

L'Énonciation dans Gaspard de la nuit de Louis (Aloysius) Bertrand

Nicole Sers

[Extrait, légèrement abrégé des pages 1-8 et 112-131 de la thèse du même titre, écrite sous la direction de J.W. Brown et approuvée en juillet 1987. Nous présentons d'abord le résumé anglais de la thèse tout entière.]

The aim of this study is to demonstrate the enunciation, that is to say the act of language itself as the domain which governs the passage from competence to linguistic performance, in Gaspard de la Nuit by Louis (Aloysius) Bertrand.

After naming the elements which form the basis of the principle of enunciation, which are I-Here-Now, we devote our first chapter to the study of that I as it reveals itself in the fifty-one chosen texts. We can observe the I in the discourse and the narrative, sometimes internal, sometimes external to the narration, and we realize that it is rarely present. The I assumes here the role of observer, and while it involves itself grammatically very little, it deprives the text of possible named "enunciates".

In a second chapter we look at the space and the time chosen by the I to express itself. The study of the spatial and temporal co-ordinates reveals a scarcity of indications, in such a way that the space and the time named by the I seem to contain no discernible limits, no defined contours. This rather flexible notion of space and time resembles the image of the very reverie that is thought to be at the source of Bertrand's writing.

Finally we devote a few pages to the more detailed analysis of three texts chosen for the interesting interaction they display between the basic elements of enunciation.

1. L'auteur et l'énonciation

Pourquoi n'avons-nous pas davantage entendu parler de Louis (Aloysius) Bertrand? Qu'on le nomme Louis ou qu'on emprunte le romantique prénom d'Aloysius que ses amis du cercle littéraire se plaisaient à lui donner, il n'en reste pas moins inconnu de la majorité des lecteurs modernes. Cet apparent oubli auquel il semble voué n'est pas un fait qui s'est graduellement développé au cours des années, c'est plutôt le sort qui a toujours été réservé à Louis Bertrand et à son oeuvre; la solitude, la pauvreté et la maladie furent son lot. Mort trop tôt et surtout trop jeune, il n'eut jamais le bon-

heur de vivre la publication de son oeuvre. *Gaspard de la Nuit*, son recueil de poèmes en prose, fut publié en 1842, sept mois après sa mort (voir Bertrand 1980 [1842] dans la Bibliographie ci-dessous).

De sa courte vie nous ne connaissons à vrai dire que peu de choses et ce peu est sans éclat. Les faits et gestes de Louis Bertrand se sont perdus dans l'anonymat. Son oeuvre faillit bien suivre le même chemin, ayant passé presque inaperçue au moment de sa publication. Toutefois, il s'est toujours trouvé des lecteurs conquis par l'art de Bertrand. Ravel sut lire de la musique dans *Gaspard de la Nuit*, et on dit que le *Spleen de Paris* de Baudelaire serait né d'une vingtième relecture de *Gaspard*. L'oubli de Bertrand et de son oeuvre n'a toujours été qu'apparent; il n'a jamais joui d'une grande popularité mais il n'est non plus jamais disparu ni passé de mode.

Certains lui attribuent même une nouvelle mode: la création du poème en prose. D'autres, moins enthousiastes, se contentent d'affirmer qu'il en a maîtrisé la forme et qu'il en a ainsi dicté les règles. Cependant tous s'accordent pour attribuer à Bertrand une certaine audace, soit celle d'avoir écrit en prose ce que l'on s'attendait à l'époque à lire en vers.

Si l'on parle de Louis Bertrand, même brièvement, il faut mentionner quelques influences qui ont marqué sa vie et son oeuvre. D'abord il y a Dijon, où la famille Bertrand s'installa alors que Louis n'avait que huit ans. C'est donc à Dijon, ville offrant tant de reliques du Moyen Age, au coeur d'une Bourgogne fertile en légendes, que Louis Bertrand acquit sa formation culturelle. C'est aussi là que les dispositions profondes de son tempérament, son esprit chimérique et rêveur, son attrait pour l'occultisme et la magie trouvèrent à se développer. Ceci se traduit en production littéraire, comme le fait remarquer Suzanne Bernard dans le chapitre qu'elle réserve à Louis Bertrand dans son livre *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (Bernard 1959:56):

Si l'artiste qu'est Bertrand utilise de manière extrêmement consciente les moeurs et les croyances médiévales, ce n'est pas en archéologue: il ne fouille pas dans un passé mort, mais il explore son propre univers plein de démons et de fantômes;

et ces démons dont il est le jouet, il
les maîtrise en tant qu'écrivain.

