

Livres, colloques, édition, traductions,
projets de conférences ou de spectacles,
l'actualité bertrandienne a été riche en 2010 et en 2011
et notre association ne peut que s'en réjouir,
tout en espérant que cette dynamique se poursuivra
et encouragera les institutions culturelles
à ouvrir généreusement leurs portes
pour que les projets qui n'ont pu voir le jour se concrétisent
et trouvent leur public.

Dans cette attente, elle continue d'assurer son rôle de diffusion,
d'information et de réflexion
avec un quatrième Bulletin mêlant des approches et des lectures variées :
Jean-Luc Gallardo poursuit les considérations générales commencées dans le numéro précédent,
Philippe Jousset revisite *l'ut pictura poesis* à la manière de Bertrand
Claire Leforestier écoute les bruits et les sons dont vibre le recueil,
Nathalie Ravonneaux imagine *Gaspard de la Nuit* avant et après 1836
et Lætitia Reibaud rêve sur les impressions évanescences de la pluie sur les vitraux.

Mais pour débiter, quelques documents connus ou (partiellement) inconnus.

Prélude perpétuel

Au commencement, il y avait une tombe. Ainsi, le commencement de tout n'était autre que ce qui est d'ordinaire la fin de chacun. C'est peut-être ce que craignait notre courageuse présidente : que notre association, après avoir assuré la renaissance de la tombe, ne s'éteigne, faute de mission. Rappelons-nous cependant le 29 avril 1841 et la mort misérable du pauvre Aloysius qui n'a pu voir son *Gaspard* publié et a pu croire que son chef-d'œuvre était perdu à jamais. Il a suffi alors de quelques amis pour sauver de l'oubli le recueil qui semblait maudit en le publiant. Il n'a eu aucun succès ? Qu'importe, il a suffi ensuite de quelques poètes pour rendre à l'auteur la place qui lui est due dans l'histoire littéraire. Sa tombe était menacée de destruction ? Il a suffi d'une petite association pour la préserver ; il resterait peut-être à étudier, à promouvoir, à faire mieux connaître le véritable tombeau du poète, son *Gaspard de la Nuit*. Souhaitons que chaque membre prenne conscience de cette nouvelle mission et y participe avec ardeur.

Jacques Bony

Documents

Trois lettres de Louis Bertrand à David d'Angers (mars et avril 1841)

Les *Œuvres complètes*¹ offrent l'édition la plus récente de quatre lettres que Bertrand envoya à David d'Angers avant sa mort. Grâce à la générosité du collectionneur qui l'a acquise, la dernière, dont la date est incertaine, a pu être transcrite par Marion Pécher dans le premier numéro de *La Giroflée* avant sa reproduction en fac-similé (p. 9-10).

Pour les trois lettres précédentes connues, nous nous référons habituellement à la transcription de Helen Hart Poggenburg (*OC*, p. 907-910). Il en existe pourtant deux autres et qui donnent des leçons différentes des textes. La première, celle de Léon Séché, antérieure à la publication des *Œuvres complètes* est, depuis sa mise en ligne sur Gallica, facile d'accès. La seconde, celle de l'historien Henri Chabeuf, réalisée par un copiste, est restée confidentielle du fait de son statut manuscrit. C'est la transcription de celle-ci, conservée à la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon que nous proposons à la suite de la lettre que l'érudite écrivit au Conservateur de la Bibliothèque pour expliquer la valeur de son don².

Dijon, ce 6 décembre 1906.

Monsieur le Conservateur et cher confrère,

Quand j'eus achevé et édité mon volume sur Louis Bertrand, on m'envoya en communication quelques lettres adressées par l'auteur de *Gaspard de la Nuit* à David d'Angers, l'ami de la dernière heure. Elles me parurent présenter un certain intérêt et je regrettai de ne pas les avoir connues à temps. Je dus donc me contenter de les faire copier par feu M. [n. d.] employé aux ateliers du département et je pense qu'elles peuvent figurer dans un fonds quelconque de la bibliothèque dont vous êtes conservateur.

M. Léon Séché prépare depuis longtemps un volume sur Louis Bertrand ; j'ignore s'il a connaissance de ces lettres et les utilisera³.

S'il les publiait, il est bien évident que le don fait par moi perdrait la plus grande partie de son prix. Mais en l'état et jusqu'à nouvel ordre, ce sont là des documents qu'il est bon de conserver, d'autant plus que la copie de M. [n.d.] est très soignée et absolument fidèle.

Veillez, monsieur le Conservateur et cher confrère, recevoir une fois de plus l'expression de mes sentiments les plus dévoués.

Chabeuf

¹ Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, éditées par Helen Hart Poggenburg, Paris, Champion, 2000. Cet ouvrage sera abrégé *OC* dans toute la partie « Documents » du Bulletin. L'abréviation [n. d.] désigne dans l'ensemble du Bulletin les mots *non déchiffrés*.

² Nous remercions Madame le Conservateur Caroline Poulain qui a autorisé la publication de ces manuscrits ainsi que les bibliothécaires de la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon pour leur accueil chaleureux, leur diligence et leur constante disponibilité. Les « copies de Lettres adressées au sculpteur David d'Angers par Louis, dit Aloysius, Bertrand » sont conservées sous la cote Mss 1647 et peuvent être consultées sur microfiches (MIC 248). Nous remercions également Steve Murphy pour sa lecture critique de nos éditions de documents et des brouillons de « L'œuvre d'une vie ? », ainsi que pour la confiance avec laquelle il nous a donné accès aux chapitres de son livre en cours de rédaction (*Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit*), auxquels nous sommes très redevable pour l'ensemble de nos contributions dans ce Bulletin.

³ Léon Séché avait publié ces lettres l'année précédente dans *Le Mercure de France*, série moderne (15 mai 1905), p. 178-198 et dans les *Annales romantiques*, 2^e année (1905), p. 397-424, sous le titre « Études d'histoire romantique. Les derniers jours d'Aloysius Bertrand d'après des documents inédits ».

15 mars 1841

Mon cher Monsieur David, mon père, mon ami,

Je soupire après vous comme le cerf du désert après les fraîches fontaines de la Bible. Un subit et violent dévoiement (pardonnez-moi l'expression) m'a jeté dans une si grande faiblesse, que j'ai peine à soulever la couverture de mon lit pour me retourner. Si ma maigreur continue, je ne tarderai pas à ressembler au squelette de fer de Saint-Sulpice. Oh ! si j'avais seulement le tiers de l'embonpoint de l'écorché de Houdon ! Le dévoiement a fait suspendre ou supprimer la potion stibiée – Voilà où j'en suis, ô le plus sensible, le plus dévoué, ô le plus indulgent des amis ! ô homme simple et antique dont le type ne se retrouve plus que dans Plutarque ou dans les marbres grecs et romains de votre atelier !

M. Bricheteau, qui s'était fait suppléer depuis quatre jours par son interne, était de retour ce matin dans la salle. Il m'a dit que vous étiez allé le voir, qu'il n'était point à Paris, quand vous avez déposé votre carte chez lui, et il m'a témoigné combien il regrettait que son absence l'eut privé de l'honneur de s'entretenir avec vous.

L'interne de la salle qui est d'Angers m'a demandé avec feu de vous être présenté. Il désire ardemment savoir le jour et l'heure où vous viendrez. – En résultat, votre démarche, je n'ai pas eu de peine à m'en apercevoir, a produit le meilleur effet, et m'a semblé à la fois engager son ardeur propre⁴ comme médecin et stimuler son intérêt pour moi comme homme.

J'ai un pied et demi dans la fosse, mais je suis tranquille et résigné comme un malade en qui va s'éteignant la passion en même temps que la vie.

Si je n'ai pas le traité de l'immortalité de l'âme sous mon oreiller, je l'ai là dans mon cœur. J'attends et je ne compte sur rien, je n'espère ni ne désespère trop.

J'ai confiance complète en mon médecin. La Providence fasse le reste !

Il a fallu m'y prendre à plus de dix fois pour écrire cette lettre. Et maintenant voilà que je retombe exténué sur mon oreiller ! Oh ! que je suis exténué à fond !

Tout à vous, c'est-à-dire tout un cœur reconnaissant et fidèle.

Quant au corps, ne parlons pas de ces tristes lambeaux !

L. Bertrand

Hôpital Necker, 24 mars 1841.

Collection M. Joseph Dumas, à Saint-Étienne.

⁴ Probable inadvertance du copiste. Léon Séché (*Le Mercure de France*, op. cit., p. 192) et Helen Hart Poggenburg (*OC*, p. 907) donnent la leçon *amour-propre*.

27 mars 1841

Mon cher et bon ami,

J'ai été profondément étonné et affligé d'apprendre que vous étiez malade et alité, lorsque je vous croyais occupé à vos beaux moules, dans votre atelier, d'après quelques mots que m'avait dits ma mère. Eh ! Comment ne seriez-vous point malade ! Votre amitié prodigue et ardente s'est consumée du matin au soir, en démarches sans nombre, depuis quinze jours pour un pauvre barbouilleur de papier que ses visions chagrines et son orgueil sauvage et insociable gâtent au lit de Gilbert qui était, lui, un admirable poète ! – C'est parfois à moi que vous devez vos souffrances, à nul autre ! O mon bienfaiteur, vous m'êtes trop dévoué ! Vous me prouvez trop votre intérêt ! Vous m'accablez d'une dette qu'une longue vie ne pourra jamais acquitter et j'ai peut-être si peu de jours devant moi ! Si du moins je pouvais vous serrer la main et joindre mes sollicitudes à celles de votre famille ! Ce qui me tranquillise, c'est de savoir que les soins vous sont prodigués. Puissent mes vœux hâter votre guérison !

Me voilà sous l'influence d'un nouveau traitement. Je subis en ce moment le lourd supplice de l'empoisonnement par l'opium. La tête me tombe des épaules, les oreilles me sifflent, la fièvre me dévore, et quand vous aurez lu ma lettre, vous saurez mieux que moi ce que j'y ai mis. (Excusez les fautes d'orthographe dans cette lettre comme dans les précédentes). Je suis frappé de quasi imbécillité et demain si la potion de cette nuit est la suite de celle d'hier soir, demain je serai tout à fait imbécile. Je me soumets à tout. M. Bricheteau a l'air de mieux augurer de ce second traitement. Nous verrons ou plutôt nous ne verrons encore rien. Les traitements héroïques ne sont pas heureux sur moi.

J'ajourne tout ce que j'aurais à vous dire concernant la proposition d'une maison de santé. Je suis trop faible pour vous transmettre par la plume mes nombreuses observations. Il faut d'abord, je crois, laisser le médecin épuiser sur moi toutes les ressources de la science. Je remettrai ensuite mon corps entre vos mains.

Je vous serre, comme je vous aime, contre ce cœur tout plein de tendres et profonds sentiments pour vous.

L. Bertrand

Collection M. Joseph Dumas, à Saint-Étienne.

3 avril 1841

Mon bon cher M. David,

Pour l'amour de Dieu, donnez-moi de vos nouvelles. Que je sache au moins que vous êtes en pleine voie de guérison, et qu'il n'y a pas eu de rechute. Enveloppez-vous bien de flanelles, et prenez garde au froid. Votre silence m'inquiète et m'attriste à la fois dans la solitude où je suis.

Je suis dans les poisons les plus violents. C'est avec l'acide *prussique* qu'on me travaille maintenant ; ce matin, j'ai répondu comme un hébété au médecin, lui donnant les mots les uns pour les autres. J'ai bien de la peine à vous écrire ceci, et si je n'y mettais la plus grande attention, vous pourriez bien remarquer dans ma lettre plus d'une absence d'esprit. L'opium, la belladone, la jusquiame m'offusquent singulièrement le cerveau.

Je suis dans un moment de calme ; mais il n'y a pas un quart d'heure que j'ai failli me trouver mal. Le vinaigre est venu heureusement à mon secours. C'est bientôt l'heure où les envies de vomir, produites par une tisane (émétisée) dite orangée, vont commencer à me soulever l'estomac horriblement et sans résultat, ce qui durera jusqu'à 8 heures, alors le supplice de la nuit. Une potion infernale qui me casse bras et jambes. Je l'ai étrennée la nuit dernière et elle m'a ôté la moitié de mes forces. Le médecin veut sans doute m'affaiblir me trouvant trop fort pour que les syncopes amènent plus facilement une vomique.

Mes yeux se troublent et se remplissent d'éclairs. C'est assez, c'est trop. Je vous serre la main comme au plus digne, au meilleur des hommes.

L. Bertrand

Qu'est ce que je vous ai dit dans ma dernière lettre ? Je l'ai complètement oublié.

Vos oranges étaient excellentes. Ma mère vous a-t-elle convenablement remercié de ma part ?

Je voulais vous demander quelque livre : une livraison ou deux de la *Revue de Paris*, si vous avez cela ; par exemple. Mais je ne sais pas comment je serai demain.

Collection de M. Joseph Dumas, à Saint-Étienne.

Une lettre de Laurine Davico dictée à Louis Bertrand (Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon¹)

Les *Œuvres complètes* (OC) éditées par Helen Hart Poggenburg offrent accès à trois lettres de la mère de Louis Bertrand, Laure (ou Laurine) Davico. La Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon en conserve une quatrième – sans doute restée inédite – qui présente la particularité d'être de la main du premier né de ses enfants. Nous savions déjà (voir par exemple la lettre de Laure Davico datée du 24 janvier 1829) qu'il existait entre le fils et la mère une connivence assez étroite quand il s'agissait de demander de l'argent à la tante Lolotte (OC, p. 854²), l'aînée de la fratrie des Bertrand. La lettre conservée à la bibliothèque de Dijon, écrite de la main de Louis Bertrand et signée du nom de sa mère, nous apprend que cette confiance existait déjà en 1828 et que, dans leur indigence, les Bertrand ne se sont pas seulement tournés vers la belle-sœur de Laure Davico, mais aussi vers des proches restés en Italie. Nous apprenons par la même occasion que les membres de la famille Davico parlaient français entre eux. Cette lettre nous apporte enfin un témoignage précieux sur les liens que les Bertrand avaient conservés à cette époque, avec la terre natale du poète³, évoquée discrètement mais à mainte reprise dans *Gaspard de la Nuit*.

La lettre fait partie du fonds Breuil de la Bibliothèque municipale de Dijon et est conservée avec la coupure de catalogue qui en annonce la vente de la manière suivante :

79 **Bertrand** (Louis dit Aloysius). 2 minutes autographes de lettres dont une signée.
Dijon, 1 et 2 mars 1828, 2 pp. in-8. 5 000 fr.

De toute rareté. Ces deux lettres sont écrites de chaque côté d'une même feuille détachée d'un carnet. Dans la première A. Bertrand annonce la mort de son père décédé dans la nuit du 26 au 27 février. Il donne des détails émouvants sur les derniers moments de son père. La seconde est écrite par A. Bertrand au nom de sa mère à une amie relative au même sujet.

Le texte que nous transcrivons ici – un brouillon ou une copie du courrier qui a probablement été envoyé – figure en effet au dos de la lettre que Bertrand écrivit à Monsieur Gelez, propriétaire à Montbard, datée du 1^{er} mars 1828, et publiée pour la première fois par Helen Hart Poggenburg (OC, p. 836-837), à partir de la copie dactylographiée du dossier Sprietsma de la collection J. Dumas (OC, p. 915⁴).

Ces deux lettres apportent des précisions complémentaires et concrètes sur les « pénibles détails de l'inhumation » et les conséquences que dut assumer presque seul Louis Bertrand au moment du décès de son père ; la charge de prévenir proches et connaissances et de trouver des subsides ne fut sans doute pas la moins lourde. Si la notice du catalogue de vente mentionne à juste titre que les deux missives traitent

¹ Nous remercions Madame la Conservatrice Caroline Poulain qui a autorisé la publication de ce manuscrit ainsi que les bibliothécaires de la Bibliothèque patrimoniale et d'études pour leur accueil chaleureux, leur diligence et leur constante disponibilité.

² « [...] dis-nous si tu as besoin d'argent et fais-nous passer un billet que nous montrerons à ma [*sic* pour ta] tante pour qu'elle t'en envoie. Je ferai mon possible pour t'en faire avoir. » Sur cette question, voir aussi l'analyse de la lettre du 20 janvier 1829 que propose Steve Murphy dans *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit*, Paris, Garnier, à paraître.

³ Nous savons qu'il n'en sera plus de même après le décès de Louis Bertrand grâce aux lettres de Jean-Baptiste Davico au frère de Louis Bertrand, publiées par C. Sprietsma en 1926. (Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand (1807-1841) dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, [1926, 1927] avant-propos de Jacques Bony, Eurédit, 2005, p. 230-231.)

⁴ Helen Hart Poggenburg ne donne que le texte de la lettre à M. Gelez, mais elle précise que C. Sprietsma « indique qu'il y a au dos une lettre de Laure Davico à Madame Barberis. » (OC, p. 915)

du même sujet tragique, elle passe sous silence leur différence de ton. L'enjeu n'est, de fait, pas le même : alors que la lettre adressée à M. Gelez offre le portrait d'un bon chrétien dont la mémoire est honorée par un fils respectueux, la seconde aborde ouvertement les problèmes matériels d'une famille recomposée et exilée. En dépit des circonstances douloureuses dans lesquelles elles ont été écrites et malgré la calligraphie négligée de ces manuscrits, l'une et l'autre ont été soigneusement rédigées ; les ratures et ajouts interlinéaires, signalant des corrections de dictée sans doute sur la seconde, en témoignent.

On attirera particulièrement l'attention sur la date de la lettre que nous transcrivons : une surcharge empêche de déterminer si l'auteur a voulu indiquer le 2 ou le 4 mars, mais dans tous les cas, elle est postérieure de plusieurs jours au décès du père (26 février) qu'elle annonce pourtant comme imminent. Pourquoi le jeune homme et sa mère mentent-ils ? Par délicatesse ? Par mauvaise conscience ? Pour d'autres raisons plus administratives ? Quelles que soient ses raisons, la veuve du lieutenant Bertrand qui a besoin d'argent et de documents restés dans sa patrie d'origine pour obtenir une pension du gouvernement français, n'hésite pas à en appeler à la compassion et à la bienveillance de ses frères par l'intermédiaire de leur sœur.

Grâce aux recherches d'Henri Chabeuf⁵ et de C. Sprietsma⁶, nous avons des informations sur la famille des parents de Bertrand qui nous permettent de reconnaître quelques-unes des figures évoquées dans cette lettre. Claire-Laure ou Laurine-Marie Davico, qui a reçu deux prénoms composés en baptême, use, avant son fils, des différentes possibilités qu'ils offrent, selon les circonstances et les destinataires auxquels elle s'adresse ; c'est du nom de « Laurine Davico » qu'elle signe cette lettre. Elle a épousé le lieutenant Georges Bertrand le 3 juin 1806 à Céva dans le Piémont⁷. Le contrat de mariage, consulté par H. Chabeuf, indique que son père était présent aux noces, mais qu'il était le seul de sa famille. À en croire la lettre conservée à la Bibliothèque de Dijon, Laurine semble pourtant avoir été assez proche d'au moins deux de ses trois frères et de l'une de ses deux sœurs. C'est en effet à l'une d'elle, Madame Claire Barberis, selon C. Sprietsma⁸, qu'elle écrit ici et elle mentionne deux de ses frères, Jean-Baptiste, qui conserve le précieux contrat de mariage qu'elle souhaite recevoir le plus rapidement possible pour faire valoir ses droits à une pension et Félix qui lui a promis une aide matérielle.

Son mari, le père de Louis, Georges Bertrand, avait quatre sœurs et une fille, Denise, née d'un premier mariage, dont il est question dans la lettre. Laure Bertrand évoque également la sœur aînée de son mari, dont elle envisage le décès dans un avenir assez proche « vu son âge ». Il est question là de Françoise-Marguerite, la fameuse tante Lolotte. Née le 30 juillet 1765, elle a 63 ans au moment du décès de son frère. Quoique les enfants de G. Bertrand et ceux de Catherine, sa deuxième sœur aînée, aient été institués légataires universels, c'est la tante Lolotte qui avait reçu l'héritage de sa sœur puînée (à part un quart revenant à sa mère) et elle en avait l'usufruit jusqu'à son décès. On comprend pourquoi Laure Bertrand considère le décès de sa belle-sœur comme un espoir de sortir de la précarité financière. Sa funeste prédiction ne se réalisera toutefois pas et les Bertrand devront encore longtemps ménager la susceptibilité de la pieuse Françoise-Marguerite pour quémander son aide : elle décédera sept ans après Louis, en 1848.

*

⁵ Henri Chabeuf, *Louis Bertrand et le Romantisme à Dijon*, dans *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, Dijon, 1888, p. 123-127.

⁶ Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand (1807-1841) dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique*, op. cit., p. 9-10.

⁷ Michel Leuba, qui s'est rendu à Céva récemment, a publié sur Internet un compte rendu de son voyage agrémenté de très belles photographies. On peut les consulter à l'adresse du Blog (monamilouisbertrand.blogspot.com).

⁸ OC, note 6, p. 915. L'écriture de Bertrand étant très difficile à déchiffrer sur ce manuscrit, concernant l'identité de la destinataire, nous suivons la proposition de C. Sprietsma. Rappelons que C. Sprietsma a publié en 1926 deux lettres de l'un des frères de Laurine Bertrand, Jean-Baptiste Davico, où il est également question de leur sœur Claire Barberis (Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand (1807-1841) dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique.*, op. cit., p. 230 et 231).

Madame Caroline Poulain, Conservatrice à la Bibliothèque patrimoniale et d'études de Dijon, nous ayant autorisée à photographier ce manuscrit, nous pouvons en offrir un fac-similé qui permettra au lecteur de se faire une idée de l'orthographe et la ponctuation originales (modernisées dans la transcription), ainsi que des termes qui n'ont pu être déchiffrés avec certitude (dans notre transcription, nous en indiquons l'emplacement par les lettres n. d. abrégant *non déchiffré* ou par un point d'interrogation lorsque nous risquons une lecture). Les crochets aigus <...> entourent les mots ajoutés en interligne ou remplaçant une rature (mot barré). Les parenthèses entourent les lettres surchargées.

Le 2 (ou 4 ?¹) mars 1828

à [?] Madame Barberis [?]

Pardonnez-moi si je ne vous ai pas écrit plus souvent : je craignais que ma tristesse ne troublât votre bonheur. Maintenant il faut que je vous écrive, le cœur serré, au milieu des larmes et dans le malheur. Mon pauvre Bertrand n'a plus que quelques jours à vivre. Quel avenir effrayant s'ouvre devant moi ! vous n'ignorez pas, ma chère sœur que j'ai laissé 350 francs dans la famille, à mon départ pour la France ; j'en avais fait le sacrifice de bien [?] bon cœur : cela ne me fut jamais rendu.

Combien je me trouverais heureuse d'avoir cette somme en ma possession pour *subvenir* <faire face> aux dettes que me laisse mon mari et subvenir au deuil et à nos premiers besoins ! j'attends <j'ai écrit > (de) à mes frères <et j'attends d'eux> quelques secours en cette pénible circonstance : Félix me fait dire qu'il ferait pour moi tout ce que lui permettrait (*sic*) ses moyens. Assurez-le bien que je n'abuserai jamais de ses généreuses bontés dont je garderai une reconnaissance qui ne finira jamais ; que plus tard, lorsque la sœur de mon mari aura fermé les yeux, ce qui ne peut tarder, vu son âge, je tâcherai de ne plus être importune à son amitié toute fraternelle. Recommandez-lui bien de <ne> me pas abandonner dans ce moment-ci. Ce serait m'abandonner à la honte et à la misère. Jean-Baptiste doit m'envoyer mon contrat de mariage : sollicitez-le pour que je l'aie le plus tôt possible : ce contrat de mariage m'est indispensable pour obtenir du gouvernement une petite pension de 300 francs et sauver mon mobilier, le seul bien qui me reste : car vous savez que Bertrand laisse une fille d'un premier lit. [n.d.] ma sœur, je [n.d.]. C'est [?] accablée par le chagrin que je ne puis vous écrire moi-même. Je dicte cette lettre à mon fils. Plus tard si je pouvais être plus tranquille je vous donnerais de nos nouvelles ; mais je ne puis plus être heureuse. Portez vous bien, embrassez mes frères pour moi ; je vous embrasse vous-même de tout mon cœur.

