“

— „Cette bourse, répondit l'autre, n'est point un grelot.“

25 „La Tour de Nesle“, *Gaspard de la nuit*, p. 115.

26 „Les Cinq Doigts de la main“, *Gaspard de la nuit*, p. 97.

27 „La Viole de Gamba“, *Gaspard de la nuit*, p. 99.

28 „La Tour de Nesle“, *Gaspard de la nuit*, p. 115.

29 „Messire Jean“, *Gaspard de la nuit*, p. 123.

30 „Les Grandes Compagnies“, *Gaspard de la nuit*, p. 170.



Mais alors une troupe de gens se rua avec vacarme des bouges du voisinage; et des cris éclatèrent sur mes vitraux comme les dragées d'une sarbacane.³¹

Mais le plus souvent, les figures de la marginalité sont décrites par un témoin extérieur dont la discrétion passe par un point de vue non focalisé. Cependant, si le témoin reste assez discret, le poète dote néanmoins ses marginaux de caractéristiques souvent positives: la musique, la danse et l'amour semblent emplir la vie des bohémiens et des gueux, depuis celle de „la bohémienne qui se pâme sur sa mandoline“ dans „Harlem“³² jusqu'à celle du jeune reclus de „La Cellule“ qui „n'a pas oublié qu'il a dansé le boléro [...] avec une brune aux boucles d'oreille d'argent, aux castagnettes d'ivoire“ et qui „aimerait mieux faire l'amour dans le camp des bohémiens que prier Dieu dans le couvent“.³³ Cette vie de plaisir est à rapprocher de celle des brigands qui est dangereuse (tous risquent la pendaison et sont sans cesse aux aguets) mais passionnante, par ses aventures, et facile car synonyme de richesse et de paresse.³⁴ L'absence d'attachement à un lieu fixe marque enfin ces figures de la marginalité; ce nomadisme trouve certes son origine dans la pauvreté, source d'exclusion, mais a aussi comme corollaire plus positif l'indépendance: la marge n'est-elle pas aussi — dans un sens figuré — un espace de latitude, de plus grande liberté d'action? Plaisir, abondance et liberté constituent donc la contrepartie de la pauvreté, de la souffrance et de la solitude, et donnent de cette marginalité une vision plus idéalisée.

Mais les marginaux ne sont pas seulement soumis au regard du poète; ils possèdent, eux aussi, le sens visuel et sont souvent des contemplatifs, tel le „Gaspard“ du prologue qui a cherché l'art dans la contemplation des œuvres de la nature puis des hommes et dont „[l'] œil où germ[e] une larme, sond[e] le ciel“.³⁵

L'art et la marge

Son portrait ouvre le paratexte narratif qui précède le recueil des „Fantaisies de Gaspard de la nuit“ (dont il est censé être l'auteur), lui conférant ainsi une place centrale:

³¹ „Les Deux Juifs“, *Gaspard de la nuit*, p. 109. Le motif du poète derrière sa fenêtre réapparaît (lié ou non aux figures de la marginalité) dans plusieurs poèmes, notamment dans le livre le plus fantastique („La Nuit et ses prestiges“): „La Chambre gothique“ (p. 133), „Le Fou“ (pp. 137–138), „Le Clair de lune“ (p. 141), „La Ronde sous la cloche“ (pp. 143–144).

³² „Harlem“, *Gaspard de la nuit*, p. 87.

³³ „La Cellule“, *Gaspard de la nuit*, p. 184. Voir aussi les giges dansées par les „turlupins“, „béquillards“ et „gueux de nuit“ dans „La Tour de Nesle“ (pp. 115–116).

³⁴ Voir par exemple „Le Marquis d'Aroca“ (pp. 188–189) ou „Henriquez“ (pp. 190–191).

³⁵ *Gaspard de la nuit*, p. 75.

