

Mathilde Vallespir & Roselyne de Villeneuve (dir.)



Charles d'Orléans

Montaigne

Racine

Crébillon

Aloysius Bertrand

Robbe-Grillet

V Wanlin – 979-10-231-2054-7



*Charles d'Orléans, Montaigne, Racine,
Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet*

Mathilde Vallespir & Roselyne de Villeneuve
Avant-propos

CHARLES D'ORLÉANS

Stéphane Marcotte

Fines transcendam : anti-conseils
pour traduire Charles d'Orléans

MONTAIGNE

**Véronique Montagne
& Cendrine Pagani-Naudet**

Constructions en *c'est* chez Montaigne

Bruno Roger-Vasselin

Les emplois de *certain*, *incertain* et leurs dérivés
dans les *Essais*, ou incertitude du discours
et discours de l'incertitude chez Montaigne

Mathilde Thorel

Les clivées dans le Livre I des *Essais* :
de l'exercice à l'expression du jugement

RACINE

Stéphanie Smadja

L'apposition dans *Mithridate* :
un instrument rythmique,
rhétorique et émotionnel

Jennifer Tamas

« Dire et ne pas dire » l'amour :
formes discursives et effets pragmatiques
des aveux dans *Mithridate*

CRÉBILLON

Frédéric Calas

Fragments dialogiques et bruissements
amoureux dans les *Lettres de la Marquise
de M*** au Comte de R****

ALOYSIUS BERTRAND

Stéphane Chaudier

« Bertrand avec Raton » : le binaire narquois

Nicolas Wanlin

« Divers procédés nouveaux peut-être
d'harmonie et de couleur » :
ce que Bertrand substitue à la forme du vers

ROBBE-GRILLET

Sophie Milcent-Lawson

L'écriture du soupçon. Formes linguistiques

de l'implicite dans *La Jalousie*

Catherine Rannoux

Le paradoxe énonciatif de *La Jalousie* :
un énonciateur sans sujet

ISBN 978-2-84050-719-2



9 782840 507192

SODIS
F139-227



15 €



STYLES, GENRES, AUTEURS N°10

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux,
Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné,
Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*,
Louis Labé, Cyrano de Bergerac,
Beaumarchais, Tocqueville, Michel
Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal
de Retz, André Chénier, Paul
Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot,
Molière, Prévost, Chateaubriand,
Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot,
Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau,
Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs
autour du Nouveau Roman*
Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poétique de résistance
Être et faire dans les « Feuilles d'Hypnos »*
Isabelle Ville

Écrire l'énigme
Bernard Magné
& Christelle Reggiani (dir.)

Une syntaxe du sensible
Claude Simon et l'écriture de la perception
David Zemmour

« Études linguistiques »

*Référence nominale et verbale,
analogies et interactions*

Maria Asnes

*Par les mots et les textes.
Mélanges de langue, de littérature
et d'histoire des sciences médiévales
offerts à Claude Thomasset*

D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)

*Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*

C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr
& F. Corblin (dir.)

La Polysémie

Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours

Frédéric Calas (dir.)

Indéfini et prédication

Francis Corblin, Sylvie Ferrando
& Lucien Kupferman (dir.)

Études de linguistique contrastive

Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire
et changements linguistiques*

Françoise Berlan (dir.)

Les Moyens détournés d'assurer son dire

Corinne Rossari (dir.)

Le Subjonctif en français moderne
Esquisse d'une théorie modale

Hans Lagerqvist

Linguistique, cognition et didactique
Principes et exercices de linguistique didactique

Samir Bajrić

L'Emphase.

Copia et brevitatis (XVI^e-XVII^e siècles)
Mathilde Lévesque & Olivier Pédefflou

Mathilde Vallespir &
Roselyne de Villeneuve (dir.)

Charles d'Orléans,
Montaigne, Racine,
Crébillon, Aloysius Bertrand,
Robbe-Grillet



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-719-2
PDF complet – 979-10-231-2044-8

Avant-propos – 979-10-231-2045-5
I Marcotte – 979-10-231-2046-2
II Montagne & Pagani-Naudet – 979-10-231-2047-9
II Roger-Vasselín – 979-10-231-2048-6
II Thorel – 979-10-231-2049-3
III Smadja – 979-10-231-2050-9
III Tamas – 979-10-231-2051-6
IV Calas – 979-10-231-2052-3
V Chaudier – 979-10-231-2053-0
V Wanlin – 979-10-231-2054-7
VI Milcent-Lawson – 979-10-231-2055-4
VI Rannoux – 979-10-231-2056-1

Composition initiale : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

CINQUIÈME PARTIE

Aloysius Bertrand

« DIVERS PROCÉDÉS NOUVEAUX PEUT-ÊTRE
D'HARMONIE ET DE COULEUR » : CE QUE BERTRAND
SUBSTITUE À LA FORME DU VERS

Nicolas Wanlin

Université d'Artois

Bertrand manifeste une certaine réticence à expliquer ou théoriser sa pratique poétique, redoutant même les obscurs éclaircissements que pourraient y apporter les commentateurs¹. La brève « seconde préface » congédie le critique indiscret, arguant que « Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras » (60). Une telle conscience, une telle thématization du regard analytique suscité par son œuvre est presque une invitation, voire une provocation, du moins pour ceux qui ont l'esprit curieux, aussi curieux que devait l'être celui du poète.

Certes, le long prologue « Gaspard de la Nuit » met en fable une quête de l'art et propose ainsi une définition de ce qu'est la poésie à l'époque romantique, mais il faut non seulement y voir de l'ironie mais encore remarquer que, se cantonnant au niveau d'un mythe de l'art, nul secret de poétique ou de stylistique n'y est révélé. Même s'il prétend que « Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur » (57), l'annonce est alléchante, comme il se doit pour un avant-propos, mais reste mystérieuse. Le seul texte où Bertrand théorise plus explicitement la poétique est une critique de roman qui ne dit rien du

1 « À M. Charles Nodier », dans *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche classique », 2002, p. 201 (désormais, notre édition de références : la pagination sera signalée dans le texte).

poème en prose². Tout ce que l'on peut conclure de ce que Bertrand a écrit est qu'il avait conscience d'avoir réalisé quelque chose de nouveau, mais qu'il nous appartient de caractériser cette nouveauté en termes stylistiques.