Laurine Davico

¹ La date est difficile à lire en raison d'une surcharge comme le montre le fac-similé.

L'annonce de la publication de *Gaspard de la Nuit* (Collection privée)

Pour Marion Pécher

L'annonce de la publication de *Gaspard de la Nuit* rédigée par Bertrand a été transcrite pour la première fois par Helen Hart Poggenburg dans les *Œuvres complètes* (OC, p. 377-378) et une reproduction du manuscrit original est parue dans l'édition de *Gaspard de la Nuit* de Jean-Luc Steinmetz en 2002 (Paris, Le Livre de poche, p. 232). Cette publication permet de constater que l'écrivain a hésité à mentionner le poète allemand Heinrich Heine, aux côtés de Hoffmann, Hugo, Nodier et Paul Lacroix et qu'il a ajouté le prénom du peintre Louis Boulanger pour faire écho à celui de son prétendu « jeune compatriote ». Elle soulève aussi la question de la leçon donnée jusqu'à présent pour les derniers mots du texte (l'annonce d'un « roman historique » dont le sujet est tiré de l'histoire de Dijon aux temps de chevalerie¹ »).

Le collectionneur nous ayant généreusement donné accès au manuscrit original, nous pouvons ajouter à ces documents et informations, l'ensemble des textes figurant au verso (?) de l'autographe². Ce "verso" est particulièrement intéressant : Bertrand y a en effet travaillé plusieurs fragments. Leur identification est délicate du fait même de leur statut de bribes, mais il semble qu'il s'agisse de quelques segments de phrases destinées au texte liminaire du recueil, d'une indication scénique destinée à une pièce de théâtre et, peut-être, de recherches portant sur un avant-texte inconnu de « L'heure du Sabbat³ ». Tous ces éléments sont disposés autour de ce qui semble avoir été un projet d'épigraphe. Peut-être une épigraphe de ce que nous connaissons comme « L'heure du Sabbat ».

Le manuscrit n'est ni paginé ni daté. La référence à Heine que Renduel a publié pour la première fois en 1833 confirme toutefois que ce texte ne peut être antérieur à cette date. Mais, comme l'a relevé Marie-Hélène Girard, l'annonce de la publication d'un extrait dans *La Revue de la Côte d'Or*, qui n'a commencé à paraître qu'en 1836, indique qu'il est beaucoup plus tardif⁴.

¹ Voir OC, p. 378 et le fac-similé édité par Jean-Luc Steinmetz. Sur les projets de roman de Bertrand, voir *La Giroflée* n°5 (à paraître).

² Helen Hart Poggenburg a sans doute considéré le texte de l'annonce de la publication de *Gaspard de la Nuit* comme le recto du manuscrit en raison de l'aboutissement de ce texte et d'une erreur de datation (1833) (voir la note 4 ci-dessous), mais les textes qui figurent sur ce qui apparaît comme le verso sont très vraisemblablement antérieurs : ce « verso » était donc probablement le « recto » original. Helen Hart Poggenburg ne mentionne qu'un extrait de texte du verso de la manière suivante : « Sur un feuillet manuscrit de B. (le verso de sa réclame pour GN) on trouve ce qui peut être l'ébauche d'un poème en vers : « mouillé d'un rayon du soleil [d'avril]/j'ai doré d'une bougie/les halliers mal hantés [...] (c'est B. qui a souligné les mots en italiques). » (OC, note 4, p. 329) Elle rapproche l'extrait d'un fragment du texte liminaire : « aux halliers mal hantés de la fontaine de Jouvence et de l'hermitage de Notre-Dame d'Étang ».

³ Helen Hart Poggenburg suppose, quant à elle, qu'il s'agit de « l'ébauche d'un poème en vers » ; elle le mentionne pourtant en note de « L'heure du Sabbat » comme s'il s'agissait d'une variante de ce texte. (Voir la note précédente.)

⁴ M.-H. Girard ajoute en note les éléments de datation complémentaires suivants : « Le texte mentionne Sainte-Beuve et Heine au nombre des auteurs déjà édités par Renduel ; or, les œuvres du premier parurent entre 1834 et 1835 et *Volupté*, en 1834 ; la mention d'illustrations de Louis Boulanger pour « la nouvelle édition des œuvres de Victor Hugo » impose d'autre part le *terminus ad quem* de 1836. Voir Aristide Marie, *Le peintre poète Louis Boulanger*, Paris : Flouy, 1925, p. 35 et 126 et Monique Geiger, « Victor Hugo et Louis Boulanger », in *Victor Hugo et les images*, textes réunis par Madeleine Blondel et Pierre Georgel, Dijon : Aux amateurs de livres, 1989, p. 34. » (Marie-Hélène Girard, « Aloysius Bertrand, Louis Boulanger et le "rêve du passé". », dans Véronique Dufief-Sanchez (dir.), *Aloysius Bertrand, La Toison d'Or*, n°3, Dijon, 2003, p. 50.)

Transcription de l'annonce de la publication de *Gaspard de la Nuit* figurant au "recto" du manuscrit

– « Nous nous empressons d'annoncer la prochaine publication d'un livre fait pour exciter vivement la curiosité. Le libraire du romantisme fashionable, l'éditeur des œuvres de Victor Hugo, de Charles Nodier, d'Hoffman, ~~de Henri heine~~ <de Henri heine>, de Sainte Beuve, du bibliophile Jacob, etc., M^r Eugène Renduel vient de mettre sous presse une production littéraire en prose, qui, sous le titre neuf et piquant de *Gaspard de la Nuit*, se recommande aux lecteurs bourguignons, par l'intérêt local de plusieurs des situations qu'il renferme, et par le nom de l'auteur, M. Louis Bertrand, notre jeune compatriote. Un des peintres les plus distingués de la nouvelle école, M. <Louis> Boulanger dont les belles compositions enrichissent la nouvelle édition des œuvres de Victor Hugo, a voulu concourir au succès du livre en l'illustrant de dix admirables eaux-fortes. La revue de la côte d'or publiera, avant le jour de mise en vente, un extrait de cet ouvrage qui serait dit on, le précurseur d'un roman historique dont le sujet est tiré de l'histoire de Dijon [n. d.]

Commentaire

Le texte se présente comme une prise de parole : il commence par un tiret et des guillemets ouverts (qui ne seront pas refermés), ce qui rappelle le récit ponctué de répliques au discours direct qui ouvre *Gaspard de la Nuit*. Bertrand, en journaliste expérimenté, y joue le paillasse en multipliant les clichés publicitaires. Il adopte ainsi un ton qui le rapproche des malignités de Gaspard envers son badaud-imprimeur dans le texte liminaire du recueil, invitant d'avance le lecteur à en faire une lecture de second degré⁵.

L'écho phonique entre « la presse » et le verbe censé rendre compte d'un zèle d'esthète ou de bibliophile (« nous nous empressons ») souligne la diligence d'un homme soumis aux lois de la *phynance* et vaut excuses auprès de l'acheteur "pressuré" dont on flatte la vanité : s'il n'est pas dupe, il grossira les rangs des acheteurs, non pour se vanter d'avoir la dernière nouveauté à la mode ou le *must* du pittoresque bourguignon, mais pour entrer en connivence avec l'esprit caustique qu'annonce cette auto-promotion. Comme Hugo, Bertrand a appris que l'écrivain doit *se vendre*, mais il le fait avec un sens de la dérision que ne démentiront ni la « première préface » de *Gaspard de la Nuit* ni le « Sonnet à Renduel ».

Comme en un auto-pastiche de la « Préface » du recueil de 1836, le nombre de noms propres – très élevé pour un texte aussi bref – met en relief l'ironie de Bertrand, mais il annonce aussi l'importance de l'onomastique dans le recueil, soulignée d'emblée par le titre « neuf et piquant », *Gaspard de la Nuit*⁶. La liste des représentants du « romantisme fashionable » rappelle en outre à nos contemporains le désir exprimé par l'écrivain de voir son livre attribué à « Louis Bertrand » et non à un quelconque Aloysius – désir qu'il est nécessaire de respecter si l'on veut pouvoir apprécier les mille et uns prestiges du livre et savourer dans tout leur feuilleté de significations les mises en abyme et bougés de l'énonciation, récurrents dans le recueil (rappelons que le nom de « Louis Bertrand » apparaît sur les premières pages et à la fin du texte liminaire)⁷. C'est aussi une manière pour Bertrand d'inviter les abonnés au *Provincial* à

⁵ Voir les analyses du prologue de Steve Murphy dans « Aux origines d'un monde poétique : Harlem » (*Méthode !*, agrégations de Lettres 2011, Vallongues, 2010, p. 231 sq.) et dans l'ouvrage à paraître *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Louis Bertrand, op. cit.*

⁶ Sur l'onomastique dans le recueil, voir Georges Kliebenstein, « Le pacte onomastique », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures de Gaspard de la Nuit*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 239-259.

⁷ Sur le(s) prénom(s) de Bertrand, voir Lucien Chovet, « La première vogue d'Aloysius Bertrand et du poème en

l'identifier avec l'auteur des articles, chroniques et poèmes en vers signés de ce nom ou de ses initiales dans les journaux dijonnais, c'est-à-dire, pour les plus avertis d'entre eux, avec un ensemble de positions hautement revendiquées. Il offre de cette manière des clefs de lecture indispensables à la réception idéologique de *Gaspard de la Nuit*, puisqu'il a veillé à ce qu'il soit impossible d'extraire de ses œuvres littéraires « une seule ligne qui ait rapport à la politique⁸ » quand il en est pourtant (presque) constamment question.

Les textes du "verso"

Présentation

Ces fragments n'ont visiblement pas tous été écrits au même moment. Le texte qui se trouve noté dans le sens horizontal de la feuille est d'une écriture soignée, très lisible et semble ne pas être lié thématiquement aux autres fragments. Le texte central est moins aisé à déchiffrer quoiqu'il ait été tracé de manière relativement soignée également, mais sa destination semble ne guère faire de doute : il se présente en effet, du point de vue de sa mise en espace, comme les pages d'épigraphes du manuscrit de 1836. L'esquisse qui se trouve dessous est de la même encre qui a pâli que celle du texte noté dans le sens horizontal de la feuille, mais il a été tracé d'une écriture très relâchée cette fois. Deux des fragments qui surmontent l'ensemble ont été écrits de la même encre, semble-t-il, que "l'épigraphe", et tous sont notés de manière relâchée et rapide, de travers – comme les fragments du « Maçon » que l'on trouve sur une page d'épigraphe, là aussi, parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France⁹. Des changements d'encres, des surcharges ou ajouts marginaux indiquent que ces fragments ont été travaillés en plusieurs temps.

Transcription du texte noté dans le sens vertical du "verso" du manuscrit

La scène se passe à Stuttgart.

Commentaire

Coupée de tout contexte, la phrase ne peut être interprétée : elle peut aussi bien avoir été destinée à *Gaspard de la Nuit* qu'à une autre œuvre, même si sa forme d'indication scénique donne à penser qu'elle devait, plus vraisemblablement, appartenir à l'un des projets dramaturgiques de Bertrand. Nous connaissons actuellement sept projets de théâtre, mais aucun ne semble lié explicitement à la ville de Stuttgart¹⁰.

Aux côtés de la Hollande, de la Flandre, de l'Espagne, de l'Italie ou de l'Angleterre, l'Allemagne occupe une place non négligeable dans *Gaspard de la Nuit*, à titre de nation européenne marquée par le protestantisme et le romantisme en particulier. Rappelons en effet que si « Gaspard » sonne de manière un peu moins germanique que « Caspar », le sous-titre place le recueil sous l'égide d'Hoffmann et de la *Phantasie*¹¹ et que, dans le texte liminaire, où les notions de « Dieu » et d'« Amour » sont exprimées en

prose dans *L'Artiste* », *Miscellanées*, recueil de textes 2006-2009, Lille, 2009, p. 115-124 et Steve Murphy, *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand*, op. cit.

⁸ Lettre au gérant du *Spectateur* (Dijon, 6 août 1832), OC, p. 740.

⁹ Voir *La Giroflée* n° 2, p. 21.

¹⁰ Les textes publiés par Helen Hart Poggenburg sont : *Le Portier d'une académie de province : scène* ; *Les Sigisbées parisiens : Roman-vaudeville [fragments]* ; *Monsieur Robillard (le sous-lieutenant de Hussards) : Folie-vaudeville en un acte* ; *Les Conversions : Proverbe dramatique* ; *Louise, ou un pensionnat de demoiselles : Drame-vaudeville en un acte* et *Daniel : Drame-ballade en trois actes [extraits]*. À quoi il faut ajouter *Jean-le-Lépreux. Drame en cinq actes et dix tableaux, avec un prologue*, dont on ne connaît que le titre. Notons que *Louise, ou un pensionnat de demoiselles : Drame-vaudeville en un acte* a pour indication scénique « La scène se passe à Paris. » (OC, p. 673)

¹¹ Sur cette notion, voir de Filip Kekus, « Gaspard de la Nuit et la fantaisie romantique », dans « *Un livre fantasque*

allemand, il est question d'un ministre de la religion réformée, émigré de Thuringe (ce qui annonce « La Barbe pointue », mais aussi « Le Marchand de tulipes » où sont présents Luther et Mélanchton¹² – « La Barbe pointue » se terminant en outre sur une mention du Rhin). Dans le recueil des *Fantaisies* de Gaspard lui-même, plusieurs textes renvoient également au monde, à l'histoire et à la culture germaniques. Ainsi en va-t-il de « la paix de Munster » du « Capitaine Lazare » ou du texte de plusieurs épigraphes : celles du « Maçon », de « Ma chaumière » et de « Jean des Tilles » empruntées à Schiller, au « poète allemand Voss » et à Goethe, traduit par Latouche, respectivement. On a pu considérer aussi que l'exclamation « Job Hans le luthier » dans « La Viole de Gamba » indique « que le cadre et le personnage principal appartiennent à un contexte germanique¹³ » et que « Ondine » doit beaucoup à l'*Undine* de Friedrich de La Motte-Fouqué¹⁴. Le monde germanique enfin est présent également dans les pièces détachées qui évoquent des contes et légendes allemands notamment, comme *Le joueur de flûte de Hamelin*¹⁵.

Stuttgart n'apparaît pas dans la version de *Gaspard de la Nuit* de 1836, mais l'on sait que Bertrand avait envisagé de mentionner au moins une autre ville allemande qu'il n'a finalement pas nommée : Victor Pavie a écrit que l'une des versions du « Maçon » était liée à la ville de Mannheim¹⁶. On ne peut donc affirmer avec certitude que ce fragment n'était pas destiné au recueil.

Rappelons enfin que le père de l'écrivain, « Georges Bertrand fut longtemps prisonnier en Allemagne¹⁷ », ce qui a pu influencer le regard que son fils portait sur ce pays, même s'il semble que ce soit avant tout la culture allemande qui ait retenu son intérêt.

Transcription du texte figurant au bas du "verso" du manuscrit

La boutique d'un bouquiniste,
poudreux charnier de livres.

Commentaire

On reconnaît là des expressions préparant (?) un fragment du texte qui ouvre le recueil de *Gaspard de la Nuit* en 1836 ou destinées à y faire écho :

« – Un soir qu'à la fumée d'une lampe, je fossoyais le poudreux charnier de l'échoppe d'un bouquiniste, j'y déterrai un petit livre en langue baroque et inintelligible dont le titre s'armoriait d'un amphistère déroulant sur une banderolle

et vagabond ». Gaspard de la Nuit *d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, éditions Classiques Garnier, Paris, 2010, p. 43 sq.

¹² Voir l'article de Dominique Millet-Gérard, « Le Marchand de tulipes. Miroir de l'esthétique bertrandienne : l'avvers et le revers » dans « *Un livre fantasque et vagabond* ». Gaspard de la Nuit *d'Aloysius Bertrand*, *op. cit.*, p. 189 sq. et l'article de Steve Murphy, « Les manies de Maître Huytlen (promenade digressive en compagnie du Marchand de Tulipes) », dans *Insignis, Hors série Gaspard de la Nuit*, numéro coordonné par Christine Marcandier et Vincent Vivès, Automne 2010.

¹³ Gisèle Vanhese, « Un sens à la fois précis et multiple », dans « *Un livre fantasque et vagabond* ». Gaspard de la Nuit *d'Aloysius Bertrand*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴ Sur l'influence du conte de La Motte-Fouqué, voir « Ondine, ou la tentation luciférienne » de Jacques-Rémi Dahan dans « *Un livre fantasque et vagabond* ». Gaspard de la Nuit *d'Aloysius Bertrand*, *op. cit.*, p. 162 sq.

¹⁵ Voir Steve Murphy, *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*

¹⁶ *Prospectus de Victor Pavie pour Gaspard de la Nuit*, OC, p. 383.

¹⁷ H. Chabeuf, *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon, Mémoires de l'académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, 1888, p. 122.

ces deux mots : *Gott-Liebe*¹⁸. »

Si le texte de 1836 fait apparaître Gaspard comme un nécrophile, un profanateur de tombeaux ou un voleur de cadavres¹⁹, le fragment travaillé, coupé de toute situation d'énonciation attire surtout notre attention sur les deux compléments de nom « boutique d'un bouquiniste » et « poudreux charnier de livres », dont les éléments sont distribués différemment dans la version de 1836 (« poudreux charnier de l'échoppe d'un bouquiniste »), du fait de l'inversion de l'ordre des idées, de la suppression de la paronomase (boutique/bouquiniste) et de la disparition de la mention des livres. Ce dernier amendement est intéressant. Peut-être est-il dû à la volonté d'éviter une répétition (la suite du texte donne dans la version de 1836 : « j'y déterrai un petit livre »). Sans doute aussi à la volonté de créer une image gothique plus frappante grâce à la disparition du comparé réaliste (« poudreux charnier de livres » vs « poudreux charnier de l'échoppe »). Mais la métaphore obtenue nécessite surtout du lecteur un travail de construction du sens et des motivations de l'image. Lorsqu'on a lu *Gaspard de la Nuit*, on sait que si l'échoppe d'un bouquiniste peut être considérée comme un charnier, ce n'est pas simplement parce que les livres réalisent le désir d'immortalité de leur auteur, même si le thème, présent dans le recueil et la correspondance de Bertrand attestent que l'écrivain y pensait ; ce n'est pas non plus seulement parce que tout *Gaspard de la Nuit* est hanté par des personnages de morts-vivants (cadavres galvanisés, momies réveillées, morts revenant parmi les vivants) ; c'est aussi parce que les livres sont des reliquaires (cf. *to keep sake* note Hélène Védrine²⁰) ou des tombeaux remplis de cadavres. Les cadavres de ceux qui sont morts et dont ils gardent plus ou moins fidèlement la mémoire, mais également les cadavres de ceux qui sont morts ou risquent de mourir à cause d'eux. Car, ce n'est pas Umberto Eco qui dirait le contraire, il y a des livres qui tuent ou pour lesquels on tue. Et pas seulement au Moyen Âge. Parmi eux, les livres qu'évoque le recueil sont de ceux qui appellent à l'intolérance, au lynchage, à la torture, à l'extermination, par nature (*De la démonomanie des sorciers*²¹) ou par le dévoiement qui en est fait (la Bible du « Marchand de tulipes » semble bien présenter ce danger).

Le portrait de l'auteur en fossoyeur et l'annonce de la publication organisée autour de la question du *fashionable* mettent aussi en question le goût du public contemporain pour le macabre. Ils soulèvent également la question de la modernité de la littérature pour un lectorat qui a besoin de passer par la fiction de l'exhumation du passé pour apprécier un livre nouveau – au point que malgré sa patine de faux vieux et le soin apporté à sa calligraphie, sa mise en page et ses illustrations, le livre de Gaspard est, d'avance, condamné à n'être réellement apprécié que lorsqu'il aura pris une valeur temporelle bibliophilique, tant son contenu court le risque de ne pas retenir l'attention des lecteurs de son temps.

Transcription des textes figurant au haut du "verso" du manuscrit

les nuages ressemblaient à une ~~n-d~~ corde de n.d.
n.d. n.d. blancheur emprisonnés dans un filet
de pourpre et d'or.

l(e)horizon

épaissi par les fumées de la brume (?) n.d.

¹⁸ Louis, dit Aloysius, Bertrand, *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, édition établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, GF Flammarion, Paris, 2005, p. 77.

¹⁹ Voir l'analyse de Steve Murphy dans « Aux origines d'un monde poétique : Harlem » (*Méthode !*, Agrégation de Lettres 2011, Vallongues, 2010, p. 231) et le portrait de Gaspard en « fossoyeur » par Hugues Marchal dans « Métalepses, ou comment voir le diable » (« *Un livre fantasque et vagabond* ». Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand, *op. cit.*, p. 94.) Sur « la rémanence du motif du livre-tombeau », voir Hélène Védrine, « Fausse monnaie et pantins » (*id.*, p. 132-133).

²⁰ Hélène Védrine, « Fausse monnaie et pantins », *op. cit.*, p. 144.

²¹ Le livre de Jean Bodin, contre lequel un homme des premières Lumières comme Nicolas Augustin, fortement opposé à la torture (judiciaire), a lutté, est cité en épigraphe de « Départ pour le Sabbat ».

j'ai (?) mouillé d'un rayon du soleil d'avril
doré d'une (b)ou(g)ie
les halliers mal hantés
tu as le crime peint sur la face : regard[e]
toi au miroir, tu as une figure de
potence.

Commentaire

Le texte est difficile à déchiffrer. Les mots soulignés dans le deuxième fragment formaient peut-être une première leçon (« mouillé d'un rayon doré²² ») qui a ensuite été modifiée par des ajouts. L'écriture en diagonale explique que le mot écrit à l'extrême bord de la feuille du troisième fragment soit tronqué (il manque le /e/ final (et le trait d'union) à l'impératif « regarde-toi »). Il est possible que « bougie » surcharge un autre mot (« toupie »?)

Plusieurs expressions de ce texte nous renvoient au manuscrit de 1836 de « L'heure du Sabbat », ce qui donne à penser qu'il s'agit d'un travail portant sur une version antérieure, pour l'instant inconnue²³, de ce texte ou d'un paragraphe de l'une des versions du texte liminaire destiné à l'annoncer. Les termes et expressions « fumée », « poudreux charnier », « bouquiniste », « halliers mal hantés » – Helen Hart l'a souligné pour cette dernière expression (*OC*, note 4, p. 329) – se trouvent en tout cas dans le texte d'ouverture du manuscrit de 1836 (GF, p. 77). La plupart de ces termes renvoient toutefois avant tout à des éléments de « L'heure du Sabbat » (1836). C'est le cas pour « l'épaisseur des halliers », « éclaire », « bruine », « brume », « herbe mouillée », « éclat doré » – la « bougie » (toupie ?) étant, quant à elle, remplacée dans la dernière version du texte connue par un objet plus symbolique et inquiétant, la « main de gloire » qui lui sert de support. On remarquera que plusieurs de ces termes figurent en outre parmi les ultimes corrections du manuscrit de 1836. Helen Hart Poggenburg et Jacques Bony notent en effet que, sur la manuscrit vendu à Renduel, « halliers » est un amendement marginal (qui remplace *feuillées* précise Jacques Bony, *op. cit.*, note b, p. 413) et que « bruine » a été ajouté en marge devant « en grise vapeur » (*OC*, p. 328).