Il faut compter aussi au nombre des influences marquantes les ballades anglo-saxonnes devenues populaires à cette époque en France. Louis Bertrand aurait même traduit bon nombre de ces ballades en français, dont celles de Walter Scott, qu'il aurait non seulement traduites, mais traduites en vers. Mais c'est, dit-on, le recueil de Loève-Weimars, *Ballades, légendes et chants de l'Angleterre et de l'Ecosse*, paru en 1825, qui aurait le plus influencé Bertrand. On retrouve dans ces textes un foisonnement de spectres, de sorciers, d'esprits et d'ondins, tout un climat fantastique qui imprègne tant de passages de ce *Gaspard de la Nuit* que Bertrand composera par la suite.

Mentionnons enfin comme autre grande influence l'attrait qu'exerçait sur Louis Bertrand la peinture. A Paris où il déménagea en 1828, il eut certainement l'occasion de satisfaire son goût pour les arts graphiques, goût qui à Dijon n'a probablement été satisfait qu'à moitié, puisque l'on pense que c'est par des gravures que Bertrand entra en contact avec les oeuvres et leurs créateurs.

L'attrait était assez fort pour qu'en mots Bertrand tente de nous laisser percevoir le mystérieux clair-obscur de Rembrandt, et qu'il mette en scène des personnages grotesques et fantastiques visiblement suggérés par Jacques Callot (1592-1635), d'où l'addition importante qu'il fait au titre de son recueil: *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Nous mentionnons ces influences dans le seul but d'orienter le lecteur. Il n'est nullement notre intention de vérifier à quel point elles s'immiscent dans l'oeuvre ni à quel point, dans le cas des peintres mentionnés ci-dessus, Bertrand réussit ou non à les bien imiter.

On ne trouvera pas de jugements de valeur dans les pages qui suivent; ils seraient trop faciles et gratuits. Bertrand lui-même semble en avoir eu peur à propos de *Gaspard de la Nuit*. Il a mis toute sa vie à créer ces quelques pages qu'il qualifie de "souffreteuses" (:218)*, touchant et retouchant telle ou telle ligne qui ne le satisfaisait plus ou qui n'avait pas encore le bonheur de lui plaire, et ceci jusqu'à sa mort.

*Les renvois sans nom ni date indiquent les pages de l'édition de 1980 de *Gaspard de la Nuit* (Bertrand 1980 [1842]). Voir la Nota dans la Bibliographie ci-dessous.

Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait
et tel qu'on doit le lire, avant que les
commentaires ne l'obscurcissent de leurs
éclaircissements. (:217)

Voilà une sorte de prière de la part d'un être qui
craint de voir son unique raison de vivre démantelée sur la
place publique!

Notre étude de *Gaspard de la Nuit* respectera cette re-
quête en ce qu'elle s'attachera plus à l'étude de la réali-
sation de l'oeuvre qu'à l'étude de l'oeuvre comme produit
fini.

Ce produit fini, l'oeuvre complète avec ses cinquante
et un poèmes en prose, constitue un énoncé, un tout pourvu
d'une unité distincte. Il serait également vrai de concevoir
comme autant d'énoncés les cinquante et un textes, mais dans
ce travail c'est l'ensemble qui nous intéresse.

Mentionnons de plus que cet énoncé relève du texte écrit,
ce qui apporte plusieurs dimensions intéressantes à la notion
d'énoncé et d'énonciation, comme nous le verrons par la suite.

A partir de la constatation d'un énoncé, plusieurs ave-
nues d'analyse s'ouvrent: quelqu'un pourrait se livrer à
une analyse logique de l'énoncé, un autre à une analyse psy-
chologique avec toutes les ramifications que ces approches
laissent entrevoir. Mais ce faisant, on étudierait le résul-
tat d'un acte de langage. Ce qui nous occupera au cours des
pages qui suivent, c'est plutôt l'étude de cet acte de lan-
gage même, comme instance de médiation entre les virtualités.
Nous essaierons de saisir comment s'opère le passage de la
compétence à la performance linguistique dans *Gaspard de la
Nuit*. Ainsi, en étudiant le mécanisme de l'énonciation, nous
toucherons à la mise en branle du texte, à ce qu'il présente
de vraiment actif.

Le mécanisme de l'énonciation reste, aux yeux de nom-
breux linguistes, sémioticiens et philosophes, un domaine
confus, comme le soulignent Algirdas Julien Greimas et Joseph
Courtés dans leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du lan-
gage*. (1979). Il semble que tous ceux qui se sont penchés
sur le sujet pourraient se rallier d'une façon ou d'une autre
aux quelques définitions qui suivent: Dominique Maingueneau
(1981:5) dit "qu'on définit l'énonciation comme l'acte indi-
viduel d'utilisation de la langue". Emile Benveniste en

parle en des termes similaires et ajoute que l'énonciation est "l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé" (cité dans Maingueneau 1976:102).