C'était un pauvre diable dont l'extérieur n'annonçait que misères et souffrances. J'avais déjà remarqué dans le même jardin sa redingote râpée qui se boutonnait jusqu'au menton, son feutre déformé que jamais brosse n'avait brossé, ses cheveux longs comme un saule, et peignés comme des broussailles, ses mains décharnées, pareilles à des ossuaires, sa physionomie narquoise, chafouine et maladive qu'effilait une barbe nazaréenne.³⁶

Ce double du poète, auteur imaginaire ou imaginé de *Gaspard de la nuit*, se définit comme un misérable, un autre marginal. C'est donc un „portrait de l'artiste en marginal“ qui nous est offert en ouverture.

Et, tout au long du recueil, le poète possède les caractéristiques des figures de la marginalité. Dans „Un rêve“ par exemple, le „je“–personnage (qui n'apparaît qu'à la fin de la troisième strophe dans le récit du „je“–narrateur) se révèle être ce „criminel au supplice“ dont il est question dès la deuxième strophe.³⁷ Et, d'une manière plus générale, le poète est avant tout un pauvre: dans la première pièce de son recueil, sorte d'envoi très personnel, Bertrand se définit comme un „poète pauvre et souffrant“.³⁸ De plus, l'image (métaphore ou comparaison) permet souvent de doter la figure du poète des traits attribués par ailleurs aux marginaux: l'hostilité, par exemple, des éléments naturels („ô ma muse inabritée contre les orages de la vie!“).³⁹ Certaines images introduisent en outre sur un plan purement verbal, des figures de la marginalité dans des poèmes où elles sont absentes de la description et de la représentation, et ce, souvent, pour les rapprocher du „je“ du poème: c'est le rôle des glaneuses métaphoriques de „l'Office du soir“:

Dieu permettait que je glanasse l'épi du pauvre derrière sa riche moisson.⁴⁰

La métaphore du fou, quant à elle, représente très clairement l'artiste: le fou bertrandien „écrit un livre“.⁴¹ D'autre part, Bertrand en ambitionnant d'écrire des „fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot“,⁴² s'identifie en partie à une figure artistique particulière, au graveur des „gueux“ et des „bohémiens“, lui-même identifiable à ses personnages:

Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache.⁴³

36 *Gaspard de la nuit*, pp. 59–60.

37 „Un rêve“, *Gaspard de la nuit*, pp. 145–146.

38 „À M. David, statuaire“, *Gaspard de la nuit*, p. 245.

39 „Ma chaumière“, *Gaspard de la nuit*, p. 204.

40 „L'Office du soir“, *Gaspard de la nuit*, p. 120.

41 „À M. Charles Nodier“, *Gaspard de la nuit*, p. 217.

42 Voir la note 17.

43 „Préface“, *Gaspard de la nuit*, p. 79.

Enfin, au-delà même de la métaphorisation de la marginalité, Bertrand a recours à deux reprises au mythe du juif errant pour symboliser le poète et sa quête artistique: son double, Gaspard, est classé parmi

ces artistes au petit pied, joueurs de violon et peintres de portraits, qu'une faim irrassasable et une soif inextinguible condamnent à courir le monde sur la trace du juif-errant.⁴⁴

La marginalité sociale rejoint donc ici une marginalité spirituelle: seul le poète s'intéresse encore aux „merveilleuses légendes, [...] le juif errant abordant [...] l'évêque Gotzelin, pour lui raconter la passion de notre-seigneur“;⁴⁵ le „siècle incrédule“ n'écoute plus ni le juif errant ni le poète, associés dans un même silence et représentant tous deux une spiritualité „aujourd'hui mépris[e]“.⁴⁶ La figure du marginal conduit donc à une marginalité non seulement sociale, non seulement spirituelle et intellectuelle mais aussi, en définitive, littéraire: le poète qui choisit de parler du juif errant, des chevaliers, ou du Moyen Âge et d'un passé inutile à la société présente — et c'est en somme l'art poétique de *Gaspard de la nuit* — s'exclut de lui-même, d'une part du „siècle incrédule“ et utilitaire, d'autre part de toute gloire ou postérité littéraires:

Et mes fables n'auraient pas même le sort de la complainte de Geneviève de Brabant, dont le colporteur d'images ne sait plus le commencement, et n'a jamais su la fin!⁴⁷

La même marginalité littéraire sera revendiquée plus tard par Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*, notamment à travers l'ultime symbole de la marginalité qui vient clore son recueil de poèmes en prose, celui des „chiens crottés“:⁴⁸ ceux-ci incarnent la „muse familière, la citadine, la vivante“;⁴⁹ la modernité qui fait intrusion en poésie, par opposition à la „muse académique“;⁵⁰ aux sujets de la poésie traditionnelle et admise. Symbolisant l'ambition esthétique de Baudelaire et se présentant comme des doubles à la fois des marginaux et du poète, ils sont finalement emblématiques de l'art poétique du poème en prose; c'est pourquoi le poète veut

44 *Gaspard de la nuit*, p. 60.