Le fragment commence par une description symbolique cataphorique : de même que dans le texte de 1836, le paysage hostile (l'épaisseur des halliers, les précipices, le torrent, la bruine et la brume) annonce le sadisme plus encore que le voyeurisme de la foule qui « se rassemble innombrable », de même les nuages qui ressemblent à une corde dans ce fragment manuscrit témoignent de la terreur de la voix narrative qui décrit le paysage sans parvenir à se défaire de l'obsession révélée par l'image finale du gibet (dans la version de 1836 du moins). Le terme, mis en relation avec « emprisonnés », renvoie à un récit lié au système judiciaire carcéral et punitif. L'association des couleurs « pourpre et or » (couleurs du pouvoir) avec l'image d'un filet nous rappelle une autre image d'incarcération présente dans le recueil de 1836 : celle du bocal de Maître Huytlen qui observe les poissons qui en sont les prisonniers, comme un Inquisiteur observe ses victimes (« Le Marchand de tulipes »). Le thème du châtement judiciaire est confirmé par la suite du fragment qui, à la faveur d'une réplique au discours direct, mentionne la potence

²² L'image, comme plusieurs autres dans le recueil, associe l'eau et l'un des métaux précieux qui sert à la production du numéraire. C'est la contiguïté des expressions et les homéotéleutes qui produisent le même effet dans la version de 1836 de « L'heure du Sabbat » (« parmi l'herbe mouillée à l'éclat doré »). Sur l'association de l'eau et l'or ou l'argent, voir l'analyse de Steve Murphy portant sur « Le Fou » dans son livre à paraître (*Dans le labyrinthe de Louis Bertrand, op. cit.*)

²³ Nous ne connaissons rien de la création de ce texte, mais la pièce détachée « Le Gibet » entretient peut-être un lien génétique avec « L'heure du Sabbat ». Le poème en vers, dont on ne connaît pour l'instant que le titre, qui date de l'époque de « Ma chaumière » pourrait donc lui aussi être lié, à titre de lointain avant-texte, au dernier texte du livre III de *Gaspard de la Nuit*.

grâce à un jeu avec l'expression *gibier de potence* (tu as une figure de potence) où potence a le double sens de *malfrat* (potence signifie voleur en argot) et de *gibet* (cf. *figure patibulaire*, nous indique Steve Murphy, pour qui la comparaison de Bertrand peut aussi se lire littéralement : *tu as une figure qui ressemble à un gibet*). C'est en tout cas une justice peu soucieuse de vérité qui est ainsi évoquée : la culpabilité semble relever de la physiognomonie, de ses fantasmes et superstitions et de l'endoctrinement des foules. Même si l'on ne peut nier que la réplique du personnage peut d'abord être entendue en un sens moral (le criminel ne peut cacher son forfait, et sa culpabilité se lit dans ses yeux par exemple), elle paraît plutôt à lire comme l'un des nombreux éléments de la critique de la justice dans le recueil. Le thème, de fait, est récurrent dans *Gaspard de la Nuit* : on juge et condamne sur des apparences, en s'attachant tout particulièrement à des signes que les traditions d'intolérance et de discrimination ont répandus par le biais de légendes et de superstitions. On pense bien évidemment tout particulièrement aux signes distinctifs qui livrent Gitans et Juifs à la vindicte de foules animées de ressentiments. On y pense d'autant plus que dans les années 1820 et 1830, les caricatures des Juifs et des Gitans étaient courantes et qu'elles transformaient effectivement les représentants de ces populations en gibier de potence²⁴ : ces années ont été marquées par de nombreuses émeutes anti-judaïques (en particulier dans l'est et dans le sud de la France et en Allemagne). On y pense aussi parce que, tout au long de *Gaspard de la Nuit*, Bertrand dénonce des procédures d'intériorisation de ce genre de discours d'exclusion et de stigmatisation ; il apparaît sur ce point assez proche à certains égards des phénomènes psychologiques qu'analyse Frantz Fanon à propos des peuples colonisés des Antilles et d'Afrique du Nord dans les années 1960, mais en faisant porter ses réflexions surtout sur la condition féminine et les particularismes religieux, et spécifiquement la stigmatisation des Juifs²⁵ – même si Bertrand s'intéresse aussi à l'intolérance dont ont souffert (et celles qu'ont générées) les protestants et les musulmans.

C'est précisément un tel souci que manifeste la version de 1836 de « L'heure du Sabbat » qui témoigne d'un déplacement de perspective par rapport à la pièce détachée dont Helen Hart Poggenburg fait « un pendant » de « L'heure du Sabbat » mais qui pourrait aussi en avoir été une autre version, « Le Gibet » (OC, p. 329) : alors que le premier couplet fait attendre l'image de la potence, c'est finalement bien davantage celle du Juif qui est mise en valeur et qui retient l'attention²⁶. « C'est ici le gibet ! – Et voilà paraître, dans la brume un juif [...] ». Comme l'épigraphe du « Gibet » tirée de *Faust* l'indique, ce à quoi il faut s'intéresser est ce qui bouge autour du gibet plus qu'au gibet lui-même... Du reste, qu'il y ait véritablement « main de gloire », « gibet », ou « Juif » dans les « prestiges » de cette nuit, rien ne le prouve²⁷. L'épigraphe tirée de la légende du Roi des Aulnes tendrait même à faire penser le contraire. Mais qu'on soit amené à y entendre la dénonciation de relents d'anti-judaïsme, comme ceux qu'ont révélés les émeutes *Hep Hep* en Allemagne, ne fait, en revanche, guère de doute. Sous ses allures de « fantaisie » anachronique, le recueil de Bertrand témoigne de l'intérêt profond de son auteur pour les questions les plus brûlantes de son temps.

On peut encore ajouter un détail attestant que Bertrand a sans doute choisi avec un soin particulier l'épigraphe finale de « L'heure du Sabbat ». Elle présente en effet la singularité d'être l'une des seules épigraphes à être tirée d'un ouvrage mentionné deux fois dans la version définitive de *Gaspard de la Nuit*. Or, les deux fois, Bertrand cite la traduction française de la légende allemande et, plus précisément encore, du poème de Goethe qui l'a popularisée, et le nom du traducteur, Latouche, et ce, sans évoquer l'auteur original. Or, comme l'a noté J. Bony, Latouche a été au cœur d'une polémique dont Bertrand a pu avoir connaissance sur l'usage intéressé que l'on peut faire de l'épigraphe²⁸. Mais c'est aussi sans doute

²⁴ Voir en particulier, de Nicole Savy, *Les Juifs des Romantiques* (Belin, 2010) et d'Amos Elon, *Requiem allemand. Une histoire des Juifs allemands 1743-1933*, [2002], traduit de l'anglais et de l'allemand par Pierre-Emmanuel Dauzat, Denoël, 2010.

²⁵ Sur ces questions, voir notre analyse des « Lépreux » (à paraître).

²⁶ Voir l'analyse de Steve Murphy dans « Les manies de Maître Huytlen (promenade digressive en compagnie du Marchand de Tulipes) », (article cité) et dans le livre à paraître *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit*, op. cit.

²⁷ Id.

²⁸ Jacques Bony, op. cit., p. 43.

pour tisser des liens entre deux textes où plane une menace que Bertrand a cité ces deux extraits du *Roi des aulnes*. La deuxième citation est en effet placée en épigraphe de « Jean des Tilles ». Or, cette seconde mention fait directement écho au texte même de « L'heure du Sabbat » et, aurait pu, à certains égards, en être l'épigraphe : « C'est le tronc du vieux saule et ses rameaux penchants » évoque directement la « chevelure de broussailles, ruisselante » des rocs qui « trempe » « dans la nuit des précipices ». Dans les deux textes en tout cas, comme le souligne Helen Hart Poggenburg, l'aulne et le saule sont associés à une atmosphère oppressante.

Transcription du texte central figurant au "verso" du manuscrit

on a longtemps prôné paillasse
mais paillasse valait paillot
et lon ne prône plus paillasse
depuis que lon prôna paillot

—
Trebie-toupie

Commentaire

Le texte probablement inventé s'inscrit – si nous l'avons correctement déchiffré – dans les réseaux sémantiques de la valeur et de la contre-*façon* qui courent tout au long de *Gaspard de la Nuit*²⁹. Mais il se présente d'abord comme une sorte de comptine. Ce que confirme la mention de la toupie qui renvoie à l'enfance et peut-être à l'enfance même de Louis Bertrand si l'on tient compte du fait que, comme Steve Murphy nous l'a fait remarquer, Trébie se trouve près de Spolète où Louis a grandi : la toupie pourrait faire partie de ces souvenirs des années passées en Italie que racontait Laure Davico dans les veillées dijonnaises si l'on en croit la version de « Ma Chaumière » parue en 1830³⁰. L'impression de comptine est également créée par le polyptote paillot/paillasse qui rappelle les nombreux jeux de mots des chansons destinées aux enfants en bas âge (et bien entendu aussi les nombreux jeux de mots des *Fantaisies* de Gaspard). Le texte renvoie enfin à l'enfance du fait même du terme *Paillot*. Ce mot que le TLFi donne comme *vieilli*, signifie en effet, d'après ce même dictionnaire, « Petite paillasse servant à protéger de l'humidité la literie d'un lit d'enfant » (paillasse désignant un « Grand sac de toile bourré de paille, de feuilles sèches etc., servant de matelas et même parfois de lit rudimentaire »). Si le terme de « paillot » est *vieilli*, le terme de paillasse est, lui, courant à l'époque de Bertrand. On le trouve notamment dans un épisode burlesque du chapitre V du livre II de *Notre-Dame de Paris* où il se trouve associé à l'enfance, à des problèmes de valeur et d'endoctrinement (comme dans le texte de Bertrand, mais pour des raisons différentes) :

Un groupe d'enfants, de ces petits sauvages va-nu-pieds qui ont de tout temps battu le pavé de Paris sous le nom éternel de *gamins*, et qui, lorsque nous étions enfants aussi, nous ont jeté des pierres à tous le soir au sortir de classe, parce que nos pantalons n'étaient pas déchirés, un essaim de ces jeunes drôles accourait vers le carrefour où gisait Gringoire, avec des rires et des cris qui paraissaient se soucier fort peu du sommeil des voisins. Ils traînaient derrière eux je ne sais quel sac informe ; et le bruit seul de leurs sabots eût réveillé un mort. Gringoire, qui ne l'était pas encore tout à fait, se souleva à demi.

– Ohé, Hennequin Dandèche ! Ohé, Jehan Pincebourde ! criaient-ils à tue-tête ; le

²⁹ Sur cette question, voir en particulier l'article d'Hélène Védrine, « Fausse monnaie et pantins », dans « *Un livre fantasque et vagabond* ». Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand, *op. cit.*, p. 117-120.

³⁰ « Aux premières neiges, tous trois assis autour du foyer tranquille, ma mère nous raconterait notre jeunesse d'Italie, tandis que ma sœur ferait courir l'aiguille luisante sur le métier. » (*OC*, p. 349)

vieux Eustache Mubon, le marchand feron du coin, vient de mourir. Nous avons sa paillasse, nous allons en faire un feu de joie. C'est aujourd'hui les flamands !

Et voilà qu'ils jetèrent la paillasse précisément sur Gringoire, près duquel ils étaient arrivés sans le voir. En même temps, un d'eux prit une poignée de paille qu'il alla allumer à la mèche de la bonne Vierge.

– Mort-Christ ! grommela Gringoire, est-ce que je vais avoir trop chaud maintenant ? Le moment était critique. Il allait être pris entre le feu et l'eau ; il fit un effort surnaturel, un effort de faux monnayeur qu'on va bouillir et qui tâche de s'échapper. Il se leva debout, rejeta la paillasse sur les gamins, et s'enfuit.

– Sainte Vierge ! crièrent les enfants ; le marchand feron qui revient ! Et ils s'enfuirent de leur côté.

La paillasse resta maîtresse du champ de bataille. Belleforêt, le P. Le Juge et Corrozet assurent que le lendemain elle fut ramassée avec grande pompe par le clergé du quartier et portée au trésor de l'église Sainte-Opportune, où le sacristain se fit jusqu'en 1789 un assez beau revenu avec le grand miracle de la statue de la Vierge de la rue Mauconseil, qui avait, par sa seule présence, dans la mémorable nuit du 6 au 7 janvier 1482, exorcisé défunt Eustache Moubon, lequel, pour faire niche au diable, avait, en mourant, malicieusement caché son âme dans sa paillasse.

S'il renvoie à l'enfance, le texte de Bertrand évoque aussi le toton du texte liminaire³¹ et deux des dessins actuellement connus de l'écrivain ; l'un qui représente une sorte de personnage-fuseau-toupie³², évoquant le nain qui pirouette sur un pied de « La Poterne du Louvre »³³, l'autre, qu'on trouve dans les marges du manuscrit de la grande réserve de la Bibliothèque nationale de France, représente pour reprendre les termes avec lesquels Bertrand s'adresse à l'artiste qui devait illustrer *Gaspard de la Nuit*, « un lutin sous la forme d'un fuseau qui tombe de la quenouille d'une sorcière (Scarbo, 121)³⁴ ».

Enfin, par homophonie, « paillasse » renvoie au bateleur, rôle que joue très précisément Bertrand dans le texte qui se trouve au dos de ce manuscrit et qui évoque l'univers du théâtre de Foire mentionné dans « La Viole de Gamba », où le terme apparaît dans l'épigraphe empruntée à Gautier :

Il reconnut, à n'en pouvoir douter, la figure blême de son ami intime Jean-Gaspard Debureau, le grand paillasse des Funambules, qui le regardait avec une expression indéfinissable de malice et de bonhomie.

Théophile Gautier – *Onuphrius*.

Mais, sous ses airs ludiques, c'est un contexte bien sérieux que, par-delà le thème de l'enfance, le quatrain semble viser. De ce point de vue, il a les accents grinçants de la dénonciation satirique et le thème de la pauvreté en situe les enjeux dans le domaine politique et social. La (pseudo-)comptine attribuée aux termes « paillot » et « paillasse » une interchangeabilité dont ils sont dépourvus sémantiquement. Le terme « toupie » complète cette impression de synonymie, son référent renvoyant à un ensemble de motifs bien distincts qui finissent par se mélanger quand le jouet tourne. S'y ajoutent des connotations politiques, dans la mesure où le mot appelle, dans ce contexte, un terme récurrent dans l'œuvre de Bertrand, celui de girouette. Or, d'après le *Dictionnaire de la langue verte* de Delvau, « paillasse » désignait justement « un homme politique qui change d'opinions aussi souvent que de chemises, sans que le gouvernement qu'il quitte soit, pour cela, plus sale que le gouvernement qu'il met » (*OC*, p. 764). Que Bertrand ait pu penser à ce sens est attesté par au moins deux autres occurrences du terme – clairement politiques – dans ses textes actuellement connus. Voici en effet ce que l'on peut lire

³¹ *OC*, p. 102.

³² *OC*, p. 570 et « Le(s) manuscrit(s) de Gaspard de la Nuit » par Jacques Bony, dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, colloque de la Sorbonne, Nicolas Wanlin (dir.), p. 74 (dessin marginal).

³³ *OC*, p. 196.

³⁴ *OC*, p. 375.

dans « Le Père Chancenet (3 novembre 1831) » à propos de ceux qui trahirent les braves mais naïfs citoyens qui se dévouèrent aveuglément et offrirent leur sang notamment en 1830 :

Ils déchiraient le programme de l'Hôtel-de-Ville, bâclaient une charte entre la poire et le fromage, et ramassaient pour s'en parer les dépouilles des vaincus dédaignées par les vainqueurs. Alors Paillasse et Brid'oison n'étaient encore que les sauveurs de la France ; ils sont devenus depuis nos seigneurs et maîtres. (*OC*, p. 737-738).

Et voici ce qu'écrivait Bertrand pour clore ses « Coups d'épingles », un texte polémique datant peut-être de 1832 :

*** Un fonctionnaire amovible, a déposé, dans l'ardeur de son dévouement, une carte chez le portier de la préfecture ; aussitôt les autres sont *accourus* par douzaines. On ne dira plus : *les moutons de Panurge*

*** ne saut' pas à demi
paillasse, mon ami :
saute pour tout le monde. BÉRANGER.

*** Ils crient qu'ils ne sont pas des *Paillasses*. Nous leur accordons qu'ils sont des *Janots*. (*OC*, p. 746)

La portée de cette sorte de comptine apparaît ainsi très large, tout en donnant à soupçonner qu'elle est liée à un contexte précis. Les éléments de datation nous faisant défaut pour l'instant, nous nous contenterons de relever que le verbe « prôner » a évidemment le sens de louer et le sens contextuel de préférer, mais qu'il renvoie, par ses connotations, au prône religieux entendu comme une invitation au sacrifice et à l'humilité dans la pauvreté – un thème là encore récurrent dans *Gaspard de la Nuit*, en lien direct semble-t-il, avec le contexte de la Restauration. Sans doute peut-on aussi lui donner une valeur politique en relation avec une époque où les discours en appelaient à une « moralisation du peuple » qui valait mise sous tutelle, quand Bertrand demandait à la presse de lui permettre, tout au contraire, de s'émanciper³⁵. L'on sait comment Bertrand traite de tels discours dans son recueil et comment il dénonce toutes les formes d'endoctrinement des « maîtres », comme moyens d'aliéner la conscience de ceux qui les intériorisent et refoulent ou nient leurs désirs et leur dignité. Prêts à toujours plus d'auto-sacrifice, ils s'offrent en victimes à ceux qui en font des boucs-émissaires, quand les responsables continuent de satisfaire leurs intérêts sans rien modifier de leur train de vie.

Si le contexte d'écriture est inconnu, le contexte auquel le texte renvoie est créé, lui, par la mention d'un nom propre : Trébie. À quel événement ou personnage précis, le toponyme renvoie-t-il ? Nous ne le savons pas. Pour l'instant, nous pouvons seulement dire, à la suite de Steve Murphy, qu'il peut être associé au père de Bertrand qui y a été capitaine de gendarmerie de 1812 à 1814 et/ou au Baron Røederer qui a été préfet de Trasimène de 1809 à 1814, et que, par ses connotations historiques, il renvoie à deux batailles célèbres : l'une datant de – 218 a fait d'Hannibal un ennemi dont Rome devait cesser de sous-estimer le danger ; l'autre datant de 1799, a laissé le souvenir de pertes considérables à l'armée française. Bertrand voulait-il renvoyer à un événement de la vie de son père ou du Baron de Røederer ? À des situations où le danger a été mal évalué ? Nous en sommes pour l'instant réduits à de pures hypothèses sans être capable d'en analyser les enjeux.

Il est encore une autre perspective à envisager du fait de la proximité entre ce projet d'épigraphe (?) et le fragment travaillé au-dessus, qui semble être un avant-texte de « L'heure du Sabbat » : peut-être l'épigraphe devait-elle être celle de ce texte (ou de son avant-texte). Le motif de la toupie peut en effet

³⁵ *OC*, p. 742-743.

s'enrichir encore d'autres effets de sens, si on le relie à la figure du Juif. (Surtout si le mot *bougie* surcharge *toupie* dans les fragments travaillés en haut de la page du manuscrit.)

Ce jouet, offert de manière traditionnelle aux enfants juifs lors de la fête de Hanouka, est en effet le symbole de la série de persécutions qu'ont eu à subir les Juifs au cours de leur histoire. Les quatre lettres tracées sur la toupie de Hanouka font référence à l'histoire du peuple juif dont elles représentent les quatre exils successifs : la Babylonie, la Perse, la Grèce et Rome. Or, l'exil perpétuel des Juifs est évoqué dans la « première préface » et leur persécution est directement suggérée dans « Les deux Juifs », dans « Les Lépreux » aussi sans doute et dans « L'heure du Sabbat » : le « Juif » qui cherche une main de gloire à l'ombre d'un gibet semble être un gibier de potence tout désigné pour la foule qui trépigne d'impatience à l'idée d'une exécution à venir³⁶. La violence faite à la liberté (de penser) que tout *Gaspard de la Nuit* condamne de manière récurrente rend tout à fait plausible l'hypothèse que c'est à ce symbolisme de la toupie que Bertrand envisageait à une époque de faire allusion dans son recueil.

³⁶ Sur ce texte et les différents niveaux d'interprétation dont il est susceptible, voir le chapitre que lui consacre Steve Murphy dans son livre à paraître *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit, op. cit.*

**Actualité des éditions de
Gaspard de la Nuit en langue étrangère**

Nous avons le plaisir d'apprendre qu'une nouvelle traduction de *Gaspard de la Nuit* en allemand, suivie d'une substantielle postface de Jürgen Buchmann, est parue en 2011 aux éditions Reinecke & Voss à Leipzig.

Rappelons que les *Œuvres complètes* (2000) ne recensent que quatre traductions allemandes de textes de Bertrand (*OC*, p. 398-400). Nous devons la première, qui ne concernait que quelques textes, à Stefan George dès la fin du XIX^e siècle (*À M. Victor Hugo, Le Marchand de tulipes, L'Alchimiste*, 1894). Est parue ensuite la traduction du recueil par Paul Hansmann (*Phantasien in der Art von Rembrandt und Callot von Louis Bertrand*, postface du traducteur, Munich, 1911). La traduction suivante était de Wolfgang Berthold (Louis Bertrand, *Gaspard de la Nuit : Fantasiën in der Art Rembrandts und Callots*, 1954) et la quatrième de Hermann Bodeck (Salzbourg, 1958).

Études et analyses

Gaspard de la Nuit : considérations générales (suite)

GASPARD DE LA NUIT ET L'ART DE LA PROSOPOPÉE

Le mot procède du grec *prosôpopoïia*, action de faire parler un personnage dans un récit, du verbe *prosôpopoiein*, personnifier, animer par l'intervention de personnages, composé de *poiein* faire et de *prosôpon*, face, figure, spécialement masque de théâtre, d'où rôle, personnage de théâtre. Ce dernier mot grec vient lui-même de *pros*, en face de, et du radical de *ôps*, vue. Au sens courant du terme, la prosopopée est la figure par laquelle un écrivain fait parler et agir un être animé, un animal, un absent ou un mort.