Mais c'est chez Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* que nous pensons avoir trouvé la définition qui permet la mise en marche de notre travail. Ils disent de l'énonciation que c'est "un acte au cours duquel ces phrases s'actualisent, assumées par un locuteur particulier, dans des circonstances spatiales et temporelles précises" (Ducrot et Todorov 1972: 405). Cette définition nous met en présence du trio indissoluble qui engendre tout acte d'énonciation: le je-ici-maintenant. Ces trois éléments sont, pour emprunter à D. Maingueneau une définition essentielle, "la clé de voûte de toute activité discursive" (Maingueneau 1981:21).

Ce trio je-ici-maintenant nous fournit la structure de base de notre travail. Si l'on maintient que l'énonciation constitue un acte, il faut alors en attribuer la responsabilité à quelqu'un. C'est le je qui assumera cette responsabilité. Il sera le point central autour duquel tourneront tous les autres.

Dans *Gaspard de la Nuit* nous trouvons des textes où ce je est explicite, c'est-à-dire où il s'énonce par un pronom à la première personne ou encore par un possessif (même adjectif) de la première personne. On parlera alors d'une narration interne. Par contre, il y a aussi toute une série de textes où le je n'est pas explicite, où on ne retrouve aucune trace de la première personne. Ces textes sont écrits à la troisième personne, cette non-personne dont nous parlent maints linguistes. Voilà déjà deux types d'énonciation bien spécifiques. Le deuxième type que nous venons de mentionner pourrait aussi être décrit en termes de narration externe.

En plus du je interne, qui est celui de l'allocuteur ou du narrateur, *Gaspard de la Nuit* offre un autre je: il y a dans l'oeuvre d'autres êtres s'exprimant à la première personne. Ils se trouvent dans cette large portion de *Gaspard* écrite entre guillemets, c'est-à-dire dans le domaine du discours rapporté. Il y a donc pluralité des voix dans *Gaspard de la Nuit*.

Notre première tâche sera d'identifier ces voix et de montrer comment les diverses formes d'énonciation s'actuali-

sent. Notons aussi que tout en parlant du je nous parlerons aussi du tu, puisque les deux sont indissolubles. Nous verrons également quelle part est réservée à l'allocutaire dans *Gaspard de la Nuit*.

Dans un deuxième chapitre [qui ne fait pas partie de notre extrait], ce sont les coordonnées spatiales et temporelles de l'énonciation que nous nous proposons d'étudier. On verra où dans l'espace et quand dans le temps se situe le je, base du triangle de l'énonciation. Les déictiques spatiaux et temporels seront répertoriés et considérés dans la relation qu'ils présentent avec le je, qu'il soit interne ou externe, un je que nous aurons soigneusement étudié lors du premier chapitre, de façon à avoir une conception assez précise du monde où évolue l'énonciateur dans *Gaspard de la Nuit*.

Dans un troisième temps il nous semble intéressant de choisir dans l'oeuvre quelques textes qui résumeront l'essentiel de l'énonciation telle que nous l'aurons perçue au cours de notre étude, et qui permettront au lecteur un contact plus direct avec l'oeuvre elle-même.

2. Exemples d'analyse: "Un rêve", "La cellule" et "L'heure du sabbat"

Les textes que nous avons choisis, et qui nous semblent particulièrement riches, sont: "Un rêve" et "L'heure du sabbat", tirés du livre trois de *Gaspard*, et "La cellule", texte tiré du livre cinq. Nous débiterons par "Un rêve" et, pour le bénéfice du lecteur, nous reproduirons ici le texte tel qu'il se trouve dans l'édition de *Gaspard de la Nuit* établie par Max Milner, édition utilisée pour ce travail (:145-146):

Un rêve

Il était nuit. Ce furent d'abord,-ainsi j'ai vu, ainsi je raconte,-une abbaye aux murailles lézardées par la lune,-une forêt percée de sentiers tortueux,-et le Morimont grouillant de capes et de chapeaux.

Ce furent ensuite,-ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte,-le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule,-des cris plain-

tifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d'une ramée, -et les prières bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnaient un criminel au supplice.

Ce furent enfin, -ainsi s'acheva le rêve, ainsi je raconte, - un moine qui expirait couché dans la cendre des agonisants, - une jeune fille qui se débattait pendue aux branches d'un chêne. - Et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue.

Dom Augustin, le prieur défunt, aura, en habit de cordelier, les honneurs de la chapelle ardente, et Marguerite, que son amant a tuée, sera ensevelie dans sa blanche robe d'innocence, entre quatre cierges de cire.

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.

Nous nous trouvons dans ce texte en présence d'un je explicite, c'est-à-dire grammaticalement nommé: "ainsi je raconte", "j'ai vu", "j'ai entendu". Ce je est de plus appuyé par la présence, à deux reprises, du pronom personnel moi: "et moi que le bourreau liait" et "mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée". Ce je s'actualise au présent de l'indicatif, temps de base de l'énonciation, dans l'utilisation anaphorique de "ainsi je raconte" au cours des trois premiers paragraphes.