45 „À un bibliophile“, *Gaspard de la nuit*, p. 176.

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*, p. 177.

48 Charles Baudelaire, „Les Bons Chiens“, *Le Spleen de Paris* ou *Petits poèmes en prose* [éd. or. *L'Indépendance belge*, 21 juin 1865 — éd. posthume en volume *Œuvres complètes — Tome IV*, Paris, Michel Lévy frères, 1869], *Œuvres complètes — Tome VI*, Paris, Gallimard 1975 („Bibliothèque de la Pléiade“) p. 360.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés, et le poète qui les regarde d'un œil fraternel.⁵¹

Ces „portraits de l'artiste en marginal“ assimilent donc — dans *Gaspard de la nuit*, mais aussi dans d'autres recueils de poèmes en prose de la première moitié du dix-neuvième siècle — les différentes figures de la marginalité et les diverses représentations du poète: les marginaux apparaissent comme des figures de leur créateur; ils sont des poètes,⁵² constituent autant d'inscriptions du poète dans le poème. Inversement, le poète est lui aussi un marginal. Il est donc *contre* la société et l'espace social, dans tous les sens du terme: en opposition, parfois hostile, à eux, comme les personnages de marginaux bertrandiens, gueux de nuit, bohémiens, truands et autres brigands; mais aussi en contact avec eux, tout proches d'eux, même s'il ne peut s'inscrire que dans leurs marges puisqu'il rejette leurs valeurs centrales, de la même manière que les divers types de malades de *Gaspard de la nuit* sont des exclus, mais de même aussi que les paroles de ces figures de la marginalité viennent contaminer, inquiéter le discours poétique. La notion de marginalité est ainsi, selon Max Milner, „essentielle pour comprendre comment a pu se former [le] talent [de Bertrand] si étrangement soustrait à la norme“⁵³ puisque

elle suppose ce qu'il faut de contacts avec le monde pour en capter les influx, en ressentir les appels, et en même temps une incapacité foncière, à la fois subie et voulue, à s'y faire une place.⁵⁴

En effet, Bertrand — et les premiers poètes en prose en général — occupent une situation particulière: en tant qu'artistes et poètes, ils se trouvent déjà hors du réel, en nécessaire inadéquation par rapport aux valeurs de la société bourgeoise de leur époque. Mais, leur insignifiance littéraire, les classant parmi les romantiques marginaux, rend leur marginalité plus probante encore que celle des „grands“ romantiques. Et surtout, leurs choix poétiques — la pratique d'un genre poétique non reconnu, encore inexistant même avant Baudelaire — rendent d'emblée impossible toute consécration littéraire immédiate, ainsi que l'exprime Bertrand;⁵⁵ ils soustraient, de fait, les premiers poèmes en prose à toute possibilité de reconnaissance générique contemporaine. D'une manière

51 *Ibid.*

52 Ainsi sont-ils souvent artistes: danseurs (voir la note 32), musiciens (voir la note 31, ainsi que le clerc du gai savoir de „L'Air magique de Jehan de Vitteaux“, *Gaspard de la nuit*, pp. 233–234)...