Bertrand, comme ses contemporains, s'est essayé aux imitations des ballades de Walter Scott ; sa poésie en vers en témoigne³. Il a aussi, ponctuellement, conçu le poème en prose comme une pseudo-traduction⁴. La question du genre, qui découle des précédentes, a déjà été largement étudiée, aussi n'y reviendrai-je pas⁵. On se reportera aussi à de très précises études sur le lexique⁶, la structure syntaxique⁷, les figures⁸, la ponctuation⁹, la thématique picturale¹⁰, etc. qui décrivent

- 2 *Pélage ou Léon et les Asturies sauvées du joug des Mahométans*, dans *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenburg, Paris, Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2000, p. 604-605.
- 3 *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. Cargill Sprietsma, Genève/Paris, Slatkine, coll. « Ressources », 1981.
- 4 Voir « Poésie arabe » (253-254) et, sur la pseudo-traduction comme origine du poème en prose, Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* [1959], Paris, Nizet, 1988, p. 58-59 et Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1996.
- 5 Michel Murat, « *Tel que* : le genre selon le livre », dans Nicolas Wanlin (dir.), *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, Paris, PUPS, coll. « Colloques de la Sorbonne », 2010, p. 99-110 ; Jean-Luc Steinmetz, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », *La Toison d'Or*, n° 3, « Aloysius Bertrand », dir. Véronique Duffief-Sanchez, Dijon, mai 2003, p. 57-67.
- 6 Anne-Marie Perrin-Naffakh, « *Gaspard de la Nuit* : un langage de l'étrangeté », dans Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, coll. « Cribles », p. 587-599.
- 7 Luc Bonenfant, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2002 et, du même, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n°123, « Formes et savoirs », dir. Gisèle Séginger, 2004-1, p. 41-51.
- 8 Gisèle Vanhese, « Obliquité du poème et rhétorique nocturne dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », *La Toison d'Or*, n° 3, 2003, p. 69-80 et « Rhétorique profonde et magie de l'image dans *Gaspard de la Nuit* », dans *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique, op. cit.*, p. 175-187.
- 9 Jacques Dürrenmatt, « Une ponctuation aberrante ? », dans *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique, op. cit.*, p. 75-87.
- 10 Lieven D'hulst, « Sur le dispositif pictural de *Gaspard de la Nuit* », dans Paul Joret et Aline Remael (dir.), *Language and Beyond. Actuality and Virtuality in the Relations between Word, Image and Sound /Le Langage et ses au-delà. Actuality et virtualité dans les rapports entre le verbe, l'image et le son*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 383-398 ; Luc Bonenfant, « Aloysius Bertrand : la volonté de transposition »,

bien certains aspects du style de *Gaspard de la Nuit*. Je me concentrerai donc ici sur des aspects stylistiques qui ont été peu traités jusqu'à présent, d'une part les procédés de répétition, de parallélisme et de liste, d'autre part les effets de clôture.

RÉPÉTITIONS, PARALLÉLISMES ET LISTES

Cette première série de procédés manifeste une certaine continuité entre la tradition de poésie versifiée et le poème en prose tel que pratiqué par Bertrand dans la mesure où ils constituent des systèmes de (relative) prévisibilité, certes moins rigoureux que le vers, la rime et la strophe, mais relevant d'une principe similaire de composition régulière.

Les répétitions (« refrain »...)

C'est dans « Les Muletiers » que la répétition s'approche le plus de la forme du refrain, apparentant ainsi le poème en prose à la chanson populaire. En effet, le syntagme « les brunes andalouses, nonchalamment bercées au pas de leurs mules » est introduit au premier paragraphe et repris quatre fois dans le quasi-refrain « Notre-Dame d'Atocha, protégez-nous ! s'écriaient les brunes andalouses [...] » qui constitue à lui seul les paragraphes 4, 7, 10 et 13 (172-173). Le modèle de la chanson est d'ailleurs évoqué non seulement par certaines épigraphes mais encore par le titre de « La Chanson du masque » dont le texte est ponctué par « Marions nos mains » au début des alinéas 3 et 4 et la variation de « Chantons et dansons » en « Dansons et chantons » du 5^e au 6^e alinéa (182-183). Mais Bertrand ne suit pas systématiquement ce modèle et le dégrade en procédés plus discrets. Ainsi, « L'Alchimiste » se finit par cet alinéa :

Protée. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques, vol. 31, n° 1, « La transposition générique », dir. Frances Fortier et Richard Saint Gelais, Université du Québec à Chicoutimi, printemps 2003, p. 27-37 ; Olivier Bivort, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », dans Jean-Paul Corsetti et Steve Murphy (dir.), *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont / Rimbaud, Colloque de Cerisy*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes (*Lez Valenciennes*, 13), 1990, p. 147-166.

Mais rien encore ! – Et pendant trois autres jours et trois autres nuits, je feuilletterai, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle !

qui est une variation du premier alinéa :

Rien encore ! – Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle (83-84) !

194

La variation est d'importance. En fait, il n'y a de répétition littérale que pour les deux derniers groupes syntaxiques, le complément circonstanciel et le complément d'objet direct. Le début de l'alinéa connaît essentiellement une variation de temps : le passé composé est remplacé par le futur. Il n'est guère de marque plus claire d'une orientation temporelle, d'un projet qui détermine une histoire à suivre. Ces marques temporelles suffisent à faire de ce texte un récit – mais la narrativité est contrariée par la répétition, qu'on pourrait appeler refrain dans la mesure où l'on assiste au retour du même. La logique semble cyclique au moins autant que linéaire. D'ailleurs, le thème du poème corrobore cette interprétation : la persévérance de l'alchimiste n'a vraisemblablement aucun espoir d'aboutissement. Et ce que montre la contradiction du récit et de la ritournelle, c'est que Bertrand ne s'attache pas à la progression dramatique de ses histoires et fait primer la constitution du poème en unité autonome. C'est pourquoi Suzanne Bernard y voit une tendance musicale de Bertrand, opposée à la nature fondamentalement narrative des ballades romantiques : les procédés de répétition permettent de « *composer* au lieu de dérouler linéairement (ce qui était le défaut de certaines ballades longues et rapsodiques [...]) »¹¹.