A ce point de vue "Un rêve" est un texte facile à classer: il relève de la narration interne et se fonde sur le moment présent où le je prend la parole. Mais là s'arrête l'apparente simplicité.

Nous sommes en présence d'un texte auto-référentiel où le sujet, soit le rêve, imprègne de ses caractéristiques chaque aspect du texte, tant sémantique que structural.

Qui regarde la page avant même de la lire est frappé par l'abondance de la ponctuation: virgules et tirets se suivent et se bousculent presque. Cette abondance de pauses crée un rythme assez saccadé, essoufflant, qui s'accorde bien avec l'état même de rêve. C'est le propre du rêve de se dérouler à sa guise et d'agiter le subconscient.

La présence des tirets dans les trois premiers paragraphes, et leur absence dans les deux derniers, indique une dimension importante du texte, celle de la perception du je. Ce je semble double: il agit d'abord comme embrayeur du discours et se manifeste dans tout ce qui suit le premier tiret dans chacun des trois premiers paragraphes, de même qu'au cours du dernier paragraphe. C'est celui qui se déclare comme actant du rêve et qui le fait au moment où il prend la parole. Le reste du texte, c'est-à-dire ce qui précède les tirets dans les trois premiers paragraphes, ainsi que le quatrième paragraphe, appartient à un je strictement narrateur. Il s'agit là d'attitudes diverses du même je, qui semble à la fois participer aux événements qu'il raconte et s'observer dans leur déroulement.

La notion de temps dans "Un rêve" est double aussi, puisqu'elle est exprimée par deux points de vue du je.

Si l'on regarde d'abord l'anaphore "ce furent d'abord", "ce furent ensuite" et "ce furent enfin", tout laisse prévoir des faits se déroulant dans le temps d'une façon linéaire et prévisible. Pourtant, si l'on considère les passages attribués au je embrayeur de discours, le texte se déroule tout autrement et la linéarité est bouleversée. Tout ne se termine pas à la fin du troisième paragraphe comme il est annoncé dans "ce furent enfin,- ainsi s'acheva le rêve", puisque le cinquième paragraphe nous ramène tout droit à l'intérieur du rêve.

Au cinquième paragraphe le temps du verbe change et on se trouve au plus-que-parfait: "la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre", "les torches des pénitents noirs s'étaient éteintes [...], la foule s'était écoulée avec les ruisseaux". Le plus-que-parfait indique une action antérieure à l'imparfait utilisé au moment de la narration du rêve dans les premiers paragraphes du texte: "le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres", "des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille", "les prières bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnaient un criminel au supplice",

"un moine qui expirait", "une jeune fille qui se débattait" et "moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue".

L'emploi du plus-que-parfait opère un flashback ou retour en arrière: le je avait survécu à l'exécution pour voir mourir les deux autres condamnés, Dom Augustin et Marguerite. Ceci bouleverse l'ordre d'apparition des condamnés au troisième paragraphe; le je ne viendrait plus en dernier puisqu'il aurait déjà survécu à l'exécution pour voir les autres aller à leur supplice. Ce revirement nous donne l'impression que le rêve se déroule de façon cyclique plutôt que linéaire. On a affaire à un état d'esprit qui recommence sans cesse. Les mêmes images repassent sans cesse dans le subconscient sans qu'il soit possible d'y établir une suite logique.

Notons maintenant le fait que le quatrième paragraphe est au futur. De prime abord on pourrait penser qu'il ne fait pas partie du rêve lui-même et qu'il ne constitue qu'une suite de conjectures de la part du rêveur à son réveil quant au sort réservé aux personnages de son rêve. Toutefois il est aussi possible que ce paragraphe, bien qu'utilisant des verbes au futur, fasse partie du rêve et qu'il vienne encore renforcer l'idée de circularité du temps. En attribuant aux autres condamnés tous les déroulements fatals, le je se libère et se rassure. Se sentant en sécurité quant à sa propre survie, il peut continuer à évoluer dans son rêve, à y revivre les mêmes situations périlleuses et troublantes. L'esprit humain accepte mal de se voir infliger des supplices, tant moraux que physiques, alors pour s'assurer d'une continuité il trouve des substituts sur lesquels il déverse le trop-plein de ses misères.