C'est ainsi qu'on la trouve dans « La Chanson du masque » (V-7) : « Ce n'est point avec le froc et le chapelet, c'est avec le tambour de basque et l'habit de fou que j'entreprends, moi, la vie, ce pèlerinage à la mort ! » Si, dans « Le Raffiné » (II-5), il n'y a pas de prosopopée au sens que nous avons rappelé, il faut y voir une acception tardive de *prosôpopoïia* : action de faire parler un personnage dans un récit. De fait, Bertrand fait parler son personnage, le désigne comme individu vraiment particulier, original, par l'emploi constant du pronom « je » et des adjectifs possessifs correspondants : « Mes crocs, mon linge, mon pourpoint », etc. Ainsi Bertrand met-il en valeur à travers ce thème de la parole celui de la prosopopée. D'autre part, puisque la prosopopée est masque, c'est-à-dire apparence ou représentation, il faut veiller aux comparaisons et aux métaphores qui dominent le texte : « Mes crocs aiguisés en pointes ressemblent à la queue de la tarasque, mon linge est aussi blanc qu'une nappe de cabaret, et mon pourpoint n'est pas plus vieux que les tapisseries de la couronne », formulations dont l'ironie double le caractère représentatif. Le poème se termine, pour ainsi dire, avec deux métaphores : « Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane ! – Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan ! »

On vient de voir que la prosopopée ressortit au masque de théâtre et qu'elle n'est pas seulement un fait de parole. Si, comme nous l'avons déjà indiqué, le texte intitulé « La Chanson du Masque » présente cette figure dans un sens ordinaire, il faut également mettre en valeur le thème du masque qui lui aussi y réfère. Bertrand semble en multiplier les marques pour la désigner comme fait majeur de son œuvre. Pourquoi donc ? Patientons. L'exergue du texte, pris à Byron, renforce cette thématique : « Venise au visage de masque. » Il faut alors ajouter les thèmes du carnaval (VI-3) : « le carnaval et sa marotte » (« Octobre », VI-3) : la marotte devient une des formes importantes de la prosopopée. On pense aussi au thème de la *commedia dell'arte* présent entre autres dans « La Viole de Gamba » (I-7). Dans l'exergue du « Falot » (II-3), Bertrand fait parler un masque.

Alors, pourquoi cette figure occupe-t-elle tant de place dans *Gaspard de la Nuit* ? Bien des éléments de la création y ressortissent : les prénoms de l'auteur, les titres de l'œuvre, le nom de bien des personnages ainsi que les épigraphes : ne sont-elles pas les masques de la pensée de Bertrand ? Ajoutons les représentations de l'art tel que le conçoit le poète : puisque *persona* désigne un masque, n'est-ce pas la prosopopée qu'on trouve dans la préface à propos de Rembrandt et de Callot : « Or, l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personnification ». Prosopopée de même : de *persona* au « personnage » et à la figure (« on eût pu me comparer à la statue du bastion Bazire. Ce chef-d'œuvre du figuriste Sévallée et du peintre Guillot représentait un abbé assis et lisant. Rien ne manquait à son costume. De loin, on le prenait pour un personnage ; de près, on voyait que c'était un plâtre. »)

Le thème de la lune qui prend face humaine n'est-il pas une autre marque du goût de Bertrand pour la prosopopée ? Ainsi, dans « Le Clair de Lune » (III-5) : « regarder la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or ». La fin du texte modifie quelque peu l'idée : « Et moi, il me semblait, – tant la fièvre est incohérente ! – que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu. » : deux faces, deux prosopopées. Ajoutons les figures du diable dans les tentations de Saint-Antoine, et en particulier la grande brune à la fin de la première préface : « Cela signifie que M. Gaspard de la Nuit s'attife quelquefois en jeune et jolie fille pour tenter de dévots personnages, – témoin son aventure avec Saint-Antoine, mon patron. ». Voir également « La Messe de minuit » (II-9) et le pendant d'Antoine avec Hilarion (exergue des « Reîtres », IV-5 : « Or, un jour Hilarion fut tenté par un démon femelle qui lui présenta une coupe de vin et des fleurs »).

En outre, la prosopopée est souvent une animation. C'est le plaisir des lecteurs que de voir des personnages comme vivants : « Quel plaisir, le soir, de feuilleter, [...] les preux et les moines des chroniques, si merveilleusement portraits qu'ils semblent, les uns jouter, les autres prier encore. » (« Ma Chaumière », VI-1). La prosopopée existe dans cet « encore » qui la définit ou la caractérise. Animation qui est un thème explicite de « Mon Bisaïeul » (III-8) : « Les vénérables personnages de la tapisserie gothique, remuée par le vent, se saluèrent l'un l'autre, et mon bisaïeul entra dans la chambre ».

Un nom de personnage se donne expressément comme masque dont la fonction est de tromper, c'est celui de Madame de Gourgouran dans « Le Falot ». En ce cas, la prosopopée réside d'abord dans la transformation d'un nom commun (il désigne une étoffe de soie des Indes) en nom propre. Ensuite, il renvoie au verbe « gourer » (et à son autre forme : agourer) qui signifie tromper (en falsifiant la marchandise). Remarquons que dans le nom Gourgouran ; « gour » se répète et ainsi se fait valoir. P. Guiraud voit dans le mot « fantasmagorie » une composition populaire à partir de *fantasme* « fantôme, hallucination visuelle » et de *gourer*, *agourer* ; une fantasmagorie serait une fausse et trompeuse apparition. On sait que pour Bertrand la poésie est trompeuse (voir le début de la première préface). Ainsi se trouveraient désignées toutes ses « fantaisies ». On peut en dire autant du nom du sire de Grugel dans « La Messe de Minuit » (II-9) : gruger, c'est tromper. Le mot se trouve dans « Maître Ogier » (IV-1) : « Sire, qui gruge le vilain, gruge le seigneur ». Le nom propre est un piège, on le croit insignifiant alors qu'il révèle beaucoup de choses. On le voit ici indiquer la nature de la poésie et la fonction de la prosopopée.

Voyons le cas des prénoms de Bertrand : Jacques-Louis-Napoléon. Le premier prend pour masque le personnage de Jacquemart essentiel dans la définition de la poétique de Bertrand. Le second fait d'abord penser à une série de rois de France et surtout au nombre qu'il induit comme Louis XII ; ensuite à la pièce de monnaie, et comme l'a montré G. Kliebenstein, au sens de l'ouïe¹. Enfin, sous sa forme Ludovicus, il peut renvoyer au verbe *ludo*, jouer, et désigner la pratique littéraire de Bertrand.

Le troisième amène un thème récurrent dans *Gaspard de la Nuit* qui est l'inaccompli. En effet, le nom de Napoléon impose l'aiglon. On lit dans la première préface : « Toute originalité est un aiglon qui ne brise la coquille de son œuf que dans les aires sublimes et foudroyantes du Sināi. » (LP, p. 56). Thème qu'on retrouve dans une pièce à David d'Angers : « C'est que je naquis aiglon avorté ! L'œuf de mes destinées, que n'ont point couvé les chaudes ailes de la prospérité est aussi creux, aussi vide que la noix dorée de l'Égyptien » (GF, p. 347). Cette

¹ Georges Kliebenstein, « Le pacte onomastique », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2010, p. 248.

métaphore peut être remplacée par celle du ver : « Eh bien ! Monsieur, les jours se sont écoulés, et mon jour n'est pas venu. Je ne suis encore que le ver qui dort dans sa chrysalide, attendant que le pied du passant l'écrase, ou qu'un rayon de soleil lui donne des ailes. *Gaspard de la Nuit*, ce livre de mes douces prédilections, où j'ai essayé de créer un nouveau genre de prose, attend le bon vouloir d'Eugène Renduel pour paraître enfin cet automne » (Lettre à David d'Angers, 18 sept. 1837). L'inaccompli est ici la non-publication de l'œuvre et toutes les vicissitudes de l'histoire du manuscrit. C'est ensuite l'absence de dénomination du genre créé par Bertrand. Il écrit dans la première préface : « Et l'art ? lui demandai-je / Patience ! – l'art était encore dans les limbes » (p. 48). Les limbes sont le séjour des enfants morts sans baptême. Il s'agit d'entrer dans la religion mais également dans l'ordre de la dénomination. Les indications de ce thème ne manquent pas : « un cierge éclaira au loin la chapelle du baptistère » (première préface, p. 56), « désert qui n'entend plus la voix de Jean-Baptiste » (« Sur les Rochers de Chèvremorte », VI-4), « Aussi bien il est temps de débaptiser le Pont-Neuf. » (« Le Bibliophile », II-10) ; « Un Carolus ou bien encore, / Si l'aimez mieux, un Agneau d'or » (« Le Fou, III-3, exergue) : « l'agneau d'or est une pièce frappée sous Saint-Louis et sous Charles VII dont l'avvers est à l'image de Saint Jean-Baptiste et dont le revers porte un agneau avec la légende « *Ecce agnus Dei* » (J. Bony, GF p. 385). Entrer dans le sacré, c'est aussi recevoir un nom. Ne pas en avoir est un malheur. On peut le lire dans « Scarbo » (III-2) : « tu entendas à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes. » (Voir également « La Chambre gothique » (III-1) : « un petit enfant mort-né ».) La question touche aussi bien l'auteur, son œuvre que ses personnages. Nous renvoyons le lecteur à l'article de G. Kliebenstein sur « le pacte onomastique² ». L'œuvre, oui : peut-on nommer autrement le « nouveau genre de prose » que par cette formule ? L'art de Bertrand existe, il est né mais ne porte pas encore de nom. La prose, la poésie : voilà des noms. Le style de Bertrand balance entre les deux selon un thème auquel tient l'auteur : « Rêveuse et dont la main balance / Un vert et flexible rameau » (« La Jeune Fille », poème cité par Sainte-Beuve dans sa notice, GF. p. 353) ». « Débaptiser le Pont-Neuf » qui est vieux, comme passer de Chateaufort à Chateaufort ou l'inverse c'est faire entendre que le neuf ne l'est pas tant qu'on le dit ou que le vieux a lui-même quelque chose de neuf. Ainsi en irait-il du nouveau dans le « nouveau genre de prose » voulu par Bertrand. Cela voudrait dire qu'il ne l'aurait pas inventé, qu'il aurait des prédécesseurs. On s'est évertué à en trouver. Max Milner, dans sa préface (p. 9), avance les noms de Fénelon, Senancour, Chateaubriand³.

L'inaccompli se trouve encore dans la devise de Dijon « Moulte me tarde », comme dans l'alchimie et la difficulté de trouver la pierre philosophale : on lit dans « L'Alchimiste » (I-8) : « Rien encore [...] Non rien [...] Mais rien encore. »

Revenons à la prosopopée. Le procédé consiste à désigner clairement la parole et surtout son origine. Comme nous l'avons écrit à propos de la poétique de l'écart, Bertrand ne la désigne pas toujours ou plutôt, il fait de cette origine un problème. Le cas le plus net se trouve dans « Les Gueux de nuit » (II-2). Les interventions semblent éclater, se disperser. Que la parole n'ait pas d'origine toujours clairement déterminée renvoie au statut de *Gaspard de la Nuit*. Qui en est l'auteur ? Le diable, un possible narrateur qui le rencontre dans un jardin ? Et comment se nomme-t-il ? Louis ? Aloysius ? Et en même temps, rendre difficile la détermination de l'origine de la parole signifie qu'on pourra la considérer par et pour elle-même. On en dira autant de l'œuvre entière. Alors, le propos de la dédicace à Nodier prendra toute sa force : « Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire. » Il appartient au lecteur de l'aborder dans sa réalité immédiate et en particulier dans sa facture, comme le dit V. Hugo. La prosopopée se

² *Id.*

³ Chateaubriand, certes ! Nous rappelons l'expérience de La Fontaine dans son roman *Les Amours de Psyché et de Cupidon* et l'expression employée par Molière de « prose cadencée ».

trouve donc au centre de questions fondamentales.

BERTRAND ET LA FONTAINE

La référence à La Fontaine est parfois clairement reconnue. Ainsi, dans la première préface⁴, Bertrand écrit-il : « les grives accourues de la montagne, vendanger la vigne assez haute et touffue pour cacher le cerf de la fable ». Il s'agit de l'apologue « Le Cerf et la Vigne » (V-15) : « Un Cerf, à la faveur d'une vigne fort haute... » De plus, le nom de Scarbo peut faire penser à la fable « L'Aigle et l'Escarbot » (II-8), terme qui devient féminin : « En une autre saison, quand la race Escarbote » et produit la rime « Est en quartier d'hiver, et comme la Marmotte ». Or ce nom commun peut jouer avec le verbe « marmotter », récurrent dans l'œuvre de Bertrand et qui est essentiel puisqu'il joue avec « marteau » et désigne le travail littéraire⁵. L'ensemble « le vieux bûcheron attardé par les sentiers, sa charge de bois sur le dos, entend et ne voit pas. » (« L'heure du Sabbat », III-11) semble renvoyer à la fable « La Mort et le Bûcheron » (I-16). Les chiens qui pourraient penser et parler dans « Messire Jean » (II-8) : « Ils se battaient, madame, l'un maintenant contre l'autre que vous êtes la plus belle, la plus sage et la plus grande princesse de l'univers. » mènent à la fable « Le Lièvre et la Perdrix » (V-17) : « Miraut sur leur odeur ayant philosophé » (v. 15). L'exergue du « Marchand de tulipes » (I-5) : « La tulipe est parmi les fleurs ce que le paon est parmi les oiseaux. L'une est sans parfum, l'autre sans voix » peut faire penser au « Paon se plaignant à Junon » (II-17) et au texte de Phèdre dont s'est inspiré La Fontaine. La beauté sans voix du paon se dit chez le poète latin *mutam speciem*. L'expression « temps fabuleux » dans « La Sérénade » (II-7) rappelle la fable « Le Lion amoureux » (IV-1) : « Du temps que les bêtes parlaient » et Rabelais qui est l'une des lectures de Bertrand. D'autre part, le thème, de La Fontaine à Bertrand, reste le même pour ainsi dire : M^{elle} de Sévigné semble insensible à l'amour comme la Madame Laure de « La Sérénade » au moins à celui de M. de la Tournelle.

D'autre part, Louis Bertrand a composé deux fables intitulées « Les Deux Chiens⁶ » et « Le Singe et le Miroir ». Pratiquer l'imitation et mettre en scène un singe qui prétend imiter le Lion est peut-être le moyen pour Bertrand de réfléchir sur sa propre démarche (on trouve dans la fable ce vers : « Imite enfin en tout celui qu'il dépossède »). Mais alors s'engager dans cette voie oblige à se demander ce que représente le Singe de Bertrand. Cet animal usurpe les attributs royaux du Lion, couronne, sceptre, trône, pourpoint. Mais quand le Lion revient, le Singe, pris de terreur, abandonne tout. Autrement dit, reconnaît son infériorité et se soumet. Si Bertrand est l'imitateur de La Fontaine⁷, en reconnaît-il la supériorité ? L'auteur a affirmé l'importance de l'originalité dans la définition d'une création véritable : « Toute originalité est un aiglon qui ne

⁴ Cette appellation vient de Bertrand lui-même (lettre à David d'Angers, avril 1841), cf. *Lectures de Gaspard de la Nuit*, pp. 333-334. L'allusion à la fable se trouve p. 47 (G F. p. 78).

⁵ Voir ce que nous avons écrit des prestiges des mots dans la première partie de ce travail parue dans *La Giroflée*, n°3, printemps 2011, p. 59-70.

⁶ Dans « Les Deux Chiens », Bertrand invente le détail d'un os qu'on jette à l'un des deux animaux et qui devient la cause de leur guerre. Cela rappelle « Messire Jean » (II-8) : « les deux lévriers qui se disputaient un os de jambon ». Pour ces deux fables, voir les *Œuvres complètes*.

⁷ Il faut ajouter que La Fontaine n'est pas le seul auteur imité dans « Le Singe et le Miroir ». Bertrand évoque « cette Roxelanes / La plus fameuse des Sultanes ». On pense à la Roxane de Jean Racine, elle aussi sultane (*Bajazet* date de 1672). De plus, cette sultane « Pour avoir peu de nez n'en eut pas moins d'appas ». C'est le nom de Cléopâtre et la pensée de Pascal qui s'imposent : « Le nez de Cléopâtre : s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé. » (Pensée 162, éd. Léon Brunschvicg, p. 405. Pourquoi Bertrand a-t-il voulu soutenir l'imitation de La Fontaine de celle de deux autres auteurs du XVII^{ème} siècle ? ou encore mettre en valeur la pratique de l'imitation par la présence de trois auteurs, non pas d'un seul ? Le XVII^{ème} siècle n'a pas bonne presse chez bien des écrivains du XIX^{ème}. Ils lui préfèrent le précédent et avec lui le moyen-âge.

brise la coquille de son œuf que dans les aires sublimes et foudroyans du Sinai. » (LP, p. 56) Cela fait-il les nouvelles tables de la loi ? Toujours est-il que le poète, par rapport à La Fontaine, ne peut se distinguer et ne faire œuvre originale que par la création d'un « nouveau genre de prose », expression trop vague dont on voit préciser le sens à la fin de la première préface : « divers procédé, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenu mes élucubrations » (LP, p. 57). On peut alors chercher dans les deux fables de Bertrand des éléments qui viennent de La Fontaine comme la conjonction « partant » : « Singe noir et des plus affreux / Partant fort vaniteux » qu'on trouve entre autres fables dans « Les Animaux malades de la peste » (VII-1) : « Plus d'amour, partant plus de joie », dans « Le Chat et le Renard » (IX-14, v. 7), en une occurrence encore plus intéressante puisqu'elle précède un adjectif en « -eux » de trois syllabes comme dans le texte de Bertrand : « Le chemin était long, et partant ennuyeux ». La vanité du Singe de Bertrand rappelle de nombreuses fables de La Fontaine : le thème de la vanité y est courant. Les deux Chiens, dans la fable de Bertrand qui porte ce titre, refusent, en plein danger, de s'entraider avant de se raviser. On pense à la fable de La Fontaine « Le Vieillard et l'Âne » (VI-8) : « L'ennemi vient sur l'entrefaite : / Fuyons, dit alors le Vieillard ». L'Âne refuse de l'aider : « Sauvez-vous, et me laissez paître : / Notre ennemi, c'est notre Maître : / Je vous le dis en bon François. ».

Le texte « Les Lavandières » devenu « Jean des Tilles » (VI-2) avait d'abord pour exergue une citation de La Fontaine venue de la fable « Le Héron » (VII-4) : « L'onde était transparente... / Ma commère la carpe y faisait mille tours / Avec le brochet son compère ». Bertrand remplace cette épigraphe par le propos de H. de Latouche : « C'est le tronc du vieux saule et ses rameaux penchants » tiré du *Roi des Aulnes*. Ce qu'il y gagne compense-t-il ce qu'il perd ? D'abord l'idée de transparence de l'eau dont on peut se demander si elle ne représente pas le contraire de l'hermétisme alchimique évoqué par Bertrand : « je feuilletterai [...] les livres hermétiques de Raymond Lulle ! » (« L'Alchimiste », I-8) Quant aux tours de la carpe, ne sont-ils pas l'indication des tours de l'expression de Bertrand, répétitions de mots ou de parties de phrase comme dans « L'Alchimiste » : « Rien encore ! [...] Non rien [...] Mais rien encore ! » et dans « Les Muletiers » (V-2) : « les brunes andalouses, nonchalamment bercées au pas de leurs mules » se lit cinq fois dans le texte, ensemble combiné avec « Notre-Dame d'Atocha, protégez-nous ! s'écriaient les brunes andalouses » qu'on rencontre quatre fois, ou encore « Écoute ! Écoute ! » répété une fois en début de paragraphe dans « Ondine » (III-9). On trouve dans le même texte une structure répétitive : « Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac... » L'expression revient sur elle-même pour repartir, elle tourne. Bertrand semble affectionner cette forme. Dans « La Sérénade » (II-7), on lit au début des troisième et cinquième paragraphes : « Les musiciens dans leur cape [...] Les musiciens toujours dans leur cape ». Le premier alinéa offre les formules « Point de lanternes dans la rue, point de lumières aux fenêtres ». Parfois, le tour consiste à reprendre tous les éléments déjà évoqués : « Et c'est ainsi que s'acoquinaient à un feu de brandons, avec des gueux de nuit, un procureur au parlement qui courait le guilledou, et les gascons du guet qui racontaient sans rire... » (« Les Gueux de nuit », II-2). Ajoutons : « Il voit » dans « Le Maçon » (II-2) au début du deuxième et du troisième alinéas, « hâtez-vous » (trois occurrences) dans « La Messe de minuit » (II-9), « Tel fut le sort » au début du cinquième et du sixième paragraphes d'« Henriquez » (V-4), « quel plaisir » dans « Ma Chaumière » (VI-1) : l'expression se trouve dans la première ligne du deuxième alinéa : « Mais l'hiver, – quel plaisir, quand le matin... » puis au tout début des troisième et quatrième alinéas avec la variante « Et quel plaisir ». De même, dans « Le Raffiné » (II-5) : « Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane ! – Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan ! »

Le cas du poème « Octobre » (VI-3) est intéressant. Le troisième et le quatrième alinéas commencent par « Voici venir », expression sous-entendue au début du cinquième paragraphe : « Et Pasques enfin ». Cette élimination est compensée par une autre structure répétitive : « Et Pasques enfin, Pasques aux hymnes matinales et joyeuses, Pasques dont les jeunes filles reçoivent la blanche hostie et les œufs rouges ». D'autre part, le poème est évidemment placé sous le signe du retour des mois et des saisons. À la reprise d'expressions il faut ajouter celle des sonorités : [iv] ou [vi], [it] : « hiver, vitre, intermittente, solitaire », « jour-joujou, la première syllabe s'inversant dans « bougies », « Saint-Martin » s'entendant dans « sa marotte » : [s-mar-t], termes qui rappellent « mortes » du deuxième alinéa. On peut mesurer combien cette caractéristique de la reprise, autrement dit du tour, détermine la poésie de Bertrand. Faut-il la rapporter au thème de la ronde présent dans « La Chanson du masque » (V-7) : « Marions nos mains pour chanter et danser une ronde » et dans « La Ronde sous la cloche » (III-6) : « Douze magiciens dansaient une ronde sous la grosse cloche de Saint-Jean » ? À la ronde s'ajoute la forme de la cloche et l'indication de douze magiciens qui peut faire penser aux douze chevaliers de la table forcément ronde ou au tour de l'horloge, aux douze heures du jour ou de la nuit, au tour naturel. Bien d'autres thèmes soutiennent cette idée de retour de l'expression comme celui de la girandole (V-7), la toupie (ou toton, LP, p. 56). Le retour est plus notable encore quand il touche le début et la fin d'un texte comme « L'Alchimiste » : « 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 : » puis : « 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 ! » Le passage du passé composé au futur accentue l'idée de retour. Le serpenteau d'artifice semble la métaphore de cette forme tournante ou plus simplement les serpents qui se tordent⁸.

Terminons avec le premier texte, « Harlem », qui présente ses cinq derniers paragraphes (sur six) commençant tous par « Et ». Nous écrivons par ailleurs qu'il faut produire l'impression de foisonnement auquel Bertrand est très attaché⁹. On voit que l'effet de tournoiement lui aussi importe dans son esthétique. Il faut ajouter que le « et » se retrouve à l'intérieur de certaines « strophes » mais alors on se demandera si ce retour ne correspond pas au mouvement de la main sur le menton : « Et l'insouciant bourguemestre qui caresse de la main son double menton ». Ce retour formel doit-il être également rattaché à la structure des paragraphes que Bertrand compare à des strophes de la poésie en vers ? Or « strophe » vient d'un verbe grec (*strephein*) qui signifie tourner (*strophê* qui donne strophe lui aussi signifie tour). On comprend mieux pourquoi le retour occupe une place si importante. Il permet de définir le nouveau genre de prose que Bertrand a voulu créer. Rappelons que « prose » vient du latin *prosa oratio*, la phrase qui va tout droit, par opposition au *versus*, l'expression qui tourne (*vertere*) avant la fin de la ligne pour revenir en arrière et repartir. Pour comprendre le style de Bertrand, il faut mettre en valeur tous les tours qui concernent aussi bien les structures que les phonèmes pour constituer des jeux de sonorités, ce que nous avons nommé des « prestiges ».