Dans la veine de la méditation et donc sur un mode non narratif, « Encore un printemps » mobilise la répétition d'un motif dans la première et la dernière strophe :

11 *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, op. cit.*, p. 62-63.

Encore un printemps, – encore une goutte de rosée, qui se bercera un moment dans mon calice amer, et qui s'en échappera comme une larme ! [...]

Encore un printemps, – encore un rayon du soleil de mai au front du jeune poète, parmi le monde, au front du vieux chêne, parmi les bois (196) !

C'est ici très clairement le cycle des saisons qui appelle l'anaphore ainsi que le thème d'une fuite du temps sans guère de progression sensible. On peut donc aussi considérer qu'un quasi refrain vient contrarier le développement des embryons de narration et apparente certains poèmes au genre de la chanson plus qu'à tout autre¹². Mais c'est aussi pour approfondir la description, au détriment de la progression narrative, que le poème semble parfois se répéter, avec des variations, comme dans « Le Capitaine Lazare » : « Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht, le Johan Blazius [...]. Il s'assied dans sa banque de bois d'Irlande, le podagre lombard [...] » (73).

Parallélismes

Autre procédé contrariant la progression narrative et rappelant par ailleurs une structure traditionnelle de la poésie versifiée, le parallélisme se manifeste aussi bien à l'intérieur de la phrase que d'un alinéa à l'autre. Il ne s'agit plus simplement de la répétition d'un énoncé mais de la reprise d'une construction. Les cas de parallélisme intraphrastique sont nombreux, ayant le plus souvent un effet d'emphase oratoire, comme dans « Le Marchand de tulipes »¹³ ou un effet plus spécifique, de mise en perspective pittoresque, comme dans « Le Maçon » : « il nivelle de ses pieds et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises » (71).

12 Voir aussi les paragraphes 1 et 7 de « La Chasse » (151-152). L'usage de l'anaphore est encore plus fréquent dans les « pièces écartées tirées du portefeuille de l'auteur » : « Le Bel Alcade », « L'Ange et la fée », « La Pluie », « Le Soir sur l'eau », « Le Gibet », « Scarbo », « À M. David, statuaire ».

13 « ce symbole de l'orgueil et de la luxure [...] la détestable hérésie de Luther et de Mélanchton ! » (77).

C'est aussi dans ce poème qu'apparaît de manière spectaculaire la construction en parallèle par anaphore et isotopie sémantique : « Il voit les tarasques [...]. Il voit les fortifications [...]. Ce qu'il voit encore [...] il aperçut [...] » (71-72). Le parallélisme peut être assez proche du refrain, comme c'est le cas dans « La Messe de minuit » : « Bonne dame de Chateaufieux, hâtez-vous ! » « Noble sire de Chateaufieux, hâtez-vous », « Monsieur l'aumônier, hâtez-vous ! » (109) ou encore se réduire à une alternative comme dans « Le Bibliophile » : « Ce n'était pas quelque tableau de l'école flamande [...]. C'était un manuscrit [...] » (111). Mais la plupart du temps, il s'agit de 3 à 5 occurrences successives d'une même construction syntaxique : dans « La Chambre gothique » figure 4 fois « si ce n'était [...] » suivi de « Mais c'est Scarbo » (119-120) ; « Un rêve » est structuré par « ce furent d'abord [...] ce furent ensuite [...] ce furent enfin » (131) ; les 4^e et 5^e alinéas de « Mon bisaïeul » (133-134) sont saturés de parallélismes ternaires ; « Henriquez » met en parallèle « Tel fut le sort de ces boucles d'oreilles » et « Tel fut le sort de cette bague » (176-177) ; « Ma chaumière » donne 3 fois « quel plaisir » (189-190) et « Octobre » voit ses alinéas 3 et 4 commencer par « Voici venir [...] » (192-193) ; dans « La Pluie », 5 paragraphes sur 7 commencent par « Ils plaignent » (215) ; sur les 6 paragraphes du « Gibet », 5 se fondent sur l'interrogation « serait-ce [...] ? » (229) ; « Scarbo » emploie 3 fois la formule « que de fois » (230) ; « À M. David, statuaire » ouvre ses trois premiers paragraphes par « Non » (231) ; enfin, c'est tout le poème « Le Deuxième Homme » qui se fonde sur la reprise, à l'intérieur de chaque alinéa, des mêmes groupes de mots et des mêmes structures syntaxiques (197-198).

Si, dans ce dernier exemple, il s'agit d'un pastiche de style prophétique ou biblique, dans la plupart des autres cas, on peut considérer que l'effet dominant est de conférer au poème l'aspect d'un système qui a son principe de composition interne et autosuffisant. Ainsi, de même que les petits genres poétiques et les formes de strophes ont leur principe de composition, les poèmes de *Gaspard* cherchent un effet similaire d'architecture plus ou moins systématique.

Listes

La liste est encore un type de structure qui défie les logiques génériques. « Harlem » constitue une liste que l'on pourrait dire ouverte car rien ne prédétermine sa fin ; elle est virtuellement infinie puisqu'aucun principe apparent ne limite son développement, si ce n'est le facteur purement numérique qui limite à peu près tous les poèmes à un maximum de sept alinéas : « Harlem, cette admirable bambochade [...]. Et le canal [...]. Et les cigognes [...]. Et l'insouciant bourguemestre [...]. Et la bohémienne [...]. Et les buveurs [...] » (69-70).

Philippe Hamon fait de la liste une structure fondamentale de la description, laquelle comporte nécessairement une liste plus ou moins étendue de prédicats corrélés au pantonyme¹⁴ ; mais la description en tant que telle n'est précisément pas un genre littéraire à part entière. Moins encore que le récit, qui est un élément définitoire de nombreux genres, la description peut prétendre à une quelconque autonomie dans le champ littéraire. Tout aussi étrangère aux genres littéraires est la structure de liste close. « Les Cinq Doigts de la main » donne dans son titre le principe limitatif de l'énumération, et un sixième alinéa donne une sorte de synthèse des cinq items énumérés – alors que, dans « Harlem », c'est au premier alinéa que revenait ce rôle de synthèse :

Les cinq doigts de la main sont la plus mirobolante giroflée à cinq
feuilles qui ait jamais brodé les parterres de la noble cité de Harlem (80).