A ce temporel tumultueux s'ajoute un spatial chargé de détails visuels et sonores troublants. Ainsi s'imposent à nous "une abbaye aux murailles lézardées", "une forêt percée de sentiers tortueux", "le Morimont grouillant de capes et de chapeaux", toutes images mystérieuses et troublantes. Il y a aussi des suggestions sonores: "le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule", "des cris plaintifs et des rires féroces" et "les prières bourdonnantes des pénitents noirs". Ces indices se trouvent tous dans les deux premiers paragraphes du texte. Le style de ces paragraphes est fortement nominal, style propice à la description. L'absence de verbes permet la présentation d'une série d'images propices à la création de l'environnement inusité et presque effarant qu'on découvre dans "Un rêve".

A l'atmosphère troublante du texte s'ajoutent les sons. Notons par exemple la présence répétée des sons [s] et [ʃ] dans "percée de sentiers", "rires féroces dont frissonnait chaque feuille", "caché dans la cendre". On entend ici une sorte de sifflement facilement associé à l'effroi ou au surnaturel.

La succession des [p] et [b] dans "les prières bourdonnantes des pénitents noirs", "une jeune fille qui se débattait pendue aux branches d'un chêne", nous offre des bruits secs et répétés qui traduisent l'agitation de l'esprit du rêveur.

C'est un je rafraîchi que nous retrouvons au bout du rêve, un je qui a vu le péril de très près, y vivant ses angoisses et ses fantasmes, et qui maintenant peut poursuivre "d'autres songes vers le réveil".

Le je de Bertrand, qui a si souvent démontré une tendance marquée à la stagnation, débouche ici sur un monde où le potentiel est illimité, comme le sont les songes à venir.

Voyons maintenant le texte "La cellule" (:183-184), texte également à narration interne, bien que n'offrant pas d'occurrence du je grammatical.

La cellule

Les moines tonsus se promènent là-bas, silencieux et méditatifs, un rosaire à la main, et mesurent lentement de piliers en piliers, de tombes en tombes, le pavé du cloître qu'habite un faible écho.

Toi, sont-ce là de tes loisirs, jeune reclus qui, seul dans ta cellule, t'amuses à tracer des figures diaboliques sur les pages blanches de ton livre d'oraisons, et à farder d'une ocre impie les joues osseuses de cette tête de mort?

Il n'a pas oublié, le jeune reclus, que sa mère est une gitana, que son père est un chef de voleurs; et il aimerait mieux entendre, au point du jour, la trompette sonner le bouteselle pour monter à chevel, que la cloche tinter matines pour courir à l'église!

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; et il aimerait mieux faire l'amour dans le camp des bohémiens que prier Dieu dans le couvent!

Une échelle a été tressée en secret de la paille du grabat; deux barreaux ont été sciés sans bruit par la lime sourde; et du couvent à la Sierra de Grenade, il y a moins loin que de l'enfer au paradis!

Aussitôt que la nuit aura clos tous les yeux, endormi tous les soupçons, le jeune reclus rallumera sa lampe, et s'échappera de sa cellule, à pas furtifs, un tromblon sous sa robe.

C'est cette présence explicite du je que nous mentionnerons d'abord. Bien qu'il n'y ait pas de je comme tel dans le texte, nous pensons que le deuxième paragraphe suffit à lui seul à nous faire sentir la présence du je locuteur. En effet, puisqu'il y a question posée directement à un allocutaire nommé "toi, sont-ce là...", il est nécessaire qu'il y ait eu quelqu'un pour le faire. En prenant la parole et en posant la question, le locuteur prend la responsabilité de l'acte d'énonciation. Que l'allocutaire apporte une réponse à la question posée ou qu'il n'en apporte pas, le contact établi entre lui et le locuteur n'en change pas pour autant. Le pont je-tu, une fois établi, assure le lecteur d'un acte de parole en train de se produire.

Cet appel direct à l'allocutaire de la part du locuteur nous met en présence d'un acte relevant du discours. Toutefois le reste du texte est écrit à la troisième personne du singulier, la non-personne, et de ce fait entre dans le domaine du récit. Le locuteur se retire de l'énonciation même du texte et dépersonnalise, par l'utilisation du il, ce jeune reclus avec qui il nous avait mis en contact dans le deuxième paragraphe: "il n'a pas oublié, le jeune reclus", "il aimerait mieux", "il n'a pas oublié qu'il a dansé le boléro" et "il aimerait mieux faire l'amour".

La partie discours du texte offre des verbes au présent de l'indicatif, "sont-ce là", "t'amuses à tracer", qui vien-

nent rehausser l'immédiat de la prise de parole par le je. Dans la partie récit, on assiste à un passage du présent, dans le premier paragraphe, au passé composé dans "il n'a pas oublié" (à deux reprises), et ensuite au futur "aussitôt que la nuit aura clos tous les yeux" et "le jeune reclus rallumera sa lampe, et s'échappera de sa cellule", de sorte que l'on a l'impression qu'il y a passage de temps et que les événements racontés ont un passé et qu'ils s'acheminent vers un dénouement. Pendant que les moines se promènent, le jeune reclus songe à une autre vie; la présence du passé composé indique qu'il a eu ce genre de pensées avant que ne se produise cette promenade des moines, ou encore avant que ne se fasse sentir le moment de l'énonciation lui-même; cela indique aussi que ses pensées le porteront au-delà du moment présent.