Revenons à l'exergue de « Jean des Tilles » et à Latouche. Le poète doit mettre en valeur le thème de l'eau. C'est à quoi sert le « vieux saule et ses rameaux penchants ». Cependant ce thème remplit une autre fonction. Ces rameaux penchants ont une forme pointue qui rappelle le diable, l'être « en cornes et en queue ». D'ailleurs, c'est bien à comparer les rameaux penchants du saule à des cheveux qu'on verra le thème diabolique. On lit dans la première préface (LP, p. 43) à propos du diable : « ses cheveux longs comme un saule, et peignés comme des

⁸ Voir « Je n'ai pas oublié quel accueil... », p. 256 : « des branches d'*étoc* qui se tordaient comme des serpents dans les flammes ».

⁹ On en verra une autre preuve dans « Un Rêve » (III-7) : « le Morimont grouillant de capes et de chapeaux ».

broussailles [...] sa physionomie narquoise, chafouine et maladive qu'effilait une barbe nazaréenne ». Voilà quelques raisons pour lesquelles Bertrand a écarté la citation de La Fontaine venue de la fable du « Héron » pour une citation de Latouche. Il faut ajouter le caractère fantastique du *Roi des Aulnes*. Cependant, on notera trois choses, d'abord que le thème du saule est soutenu par la reprise de ses phonèmes consonantiques : « la souche d'un saule [...] l'ondin malicieux qui ruisselle, s'il, balançaient, le ciel ». Le travail se fait musical et renvoie à d'autres textes dans lesquels s'imposent les phonèmes [s] et [l] comme le poème en vers intitulé « La Jeune Fille » (GF, p. 353) : « balance, silence, seule, silencieux, S'ils laissent, Si c'est la, solitaire, vol, sœur d'Alacier, le ciel ». De l'ensemble, distinguons « silence » ou « silencieux » pour noter que, paradoxalement, les mots, pour autant qu'ils répètent avec insistance des phonèmes significatifs ne sont pas silencieux. Ensuite, que le héron, avec son bec long, c'est-à-dire pointu, représente lui aussi le thème diabolique¹⁰. Enfin, que Bertrand n'abandonne pas absolument la citation du « Héron » de La Fontaine puisqu'on en retrouve le thème dans « Les Lépreux » (IV-7) : « ne se peuplaient que de biches [...] et que de hérons pêchant dans de clairs marécages ». Voilà l'exergue des « Lavandières » réhabilité et indiqué comme vraiment important. La Fontaine ne sera pas évacué facilement. Cependant, c'est une forme d'évacuation qu'on trouve dans « Harlem » (I-1). En effet, Bertrand avait d'abord écrit « l'amateur de jardin » avant de rayer l'expression et de la remplacer par « l'amoureux fleuriste ». J.-L. Steinmetz écrit (p. 291) que « Bertrand a dû supprimer cette expression en estimant qu'elle faisait trop penser à « L'Ours et l'amateur des jardins » de La Fontaine (*Fables*, VIII-10) ». Du point de vue des sonorités, l'auteur ne perd rien : « l'amoureux » fait presque autant penser à « Harlem » que « l'amateur ». Du point de vue rythmique « et l'amateur de jardin » présente sept syllabes, « et l'amoureux fleuriste », six pour mieux faire penser à la poésie en vers et à l'hémistiche d'alexandrin et plus généralement au nombre 6 si important dans l'œuvre. D'autre part, « fleuriste » n'est-il pas plus directement évocateur du thème de la fleur que « jardin » et ne prépare-t-il pas le texte « Le Marchand de tulipes », cinquième texte du même livre, avec ses formules « marchand fleuriste, fleurit » et surtout « une fleur de la passion », fondement du texte ?

G. Kliebenstein voit dans l'expression du « Bibliophile » (II-10) « N'importe ! dit-il un peu confus... » l'écho de la fable « Le Corbeau et le Renard » (I-2) : « Le Corbeau honteux et confus ». De même, dans « Le Deuxième Homme » (VI-6) le groupe « semblables aux chênes de la montagne déracinés par les démons » peut-il faire penser à la fable « Le Chêne et le Roseau » (I-22) ?

En fait, la présence de La Fontaine tient à des choses plus importantes encore que ces emprunts.

1-La brièveté : La Fontaine rappelle quel est le fondement du genre de la fable : « On ne trouvera pas ici l'élégance ni l'extrême brèveté qui rendent Phèdre recommandable », « la brèveté, qu'on peut fort bien appeler l'âme du conte, puisque sans elle il faut nécessairement qu'il languisse », c'est-à-dire qu'il perde sa puissance expressive. Cette puissance est un souci de Bertrand : « Ce manuscrit, ajouta-t-il, vous dira combien d'instruments ont essayés mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive » (première préface, LP, p. 57).

2-L'illustration : La Fontaine ne fait que suivre la tradition en faisant illustrer ses *Fables* par François Chauveau. Bertrand, quant à lui, crée son œuvre en pensant à Rembrandt et à Jacques Callot. Il voit ses textes comme des bambochades, c'est-à-dire « des peintures représentant des

¹⁰ Il faut ajouter les cigognes, par exemple dans « Harlem » (I-1) : « Et les cigognes qui battent des ailes autour de l'horloge de la ville, tendant le col du haut des airs et recevant dans leur bec les gouttes de pluie. »

scènes champêtres populaires ou burlesques à la manière de celles que peignaient à Rome, dans la première moitié du XVII^e siècle, le Hollandais Pierre de Laer, surnommé « Il Bamboccio » (M. Milner, p. 12). De plus, il donne des indications d'illustration : « Je vais indiquer à l'artiste les sujets qui me semblent le plus faciles à exécuter. – C'est à son talent d'en tirer parti et de les combiner ensemble. » (LP, p. 204) On rappelle que le peintre romantique Louis Boulanger devait « illustrer l'ouvrage par dix eaux-fortes¹¹ ». Sainte-Beuve le note également : « Mais l'éditeur, comme l'auteur, y désirait un certain luxe, des vignettes » (GF, p. 360). De plus, Bertrand conçoit cette œuvre comme un keepsake, c'est-à-dire un recueil de textes orné de gravures. Le keepsake est un album de souvenirs illustré de gravures, souvent relié en soie ou en tissu protégé par un étui et offert en cadeau à une jeune fille pour Noël ou le jour de l'an : « Ladite édition sera faite dans le format in-8° et tirée à huit cents exemplaires. Les cinq cents premiers exemplaires porteront le titre de *Gaspard de la Nuit* [...] et les trois cents autres paraîtront sous le titre de *Keepsake fantastique* » (LP, p. 207). Il faut bien sûr, dans cette affaire, distinguer les illustrations véritables et les textes présentés métaphoriquement comme des tableaux ou des gravures. Le nom de « fantaisies » (« Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot ») comme l'adjectif « fantastique » renvoient eux aussi à la notion d'image : ils viennent du grec *phantasia* « apparition », d'où « imagination », « image qui s'offre à l'esprit ». Il appartient à la famille de *phainein* « apparaître ».

3-L'organisation de l'œuvre : La première édition des *Fables* (1668) présente six livres ; la deuxième (1678-1679), cinq ; la publication de 1694 présente vingt-neuf textes qu'on a placés sous le nom de « Livre XII », de même qu'on a pris l'habitude de mettre à la suite des six premiers livres l'édition de 1678-79 pour faire les livres VII à XI. L'œuvre de Bertrand, quant à elle, offre six livres qui sont constitués de six à onze textes. Cependant, J. Bony écrit que « Deux pièces de *Gaspard* portent un numéro biffé très supérieur au nombre de pièces figurant dans un livre : « Le Nain », XXI, et « Le Fou », XXII : on doit donc supposer un premier (?) projet dans lequel les pièces auraient eu une numérotation continue. » (p. 60) Les deux exemples donnés par J. Bony, XXI et XXII, font penser au nombre de fables qu'on trouve dans les différents livres lafontainiens : livre I : 22 fables, livre II, 20, livre III, 18, livre IV, 22, livre V, 21, livre VI, 21¹².

4-Les animaux et le langage nouveau : *Gaspard de la Nuit* est une œuvre qui se veut diabolique. Bertrand cite Augustin pour qui les démons sont du genre des animaux : « *Doemones sunt genere animalia* » (LP, p. 54). Or, pour La Fontaine, faire parler les animaux, c'est créer un « langage nouveau » qu'il nomme « enchantement » : « Cependant jusqu'ici d'un langage nouveau / J'ai fait parler le Loup et répondre l'Agneau. [...] Qui ne prendrait ceci pour un enchantement ? » « Contre ceux qui ont le goût difficile » (*Fables* II-1). Idée d'enchantement qu'on retrouve dans la dédicace à Madame de Montespan (début du Livre VII : « L'apologue est un don qui vient des immortels ; [...] C'est proprement un charme : il rend l'âme attentive, / Ou plutôt il la tient captive / Nous attachant à des récits / Qui mènent à son gré les cœurs et les esprits. ») Bertrand, quant à lui, prétend créer un langage nouveau, plus exactement « un nouveau genre de prose » qu'on peut définir également comme un enchantement, selon une conception orphique de la poésie et qui aurait des propriétés diaboliques. Dans les *Métamorphoses*, Ovide raconte qu'Orphée, au moyen de son chant, apprivoisait les bêtes sauvages et mettait en mouvement les rochers et les arbres : « Telle était la forêt que le chanfre inspiré de Thrace avait attirée, et c'est au milieu d'un cercle de bêtes sauvages et de tout un vol d'oiseaux qu'il était assis¹³ ». Bertrand se réfère clairement à Orphée dans son texte « La

¹¹ *Lectures de Gaspard de la Nuit, op. cit.*, p. 39.

¹² La Fontaine, dans l'édition de 1678, a changé la répartition de quelques fables : « L'Œil du Maître » et « L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un champ » qui terminaient le Livre II sont reportées à la fin du livre IV.

¹³ Livre X, vers 143, 144.

Sérénade » (II-7) : « J’entends rire Madame Laure » – « La cruelle s’humanise. » – « Oui-dà ! l’art d’Orphœus attendrissait les tigres dans les temps fabuleux ! »

Cette référence est essentielle pour plusieurs raisons. D’abord, elle fait de la poésie un langage magique, un « charme ». Ce mot procède du latin *carmen*, le chant, spécialement la formule, le chant magique. Puis, toute forme de pouvoir magique, enfin un attrait indéfinissable qui échappe à la raison. Voyons l’exergue de la dédicace à Victor Hugo : « Et je chante tout seul ma chanson éplorée / Qui n’a de charme que pour moi. C. Brugnot, Ode. » Il faut d’abord y céder. Bertrand regrette dans « À un Bibliophile » (IV-8) qu’on ne croie plus aux vieilles histoires du passé ni à leurs enchantements : « Pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen-âge, lorsque la chevalerie s’en est allée pour toujours, accompagnée des concerts de ses ménestrels, des enchantements de ses fées, et de la gloire de ses preux ? // Qu’importent à ce siècle incrédule nos merveilleuses légendes [...] ? ». Le temps du charme est révolu : « Mes enfants, il n’y a plus de chevaliers que dans les livres. » On pense au thème de la magie dans *Gaspard de la Nuit* : « Douze magiciens dansaient une ronde sous la grosse cloche de Saint-Jean. Ils évoquèrent l’orage l’un après l’autre. » (« La Ronde sous la cloche », III-6). Évoquer, c’est faire surgir magiquement au moyen de la parole. De fait, l’orage apparaît immédiatement.

Ensuite, le nom « Orphœus », à la place de celui d’Orphée explique en partie le prénom « Aloysius ». On a parlé de la mode qui existait dans la première moitié du XIX^{ème} siècle de choisir un prénom en *us* : Pétrus, Onuphrius, « de mise chez les jeunes bohèmes », écrit J. Bony (G.-F., p. 37). Le choix d’une terminaison latine renvoie aux humanistes et à la bibliophilie si importante dans l’œuvre de Bertrand. Un autre modèle est le dieu de la poésie, Apollon Phébus. Il s’agit donc pour Bertrand, de s’inscrire dans la lignée la plus prestigieuse mais surtout peut-être de rappeler avec Orphée et Apollon que la poésie est affaire de musique.

La référence orphique traverse *Gaspard de la Nuit*. On le voit encore dans « L’air magique de Jehan de Vitteaux » : « Cet air eût délié les jambes d’un paralytique » (LP, p. 222). Elle est d’autant plus importante que l’enchantement renvoie au thème diabolique. Lisons Furetière : « Enchantement : charme, effet mystérieux procédant d’une puissance magique, d’un art diabolique. » On peut imaginer combien Bertrand peut tenir à cette définition de la poésie.

Cependant, il sait la critiquer. Cet art est trompeur, mais est-ce à ses yeux un défaut majeur ? Le début de la première préface rappelle que la poésie est massivement trompeuse : « Que l’une [l’enfance] est éphémère et que l’autre [la poésie] est trompeuse ! » C’est surtout dans « Jacques-les-Andelys » qu’on trouve cette critique. La poésie séduit par son caractère musical, orphique peut-on dire, mais elle ment, ne dit rien de conforme à la réalité : Duguesclin tente de détourner les soldats des pillages et de les convaincre de le suivre en Espagne en leur promettant beaucoup d’argent. Un des soldats lui demande : « De vrai ? » et il réplique : « Suis-je un harpeur ? » (LP, p. 242) et dans la page 240 de l’édition du Livre de poche, on trouve la même idée : « Duguesclin n’est point un harpeur qui ne donne que de belles paroles pour de l’argent. » Le mot « harpeur » impose le souvenir d’Orphée.

Restons-en à une représentation positive de la poésie orphique, à sa beauté, à sa séduction, autrement dit à son caractère musical, en d’autres termes, à ses cadences et à ses jeux de sonorités. En même temps, on ne négligera pas la définition ordinaire du charme : un je ne sais quoi, car elle permettra de voir la nature du style de Bertrand, ni prose, ni poésie en vers, semblant devoir échapper à toute définition. Mais est-ce véritablement une gageure que de tenter une caractérisation en répondant à la question fondamentale posée dans la première préface : « Mais quels sont les éléments de l’art ? » (LP, p. 45)

6-Prose, poésie en vers et musique : La fable inventée par maître Ogier (IV-1) se dit en prose. Cependant, le texte se rythme assez nettement et pourrait ainsi rappeler la poésie en vers.

La question s'est posée pour La Fontaine qui part de la prose d'Ésope ou de traductions d'autres fabulistes elles aussi prosaïques (le Latin Phèdre compose en vers). N'oublions pas que le titre véritable de l'œuvre n'est pas *Fables* mais *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*. Pour lui, la question du vers et de la prose est essentielle. Visant l'avocat Olivier Patru, il écrit dans sa préface : « Ce n'est pas qu'un des Maîtres de notre Éloquence n'ait désapprouvé le dessein de les mettre en vers. Il a cru que leur principal ornement est de n'en avoir aucun. » Et un peu plus loin, il invoque l'autorité de Socrate pour justifier la mise en vers : « À peine les Fables qu'on attribue à Ésope virent le jour, que Socrate trouva à propos de les habiller des livrées des Muses. » Ce sont les dieux qui demandent au philosophe de se vouer à la musique dont la poésie est une forme : « les Dieux l'avaient averti plusieurs fois pendant son sommeil, qu'il devait s'appliquer à la Musique avant qu'il mourût. » Mais il ne comprend pas comment il pourrait s'adonner à une activité aussi frivole (« Socrate ne savait que dire la vérité »). Cependant les Dieux insistent « si bien qu'en songeant aux choses que le Ciel pouvait exiger de lui, il s'était avisé que la Musique et la poésie ont tant de rapport, que possible était-ce de la dernière qu'il s'agissait [...]. Enfin il avait trouvé un tempérament : c'était de choisir des Fables qui contiennent quelque chose de véritable, telles que celles d'Ésope. Il employa donc à les mettre en vers les derniers moments de sa vie ». Faut-il dès lors s'étonner que la prose de Bertrand soit à ce point marquée par les cadences de la poésie en vers ? Il n'empêche que tout reste de la prose. On connaît la célèbre opposition établie par M. Jourdain. Mallarmé la rejette : « une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style¹⁴. » Et dans un texte plus tardif nommé « La Musique et les Lettres » (1894, *Œuvres complètes*, p. 643), il revient sur cette idée pour définir ce qu'on appelle poème en prose : « Style, versification, s'il y a cadence et c'est pourquoi toute prose d'écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées : selon un thyrse plus complexe. Bien l'épanouissement de ce qui naguères obtint le titre de *poème en prose* ». Les timbres, les rimes dissimulées font ce que nous avons nommé « prestiges » dans l'œuvre de Bertrand, fondement avec les rythmes du poème en prose selon Mallarmé.

7-Le jeu : La Fontaine, dans la Dédicace du recueil de 1678 à Madame de Montespan, nomme ses fables des « jeux » : « Favorisez les jeux où mon esprit s'amuse. » Bertrand lui aussi met le thème en valeur non pas tant pour désigner ses propres textes, apparemment du moins, qu'un état d'esprit qui touche certains de ses personnages : « Moqueur ! minauda-t-elle, vous jouez-vous à me distraire ? » (« L'Office du Soir », II-6) ; « Encore un tour de Jean des Tilles, l'ondin malicieux et espiègle qui ruisselle, se plaint et rit sous les coups redoublés du battoir ! » (« Jean des Tilles », (VI-2), « Non rien, si ce n'est avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d'un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations » (« L'Alchimiste », I-8). Néanmoins, le jeu n'est-il pas le fondement de la pratique de Bertrand ? On sait qu'il aime la mise en abyme. Ainsi le thème qu'il traite peut-il désigner sa conception de la littérature. Mais alors qu'est-ce qu'on peut appeler « jeu » sinon la mise en forme, la « facture » comme dit Victor Hugo, facture qui comprend le nombre de paragraphes, leur longueur, le nombre des syllabes par syntagmes qui produit un rythme, les jeux de sonorités, l'onomatopée, les renvois, la polysémie, etc. ? Justement, à propos d'onomatopée, ne peut-on voir dans le prénom Ludovicus qu'il se donne parfois (voir J. Bony p. 37, et la chronologie p. 430, et le dessin de Maribas, LP, p. 88) le verbe *ludo, ludere*, jouer¹⁵ ? Le jeu n'exclut pas la gravité : c'est en quittant Notre-Dame de la Pitié pour Saint-Antoine qu'il se fait inscrire sous le

¹⁴ « Crise de vers » (deuxième page).

¹⁵ « Ludovic Bertrand » signe le dessin « Maribas » (LP, p. 88).

prénom de Jacques-Ludovic, rappelant ainsi ses prénoms d'origine : Jacques-Louis-Napoléon. Quant à Saint-Antoine, le hasard fait bien les choses : c'est avec les tentations un thème diabolique, présent directement à la fin de la première préface : « Cela signifie que M. Gaspard de la Nuit s'attife quelquefois en jeune et jolie fille pour tenter de jeunes et dévots personnages, – témoin son aventure avec Saint-Antoine, mon patron. » et dans « La Messe de Minuit » (II-9). Ce thème de la tentation trouve un appui sur celui de Saint-Hilarion dans l'exergue des « Réîtres » (IV-5) : « Or, un jour Hilarion fut tenté par un démon femelle qui lui présenta une coupe de vin et des fleurs ». La prose telle que Bertrand la pratique se fait séductrice, tentatrice. Que Saint-Antoine soit reconnu comme son patron par Bertrand dit bien que sa prose est séductrice, diabolique, donc musicale.

Un autre élément semble rapprocher Bertrand de La Fontaine, c'est l'ancienne pratique scolaire, rhétorique, de l'amplification (ou chrie), développement d'une idée par adjonction de détails ou d'images. On le voit dans les épigraphes choisies par Bertrand qui posent un thème développé ensuite dans le texte. Ainsi la fausse monnaie dans l'exergue du « Capitaine Lazare » (I-3) qui devient : « Dieu me pardonne ! Le cancre l'examine à travers sa loupe et le pèse dans son trébuchet, comme si mon épée avait battu fausse monnaie sur le crâne du moine ! » Le thème du déplacement au sabbat de l'épigraphie du « Départ pour le sabbat » (I-9) est développé par le dernier paragraphe (trois lignes). On retrouve dans cette pratique la vieille distinction du thème et du prédicat, c'est-à-dire de tout ce qu'on peut dire du premier. L'exergue inspire, lance la création littéraire comme on déplie un éventail, motif qui revient dans *Gaspard de la Nuit* (II-8). L'idée d'un autre écrivain devient d'autant plus celle de Bertrand qu'il sait la développer et la mettre en valeur.

Nous verrons dans l'idée de profit un autre point commun avec La Fontaine, lui qui écrit dans son « Remerciement à l'Académie française » à propos du génie de la nation française qu'on pourrait le représenter par le dieu Protée : « vous lui enseignez à pratiquer ses enchantements, soit qu'il se présente sous la figure d'un poète ou sous celle d'un orateur, soit qu'il ait pour but ou de plaire ou de profiter », c'est-à-dire livrer un profit moral ou intellectuel. On retrouve la vieille distinction du plaire et de l'instruire¹⁶. L'étude de « Maître Ogier » (IV-1), texte qui prend l'allure d'une fable, permet de mettre en valeur cette idée de profit.

Enfin, si l'on peut dire (pourra-t-on jamais voir tous les rapports de Bertrand avec La Fontaine ?), la prose rythmée qu'Henri Morier, dans son *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, nomme « prose cadencée » (il analyse des textes de Bertrand comme « Ondine ») est pratiquée par La Fontaine dans *Le Songe de Vaux* et surtout dans ce merveilleux roman intitulé *Les Amours de Psyché et de Cupidon*. On lit dans la préface : « et d'amener de la prose à quelque point de perfection, il ne semble pas que ce soit une chose fort mal aisée : c'est la langue naturelle de tous les hommes. Avec cela, je confesse qu'elle me coûte autant que les vers. Que si jamais elle m'a coûté, c'est dans cet ouvrage. » On pense à Baudelaire : « Ah ! Ce Spleen, quelles colères, quels labeurs il m'a coûté¹⁷ ». Bien sûr, Bertrand a des exemples plus récents comme celui de Chateaubriand, lui qui écrit au sujet du prédicateur Massillon (1643-1742)¹⁸ : « Je m'endormais en balbutiant des phrases incohérentes, où je tâchais de mettre la douceur, le nombre et la grâce de l'écrivain qui a le mieux transporté dans la prose l'euphonie racinienne » (*Mémoires d'Outre-Tombe*, première partie, Livre II, chap. 3). Il faut ajouter celui de

¹⁶ Voir « Le Pâtre et le Lion » (VI-1) : « En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire, / Et conter pour conter me semble peu d'affaire. »

¹⁷ Cité par Dominique Combe in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, PUR, p. 235.

¹⁸ Nous n'oublions pas que les *Mémoires d'Outre-Tombe* sont publiés après la mort de Bertrand en 1848. On pensera à d'autres œuvres de Chateaubriand.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) dont la prose, elle aussi, vise l'harmonie : *Les Rêveries du Promeneur solitaire* et quelques pages des *Confessions*. Rappelons que le nombre est l'harmonie qui résulte d'un certain arrangement des mots dans la prose et dans les vers. On a rapproché le nombre de la cadence : « Il y a dans l'homme un goût naturel qui le rend sensible au nombre et à la cadence » (Rollin, cité par Littré). Les auteurs français ont été confrontés aux pieds (séquences rythmiques de la littérature latine et grecque) et se sont demandés si la langue française ne pouvait pas elle aussi trouver des rythmes. Une phrase de Bouhours (1628-1702) en témoigne : « Quoique notre langue ait plus d'égard au sens qu'à la cadence, elle ne laisse pas d'être aussi nombreuse que les langues anciennes » (*Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671). Les auteurs du XVII^{ème} siècle s'accordent pour faire de Guez de Balzac (vers 1595-1654) celui qui a tenté d'introduire le nombre dans la prose : « Balzac fut le premier auteur de ce changement, en donnant à notre langue un tour et un nombre qu'elle n'avait pas auparavant » (Bouhours), « La gloire qui lui appartient en prose [à Guez de Balzac]... consiste en ce qu'il nous a fait sentir que notre langue, sans le secours du vers, était susceptible d'un tour nombreux (d'Olivet, *Histoire de l'Académie*). On comprend mieux le goût de La Fontaine pour la prose cadencée, expression qui se trouve, par exemple, dans *Le Malade imaginaire* (II-5) qui date de 1673 : Cléante, pour dire son amour à Angélique, sans qu'Argan, le père de la jeune fille, y trouve à redire, décide de chanter et de faire chanter à sa bien-aimée l'extrait d'un « petit opéra » pastoral qu'il présente ainsi : « C'est proprement ici un petit opéra impromptu, et vous n'allez entendre chanter que de la prose cadencée, ou des manières de vers libres, tels que la passion ou la nécessité peuvent faire trouver à deux personnes qui disent les choses d'eux-mêmes, et parlent sur le champ. » On comprend que cette « prose cadencée » est spontanée, naturelle, réfléchie, certes, mais rapidement.