Mais cette fin n'a que l'apparence d'une conclusion. Il s'agit encore d'une pointe, associée à un détail descriptif, donc d'une manière de bifurquer du thème principal, pour éviter d'amorcer la narration qui pourrait sembler impliquée par une telle exposition de caractères. Et c'est encore une manière de dégrader le principe narratif qui fait s'ordonner sous forme de liste le 3^e alinéa de « La Viole de Gamba » :

Et monsieur Cassandre de ramasser piteusement sa perruque, et
Arlequin de détacher au viédase un coup de pied dans le derrière, et

¹⁴ *Du descriptif* (1981), Paris, Hachette Université, coll. « Recherches littéraires », 1993, p. 127-140.

Colombine d'essayer une larme de fou rire, et Pierrot d'élargir jusqu'aux oreilles une grimace enfarinée (*GN*, 82).

Ici, l'infinitif de narration renforce l'impression que le récit se fige dans une sorte de temps suspendu où la succession des images, comme d'une lanterne magique, se substitue à la continuité d'un récit.

EFFETS DE CLÔTURE

198

Bertrand emprunte également à la poétique traditionnelle des procédés de clôture qui rappellent des genres poétiques courts tels que l'épigramme, le madrigal ou le sonnet. Ainsi, on peut généralement voir dans *Gaspard* des traits de préciosité qui rapprochent les poèmes en prose de la poétique de ces genres anciens mais qui suscitaient la curiosité des romantiques. Il faut surtout comprendre ces effets de clôture comme se démarquant de la vraie « fin » que doit comporter un récit. En effet, les analyses suivantes devraient mettre en évidence que les effets de clôture visent notamment à dégrader la logique du récit.

Il faut certes commencer par reconnaître que quelques poèmes de *Gaspard de la Nuit* offrent une fin conventionnelle et répondent aux attentes d'une logique narrative. La pantomime de « La Viole de Gamba » s'achève lorsqu'une corde de l'instrument se brise (82), « La Salamandre » lorsque l'animal éponyme décide de rejoindre son ami le grillon dans la mort (138), « Les Lépreux » lorsque le crépuscule marque la fin de la journée (160), « Le Deuxième Homme » lorsque l'univers croule (198), « Henriquez » quand le brigand va être pendu (177) et « Sur les rochers de Chèvremorte » évoque en guise de conclusion la mort de l'aimée (195).

Ces quelques textes sont probablement ceux dont la fin est la plus riche de sens, soit qu'ils démontrent quelque chose, soit qu'ils mènent une action à son terme. De cette manière, ils échappent à la logique du fragment. Mais ils sont minoritaires et moins représentatifs que d'autres de la recherche poétique de Bertrand. La plupart des fins de poèmes s'assimilent à des manières de ne pas conclure, ou plutôt de « couper court ». Nathalie Vincent-Munnia a déjà évoqué cette particularité

qu'elle associait au caractère pictural en y voyant un effet de « cadrage »¹⁵. Pour ma part, j'analyserai ces clausules comme une prise de position stylistique par rapport à la technique narrative.

Suspens et ouverture historique

La formule stylistique la plus simple et la moins subversive pour interrompre un récit est le suspens. Une action est laissée inachevée, de telle sorte que le lecteur doit logiquement se poser la question de sa suite, des conséquences de ce qui lui a été narré. C'est ce qui se passe dans « La Barbe pointue » où, pour échapper aux gens d'armes, un personnage se jette par une fenêtre dans le Rhin (76) : est-ce un suicide ou une évasion ? sera-t-il repris ? son corps retrouvé ? Il n'était pas besoin de développer davantage l'histoire : elle se limite à l'espace et à la durée d'une scène. De la même manière, dans « Les Muletiers », le lecteur n'est pas plus rassuré que les femmes du poème, qui ne savent pas si elles arriveront à bon port ou rencontreront les brigands qu'on leur a presque promis (173). On ne sait pas non plus, même si quelques canevas stéréotypés s'imposent, quelles vont être les aventures du jeune moine de « La Cellule » (170), ni si les bandits de « L'Alerte » seront délogés par les alguazils ou jouiront d'une sieste tranquille (179). De même, Bertrand suggère bien, à la fin d'« Un rêve » (132) que ses aventures cauchemardesques se poursuivent, mais ne nous en livre pas la substance. Enfin, « Maître Ogier » laisse le personnage de Charles VI avec un problème politique irrésolu (146) et le lecteur avec des conjectures historiques : comment savoir si le roi réussit à mettre de l'ordre dans la perception de l'impôt ou si le royaume continua d'aller à vau l'eau ?

La fin en suspens peut être une stratégie pour inviter le lecteur à s'intéresser à des anecdotes historiques ignorées. Plus généralement, l'ouverture de l'anecdote poétique sur la grande Histoire est aussi un moyen pour Bertrand de finir son texte sans conclure, mais plutôt en

15 *Les Premiers Poèmes en prose, op. cit.*, p. 95. Nathalie Vincent-Munnia dénombre, dans les pages 92 à 96, certaines structures des poèmes de *Gaspard* et esquisse un relevé essentiellement thématique des différentes fins.

relançant, en suggérant que la scène s'enlève sur le fond d'une vaste fresque. C'est ainsi que l'on comprend « Le Capitaine Lazare » :

Et j'ai besoin de sabler quelques vidrecomes, – oisif et mélancolique,
depuis que la paix de Munster m'a enfermé dans ce château comme un
rat dans une lanterne (74).