Toutefois cette linéarité temporelle semble remise en question au cours de l'avant-dernier paragraphe: là, les verbes au passé composé voix passive, "une échelle a été tressée", "deux barreaux ont été sciés", s'opposent aux verbes au passé composé voix active des paragraphes précédents, par le fait que l'utilisation de la voix passive présente les faits comme déjà accomplis et ayant la possibilité d'influencer l'actif du je.

L'échelle étant déjà tressée et les barreaux déjà sciés, le jeune moine est déjà libre et cela au moment où il réfléchit et aspire à sa liberté. La prison ainsi décrite par Bertrand n'en est pas vraiment une, puisque tous les éléments d'accession à la liberté sont fournis au jeune moine sans qu'il ait besoin d'y travailler; c'est la voix passive dans sa dimension de subi qui nous suggère cette hypothèse.

On pourrait donc voir une certaine ressemblance dans la conception temporelle entre ce texte et "Un rêve", puisque l'ordre est bousculé et que les événements se produisent, à cause de l'utilisation d'une variété de temps verbaux, dans une succession imprévisible.

La dimension spatiale de ce texte nous réserve quelques subtilités. A deux reprises l'espace est mesuré avec beaucoup de précision: les moines évoluent "de piliers en piliers, de tombes en tombes", marquant ainsi les limites de l'espace qui leur est réservé. Cette même notion de proximité et d'accessibilité du prochain point de repère se trouve dans l'espace tel que ressenti par le jeune moine dans "du couvent à la Sierra de Grenade, il y a moins loin que de l'enfer au paradis!" Bien que l'on trouve ici deux points de

repère nommés, c'est la distance entre la réalité et le rêve qui est mesurée, entre l'enfer que le jeune moine vit et le ciel qui peuple ses souvenirs et ses désirs. Pendant que la vie se déroule au pas de marche d'un pilier à l'autre, d'une tombe à l'autre, le rêve se déroule frénétiquement dans la tête du jeune homme, couvrant des distances aussi vastes et subtiles que celles pressenties entre l'enfer et le paradis.

La présence des coordonnées spatiales et temporelles aide à définir le je lui-même. Dans "La cellule" le temps offre un futur où la liberté du jeune moine pourra s'épanouir, et l'espace ayant pour bornes l'enfer et le paradis permet au je un long voyage. Il est intéressant de constater que Bertrand perçoit ces dimensions avec autant de sensibilité au moment où il se laisse envahir complètement par la rêverie. Il est rafraîchissant d'assister à l'envol de son esprit après l'avoir si souvent observé recroquevillé sur lui-même, si seul au fond de son lit.

Dans les deux textes "Un rêve" et "La cellule", nous sentons la jeunesse du je dans son désir et son impatience de se mesurer à l'espace et au temps où il évolue.

Nous considérerons enfin le texte "L'heure du sabbat" (:153-154), tiré du livre trois de *Gaspard* et que nous croyons être le meilleur de Bertrand.

L'heure du sabbat

C'est ici!-et déjà dans l'épaisseur des halliers, qu'éclaire à peine l'oeil phosphorique du chat sauvage tapi sous les ramées;

Aux flancs des rocs qui trempent dans la nuit des précipices leur chevelure de broussailles, ruisselante de rosée et de vers luisants;

Sur le bord du torrent qui jaillit en blanche écume au front des pins, et qui bruine en grise vapeur au fond des châ-teaux;

Une foule se rassemble innombrable, que le vieux bûcheron attardé par les sentiers, sa charge de bois sur le dos,

entend et ne voit pas.

Et de chêne en chêne, de butte en butte,
se répondent mille cris confus, lugubres,
effrayants:—"Hum! hum!- Schup! schup!-
Cocou! cocou!"

C'est ici le gibet!- Et voilà paraître
dans la brume un juif qui cherche quel-
que chose parmi l'herbe mouillée, à
l'éclat doré d'une main de gloire.

Il s'agit ici d'un texte à narration dite externe, c'est-à-dire où nous ne trouvons aucune présence du je grammatical ou d'un équivalent à la première personne. De ce fait nous nous trouvons dans le domaine du récit plutôt que dans celui du discours.

C'est un type de récit sortant de la norme, puisqu'il est écrit au temps présent: "c'est ici", "des rocs qui trempent", "du torrent qui jaillit", "une foule se rassemble". Ceci a pour effet premier de rendre plus poignante l'expérience vécue dans les bois troublants. Le présent, combiné à la puissance des images nommées: "rocs", "précipices", "torrent" et "gibet", réussit à imprégner la page d'un sentiment d'imminence troublante.