53 Max Milner: „Préface“ de *Gaspard de la nuit*, p. 15.

54 *Ibid.*

55 Voir les notes 45 à 47, ainsi que „À M. David, statuaire“, *Gaspard de la nuit*, p. 245: „Non, la gloire, noblesse dont les armoiries ne se vendirent jamais, n'est pas la savonnette à vilain qui s'achète, au prix du tarif, dans la boutique d'un journaliste!“

générale en effet, les premiers poètes en prose — et Bertrand tout particulièrement — à la fois expriment des ambitions littéraires ou des rêves de gloire⁵⁶ et, d'autre part, associent leurs œuvres à un indubitable échec.⁵⁷ Ils les fondent même sur cette dynamique de l'échec, qui les pousse à consentir à la marginalité littéraire, bien plus encore, à la rechercher, tout en regrettant les perspectives (de gloire notamment) dont, ainsi, ils se privent.

Le poème en prose prend donc naissance dans ces marges, de la société et de la littérature. Introduisant une certaine marginalité en poésie, il se présente de plus comme un art de la marge: un type de poésie qui inscrit la marginalité poétique — des sujets et des formes d'expression traditionnellement exclus comme apoétiques — dans son espace textuel et qui, par là, se situe en marge des genres littéraires reconnus, dans l'espace encore vide d'un genre en train de se construire, dans la marge blanche et indéterminée d'une généricité encore indéfinie.

* * *

Les figures de la marginalité remplissent par conséquent une fonction particulière dans *Gaspard de la nuit*: marginales du point de vue thématique, elles n'occupent qu'une position secondaire par rapport à d'autres motifs ou types plus développés, mais permettent aussi, précisément, l'introduction d'une certaine marginalité thématique en poésie, exploitant les possibilités poétiques inédites offertes par l'utilisation de la prose dans le poème. D'autre part, le mode de représentation et d'inscription de cette marginalité dans le texte la place souvent au cœur même du fonctionnement poétique: liée au pittoresque et à l'ambition plastique de Bertrand, elle acquiert une place centrale dans sa vision du monde et dans l'univers poétique ainsi créé; jusqu'à devenir une image de l'artiste lui-même. Car les figures de la marginalité apparaissent enfin et surtout comme emblématiques d'un art poétique de la marge, le poète-marginal — situé, significativement, „à l'écart“⁵⁸ — rêvant, ainsi que l'explicitera Baudelaire, „le miracle d'une prose“⁵⁹ inédite, forme d'expression poétique

56 Bertrand, par exemple, vend son manuscrit à Eugène Renduel, l'éditeur des romantiques, et rêve d'une édition luxueuse, illustrée; il remanie du reste incessamment son recueil pour atteindre à la perfection. Mais, parallèlement, il ne donne pas suite à ses prises de contact avec les personnalités littéraires de l'époque, disparaît des salons (notamment du Cénacle ou de l'Arsenal) où il a lu ses textes, admirés de Sainte-Beuve (qui préfèrera d'ailleurs l'édition originale posthume de *Gaspard de la nuit*), et renonce par conséquent à l'aide qu'il pourrait retirer de ces relations.

57 Bertrand envisage l'oubli rapide de son „petit livre“ par opposition à la gloire éternelle de son dédicataire („À M. Victor Hugo“, *Gaspard de la nuit*, p. 81) et discrédite sa valeur lyrique en qualifiant son „luth“ de „camard“ (dans l'épigraphe en vers qui ouvre *Gaspard de la nuit*, p. 58: „Dijon, Moutl te tarde! / Et mon luth camard / Chante la moutarde / Et ton Jacquemart!“).

58 „J'étais un jour assis à l'écart...“ (Prologue de *Gaspard de la nuit*, p. 59).

59 Voir Charles Baudelaire, Dédicace „À Arsène Houssaye“ du *Spleen de Paris* [éd. or. *La Presse*, 26 août 1862], *Œuvres complètes — Tome I*, Paris, Gallimard, 1975

marginale, pour créer un „procédé nouveau“⁶⁰ et traduire des „idéaux“ insaisissables. Art de la marge qui *réfléchit* ses propres conditions d'élaboration, sa propre marginalité littéraire; art de la marge dans lequel représentation de la marginalité sociale et métaphorisation de la marginalité littéraire se rejoignent pour dire l'essentielle marginalité spirituelle du poète...

Nathalie Vincent–Munnia
(Clermont–Ferrand)

(„Bibliothèque de la Pléiade“, p. 275: „Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime...“.

60 Voir la note 1.