Le personnage du soldat oisif prend une dimension et une consistance historiques grâce à la mention d'un événement que les éditeurs scientifiques s'empressent de documenter. Et qui sait si Bertrand n'aurait pas lui-même ajouté des notes sur la matière historique s'il avait eu le temps de revenir encore sur le projet de publication ? Et il se passe à peu près la même chose pour « Le Marchand de tulipes » (78), « La Tour de Nesle » (100), « Maître Ogier » (146), « La Poterne du Louvre » (148) et même, d'une certaine manière, « Le Bibliophile » (112). Tout en bornant le poème à une dimension infra-historique, l'ouverture donnée par les derniers mots renvoie à un intertexte d'un autre genre, à un autre type de lecture, à une autre manière de narrer l'Histoire.

200

Bifurcations (temporelle, énonciative)

J'appellerai *bifurcation* un trait caractéristique des clausules de *Gaspard*. C'est le changement *in extremis* d'une donnée grammaticale qui structurait le texte jusqu'à son dernier alinéa, donc non seulement un changement grammatical mais aussi la déception d'une attente, la dérogation à une régularité. La *bifurcation temporelle* est le changement du temps verbal donnant son orientation temporelle au texte, voire la caractérisation de sa modalité de discours ; la *bifurcation énonciative* est le changement de personne ou de modalité et surtout le passage de l'un à l'autre entre discours, récit et dialogue.

« Le Maçon » présente une bifurcation temporelle, du présent au passé simple. L'introduction d'un présent de narration dans un récit au passé, pour des raisons de dramatisation, n'est pas une chose extraordinaire. L'alternance du présent et du passé simple est donc plutôt une marque habituelle du récit. Mais ce qui est remarquable et atypique ici, c'est que le texte, commençant au présent, ne prépare pas ni ne laisse anticiper

l'apparition du passé simple. En fait, dans ce texte, il ne s'agit plus de l'enchâssement d'un passage au présent de narration dans un récit au passé, puisque l'équilibre des masses est inversé : cinq alinéas au présent, puis un au passé. Il s'agit bien plutôt d'une description autonome, où le présent est plus le temps du descriptif que celui d'un récit : « Le maçon [...] chante [...] il nivelé [...]. Il voit [...]. Il voit [...]. Abraham Knupfer distingue [...] il voit [...] ». Cette description n'est plus subordonnée à l'organisation d'un récit ; c'est l'inverse, et le récit n'est qu'une sorte d'appendice à la description :

Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix, il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur (72).

Un tel renversement des structures littéraires habituelles manifeste dans *Gaspard* le statut prééminent de la description, son autonomisation, et la relégation du récit au second plan.

« La Viole de Gamba » présente une double bifurcation : après une narration enchâssée à l'imparfait, la narration enchâssante reprend au passé simple avant de se conclure par un retour en arrière au plus-que-parfait :

— « Au diable Job Hans le luthier, qui m'a vendu cette corde ! s'écria le maître de chapelle, recouchant la poudreuse viole dans son poudreux étui. » — La corde s'était cassée (82).

On retrouve le même plus-que-parfait dans « Les Flamands » : « Bruges s'était rachetée cent mille écus d'or » (150). Et c'est encore un peu le même effet dans « Départ pour le Sabbat » qui se clôt, après un système d'imparfait et de passé simple, sur le plus-que-parfait : « Mais déjà sorciers et sorcières s'étaient envolés » (86). Un retour du passé simple à l'imparfait se retrouve encore dans « Le Falot » tandis que « L'Alchimiste » bifurque du présent itératif au futur pour signifier le prolongement indéfini de la recherche alchimique.

À la fin d'« Octobre », le futur et le futur antérieur dissolvent, par une prolepse, la consistance des scènes au présent des alinéas précédents : ils

pouvaient sembler annoncer quelque récit ou du moins un développement pittoresque, mais celui-ci est aussi vite abrégé qu'il avait commencé. Ce n'est pas exactement le même type de futur dans « La Cellule » : le poème est globalement au présent et au passé composé et le futur du dernier alinéa projette dans un futur proche. Mais ce futur n'est pas celui qui conclut une histoire, c'est au contraire, thématiquement, le début de l'aventure, d'où un effet de suspens : « 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 [...] » (170).

202

Au-delà de leur diversité, toutes ces bifurcations temporelles ont en commun leur manière d'échapper au fonctionnement du récit. Et si ce procédé n'est certes pas totalement absent des *corpus* narratifs, ce qui le distingue ici est que, placé en fin d'un texte bref, il n'implique pas une relance de la narration mais marque au contraire son interruption.

La bifurcation énonciative, elle, consiste en un changement, dans le dernier ou le pénultième alinéa du poème, d'une des données de l'énonciation qui avait prévalu dans les alinéas précédents et souvent tout au long du texte jusqu'au dernier alinéa. Ainsi, la scène des « Deux juifs » s'achève par un alinéa, séparé des autres par un astérisque, où ce sont les cloches qui semblent prendre la parole : « “Din-don, din-don, dormez donc, – din-don !” » (94). L'anecdote est ainsi privée de toute issue et son atmosphère inquiétante se résorbe en une rengaine de chanson populaire. À l'inverse, « Les Gueux de nuit », essentiellement composé de dialogue, voit son dernier alinéa, lui aussi précédé d'un astérisque, reprendre intégralement une narration descriptive à l'imparfait : « Et c'est ainsi que s'acoquinaient [...] » (96). L'aspect dramatique du dialogue est alors aboli par le retour du descriptif. C'est de la même manière que « Le Raffiné », dont le personnage éponyme parle au style direct sur cinq alinéas, se termine par un alinéa narratif à l'imparfait et au passé simple : une sorte de micro-récit marque une prise de recul par rapport au personnage : « Et le raffiné se panadait, le poing sur sa hanche, coudoyant les promeneurs, et souriant aux promeneuses. Il n'avait pas de quoi dîner ; il acheta un bouquet de violettes » (102). C'est un peu le même effet de prise de recul dans « La Messe de minuit » où, après un mélange de récit et de dialogue, le dernier alinéa est purement descriptif

et narratif (110). « La Chasse », après un récit associant imparfait et passé simple, s'achève sur un alinéa de discours au présent :

Devant Dieu soit l'âme d'Hubert, sire de Maugiron, piteusement meurtri le troisième jour de juillet, l'an quatorze cent douze ; et les diables aient l'âme de Regnault, sire de l'Aubépine, son cousin et son meurtrier ! Amen (152).