L'aspect le plus développé dans ce texte est sans doute l'aspect spatial. Le texte s'ouvre sur "c'est ici!" et se termine par "c'est ici le gibet!", et les paragraphes entre ces deux indices spatiaux battent le chemin qui mène à la potence.

Ici, c'est "l'épaisseur des halliers", les "flancs des rocs", "sur le bord du torrent". Ici, c'est aussi l'endroit où une "foule se rassemble innombrable" et où "se répondent mille cris confus, lugubres, effrayants".

C'est un ici vu par le narrateur absent du texte, qui se déplace mentalement de l'ici initial dans "l'épaisseur des halliers" jusqu'à l'ici clairement nommé dans "le gibet". Puisqu'il n'intervient pas directement dans le déroulement des événements, le narrateur peut concentrer toute son énergie sur la perception sensorielle de son environnement. Il est sensible à la forme et la couleur de ce qu'il voit: l'oeil du chat est phosphorique, l'écume est blanche, la vapeur grise, les broussailles tombent le long des rocs dans un élan

qui ressemble à celui de l'écume qui jaillit au front des pins.

Puis ce sont les bruits de la forêt qui attirent l'attention du narrateur. Ce sont "mille cris confus, lugubres, effrayants" qu'il nomme dans le cinquième paragraphe par l'utilisation de diverses onomatopées. C'est une figure de style très peu utilisée par Bertrand, mais qui ajoute ici beaucoup à l'immédiat de la description.

Dans cet espace sonore évoluent "une foule innombrable" et un "vieux bûcheron attardé par les sentiers". La foule reste anonyme et le bûcheron n'est qu'une ombre silencieuse qui "entend et ne voit pas", qui se déplace au-delà des limites du chemin troublant qui mène au gibet. Quant au juif "qui cherche quelque chose parmi l'herbe mouillée", il reste sans visage et sans nom; il occupe brièvement l'espace ultime du texte, le gibet, sans en altérer la fatidique portée. Tous ces gens dont la personnalité n'est pas révélée, s'effacent presque pour laisser en pleine vue l'élément de base de ce texte, l'espace inusité peuplé de bruits et d'ombres.

On remarque aussi la présence d'autres points de repère dans l'espace décrit, puisque c'est "de chêne en chêne, de butte en butte" que les cris se répondent. Ces indications coupent la distance entre ici et le gibet en parcelles spatiales plus accessibles à l'oeil et à l'ouïe du promeneur-narrateur.

Ces bruits entourent le narrateur et l'enveloppent, de sorte qu'il disparaît du texte pour nous laisser seulement la somme rêveuse de cette synesthésie où il baigne.

3. Précis de conclusion

De nos lectures de *Gaspard de la Nuit*, il nous restera surtout des images uniques et mystérieuses, des sons nocturnes un peu effarants, la vision d'un monde disparate et disloqué raconté avec cœur. Il nous restera aussi la forme même que prennent les textes de Bertrand: son art nous vient en paragraphes clairement repérables puisque séparés par des blancs. Ces blancs marquent une pause entre l'énonciation de diverses idées dans le poème et permettent au lecteur de respirer d'abord et de construire ensuite un pont mental entre les divers éléments énoncés.

Il est facile de se laisser aller à rêver au contact de cette poésie fondée sur un monde de rêverie. Il est également facile de spéculer sur la personnalité de Bertrand, sur ses goûts, ses hantises et ses désirs, au moment où on laisse s'accumuler dans l'esprit les images de *Gaspard*.

Toutefois pour ce travail nous avons décidé de laisser de côté cette analyse de texte informée et cette approche thématique pour nous en tenir aux contours plus rigides de l'étude de la mise en branle du texte, ou de ce que nous avons nommé son énonciation.

Nous nous sommes penchés sur l'élément de base du triangle je-ici-maintenant de l'énonciation, le je, et nous avons trouvé que ce je locuteur de Bertrand est avare de ses manifestations.

Dans les textes à narration externe sa présence est pressentie derrière le texte mais non repérable grammaticalement. Dans les textes à narration interne le je n'ose pas prendre trop en mains les événements: s'il se nomme en tant que je, le locuteur de *Gaspard* le fait rarement, presque timidement.

Au moment où nous pensons saisir le je, il cesse de se nommer et de nommer comme sien le monde qui l'entoure. Le je de *Gaspard* nous apparaît comme une brève lumière éclairant ici et là de sa présence des scènes d'où il s'empresse de se retirer pour prendre un rôle d'observateur.