D'Alembert définit parfaitement ce que nous devons trouver dans la prose d'Aloysius Bertrand : « Deux choses charment l'oreille dans le discours, le son et le nombre : le son consiste dans la qualité des mots ; et le nombre dans leur arrangement. » La qualité des mots se note dans ce que nous avons nommé « prestiges ». La prose de Bertrand est nombreuse pour les raisons que nous venons d'indiquer mais également pour la place qu'elle donne au foisonnement : le metteur en pages doit blanchir les pièces « toujours de manière à étendre et à faire foisonner la matière ». Nombreuse encore pour l'importance du principe numérique. D'autre part, Aloysius Bertrand sait bien que la prose rythmée a une histoire, que le temps a passé depuis certains essais mais qu'on n'en a pas vraiment pris conscience. On en arrive au temps de la rupture qui se marque par une dénomination nouvelle : « Aussi bien il est temps de débaptiser le Pont-Neuf. », lit-on à la fin du « Bibliophile » (II-10), idée qui trouve son écho dans l'adverbe « assez » : « Assez de déprédations ! » (« Maître Ogier », IV-1). La Bible confère à Adam le soin de nommer les êtres et les choses, on lui a donné pour cette raison le titre de « nomenclateur¹⁹ ». Bertrand serait le nouveau nomenclateur, le nouvel Adam, le deuxième homme (titre du dernier texte de « Silves » ou Livre VI). Comment, dès lors, après une assez longue histoire de prose cadencée, nommer plus précisément le « nouveau genre de prose » voulu par l'auteur ? Cette prose cadencée a son histoire, le temps s'est écoulé insensiblement, de même, cette prose s'est développée sans ruptures brutales, sans étapes clairement définies qui correspondraient par exemple à des auteurs qui auraient marqué son évolution. Tout à coup, on ressent le besoin de procéder à une dénomination. Bertrand a une conscience aiguë de ce temps qui pourrait passer sans qu'on établisse de repères fixes et clairs : on lit dans « Les grandes Compagnies » (IV-6) : « plantez ici à votre départ un gland, il sera à votre retour un chêne ! » Ainsi faut-il des marques évidentes du déroulement du temps. La dénomination du « nouveau genre de prose » sera un

¹⁹ Voir de La Fontaine « Ballade sur le nom de Hardi, donné par les soldats à Monseigneur le Dauphin » : « Un de nos fantassins, très bon nomenclateur, / Du titre de *hardi* baptisant Monseigneur... » *Œuvres diverses*, p. 679.

repère frappant.

Les rapports de l'œuvre de Bertrand dépassent donc nettement les simples reprises de thèmes ou de tournures. Ils concernent surtout les fondements d'une esthétique.

MAÎTRE OGIER

« Maître Ogier » est le premier texte du Livre IV intitulé « Les Chroniques ». Il ouvre donc la deuxième partie de l'œuvre de Bertrand, qui la met quelque peu de côté : « Livres IV, V et VI, Chroniques. Pour ces trois livres, moins importants aux yeux de l'auteur... » (LP, p. 206). Pourtant « Maître Ogier », par ses thèmes et certaines de ses orientations, s'inscrit assez bien dans l'esthétique de Bertrand et dans la cohérence de l'ensemble. Par exemple, dans « Dessin d'un encadrement pour le texte » (*id.*), « Maître Ogier » est retenu comme pouvant être illustré. D'autre part, il y est indiqué : « Le roi Charles VI et un bourgeois de Paris, à une petite fenêtre de l'ancien Louvre, regardent les oiseaux qui maraudent les raisins d'une vigne dans la cour du palais ». Le verbe « marauder » fait penser à une gravure de Jacques Callot intitulée « La Maraude » (*Les Misères de la guerre*, 1633, LP, p. 164). La différence entre le texte et la gravure est sociale : au lieu que ce soient des paysans qui se voient dépouillés par des soldats, c'est le roi qui se fait voler par de grands seigneurs.

D'autre part, cette chronique qui essaie de raconter un épisode du règne de Charles VI²⁰ se présente comme une fable (nous mettons de côté la forme versifiée des textes de La Fontaine). Maître Ogier, après avoir montré au roi des oiseaux qui pillent la vigne lui dit : « permettez que je déduise de ceci une affabulation ». Ce terme pourrait désigner l'action de constituer un système de représentation qu'on appelle une fable. En réalité, Bertrand utilise une acception qui existait, à savoir « moralité d'une fable ». C'est également le sens du latin *affabulatio*. D'ailleurs, le verbe « déduire » amène l'expression « tirer une leçon » et inscrit la démarche dans la rhétorique. C'est ainsi qu'il faut entendre le titre de maître : « maître ès arts est celui qui a des Lettres d'une Université pour pouvoir enseigner la rhétorique, la philosophie, etc. C'est en ce sens qu'on a donné aux avocats, aux docteurs, aux magistrats, aux prêtres le titre de maître. C'est une qualité qu'on joint toujours avec les noms propres [prénoms] et les surnoms [noms de famille]. » (Furetière)

Dans *Gaspard de la Nuit*, le mot s'applique au maître d'école (LP, p. 54), au maître maçon que Bertrand fait parler dans l'exergue du texte qui s'intitule « Le Maçon » (I-2) et au maître de philosophie ou d'alchimie dans l'exergue de « L'Alchimiste » (I-8) : « Nostre art s'apprent en deux manières, c'est à savoir par enseignement d'un maistre, bouche à bouche... », ensuite au maître de chapelle dans « La Viole de Gamba » (I-7). Mais, sans que le mot se trouve pour désigner Saint Éloi, on peut penser à ce patron des orfèvres et des forgerons. En effet, « maître » s'emploie pour désigner ceux qui sont maîtres d'un métier, les artisans qui ont droit d'ouvrir boutique pour vendre des marchandises (Furetière). Maçonnerie, orfèvrerie, musique importent au plus haut point : ce sont sans aucun doute des métaphores de l'art de Bertrand et il s'y révèle un maître. Cependant, l'exergue de « Maître Ogier » fait du maître un rédacteur d'Annales et de chroniques : « Maître Nicolle Giles », le rapprochant ainsi du narrateur et de son Livre IV clairement intitulé « Les Chroniques ». « Maître » désigne également une particularité poussée

²⁰ Charles VI est né en 1368 et décède en 1422. Il règne de 1380 à sa mort. On l'a surnommé le Bien-aimé ou le Fou. La première dénomination apparaît dans l'exergue : « Le dict roy Charles sixième du nom fut très débonnaire et moult aimé. Il a d'abord gouverné sous la tutelle de ses oncles les ducs d'Anjou, de Bourgogne, de Berry et de Bourbon, thème légèrement présent dans l'exergue : « et le populaire n'avait en grand'haine que les ducs d'Orléans et de Bourgogne qui imposaient des tailles excessives par tout le royaume. » Bertrand indique le temps du texte : 1407.

très loin : « maître cornard » dans « Le Capitaine Lazare » (I-3). En l'occurrence, si le thème du cocuage semble s'imposer, il ne faut pas oublier le diable, l'être « en cornes et en queue » (LP, p. 55). De plus, le mot renvoie à la fonction royale et à Dieu : « Dieu est le souverain maître de l'univers ». (Furetière). Dieu et roi sont présents dans « Maître Ogier ». La question de la maîtrise y occupe donc une place importante. « Maître » lui aussi renvoie au genre de la fable et à La Fontaine. C'est le titre que porte un expert en matière de rhétorique : le renard dans « Le Corbeau et le Renard » mais le mot vaut aussi pour le Corbeau.

Les *Fables* marquent *Gaspard de la Nuit* de leur empreinte. On lit dans « Maître Ogier » : « Ces passereaux sont vos nobles ; cette vigne est le peuple ». « L'Homme et son Image » (*Fables*, I-11) offre l'exemple de ce décryptage systématique : « Notre âme, c'est cet homme amoureux de lui-même ; / Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui [...] / Et quant au canal, c'est celui / Que chacun sait, le livre des *Maximes*. »

Entreprise rhétorique que celle de Maître Ogier : il s'agit de convaincre le roi de ne pas se laisser dépouiller par ses nobles. La démarche présente différentes étapes. D'abord, pour amener le souverain à adopter ses positions, Ogier l'oblige à acquiescer en s'appuyant sur l'évidence d'une réalité : « oyez-vous point s'ébattre [...] ces passereaux gourmands ? » Ils font un tel bruit que le monarque ne peut que répondre « Oui-dà », affirmation des plus fortes. Charles VI est pris au piège de l'évidence. Comment pourrait-il la contester ? Cependant, le roi ajoute un commentaire personnel : « c'est un ramage bien divertissant » qui n'entre pas dans la visée de maître Ogier. Le conseiller veut que le roi considère les déprédations commises par les oiseaux / par les nobles et les prenne au sérieux. Cependant, le mot « divertissant » prouve que le roi y voit autre chose. En même temps, « ramage » a le mérite de faire penser à La Fontaine : « Sans mentir, si votre ramage / Se rapporte à votre plumage » et de préparer la suite : l'affabulation inventée par maître Ogier. Bertrand tourne le lecteur vers les *Fables* de La Fontaine, si bien qu'il faut distinguer deux niveaux, celui de maître Ogier qui veut convaincre le roi et celui de Bertrand qui, par certains éléments du texte, oriente le lecteur vers certaines choses qui n'entrent pas dans la visée du personnage mais qui importent aux yeux du poète. Tout dans ce texte est affaire d'orientation, même, paradoxalement, le mot « divertissant » à entendre comme symptôme : l'adjectif vient du participe présent de « divertir », c'est-à-dire détourner²¹. La musique détourne de la réflexion politique. Elle séduit, elle trompe²². Rappelons que *seducere* signifie éloigner du droit chemin et que dans une œuvre aussi marquée par le diable, « séducteur » – autre appellation traditionnelle du diable – s'entendra dans ce sens. Il faut orienter le lecteur vers le vieux langage : « oyez-vous point²³ ». Aujourd'hui encore, ce verbe en est le paradigme. C'est lui qu'on emploie quand on veut faire moyen-âge²⁴. La suppression du mot « ne » : « oyez-vous point » à la place de « n'oyez-vous point » est une marque de langage ancien : « Fit-il pas mieux que de se plaindre » écrit La Fontaine dans « Le Renard et les Raisins » (III-11).

Une autre réorientation se trouve dans le mot « ramage ». Bertrand le place peu après « vigne rameuse » et alors « ramage » s'entendra proprement comme ensemble des branches puis comme chant des oiseaux qui s'y trouvent : métonymie²⁵. Le poète va plus loin encore puisque,

²¹ C'est également le sens propre de distraire, mot présent dans « L'Office du Soir » (II-6) : « Moqueur ! minauda-t-elle, vous jouez-vous à me distraire ? »

²² C'est le sens qu'il faut donner à « harpeur » dans « Jacques-les-Andelys » (p. 240 et 242) : « Duguesclin n'est point un harpeur qui ne donne que de belles paroles pour de l'argent. » La parole doit être belle mais surtout vraie. C'est désigner son statut dans la moralité des *Fables* de La Fontaine.

²³ Vieux langage encore que « Oui-dà, nenni, emmi ».

²⁴ On le retrouve dans « Les Grandes Compagnies », IV-6) : « Oyez la nouvelle ! »

²⁵ L'idée en est claire dans « Encore un printemps » (VI-5) : « petit oiseau de passage (...) qui chante dans la ramée du chêne ! », c'est bien une ramée chantante, un ramage.

dans « Les Grandes Compagnies » (IV-6), il emploie le verbe « ramager » qui, normalement, se dit des oiseaux qui font entendre leur ramage : « Que ramage la ballade ? », expression qui fait valoir le caractère musical de la ballade et de la poésie en général. Mais juste après, la vigne est sortie du domaine du divertissement pour être ramenée à ce qui peut être utile, ce dont on peut tirer un profit : « Cette vigne est en votre courtil ; cependant point n'aurez-vous le profit de la cueillette ». De plus, l'ensemble « vigne rameuse et feuillue » est insistant : après les branches, les feuilles. S'agit-il de rappeler nettement « Le Cerf et la Vigne » de La Fontaine ? L'animal se cache dans « une vigne fort haute ». Il se met à brouter « sa bienfaitrice », on l'entend et on le tue. De plus, le thème de la vigne, chez Bertrand, permet de signifier que des choses importantes se cachent sous d'autres. Le sonnet à Renduel le note clairement : « Qu'ils tournent le feuillet : sous le pampre est le fruit. » Cela veut dire, entre autres choses, que des mots se cachent dans d'autres, notamment dans le procédé que nous avons nommé « prestige ». Il appartient au lecteur de faire ce travail de décryptage : le texte poétique de Bertrand est un ramage. D'autre part, dans le même sonnet, Bertrand écrit que la vigne représente son livre : « Mon livre est cette vigne... » « Maître Ogier » devient donc l'indication d'un art de lire.

Pour faire agir le roi, le tourner vers l'action, Ogier en rappelle le titre de propriété : « Cette vigne est en votre courtil », puis note le paradoxe que le propriétaire ne pourrait pas jouir de son bien, il s'appuie sur ce qu'il constitue en vérité absolue : « passereaux sont d'effrontés larrons, et tant leur plaît la picorée qu'ils seront toujours picoreurs. » L'indication du paradoxe doit pousser le roi à le corriger puis à agir. Ogier agit par provocation. La répétition des mots, comme des phonèmes, (c'est le cas de [p] et de [l] ainsi que du é, fermé ou ouvert : « la picorée-leur plaît ») importe beaucoup dans l'entreprise de persuasion : le martèlement qui fonde l'esthétique de Bertrand peut caractériser également la rhétorique. D'autre part, l'ensemble « passereaux sont d'effrontés larrons, et tant leur plaît la picorée qu'ils seront toujours picoreurs. » signifie qu'on ne peut changer la nature des êtres, autrement dit, qu'il ne faut attendre aucun changement de la part des grands seigneurs : c'est au roi d'agir²⁶. Tout propos d'Ogier tend vers ce but. L'emploi de ce qui pourrait être considéré comme un proverbe (« qui gruge le vilain, gruge le seigneur ») ramène au genre de la fable. Toutes les expressions inventées par Ogier font réagir vivement le roi : « Oh ! Nenni, mon compère ! je les chasserai, s'écria le roi ! », le « nenni » ayant dans la négation autant de force que le « Oui-dà » dans l'affirmation. Le roi semble convaincu par Ogier et décidé à agir : « je les chasserai » : il fait partir immédiatement les oiseaux d'un coup de sifflet : « et en tira des sons si aigus et si perçants que les passereaux s'envolèrent dans les combles du palais ». L'indication des combles sert à noter l'efficacité de l'action royale, l'écart est grand entre le jardin et les combles. Mais ce qui importe le plus est l'enchaînement de la parole et de l'action, enchaînement qui note la vertu de la rhétorique, procédé qu'on retrouve dans celui des phonèmes : « passereaux » reprend « perçants » : [p-s-r] et [p-r-s]. L'enchaînement se retrouve dans le système consécutif : « et en tira des sons si aigus et si perçants que les passereaux s'envolèrent dans les combles du palais ». D'autre part, sémantiquement, « perçants » est la répétition d'« aigus ». On pourrait voir quelque pléonasme dans le voisinage des deux adjectifs. Cependant, il est le moyen de rappeler le thème du diable, être fait de cornes et de queues, autrement dit de formes pointues (p. 55) ; ensuite, le jeu des phonèmes dit l'importance de la musique dans la poésie de Bertrand, « ramage bien divertissant », autre « espèce » diabolique puisque l'enchantement des mots en est une manifestation.

À ce moment de l'entreprise rhétorique, Ogier décide d'utiliser une fable pour persuader le roi définitivement. L'adverbe « alors » marque le passage à une autre étape de la démarche : « Sire, dit alors maître Ogier ». La reprise de l'apostrophe « Sire » en début d'alinéa fait comprendre que s'ouvre la deuxième moitié du texte et le passage du récit fabuleux à

²⁶ On est loin de la doctrine libérale du laisser-faire. Mais n'est-ce pas brusquer le texte que de noter cela ?

l'expression de la morale. Il s'agit de dégager le sens figuré du spectacle qui vient d'avoir lieu. Ogier le donne à voir : les déictiques « ces passereaux, cette vigne » en témoignent : le roi est obligé de quitter du regard le vieux Paris pour un spectacle significatif. Tout apparaît symbolique. Les déprédations ne sont plus celles que causent les oiseaux : il s'agit bien des nobles et l'expression « Un coup de sifflet » n'a plus le sens propre qu'on a vu juste avant (« Il approcha de ses lèvres le sifflet d'ivoire... ») mais désigne un avertissement que le roi lancerait aux nobles. Ogier prétend faire passer le roi de ce coup de sifflet qu'il a bien produit pour chasser les oiseaux aux menaces envers les profiteurs. Et ce passage du propre au figuré serait on ne peut plus facile. L'efficacité rhétorique semble reposer sur la symbolisation propre au genre fabuleux, c'est l'aisance du passage qui importe.

Cependant l'enchaînement de la parole et de l'action trouve vite son terme, au grand dam de maître Ogier : « Charles VI hochait tristement la tête ; et serrant la main au bourgeois de Paris : –"Vous êtes un preud'homme !" soupira-t-il. » La tristesse du roi est causée par la conscience qu'il n'agira pas contre ses nobles, donc qu'il n'est pas tout-puissant et qu'il manque de courage : un noble ne doit pas avoir ce défaut, idée que notent également ses soupirs. L'entreprise rhétorique est donc vaine, sans conséquences. Le dernier paragraphe est consacré aux effets qu'elle produit sur Maître Ogier lui-même et sur le roi : « Maître Ogier roulait sous ses doigts, d'un air embarrassé, la corne de son bonnet. Charles VI hochait tristement la tête ; et serrant la main au bourgeois de Paris : –"Vous êtes un preud'homme !" soupira-t-il. » Cependant, Louis Bertrand donne des détails qui ne concernent pas de manière explicite l'entreprise rhétorique. Les mots « roulait » et « corne » unissent les formes rondes et pointues²⁷. Le pointu peut se rapporter au caractère incisif et assez critique des remarques du conseiller (« piquant » est trop fort). Elles feraient pendant au vol commis par les nobles comparés à des oiseaux picoreurs : picorer est piquer, prendre de-ci de-là avec le bec. Mais « piquant » a également le sens de « qui stimule agréablement l'intérêt, l'attention. Et alors le mot vaudra pour l'apologue inventé par maître Ogier comme pour tout le texte de Bertrand rendu intéressant par l'emploi de mots anciens (c'est une des causes de son attrait). Quant au mouvement tournant, nous avons montré qu'il caractérise le style du poète qui répète des mots, des expressions entières. Ainsi toute l'entreprise rhétorique doit-elle aboutir à cette indication : « Maître Ogier roulait sous ses doigts, d'un air embarrassé, la corne de son bonnet. » L'expression présente un autre mérite, c'est de mettre en valeur la décision qu'Ogier aimerait imposer au roi : « Assez de déprédations ! » : « Assez » s'entend à nouveau dans « embarrassé ». Autrement dit, ce mot qui représente les doutes du conseiller quant à l'efficacité de son entreprise rhétorique et aux risques qu'il court en dirait également le succès. Nous avons déjà noté que le [as] de « assez » s'entend encore dans « déprédations ». D'autre part, « embarrassé » s'entend encore dans « et serrant » qui le suit de peu²⁸. En réalité, l'entreprise rhétorique produit un effet, un seul, un compliment fait par le roi, c'est une connaissance d'ordre moral : « Vous êtes un preud'homme ! » alors qu'Ogier attendait des mesures politiques. Le propos rappelle la moitié de la définition du bon orateur : *vir bonus dicendi peritus*. En réalité « preud'homme » n'exclut pas l'excellence rhétorique. Le roi est-il sensible aux efforts d'Ogier ? En reconnaît-il l'habileté rhétorique même s'il comprend que la démarche est vaine ?

En fait, c'est là une fausse connaissance, fautive, au moins embarrassante : le lecteur est confronté à cette expression compliquée et anachronique. Que signifie « preud'homme » ?

Autrement dit, quel est le statut de maître Ogier ? Pour les lecteurs de Bertrand, le nom propre est celui d'un personnage épique : *Ogier le Danois* est une chanson de geste française de

²⁷ L'union des formes rondes et pointues se retrouve-t-elle dans l'évocation de la couronne du Christ : « sa couronne d'épines » (« Le Marchand de Tulipes », I-5) ?

²⁸ Il faut ajouter l'article « la » à ce jeu : « embarrassé, la... - serrant la ».

la fin du XII^e siècle, en vers décasyllabiques, de Raimbert de Paris. C'est l'histoire, analogue à celle de Renaut de Montauban, de la lutte que soutint malgré lui contre Charlemagne, aveuglément acharné, un vassal loyal et preux. Après mille péripéties, Ogier sauve la France d'une invasion sarrasine, puis il se retire au monastère de Saint-Faron où il meurt saintement. D'autre part, Ogier le Danois apparaît dans *La Chanson de Roland* où il peut faire partie du conseil de Charlemagne²⁹ : « L'empereur mande ses barons pour tenir son conseil, le duc Ogier et l'archevêque Turpin, etc. » (vers 169), si bien que « preud'homme » est ambivalent. Le mot désigne l'homme sage, avisé, d'expérience, reconnu compétent dans un domaine et pouvant être considéré comme expert à ce titre. Ainsi passe-t-on de la vaillance à la sagesse. Il est évident que dans la bouche du roi « Vous êtes un preud'homme » ne signifie pas « un homme vaillant, le type parfait du chevalier », comme le mot a pu vouloir dire, mais homme sage, de bon conseil. D'ailleurs, Ogier est un « bourgeois de Paris », il ne peut donc accomplir des exploits de chevalier. En réalité, le personnage de Bertrand est ambivalent. Épique par son nom, il est chargé de faire rêver le lecteur, amateur d'aventures chevaleresques comme on peut le lire dans « Ma Chaumière » (VI-1) : « les preux et les moines des chroniques, si merveilleusement portraits qu'ils semblent, les uns jouter, les autres prier encore ! » Sage, proposant une réflexion sociale et politique, il doit le faire penser, lui apporter quelque chose de l'ordre du savoir et de la sagesse, un profit intellectuel. Notion qui, dans le texte, a son image matérielle : Ogier dit au roi : « point n'aurez-vous le profit de la cueillette ». C'est parce qu'Ogier est preux qu'il attire l'attention sur l'idée de profit : le mot est issu d'un adjectif bas latin **prodis*, tiré du bas latin **prode* « utile », qui a lui-même fourni un substantif neutre **prode* passé en ancien français sous la forme *preu*, *pru* et qui survit en français moderne dans un emploi adverbial (*prou* : *peu ou prou*) ; **prode* est attesté depuis le IV^e siècle dans la tournure impersonnelle *prode est*, qui résulte d'un découpage incorrect de *prodest*, *prod est* « il est utile ». *Prodest* est la troisième personne du singulier du verbe impersonnel *prodesse*, composé de *pro* (*prod-* devant voyelle) [pour] et de *esse*, être), littéralement « être pour, être en faveur de (qqn) », d'où « être utile » : Ogier parle en faveur du roi et du peuple. La base latine qui forme « preux » se retrouve dans « pour » au sens de « à la place de » : « ils vendangeront pour vous votre vigne ». L'expression, dans un autre contexte, aurait pu désigner le profit, celui du roi : « pour vous : à votre avantage ». L'important est de noter que bien des mots du texte se rapportent à « preud'homme » et obligent à méditer sur sa valeur ; comme sur son ambiguïté.