Ceci a certes l'apparence d'une conclusion morale, presque à la manière d'un apologue, mais adoptant l'aspect d'une prière. Or, la matière visiblement (mais fictivement) historique de l'argument fait attendre une conclusion ressortissant à l'Histoire, donnant par exemple les motivations ou les conséquences du meurtre. Ainsi, l'effet de fin procuré par le « Amen », après une bénédiction et une malédiction, porte à faux. Il n'appartient pas aux règles de la narration historique et une fois de plus toute potentialité démonstrative du texte tourne court.

Mais ce procédé peut parfois sembler n'avoir qu'un usage pittoresque. Ainsi, à la fin du « Marquis d'Aroca », un bref retour à l'énonciation du scripteur interrompt encore un dialogue :

C'était le marquis d'Aroca, à la tête de ses six alguasils, lequel écartait d'une main le feuillage blanc des noisetiers, et de l'autre signait au front les brigands de la pointe de son épée (174).

Et il est bien difficile de parler ici de récit. La rhématisation opérée par la tournure présentative « c'est » ou « c'était » transforme tout micro-récit en description. Le verbe d'action est relégué dans une subordonnée relative de telle manière que la phrase a plutôt pour dominante sémantique la présentation du personnage que le déroulement d'une action. Le dialogue n'est donc pas vraiment interrompu pour relancer la narration de l'histoire mais plutôt pour figer une scène, une attitude.

« L'Office du soir » se finit à la première personne et à l'imparfait alors que les alinéas centraux du texte sont essentiellement constitués par le dialogue des personnages : le poète reprend la parole (« et moi ») après avoir donné à entendre ceux qu'il observe (104). Ce retour très manifeste à la première personne, au point de vue subjectif, est souvent souligné dans les poèmes en prose de Bertrand : « Un rêve » (132), « Clair de

lune » (128) ou encore « L'Office du soir » (104)¹⁶. Ce dernier motif, le retour au sujet, après une narration à la troisième personne ou un dialogue, est sans doute l'un des plus caractéristiques d'un récit « coupé court », sans suite, fragmenté. Mais plus généralement, il semble possible de conclure de cette première analyse sérielle que l'infraction à la logique narrative est assez systématique. Ainsi, la poétique de Bertrand n'est pas une simple tolérance du récit dans la poésie, mais une adaptation de celui-là à celle-ci, un compromis.

Pointes

204 Certaines clauses sont plus traditionnelles. Il s'agit de « pointes », c'est-à-dire de traits d'esprit, d'antithèses frappantes, de comparaisons hardies, d'images originales, etc. qui manifestent avec emphase la qualité poétique de l'écriture et/ou de la pensée, dans les derniers mots du texte. Ainsi, dans « À M. Victor Hugo », lorsque Bertrand compare son livre à un manuscrit médiéval ou lorsque le « Falot », qui a sans doute à voir avec quelque « follet », se compare à un joli passereau avec quelques détails visuels :

Hélas ! moi qui, ce matin encore, rivalisais de grâces et de parure avec le chardonneret à oreillettes de drap écarlate, du damoiseau de Luynes (97) !

L'allégorie a également une vertu figurale forte et concentre le sens, ce qui lui permet de faire office de terme final, comme dans le poème « À M. Charles Nodier » :

Et l'églantine du ménestrel sera fanée, que fleurira toujours la giroflée, chaque printemps, aux gothiques fenêtres des châteaux et des monastères (202).

La pointe prend même l'aspect de l'esprit galant dans « Messire Jean » à propos d'un combat de chiens et c'est encore la tradition des traits d'esprit qui transparait dans un poème dix-septémiste. « Le Raffiné » s'achève en quelque sorte deux fois, et a ainsi le bénéfice d'une double pointe. Une métaphore comique clôt le discours du personnage :

16 Voir aussi « L'Écolier de Leyde », « Premiers états du textes », p. 236.

Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane ! – Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan !

Puis, après l'astérisque, le poète énonce un paradoxe :

[Le raffiné] n'avait pas de quoi dîner ; il acheta un bouquet de violettes (102).

Ce trait synthétise, en quelque sorte, le caractère du personnage, en donne un résumé qui est suffisamment parlant pour rendre superflus des développements anecdotiques. C'est également une manière de synthèse que la métaphore finale du « Deuxième Homme » et c'est encore une métaphore qui fait le résumé de « L'Office du soir » : faute d'aventure amoureuse personnelle, le poète épie la romance des autres, voyant un cavalier courtiser une dame pendant l'office :

Et moi, pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues, il me semblait ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement.

Je recueillais de loin quelques parfums de l'encensoir, et Dieu permettait que je glanasse l'épi du pauvre derrière sa riche moisson (104).

Ce que glane le poète, c'est la matière de sa poésie, la vision fugitive d'une aventure dont il ne saisit qu'un épisode, pourtant suffisant à évoquer des romans. Et c'est un tout autre genre d'histoire, et un autre ton, que celui de « La Sérénade » même si l'on s'y courtise également : la récompense qu'accorde Madame Laure à Monsieur le Conseiller, qui chante sous son balcon, évoque plutôt la farce que le roman d'amour : le contenu d'un pot de chambre sur la tête et le fouet !

C'est plutôt un « bon mot » que fait « Le Bibliophile » lorsqu'il s'excuse de sa confusion entre Chateaufort et Chateaufort. Mais le comique passe aussi par les sous-entendus. Ainsi, quand les moines paillards viennent de refuser l'hospitalité à des « Réîtres » en galante compagnie :

— « Rebouter ainsi des pécheresses de quinze ans que nous aurions induites en pénitence ! grommelait un jeune moine, blond et bouffi comme un chérubin. »

— « Frère ! lui murmura l'abbé dans le cornet de l'oreille, vous oubliez que madame Aliénor et sa nièce nous attendent là-haut pour les confesser ! » (154).