Ce je discret garde aussi ses distances vis-à-vis d'allocutaires possibles. Cette rareté de communication directe entre un je et un tu semble confirmer l'isolement recherché par Bertrand. S'il ne s'adresse directement à personne, il se libère de l'obligation de répondre, de s'impliquer et par conséquent de se dévoiler.

Notre contact avec le je de *Gaspard* se fait au niveau des sensations et des états d'esprit transmis par la magie des mots, puisque ce je ne se donne pas facilement et que, grammaticalement du moins, il ne parle pas beaucoup de lui. Il n'invite à se joindre à son expérience ni l'allocutaire textuel ni, par extension, le lecteur extratextuel.

Ces considérations sont d'abord, comme nous l'avons dit, d'ordre grammatical. Il est pourtant inévitable de porter sur un plan personnel ces données et de voir une ressemblance

entre cette absence grammaticale et la position retirée que semble préférer le je auteur de *Gaspard* dans le déroulement de ce qu'il énonce.

Il y a cependant un lieu de rencontre entre le je, le tu explicite et l'esprit du lecteur, lieu donné par Bertrand dans l'utilisation qu'il fait des blancs. Dans sa préface de *Gaspard de la Nuit*, Max Milner (1980:28) cite un extrait de la préface de *Gaspard* de l'édition de 1972 (Nouvelle Bibliothèque romantique, Flammarion) faite par Jean Richer où ce dernier interprète l'usage que Bertrand fait des blancs:

[...] les blancs constituent autant de plages de silence, des pauses toutes bruisantes d'intentions, de virtualités, de pensées inexprimées. Ainsi en contrepoint du texte écrit s'élabore dans le cerveau du lecteur un texte sous-jacent non écrit. Et la réunion de l'exprimé avec le supposé ou le deviné constitue le sens global, réel et complet du texte.

Nous avons aussi scruté l'espace et le temps dans lesquels évolue le je de *Gaspard*. Il s'agit d'un espace et d'un temps sans contours définis, insaisissables, à la mesure de la rêverie qui est le point de départ de l'écriture de Bertrand. Bertrand se soucie peu d'identifier l'ici de sa narration; cette absence de contraintes physiques laisse le je rêveur s'évader librement dans un monde qu'il entrevoit et redéfinit à sa guise et où il satisfait son besoin créateur.

Les indices temporels chez Bertrand se trouvent presque entièrement dans la morphologie verbale; la possibilité d'employer des adverbes de temps pour situer une scène est négligée.

Avec la notion de temps nous touchons à un point essentiel de l'originalité de Bertrand. Il a tendance à investir le moment qu'il décrit d'une durée qui dépasse ce moment, et ce par l'emploi qu'il fait, à l'intérieur de la description d'une même scène ou d'une même idée, de plusieurs temps du verbe. Le moment décrit, comme nous l'avons bien vu dans "Un rêve" et dans "La cellule", est à la fois en train de se dérouler et déjà accompli, laissant place à un futur chargé d'anticipation.

Nous avons parlé d'un recoupage temporel et d'une impression de circularité dans le déroulement temporel. Max Milner (1980:35) dans sa préface à *Gaspard* parle de "téléscopage du passé, du présent et de l'avenir". Il nous semble que ces termes indiquent chez Bertrand une conception temporelle qui cherche à se dépouiller des contraintes mêmes que le temps impose au déroulement d'une vie. Ce temps marqué de souplesse et d'élasticité serait à l'image du rêve où le je se réfugie.

Au-delà de toute analyse il y a le poète, le créateur d'une magie verbale nouvelle. A Bertrand il faut accorder notre respect pour avoir osé franchir les frontières de la poésie traditionnelle afin de s'engager dans la voie nouvelle de la poésie en prose.

Bibliographie

Nota

Les renvois sans nom ni date indiquent les pages dans Bertrand 1980 [1842] (ci-dessous); par exemple, (:218) renvoie à la page 218 de Bertrand 1980 [1842], c'est-à-dire à l'édition 1980 de Gaspard de la Nuit.

Benveniste, Emile. 1966. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard.

Bernard, Suzanne. 1959. Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris: Nizet.

Bertrand, Aloysius. 1980 [1842]. Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris: Gallimard. Edition présentée, établie et annotée par Max Milner. Dans le texte de cette étude, on dit plutôt Gaspard de la Nuit ou Gaspard que Bertrand 1980 [1842]. Voir aussi la Nota ci-dessus.

Ducrot, Oswald, & Tzvetan Todorov. 1972. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Editions du Seuil.

Greimas, Algirdas Julien, & Joseph Courtés. 1979. Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette.

Maingueneau, Dominique. 1976. Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives. Paris: Classiques Hachette.

_____. 1981. Approche de l'énonciation en linguistique française. Paris: Classiques Hachette.

Milner, Max. 1980. Préface. Bertrand 1980: 5-57.

N.S.