Le terme semble vraiment fasciner ou intriguer l'auteur puisque, pour y réfléchir, il lui cherche un féminin : « eux [...] devisent familièrement de la sage dame Judith, et du preud'homme Machabée³⁰. » En réalité, on ne peut se contenter de l'idée de sagesse. Judith est cette jeune femme juive qui se rendit au camp ennemi, séduisit le capitaine Holopherne et lui trancha la tête durant son sommeil. Elle montre donc beaucoup de courage, de vaillance et apparaît comme la forme féminine du preud'homme. En même temps, son stratagème pour atteindre l'armée ennemie révèle beaucoup d'intelligence et de sagesse. Elle réunit deux qualités supposées ou réelles qu'on prête au personnage de maître Ogier. Ainsi Bertrand semble-t-il concentrer toute son attention sur le terme de « preud'homme » qui, répétons-le, termine, pour ainsi dire, le texte. L'attention de l'auteur doit devenir celle du lecteur. Nous avons déjà montré l'importance de l'idée de centre dans *Gaspard de la Nuit*. Par commodité rappelons-en l'essentiel : dans une version d'« Octobre », on lit : « tout nous invite à nous recueillir dans nos affections domestiques et à resserrer le cercle de nos amusements » (PG, p. 325). Resserrer le cercle est le rapprocher du centre, thème qui induit celui de foyer, lieu du rassemblement des

²⁹ *Chanson de Roland* présente dans « La Chasse » (IV-4) avec le nom de Ganelon : « Tue, tue ! criait le Ganelon. »

³⁰ Première préface, p. 51. Maccabée ou Macabée, surnom de Judas, est un guerrier juif qui dirigea la révolte contre Antiochos IV Épiphane (vers 165). On retrouve le thème de la vaillance.

acteurs dans un théâtre par exemple, où ils pouvaient se réchauffer. Le mot désigne également le lieu d'où rayonne la chaleur ou la lumière, le point central à partir duquel se développe un processus. « Preud'homme » est ce foyer à partir duquel se développe le processus de l'écriture, dans la détermination de certains thèmes. Processus qui, on le constate, est surtout celui de la définition comme de l'évocation de ce qui, aux yeux de Bertrand, fait le Moyen-Âge : chevalerie épique, personnage du fou, musique des ménestrels, etc. « Preud'homme » est un mot qui doit faire rêver le lecteur. Bertrand y tient beaucoup puisqu'il le répète. On le rencontre dans la première préface : « les *Preux de Vergy* (LP, p. 50) et peu après (LP, p. 51) se trouve « du preud'homme Machabée » puis, on l'a vu, dans « À un Bibliophile » (IV-8) et « Ma Chaumière » (VI-1). D'autre part, le thème du centre n'exclut pas l'idée de foisonnement, présente dans celle de rayonnement. De plus, le foyer est bien le lieu du rassemblement et un texte comme « Les Gueux de Nuit » (II-2) dit le rassemblement autour du feu et révèle l'éclatement de la parole en tous sens jusqu'à perdre son origine. « Preud'homme » lui aussi est un foyer, il rayonne en plusieurs directions.

« Maître Ogier » renvoie d'autant plus au genre de l'épopée que l'exergue en impose l'idée : il serait tiré des *Annales et Chroniques de France, depuis la guerre de Troyes, jusques au Roy Loys, unzième du nom, par maître Nicolle Giles*. L'indication de la guerre de Troie s'appuie sur une légende développée par Frédégaire, Jean Le Maire, Jean Bouchet et reprise par Ronsard dans sa *Franciade*, à savoir qu'un certain Francus, présumé fils d'Hector, aurait commencé la lignée des rois de France, si bien que les chroniques s'apparentent à l'épopée.

Même si son nom ramène à l'épopée et aux chevaliers, Ogier n'est qu'un bourgeois, conseiller du roi. Il prend la liberté de lui faire des reproches indirects et de lui indiquer des mesures politiques. C'est pourquoi il pourrait faire penser au personnage du fou de cour³¹. Des éléments du texte vont en ce sens pour établir une autre ambivalence que celle de vaillant et de sage, celle de sage et de fou, un mot renvoyant à l'autre, on le voit dans la première préface (LP, p. 50) : « Le fou propose au sage des questions que celui-ci ne peut résoudre » : par quelques côtés, maître Ogier peut faire penser au bouffon. Ainsi : « Maître Ogier roulait sous ses doigts, d'un air embarrassé, la corne de son bonnet ». L'air embarrassé, comme le verbe « permettre » font entendre que maître Ogier prend des risques³² à dire au roi des vérités que seul oserait proférer le fou car il ne serait pas puni. Le personnage a atténué la violence critique de ses paroles en montrant un « bénin sourire », c'est-à-dire bienveillant, enclin à l'indulgence. Mieux, le mot signifie qu'Ogier est tout le contraire de la figure du diable : *benignus* est l'antonyme de *malignus*. L'adjectif se dit encore des remèdes qui agissent avec douceur. De fait, Ogier prétend corriger le roi en utilisant une fable et c'est bien ainsi que La Fontaine se représente le genre : au lieu d'imposer brutalement une vérité morale ou historique, on emploie une fable, doux moyen : « La lecture de son Ouvrage répand insensiblement dans une âme les semences de la vertu, et lui apprend à se connaître sans qu'elle s'aperçoive de cette étude, et tandis qu'elle croit faire toute autre chose³³. » Dans « Phébus et Borée » (VI-3), La Fontaine énonce cette morale valable pour l'emploi d'un apologue : « Plus fait douceur que violence ». Et dans « Le Cygne et le Cuisinier » (III-12), il écrit : « Ainsi dans les dangers qui nous suivent en croupe / Le doux parler ne nuit de rien. » C'est ce que Bertrand nomme, dans « Jacques-les-Andelys », « la douceur persuasive » (LP, p. 237) : « Charles V employa tour à tour la douceur persuasive et la menace des châtiments. Mais quelle voix ramènerait des furieux à la raison. » La question, on le voit, est celle de l'efficacité de la parole, celle d'Ogier face au roi et celle du roi face à Dieu : il ne faut pas oublier

³¹ À la fin de sa fable en vers « Le Singe et le Miroir », Bertrand emploie le mot « bouffon » : « Jurant que désormais sa seule ambition / Serait de bien remplir la charge de bouffon. »

³² C'est le sens qu'il faut donner à l'expression « Sire [...] permettez que je déduise de ceci une affabulation », le verbe « permettre » note la possibilité de la transgression.

³³ Dédicace à Monseigneur le Dauphin.

que la scène se passe dans l'oratoire du monarque. En fait les deux types de parole se trouvent liés : « Sire, demanda maître Ogier au roi qui regardait par la petite fenêtre de son oratoire le vieux Paris égayé d'un rayon de soleil » : « au roi » joue avec « oratoire ». On peut ajouter à ces deux paroles celle du poète : « regarder le vieux Paris » est le moyen de mettre en abyme le livre II qui porte ce titre. Bertrand lui aussi se pose des questions sur la qualité de sa parole et la manière dont elle sera reçue par le lecteur. C'est un peu ce qu'on trouve dans « Les Flamands » (IV-3) : les habitants de Bruges implorent le conquérant : « – Monseigneur ! – / – Ville brûlée ! / Monseigneur ! – Bourgeois pendus ! » Le vainqueur semble donc rejeter les demandes. En fait, il y accède. Le dernier paragraphe rompt l'impression qu'on a : « On ne bouta le feu qu'à un faubourg de la ville, on ne brancha aux gibets que les capitaines de la milice, et le sanglier rouge fut effacé des bannières. Bruges s'était racheté cent mille écus d'or. » Le poète ne décrit pas les faits dans leur déroulement. La proposition d'argent n'a pas été dite³⁴. On peut croire pendant quelques secondes à l'inflexibilité de l'occupant.

Plusieurs passages de *Gaspard de la Nuit* évoquent le fou du roi et sa proximité avec le sage. On lit dans la première préface (LP, p. 50) : « Le plus jeune que distingue son justaucorps de velours sang-de-bœuf, et sa marotte grelottante s'égosille de rire [...] l'un est le roi des Ribauds, et l'autre, le chapelain du duc. Le fou propose au sage des questions que celui-ci ne peut résoudre » J. Bony écrit (GF, p. 368) : « Se fiant au sens usuel de *ribaud*, Bertrand en fait un fou ». De son côté, Bertrand indique en note : « Philippe-le-hardi avait son *Roi des Ribauds*, il lui donna 200 liv. en 1396 (*Courtépée*) ». Qu'un sage prenne les apparences du fou ne surprend pas puisque le fou peut être mieux avisé que l'autre. Qu'Ogier roule sous ses doigts la corne de son bonnet est un autre élément qui le rapproche du fou. On lit dans la première préface à propos de Dijon : « ses maisons de torchis, à pignons pointus comme le bonnet d'un fou, à façades barrées de croix de Saint-André » (LP, p. 49). C'est encore l'évocation de la « marotte grelottante » (LP, p. 50), marotte qui fait penser à un sceptre royal et qui est faite d'un bâton, d'une tête à bonnet pointu et de rubans terminés par des grelots³⁵. D'autre part, La Fontaine conçoit l'utilisation du genre de la fable comme une folle et sage réponse à la folie ordinaire des hommes. « Le Dépositaire infidèle » (IX-1) en est la preuve :

Quand l'absurde est outré, l'on lui fait trop d'honneur
De vouloir par raison combattre son erreur ;
Enchérir est plus court, sans s'échauffer la bile.

Notre fabuliste semble avoir les mêmes idées que Blaise Pascal : « Les hommes sont si nécessairement fous, que ce serait être fou par un autre tour de folie, de n'être pas fou³⁶. » La fable peut être également considérée comme une fantaisie, c'est-à-dire une chose originale, qui plaît (1690) mais qui est peu utile. En réalité, elle l'est car elle offre un enseignement mais on n'oubliera pas pour autant qu'elle est originale et plaisante. Cela permet de revenir au sous-titre de *Gaspard de la Nuit* : *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Le personnage de maître Ogier qui emploie l'artifice d'une fable pour persuader le roi illustre l'idée de fantaisie. Le bonnet du fou est l'indication que les vérités que profère ce personnage sont adoucies par son statut. Dans ce cas « bonnet » joue avec « bénin (sourire) », adjectif qui lui aussi exprime l'idée de douceur.

Cependant, on ne peut mettre en valeur l'entreprise rhétorique d'Ogier, dire son inefficacité

³⁴ « Prière » se trouve dans la première préface : « et voici l'eucologe où elle épanchait sa timide prière » (p. 46).

³⁵ Marotte qu'on retrouve dans « Octobre » (VI-3) : « le carnaval et sa marotte ». Le bonnet à grelots se retrouve dans « La Poterne du Louvre » (IV-2).

³⁶ Pensée 414, éd. Léon Brunschvicg, Classiques Hachette p. 513. Et cette autre : « Il n'y a rien de si conforme à la raison que ce désaveu de la raison. » Pensée 272 (*op. cit.*).

sans penser à La Fontaine et à toutes les possibilités qu'il développe dans la plupart des fables. Dans « Le Corbeau et le Renard » (I-2), le renard réussit à tromper son interlocuteur, il échoue dans « Le Coq et le Renard » (II-15). Cependant, « Maître Ogier » présente la rhétorique en un sens particulier : comment s'adresser à un roi. C'est une affaire récurrente dans l'œuvre du fabuliste, plus généralement : comment parler des grands et comment leur parler pour leur dire ce qu'on pense. « L'Homme et la Couleuvre » (X-1) en est la marque la plus forte :

On en use ainsi chez les grands.
La raison les offense ; ils se mettent en tête
Que tout est né pour eux, quadrupèdes, et gens,
Et serpents.
Si quelqu'un desserre les dents,
C'est un sot. – J'en conviens. Mais que faut-il donc faire ?
– Parler de loin, ou bien se taire.

Utiliser un apologue est d'une certaine façon parler de loin. « Les Obsèques de la Lionne » (VIII-14) donne le meilleur exemple de réussite rhétorique quand on s'adresse à un roi. Le Cerf flatte habilement le monarque alors que celui-ci l'a déjà voué à la mort :

Le Cerf eut un présent, bien loin d'être puni.
Amusez les Rois par des songes,
Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges,
Quelque indignation dont leur cœur soit rempli,
Ils goberont l'appât, vous serez leur ami.

Songes et mensonges sont ici des mots qui valent pour « fables ». Maître Ogier n'a pas le même succès. Pourtant, chez La Fontaine, la fable est réputée être le moyen le plus sûr pour persuader un ou plusieurs auditeurs. C'est le sens de l'apologue justement intitulé « Le Pouvoir des Fables » (VIII-4)³⁷. Un orateur athénien prétend convaincre ses concitoyens de se préparer au danger d'une invasion étrangère. Il utilise les « figures violentes » de la rhétorique, nommée pour cette raison « art tyrannique » par La Fontaine. Personne ne l'écoute. Il prend alors un autre tour en décidant de raconter une fable aux Athéniens. Tous prêtent l'oreille et il les critique de porter tant d'attention à un conte d'enfants. C'est pour La Fontaine l'occasion de dire le pouvoir des fables :

À ce reproche l'assemblée,
Par l'Apologue réveillée,
Se donne entière à l'orateur :
Un trait de Fable en eut l'honneur.

Pouvoir de la fable, pouvoir d'un « ramage divertissant » pour capter l'attention d'un auditeur. La Fontaine le remet en cause dans « Le Milan et le Rossignol » (IX-18) :

– J'en parle bien aux rois. – Quand un roi te prendra,
Tu peux lui conter ces merveilles.
Pour un milan, il s'en rira :

³⁷ On le trouve dans le même Livre que « Les Obsèques de la Lionne ». On mesure l'insistance du poète à affirmer le pouvoir des fables.

Ventre affamé n'a point d'oreilles.

En revanche, il l'exalte dans « Le Cygne et le Cuisinier » (III-12) :

Quoi ? je mettrais, dit-il, un tel chanteur en soupe !
Non, non, ne plaise aux Dieux que jamais ma main coupe
La gorge à qui s'en sert si bien.

Ainsi dans les dangers qui nous suivent en croupe
Le doux parler ne nuit de rien.

Avec « Maître Ogier », Bertrand ne vérifie pas ce pouvoir de la fable, le personnage échoue dans son entreprise comme si ce n'était pas l'essentiel aux yeux de l'auteur qui oriente le lecteur en deux directions : la présentation d'un personnage épique apte à faire rêver par la connotation de prouesses et celle d'un homme sage qui a de bonnes idées en matière de politique. L'auteur a procédé à une dérivation du personnage épique vers l'homme sage, du texte apte à faire rêver le lecteur au texte qui le fait réfléchir. Bertrand écrit dans une France révolutionnée par 1789 et 1830. L'exergue du texte ne s'inscrit pas tant dans le combat pour la liberté (le libéralisme de la première moitié du XIX^{ème} siècle illustré par Benjamin Constant³⁸) que dans une réflexion économique sur l'exploitation du roi et du peuple par la noblesse : « Sire, qui gruge le vilain, gruge le seigneur³⁹. »

En fait tout le texte est déterminé par la notion de profit qui s'applique à *Gaspard de la Nuit* et à ce qu'on peut nommer par facilité « poésie en prose ». Que peut-on tirer d'une telle œuvre ? « Maître Ogier » offre une réflexion sociale et politique mais en même temps on ne peut négliger l'« art d'Orphée » évoqué dans « La Sérénade » (II-7), c'est-à-dire l'enchantement de la prose, son caractère poétique. Le profit tiré par le lecteur serait donc esthétique, non pas seulement intellectuel. « Maître Ogier » indique un autre profit à la fois moral (c'est le sens de la dernière formule « Vous êtes un preud'homme ») et politique. Cependant, Louis Bertrand voit ces deux formes de savoir dans un rapport dialectique : le caractère poétique et musical de sa prose ne doit pas faire oublier une réflexion tournée vers la société dans laquelle il compose. Et réciproquement, la réflexion politique ne doit pas évacuer l'esthétique. Dans la première préface, l'auteur rappelle que la poésie est un art trompeur et l'enjeu politique de l'œuvre, sa « véridicité », peut-on dire, rappelle un objet de débat dans « Jacques-les-Andelys » que nous avons déjà commenté (p. 8 ci-dessus.) à propos du caractère orphique du style de Bertrand : « Suis-je un harpeur ? » (LP, p. 242) Bertrand est-il un harpeur qui ne donne que de belles paroles ? Ne peut-on trouver d'autres enjeux dans son œuvre ? « Le Père Chancenet » pose la question du savoir qu'on rencontre dans les livres : « Le père Chancenet plaça dans ma main un petit livre fermé avec des agrafes de cuivre et me dit : « J'ai vécu ce que vivent les hommes, et

³⁸ Il faut se référer au texte « Le Père Chancenet » (p. 271 sq.) : « N'avait-on pas tenu le même langage en 1789, 1796, 1800, 1806, 1814, 1815, 1826, 1829, sous Louis XVI, roi constitutionnel, etc. » Rappelons que Bertrand, en juillet 1830, prend parti pour les républicains (GF, p. 429).

³⁹ On se rappelle le célèbre jeu de mots de Rabelais : « Janspill'hommes » (*Le Quart Livre*, « aux Lecteurs bénévoles »), Rabelais qui fait partie des lectures de Bertrand, l'exergue d'« Un Rêve » (III-7) en témoigne. On pensera également à l'expression de La Fontaine dont Bertrand, on le sait, est également un grand lecteur : « Tous les mangeurs de gens ne sont pas grands Seigneurs » (« Le Corbeau voulant imiter l'Aigle », II-16). Quant à « Maître Ogier », il faut noter la correspondance des intérêts du roi et de ceux du peuple. Était-ce courant dans la réflexion politique d'Ancien Régime ? Telle n'est pas la position d'Étienne de La Boétie dans son *Discours sur la Servitude volontaire*. Quant à La Fontaine, il nous donne l'exemple de la fable « Les Membres et l'Estomac » (III-2) : « Ceci peut s'appliquer à la grandeur Royale. / Elle reçoit et donne, et la chose est égale. / Tout travaille pour elle, et réciproquement / Tout tire d'elle l'aliment. »

vous supposez que j'ai amassé beaucoup de science : Vous ne vous trompez pas. Ce livre contient tout ce qui est vérité, l'intelligence des choses cachées⁴⁰, et la véritable définition de la liberté. Mon père, qui l'avait reçu de ses ancêtres, me l'a transmis. C'est le fruit de leur sagesse, et j'y ai consigné mes propres observations. Puisque je n'ai point de fils, vous serez mon légataire. » / J'emportai le précieux livre, et j'étais à peine dans ma chambre que je m'empressai de l'ouvrir. Quel fut mon étonnement de n'y trouver que des pages blanches ! Je retournai aussitôt chez le père Chancenet pour lui demander l'explication de cette énigme. Le vieillard venait d'expirer. » (LP, p. 274). On ne saura jamais le fin mot de l'énigme. Néanmoins, le père Chancenet a soutenu tous les mouvements de libération depuis 1789. Qu'il n'y ait que des pages blanches peut signifier que l'histoire doit se constituer encore et toujours, autrement dit qu'il faut continuer de l'écrire en agissant. Rien n'est préétabli. La réflexion politique rejoint l'esthétique : « Et que si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que M. Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres Chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras » (fin de la préface, p. 59). Il ne s'agit pas, pour nous, d'assimiler les domaines politique et esthétique mais de voir qu'une manière de penser les réunit, à savoir l'existence des « pages blanches », c'est-à-dire de ce qui reste à constituer et qui ne peut correspondre à un dogme préétabli⁴¹. L'esthétique s'effectue, s'accomplit à chaque moment de la création littéraire qui ne voit d'abord devant elle que des pages blanches. Le poète doit maintenant y poser ses marques qui seront la désignation de son esthétique. Celle-ci ne préexiste pas. Elle n'est en rien de l'ordre d'un programme, (proprement ce qui est écrit à l'avance). C'est au lecteur de la découvrir telle qu'elle s'accomplit, dans un rapport direct avec l'œuvre. On pense au célèbre, – et terrible – propos de la dédicace à Charles Nodier : « Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire, avant que les commentateurs ne l'obscurcissent de leurs éclaircissements. » Quel savoir peut-on tirer de *Gaspard de la Nuit* ? On peut se demander quelles sont les positions politiques et sociales de Bertrand à partir de « Maître Ogier », ou du texte « Le Père Chancenet », philosophiques et morales dans la référence à Lucrèce, littéraires avec le choix et la nature des épigraphes, la notion de fantaisie, picturales avec les indications de peintres et de dessinateurs comme Rembrandt, Callot, Pierre de Laer (les fameuses bambochades), etc. Ajoutons, quant au rapport de la politique et de l'esthétique, les idées de V. Hugo présentes dans la préface d'*Hernani* qui date de 1829-1830 : « le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire que le libéralisme politique. [...] la liberté littéraire est fille de la liberté politique ». On est donc prêt à tirer de *Gaspard de la Nuit* un savoir politique, social, moral, etc.

Cependant, un domaine semble devoir échapper à cette réflexion et au profit que le lecteur pourrait en tirer, c'est la création artistique et en particulier le domaine du poème en prose comme si quelque interdit devait peser sur l'esthétique et que tout autre sujet était plus important et plus sérieux⁴². Et pourtant, l'auteur ne manque pas de désigner la création artistique comme sa préoccupation majeure. La première préface, très insistante, en témoigne : « Une question exerça d'abord ma scolastique. Je me demandai : Qu'est-ce que l'art ? – L'art est la science du poète. –

⁴⁰ Voir le Sonnet à Renduel : « Qu'ils tourment le feuillet : sous le pampre est le fruit. » (GF, p. 360).

⁴¹ Blanc ou silence dont on retrouve l'idée dans la première préface : « Mais quels sont les éléments de l'art ? – Seconde question à laquelle j'hésitai pendant plusieurs mois de répondre » (p. 45). Il s'agit encore de la définition de l'esthétique (de son impossibilité).