Enfin, l'antithèse sous toutes ses formes réalise un effet de sens fort et éventuellement intrigant, que souligne généralement le point d'exclamation. Dans « Mon Bisaïeul », « Henriquez », « Padre Pugnaccio » ou encore « La Chanson du masque » :

Dansons et chantons, nous qui n'avons rien à perdre, et que derrière le rideau où se dessine l'ennui de leurs fronts penchés, nos patriciens jouent d'un coup de cartes palais et maîtresses (183) !

206

Ces fausses conclusions sous forme de pointes reposent certes sur le comique, l'exclamation, la surprise, etc. mais convoquent aussi fréquemment un détail descriptif manifestement isolé. La pointe, chez Bertrand, est conçue sur le modèle du détail. Elle est moins souvent l'aboutissement d'un récit que la focalisation d'une description sur un détail. Et le motif du détail final est en fait fréquemment employé indépendamment de la pointe, dont on peut considérer qu'il représente une variante.

Détails descriptifs

Le détail descriptif est encore un des procédés majeurs qui permettent de conclure un poème tout en conservant un effet de suspens. Lorsque le poème est essentiellement narratif, la touche descriptive finale se substitue à l'aboutissement de l'histoire ou à la perspective proleptique qui pourrait en tenir lieu. L'exemple le plus frappant est bien sûr celui du « Marchand de tulipes » où c'est, en quelque sorte, un tableau qui coupe court à la discussion, sert de conclusion, d'épilogue et d'ouverture historique :

Le marchand de tulipes s'inclina respectueusement et en silence, déconcerté par un regard inquisiteur du duc d'Albe dont le portrait, chef-d'œuvre d'Holbein, était appendu à la muraille (78).

Tout se passe ici comme si l'autorité politique de la représentation fonctionnait à plein et qu'un portrait tenait effectivement lieu du

personnage et de sa fonction, jusqu'à résumer par sa simple présence le discours qu'il tiendrait en pareille situation. C'est la terrible Inquisition qui est introduite dans le paisible intérieur flamand par le véhicule pictural. Mais si ce type de détail descriptif est nettement surdéterminé, il en est de beaucoup plus anodins. Ainsi de la corde de viole qui se rompt pour clore « La Viole de Gamba » (82), du bouquet de violettes du « Raffiné » (102), de « la brise, ouvrant [une] fenêtre mal close, [qui jette] sur [l']oreiller les fleurs [du] jasmin secoué par l'orage » dans « La Ronde sous la cloche » (130), de « l'éclat doré d'une main de gloire » dans « L'Heure du Sabbat » (140), de « Maribas [s'envolant] sur la queue de la poêle » dans « Départ pour le sabbat » (86), du prêtre « son missel sous le bras » de « La Messe de minuit » (110), des « bandits [...] bâillant d'ennui, de fatigue et de sommeil » de « L'Alerte » (179), des « lavandières, troussées comme des piqueurs d'ablettes, enjamb[ant] le gué jonché de cailloux, d'écume, d'herbes et de glaïeuls » de « Jean de Tilles » (191), etc. Et le détail peut encore être auditif, comme le son des cloches à la fin des « Deux juifs » (94).

Mais contrairement à ceux que je viens de citer, dont le choix peut paraître sinon gratuit du moins peu significatif, d'autres détails semblent choisis pour clore le poème en vertu de leur charge symbolique ou de leur capacité à suggérer un prolongement du récit. Ainsi la fin du « Maçon » a-t-elle une portée symbolique, même si son sens n'est ni explicite ni clair : « il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur » (72). Un sens un peu plus patent motive la vision finale de « La Tour de Nesle » : « la tour du Louvre d'où, par une fenêtre, le roi et la reine voyaient tout sans être vus » (100). On observe ici un changement de thème, du spectacle à ceux qui le regardent, comme si ceux-ci étaient complémentaires de celui-là. Le détail final des « Grandes Compagnies » révèle un épisode de l'histoire qu'occultait le récit :

C'était un magnifique pourpoint de velours broché d'un cor de chasse d'argent sur les manches. Il était troué et sanglant (158).

Le vêtement de chasse de Jacques d'Arquiel porte les traces qui indiquent son assassinat. On comprend ainsi que c'est son ancien soldat qui l'a tué. Mais plutôt que de thématiser le meurtre, Bertrand le laisse deviner à travers l'interprétation d'un détail descriptif. Un fonctionnement comparable est à l'œuvre dans « La Cellule » :

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 (170).

Le tromblon dissimulé est le signe annonciateur d'aventures romanesques qui ne seront pas plus longuement évoquées.

208

Dans les cas où le poème n'est pas essentiellement narratif mais plutôt discursif, avec une dominante lyrique, le détail descriptif représente un déficit d'expressivité : il manifeste une sorte d'effacement du sujet lyrique, de retrait. Ainsi, c'est encore une manière de couper court en bifurquant par rapport au programme de lecture mis en place. Tel est l'effet de la « légende en lettres gothiques, écussonnée d'une licorne ou de deux cigognes » sur laquelle s'achève « À M. Victor Hugo » (62) en évitant ainsi un épanchement plaintif trop insistant. Un autre changement de tonalité s'opère à la fin de « La Chambre gothique » :

Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise (120) !

L'image cruelle et presque sadique substitue l'excès horrifique de la veine gothique à l'onirisme fantastique, d'une manière analogue à celle de « Scarbo » :

— « Et de la crypte ténébreuse de Saint-Bénigne, où je te coucherai debout contre la muraille, tu entendas à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes » (122).

C'est souvent pour désamorcer le lyrisme pathétique qu'intervient *in extremis* le détail, tantôt grotesque tantôt emphatiquement pittoresque, dans « Le Fou », « Le Nain », « Le Clair de lune », « Ondine », « La Chanson du masque », « Octobre », « Encore un printemps » et « À M. Charles Nodier ».

On observe donc qu'à de nombreuses reprises, dans *Gaspard de la Nuit*, le descriptif tient un rôle majeur dans le détournement du programme générique, que celui-ci présente une dominante narrative ou lyrique. On peut donc nuancer la thèse de Luc Bonenfant qui met surtout en valeur les modèles narratifs perceptibles dans le recueil. Il tient compte, certes, du travail de Bertrand sur la structure narrative, notamment en montrant que la construction parataxique prend le pas sur la construction hypotaxique au cours de la genèse du recueil, mais il ne va pas jusqu'à en conclure une nette remise en cause de la narrativité¹⁷. Je pense en revanche que c'est une donnée majeure de la poétique de Bertrand. C'était du reste l'idée soutenue par Dominique Combe lorsqu'il proposait que le poème en prose illustre l'impossibilité du narratif en poésie :

Il faut donc attendre l'œuvre d'Aloysius Bertrand pour que le genre se distingue vraiment de la prose : c'est alors que le mode narratif est, sinon abandonné, du moins remis en question par la composition du poème, confirmant l'incompatibilité du poétique avec le narratif¹⁸.

S'il faut sans doute nuancer la généralité de cette incompatibilité, car le poème narratif long connaît de nombreux avatars au XIX^e siècle, on peut sans doute en voir une illustration dans *Gaspard*. Et non seulement l'importance du descriptif y est déterminante, mais elle s'adjoint les procédés stylistiques anti-narratifs que nous avons étudiés ici.

17 Luc Bonenfant, *Les Avatars romantiques du genre*, op. cit., p. 244. Ceci est néanmoins nuancé par un article du même auteur où il est clairement établi que le passage de la « bambochade » à la « fantaisie » signifie une rupture avec l'organisation narrative des poèmes (« Le vers détourné », art. cit., p. 45-50).

18 *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989, p. 94. Voir aussi sur ce point la préface de Jacques Bony à *Gaspard de la Nuit*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2005, p. 48-50.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* [1959], Paris, Nizet, 1988.
- BERTRAND, Aloysius, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. Cargill Sprietsma, Genève/Paris, Slatkine, coll. « Ressources », 1981.
- , *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenburg, Paris, Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2000.
- BRVORT, Olivier, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », dans Jean-Paul Corsetti et Steve Murphy (dir.), *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont / Rimbaud, Colloque de Cerisy*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes (*Lez Valenciennes*, 13), 1990, p. 147-166.
- 210 BONENFANT, LUC, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2002.
- , « Aloysius Bertrand : La volonté de transposition », *Protée. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, vol. 31, n°1, « La transposition générique », dir. Frances Fortier et Richard Saint Gelais, Université du Québec à Chicoutimi, printemps 2003, p. 27-37.
- , « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n° 123, « Formes et savoirs », dir. Gisèle Séginger, 2004-1, p. 41-51.
- BONY, Jacques, « Préface » à *Gaspard de la Nuit*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2005, p. 48-50.
- D'HULST, Lieven, « Sur le dispositif pictural de *Gaspard de la Nuit* », dans Paul Joret et Aline Remael (dir.), *Language and Beyond. Actuality and Virtuality in the Relations between Word, Image and Sound / Le Langage et ses au-delà. Actuel et virtualité dans les rapports entre le verbe, l'image et le son*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 383-398.
- DÜRRENMATT, Jacques, « Ponctuation de phrase et de texte dans *Gaspard de la Nuit* », dans Nicolas Wanlin (dir.), *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, Paris, PUPS, coll. « Colloques de la Sorbonne », 2010, p. 75-87.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif* [1981], Paris, Hachette Université, « Recherches littéraires », 1993.

- MURAT, Michel, « La mutation d'un genre », dans Nicolas Wanlin (dir.), *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, Paris, PUPS, coll. « Colloques de la Sorbonne », 2010, p. 99-110.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, « *Gaspard de la Nuit* : un langage de l'étrangeté », dans Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, coll. « Cribles », p. 587-599.
- STEINMETZ, Jean-Luc, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », *La Toison d'Or*, n° 3, « Aloysius Bertrand », dir. Véronique Dufief-Sanchez, Dijon, mai 2003, p. 57-67.
- VANHESE, Gisèle, « Obliquité du poème et rhétorique nocturne dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », *La Toison d'Or*, n° 3, « Aloysius Bertrand », dir. Véronique Dufief-Sanchez, Dijon, mai 2003, p. 69-80.
- , « Rhétorique profonde et magie de l'image dans *Gaspard de la Nuit* », dans Nicolas Wanlin (dir.), *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, Paris, PUPS, coll. « Colloques de la Sorbonne », 2010, p. 175-187.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1996.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Mathilde Vallespir et Roselyne de Villeneuve	7

PREMIÈRE PARTIE CHARLES D'ORLÉANS

<i>Fines transcendamus</i> : anti-conseils pour traduire Charles D'Orléans	
Stéphane Marcotte.....	19

DEUXIÈME PARTIE MONTAIGNE

Constructions en <i>c'est</i> chez Montaigne	
Véronique Montagne et Cendrine Pagani-Naudet.....	39
Les emplois de <i>certain</i> , <i>incertain</i> et leurs dérivés dans les <i>Essais</i> , ou incertitude du discours et discours de l'incertitude chez Montaigne	
Bruno Roger-Vasselín	57
Les clivées dans le livre I des <i>Essais</i> : de l'exercice à l'expression du jugement	
Mathilde Thorel.....	83

TROISIÈME PARTIE RACINE

L'apposition dans <i>Mithridate</i> : un instrument rythmique, rhétorique et émotionnel	
Stéphanie Smadja.....	101
« Dire et ne pas dire » l'amour : formes discursives et effets pragmatiques des aveux dans <i>Mithridate</i>	
Jennifer Tamas	119

QUATRIÈME PARTIE
CRÉBILLON

Fragments dialogiques et bruissements amoureux dans les *Lettres de la marquise de M*** au comte de R****
Frédéric Calas.....145

CINQUIÈME PARTIE
ALOYSIUS BERTRAND

248

« Bertrand avec raton » : le binaire narquois
Stéphane Chaudier.....165

« divers procédés nouveaux peut-être d'harmonie et de couleur » :
ce que Bertrand substitue à la forme du vers
Nicolas Wanlin191

SIXIÈME PARTIE
ROBBE-GRILLET

L'écriture du soupçon : formes linguistiques de l'implicite dans *La jalousie*
Sophie Milcent-Lawson215

Le paradoxe énonciatif de *La jalousie* : un énonciateur sans sujet
Catherine Rannoux.....231