⁴² Idée qui apparaît quelque peu dans l'article de Dominique Combe « Le cercle herméneutique du genre » in *Lectures de Gaspard de la Nuit, op. cit.*, p. 233 : « Bertrand, surtout en France, n'est en définitive que rarement étudié pour lui-même » : « c'est dans le cadre des études poétiques, stylistiques et historiques autour du poème en prose que sont conduites la plupart des recherches sur *Gaspard de la Nuit*. » comme si étudier l'art du poème en prose, une fois abordée la question de la dénomination, n'était pas étudier Bertrand. Néanmoins, D. Combe reconnaît que « c'est bien dans les essais généraux consacrés au poème en prose qu'on trouve les articles ou chapitres les plus intéressants et les plus pertinents à propos de Bertrand. »

Définition aussi limpide qu'un diamant de la plus belle eau. (LP, p. 45) [...] Et l'art ? lui demandai-je », question si importante qu'on la trouve à quatre pages d'intervalle (LP, p. 48 et p. 53). Elle se double d'une autre qui prétend la détailler : « Mais quels sont les éléments de l'art ? » (LP, p. 45), comme si l'esthétique n'avait rien d'abstrait ni de général, qu'elle était affaire de détails, d'éléments, de marques précises et concrètes. Un paragraphe (LP, p. 44) dit plus spécialement le caractère historique de la réflexion artistique : « J'avais résolu, dit-il, de chercher l'art comme au moyen-âge les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale ; – l'art, cette pierre philosophale du dix-neuvième siècle⁴³ ! » Voilà qui est clair !

« Maître Ogier » est-il un « ramage bien divertissant » ?

Rappelons cette question déjà posée : Bertrand est-il un harpeur qui ne donne que de belles paroles ? On pourrait même désigner le bruit du texte, sa musique comme l'agitation d'une « marotte grelottante » par le fou d'un roi, autrement dit le bruit qui serait produit serait apparemment insensé comme le bouffon lui-même. Mais alors, le fou de cour n'est pas si fou qu'on le dit, de même, la musique du texte n'est pas si vaine que pourraient l'affirmer certaines personnes. « Maître Ogier » fait entendre sa musique, présente d'abord dans le nombre, c'est-à-dire le rythme. Par exemple « demanda maître Ogier au roi qui regardait par la petite fenêtre de son oratoire », ensemble qui se rythme en 3-3-2-4-4-2-5 (à condition de délaisser le e final de « petite »). On reconnaît des rythmes de l'hémistiche d'alexandrin : 3-3, 4-2 ou 2-4 La suite témoigne de l'importance du 3-3 et du 4-2 : « le vieux Paris égayé d'un rayon de soleil, oyez-vous point s'ébattre » : 4-3-3-3-4-2. De plus, le é ouvert mouillé ([ɛj]) se répète : « égayé, rayon, soleil » et impose lui aussi son rythme. Mais ce [ɛj] s'inverse et se ferme en [je] : « égayé, oyez ». Que le jeu engage « oyez » signifie qu'il faut veiller aux sonorités présentes dans « le vieux Paris égayé d'un rayon de soleil », en particulier le [ɛj]⁴⁴. Revenons aux rythmes. Néanmoins des groupes impairs s'ajoutent à ces structures, en dérangeant quelque peu l'ordre ou plutôt, par le caractère indécis de cette création (rythmes traditionnels de l'alexandrin et rythmes autres) en font le charme, le je ne sais quoi. Insistons-y : c'est le mélange d'une certaine tradition rythmique et de structures inhabituelles qui rend le style relativement indéfinissable et charmant pour le rapprocher de « l'art d'Orphée ». Mallarmé évoque le « charme certain du vers faux⁴⁵ ». D'autre part, la répétition de certaines structures rythmiques, qu'elles soient connues ou nouvelles, fait le caractère musical de cette prose : « Il approcha de ses lèvres le sifflet d'ivoire qui pendait à un anneau de sa chaîne d'or, et en tira des sons si aigus et si perçants que les passereaux s'envolèrent dans les combles du palais ». « Il approcha de ses lèvres » : 4-3 ; « que les passereaux s'envolèrent » : 4-3 ; « qui pendait à un anneau » : 3-4. Mais dans le cas de « Il approcha de ses lèvres [...] que les passereaux s'envolèrent », le rapport rythmique se double du jeu des sonorités « s'envolèrent-ses lèvres. » Dans le dernier paragraphe, c'est le jeu du 3 et du 2 qui s'impose (le 4 se joint à eux) : « Maître Ogier roulait sous ses doigts, d'un air embarrassé la corne de son bonnet » : 3-2-3-2-4-2-4. La répétition des deux groupes 3-2 et 2-4 constitue une autre forme de rythme. « Charles VI hocha tristement la tête » : 3-2-3-2 ; « et serrant la main au bourgeois de Paris » : 3-2 (ou 5)-3-3 ; « Vous êtes un preud'homme » soupira-t-il » : 2-3-4. Remarquons les sonorités : « Charles VI hocha » : s'agit-il de faire entendre plusieurs fois le nom du roi ? Alors il faut citer le verbe « approcha » : « Il approcha de ses lèvres le sifflet

⁴³ Rappelons que la pierre philosophale aurait eu la propriété de transformer en or ou en argent les divers métaux.

⁴⁴ On note que le phonème mouillé [j] se trouve également dans « vieux ».

⁴⁵ « Crise de vers » (3^{ème} page). Il l'écrit à propos de Jules Laforgue et après avoir noté la tendance de l'alexandrin à disparaître : « la vacance du vieux moule fatigué ». On ne parlera pas exactement de vers faux au sujet de Bertrand. Il n'empêche que le mélange de séquences rythmiques qui rappellent les vers traditionnels et les plus connus de la poésie en vers (octosyllabes, décasyllabes, alexandrins) jointes aux formes impaires peut donner idée de vers faux.

d'ivoire⁴⁶ » et remarquer que [ʃa] (syllabe cha-) s'inverse dans « sa chaîne » et joue avec le groupe [d-s] : « Il approcha de ses-de sa chaîne ». Ce groupe [d-s] est très important car il constitue, tel quel ou inversé, une expression essentielle : « Assez de déprédations ! » (on l'y trouve deux fois⁴⁷). La répétition du 3-2 produit un rythme que renforce le jeu des sonorités [sis-is] dans « Charles VI, tristement » ; [d-p-r] dans « de Paris-preud'homme ([pr-d]), « Paris-soupira » : [pari-pira]. Ce serait là un « ramage bien divertissant » si l'on avait l'habitude de veiller aux jeux de sonorités. Mais en général, on fait bien plus attention au sens des mots. Tout lecteur se montre un « preud'homme », attentif à la signification des choses plutôt qu'à la musique.

D'autres jeux se remarquent. « Divertissant » est suivi de peu par « cette vigne », ce qui donne [v-r-t-s] puis [s-t-v] à quoi s'ajoute le [i] : [iv-vi]. Le groupe [div] se retrouve dans « d'ivoire » (« sifflet d'ivoire »). Dans tous les cas, le son est dénoté. L'adverbe « cependant » (« cependant point n'aurez-vous le profit de la cueillette ») se retrouve quelque peu dans « pendait » (5^{ème} alinéa) et dans « aux dépens de » (6^{ème} alinéa) et par l'association de [d] et de [p] désigne d'autres mots : « du palais », « déprédations », « de Paris » et le terme essentiel de « preud'homme » ; de même, par l'ensemble « -endant » il renvoie à « vendangeront » et à « vendangez⁴⁸ ». Ce « vendangeront » rappelle « seront » placé juste avant et constituant avec [ur] (syllabe -our) des expressions en écho : « seront toujours-vendangeront pour vous⁴⁹ ». La combinaison de [s] et de [r] dans « seront » se trouve dans des mots comme « Sire » (deux fois dans le texte), « passereaux », « chasserai »⁵⁰. Le futur en -eront doit nécessairement s'entendre plusieurs fois car il joue avec « larrons », thème principal du texte puisqu'il s'agit des exactions commises par les nobles. Cette mise en évidence des sonorités est délicate car on ne les perçoit pas toujours et on ne sait pas trop quoi en faire. Néanmoins elle correspond d'abord à un thème important du texte à savoir le ramage divertissant, ensuite à l'esthétique de Bertrand évoquée dans « La Sérénade », nous voulons parler de l'art d'Orphée. Enfin, nous dirons que si, habituellement, les poètes qui composent des vers sont à la recherche d'équivalences phoniques pour constituer ce qu'on appelle des rimes, pourquoi ces similitudes ne se retrouveraient-elles pas à l'intérieur de la prose ? Mallarmé parle, au sujet du poème en prose de « rimes dissimulées⁵¹ ». Bertrand se demande « quels sont les éléments de l'art ». Ces jeux de sonorités constituent, avec les rythmes, deux des réponses.

Cependant, le travail de mise en évidence des rythmes est d'autant plus nécessaire que le texte, avec force, renvoie aux *Fables* de La Fontaine qui sont en vers donc soumises à leurs cadences. On objectera que les autres textes de *Gaspard de la Nuit* procèdent de la même esthétique musicale mais ne cherchent pas à imiter un apologue.

La critique littéraire qui accorde avec raison une place importante à l'histoire doit, si l'on en croit Bertrand, se faire résolument esthétique. La création littéraire, les variations esthétiques en font partie. « Maître Ogier » oblige le lecteur à se demander quels rapports Bertrand entretient avec La Fontaine mais encore quelle valeur le poète accorde au langage. L'ambivalence de

⁴⁶ Dans ce cas « sifflet » qui vient peu après, fait-il penser au six du nom du roi ? Peut-on en dire autant de l'adjectif possessif « ses » (le rapport phonique est moins net : « approcha de ses » ?

⁴⁷ Et on le retrouve dans d'autres mots ou expressions : « sous ses doigts », « de son (bonnet) ».

⁴⁸ « Cependant » note l'opposition, la restriction mais d'abord, proprement, la simultanéité : pendant ce temps. Faut-il rapporter cela au fait qu'un mot, comme « cependant », en contient ou en amène d'autres ?

⁴⁹ Une petite différence, néanmoins, qui ressortit à ce que nous avons nommé prestige : le e interne de « vendangeront » est muet contrairement à la prononciation la plus courante de « seront ».

⁵⁰ Le groupe [as] suivi de [r] unit « passereaux » et « chasserai », termes auxquels on pense avec « embarrassé ».

⁵¹ Dans « La Musique et les Lettres » (1894, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 643) : « Style, versification, s'il y a cadence et c'est pourquoi toute prose d'écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées : selon un thyrse plus complexe. Bien l'épanouissement de ce qui naguères obtint le titre de *poème en prose* ».

« preud'homme » est des plus intéressantes. Le texte se termine, pour ainsi dire, avec ce mot qu'on trouve juste avant « soupira-t-il », plein de sous-entendus, autant que l'adverbe « tristement ». On se demande pourquoi le roi soupire tristement. Bertrand abandonne son lecteur devant un texte riche de ses sous-entendus et offert à l'interprétation, à la vengeance interprétative, pourrait-on dire, et au profit que l'on peut en tirer. « Preud'homme » n'a pas pour simple fonction de faire moyen-âge, couleur locale ou temporelle, pourrait-on dire, à la mode romantique. Il désigne l'ambivalence de bien des mots ou de tout le texte, hésitant entre moyen de réflexion politique et objet esthétique, apte à pousser le lecteur à s'interroger sur les pouvoirs de la parole et, par son ambivalence, à s'interroger sur la nature réelle du « nouveau genre de prose » voulu par Bertrand, genre forcément ambivalent, prosaïque encore et toujours mais déjà tourné vers certaines formes de la poésie en vers. « Maître Ogier » témoigne du désir de rupture : « Assez de déprédations ! » D'autre part, le mot « preud'homme », étrangement, ramène à la musique. On lit dans « À un Bibliophile » (IV-8) : « Pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen-âge, lorsque la chevalerie s'en est allée pour toujours, accompagnée des concerts de ses ménestrels, des enchantements de ses fées, et de la gloire de ses preux ? » De plus, si l'on donne à « enchantements » le sens premier de chants magiques, on sera conduit à l'art d'Orphée, autrement dit à la musique. Ainsi, Bertrand a-t-il procédé à deux dérivations : de l'évocation d'un preux chevalier à la présentation d'un conseiller qui aborde des questions politico-sociales et comme il n'y a pas de prouesses sans chant ni musique, la deuxième dérivation porte vers un style qu'on peut dire musical. Le poète, à ce compte, se définira comme un trouvère. C'est ce qui apparaît dans la dédicace d'une ballade que Bertrand destinait à V. Hugo. Sainte-Beuve le rappelle : « elle était adressée *au gentil et gracieux trouvère de Lutèce, Victor Hugo*⁵² », trouvère, celui qui trouve les mots qui conviennent tant pour le sens que pour la beauté, qui les fait apparaître et qui, pour cette raison, mérite le nom de poète.

Cette seconde dérivation est-elle, elle aussi, induite par le nom d'Ogier ? Faut-il rapprocher les mots « Ogier » et « oyez » ? De fait, ce qui importe au personnage, c'est d'être entendu du roi, que celui-ci accède à ses demandes en prenant de bonnes mesures politiques. Ainsi « Ogier » aurait quelque rapport avec le prénom choisi par le poète : Aloysius, comme la forme simple Louis, représenterait le sens de l'ouïe. Et alors, dans « Maître Ogier » comme dans le reste de l'œuvre, il faut que le lecteur se montre sensible aux rythmes et aux jeux de sonorités.

Tout le texte est dominé par l'idée d'interrogation et de prière (« Sire, demanda maître Ogier au roi⁵³ »). Un être humain s'adresse à un autre qui lui est supérieur socialement comme un autre être humain s'adresse à Dieu : on a déjà remarqué que toute la scène se déroule dans un oratoire. L'interrogation rejoint la prière : *rogare* signifie s'adresser à puis poser une question, interroger, prier. En français, le sens religieux apparaît dans « rogations⁵⁴ ». Or, pour Bertrand, il faut toujours interroger les échos sonores (VI-3), parfois le silence (III-5). Interroger un écho, c'est le solliciter, le tester et le produire. Il faut donc, répétons-le, interroger musicalement les textes de Bertrand, ouïr les rapports phoniques. Cependant, l'interrogation est plus vaste, elle touche le sens des mots, celui de « preud'homme » en particulier, le statut de maître Ogier, la vertu sociale et politique d'un texte qui reste assez compliqué, riche de ses sous-entendus comme ceux que présente le verbe « soupirer ». L'art de Bertrand est d'en faire un ensemble ouvert à la réflexion politique et sociale mais également un objet esthétique, répondant à sa façon à la question lancinante : « Qu'est-ce que l'art ? » ou « quels en sont les éléments ? », question proprement

⁵² Cité par J. Bony, GF, p. 351.

⁵³ Interrogation qui reçoit une réponse affirmative forte (« Oui-dà ») ou négative tout aussi forte (« Nenni »).

⁵⁴ Cérémonies qui se déroulent pendant les trois jours précédant l'Ascension, et qui ont pour but d'attirer les bénédictions divines sur les récoltes et les travaux des champs. Oratoire, quant à lui, dérive du verbe *orare*, prononcer solennellement une formule rituelle, une prière, prononcer un plaidoyer. Le propos de maître Ogier est un plaidoyer. Quant au roi, il est *inexorable*, il ne se laisse pas fléchir par des prières, un plaidoyer, une fable.

historique aux yeux de Bertrand : il écrit dans la première préface : « l'art, cette pierre philosophale du dix-neuvième siècle ». L'art apparaît donc comme le moyen de faire surgir quelque chose de précieux dans l'ordre de la réflexion. Le poète est à même d'interroger son époque et de livrer des éléments auxquels ne penseraient pas les historiens ni les philosophes de la politique, réponses qui sont apparemment de l'ordre de la fantaisie, de l'imagination, mais qui, à leur manière, sont véridiques.

Jean-Luc Gallardo

Un poème en prose (tout) contre la peinture

Pour faire un point sur un lieu de la critique de *Gaspard de la Nuit*,
à partir de quelques exemples

L'éternelle question de *l'ut pictura poesis* est passée de topos au rang de bouteille à l'encre de la théorie littéraire, et l'on a le sentiment que tout a été dit sur le sujet. Le thème est difficile à éviter cependant dans le cas de *Gaspard de la Nuit*. D'abord parce que le poète lui-même a placé son recueil sous le patronage des peintres et a invité à le mettre en relation avec leur pratique. L'autorité de son contemporain Sainte-Beuve, qui voyait dans ces pièces des « imagettes », et même un « produit du daguerréotype en littérature », nous invite à repartir de cette croyance et à suivre cette piste pour dégager l'originalité de la poétique bertrandienne à l'égard de cette flatteuse inféodation.

À l'école (buissonnière) des peintres

La célèbre formule horatienne n'a pas manqué d'être lue dans les deux sens, et déjà Diderot parlait de *poète en peinture*¹. Mais elle est en général, conformément à l'esprit du latin, comprise dans le sens d'une « imitation » de la peinture par la poésie et non l'inverse. À propos de *Gaspard*, ce sont les mêmes noms de peintres qui reviennent pour désigner ses modèles. Bertrand lui-même s'est expressément réclamé, par le sous-titre de son œuvre, de la « manière » de Rembrandt et de Callot. L'œuvre de Rembrandt, peintre des jeux d'ombre et de lumière, des contrastes et des clairs-obscur, possède, comme la gravure, des affinités avec l'écriture en noir et blanc. Si l'on s'abstient de références trop précises, et qu'on n'évoque plus prudemment qu'un genre ou une technique, l'accord aussi se fait sur « deux catégories fondamentales de sources ou modèles picturaux » : le tableau de genre flamand et la gravure². Plus précisément encore, Bertrand, en rapprochant ses poèmes de la bambochade – type humoristique à l'intérieur du genre flamand, qui désigne de petits tableaux dans la manière du peintre hollandais Pieter Van Laer – aurait souhaité offrir un équivalent, une *ekphrasis*, de ces scènes peintes de petites dimensions et aurait été inspiré par leur caractère. Dont acte.

Que Bertrand ait une culture et une mémoire visuelles qui, spontanément, suggèrent à son imagination des scènes qui démarquent des toiles, ou des vues popularisées par la gravure, rien là qui doive étonner. La piste que suggère d'emprunter S. Bernard-Griffiths, reprenant une suggestion d'Y. Charnet – « Chez Bertrand, le poème en prose vise moins à décrire tel ou tel tableau qu'à reprendre à son compte, et sur nouveaux frais, la manière, le procédé, le geste [...] de certains peintres³. » – pour vraisemblable qu'elle soit, reste toutefois plus facile à indiquer

¹ « Un peintre né avec du génie choisit l'instant que les autres n'ont pas encore saisi ; ou s'il prend le même instant, il l'enrichit de circonstances tirées de son imagination qui font paraître l'action un *sujet* neuf. Or c'est l'invention de ces circonstances qui constitue le *poète en peinture*. » (Diderot, *Encyclopédie*, cité par R. Pickering, « 'Le pinceau de la poésie' : le rôle de la perception visuelle dans l'émergence de la prose poétique », in N. Vincent-Munnia, S. Bernard-Griffiths et R. Pickering (dir.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Champion, 2003 [désormais abrégé en : *AOP*], p. 229.

² David Scott, « La structure spatiale du poème en prose d'A. Bertrand à Rimbaud », *Poétique*, 59, 1984, Seuil, p. 296. « Le poète apprend à styliser un drame dans le monde du poème comme le graveur condense une situation dans le cadre d'un dessin. », Henri Corbat, *Hantise et Imagination chez A. Bertrand*, Corti, 1975, p. 98.

³ « Prose poétique et poème en prose (1750-1850) : pour une esthétique de la rupture des barrières », *AOP*, p. 39. De même, une affirmation comme celle-ci : « Avec sa thématique de l'œil et de la fenêtre, le but de *Gaspard de la Nuit*

qu'à argumenter dans le détail. Il est de fait que ses poèmes sont centrés sur un motif, indiqué par le titre – un nom de lieu, de personnage, d'objet... – tandis que le sujet trouve le plus souvent son unité à la faveur d'une scène, d'une anecdote, d'une histoire brève, que le titre symbolise et emblématise à la façon de la légende pour une toile. Mais la plupart des pièces se présentent moins, en définitive, comme un tableau d'ensemble, au sens pictural, que comme une *suite* de tableaux, et plutôt au sens théâtral du terme (subdivisions d'un acte), simplement juxtaposés, ou *panneaux*. Leur liaison se construit progressivement, par succession d'esquisses, et doit beaucoup à la reconstitution du lecteur, appelé à suppléer, à partir d'une situation réduite à quelques traits choisis, le tissu conjonctif, économisé par l'auteur. Il est ainsi à peine paradoxal de soutenir que la matière première des poèmes de *Gaspard*, ce sont les ellipses, le « blanc » auquel l'on sait que Bertrand accordait une importance toute spéciale. Cela suppose une forme d'initiation par l'attention, un type d'écoute, de nature constructiviste, plus propre à la poésie qu'à la peinture. Le lecteur se voit offrir la liberté de deviner, d'imaginer – de s'égarer ; il n'est pas rivé au dénoté. La netteté, parfois la brutalité des attaques, aussi bien que des finales ont été soulignées par Y. Vadé⁴ : Bertrand ne « couvre » pas par la parole la totalité du champ de l'évocation, ni dans l'espace ni dans le temps ; il ne réserve que les éléments jugés significatifs, bannit la bourre, manie l'impromptu et les effets de bouclage.

Les alinéas qui composent les pièces constituent eux-mêmes une mesure complète, d'apparence fermée, souvent coïncidant avec une seule phrase. Bertrand montre une propension pour la sécheresse d'une prose toute en arêtes, sans rondeur, pour les fragments bruts enchâssés (en discours direct notamment – voir la fin de « Messire Jean » et, plus généralement, l'hétérogénéité produite par la simple juxtaposition de morceaux de discours direct, de récit et de commentaire) qui créent une impression « abstraite », anguleuse, renforcée par la parataxe, l'usage des tirets, de la sempiternelle polysyndète, etc. Y. Vadé caractérise en quelques mots ce style : « refus d'une prose poétique « coulante » au profit de notations sèches, refus du développement et de l'amplification au profit de la concision, refus du lyrisme vague, du détail arbitraire, de l'épithète floue⁵. »

L'introduction *in medias res* et le discours direct ménagent des coupes et des instantanés. Le même poème de « Messire Jean » est ainsi dénué d'exposition, de présentation de la situation et des personnages ; le système des déterminants (*la reine, ces deux lévriers...*) suppose exophore, plante le décor et la scène en quelques mots, fait exister les protagonistes par simple désignation ; tout reste à imaginer à partir de ces données *rare*s, à l'emporte-pièce. La parole du narrateur se voit ici réduite au minimum : simple ponctuation laissant la priorité à la matière fictive.

Un autre angle sous lequel est souvent plaidée la teneur picturale des poèmes de Bertrand est son recours au pittoresque, à la couleur locale, à la matière de Bourgogne en particulier. La

devient même celui de cerner autant que possible l'*acte de regarder*, le rôle de chaque poème étant en quelque sorte de recréer, comme le font le peintre ou le graveur, *l'expérience de la vision*, surtout de la vision déformée par l'illusion ou l'hallucination.» (D. Scott, *loc. cit.*, p. 301.)

⁴ Qui résume ainsi : « les pièces de *Gaspard de la Nuit* se composent de séquences discontinues, coupées à angles vifs, chargées de couleurs et de détails fantasques, et séparées par de volontaires lacunes. » (Yves Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Belin, 1996 [désormais abrégé en : *PPT*], p. 25.)

⁵ *Ibid.*, p. 28. De même, Suzanne Bernard montre comment Bertrand, renonçant aux périodes de la prose poétique, recherche les « chutes » de phrases brèves (*Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, p. 66) ; Fernand Rude note le « souci d'éliminer le plus possible les outils grammaticaux » (*Aloysius Bertrand*, Seghers, 1971, p. 80) comme les liaisons ou les transitions, et la tendance aux « ruptures de construction » ; « les modifications que Bertrand fait subir à ses textes, affirme N. Vincent-Munnia, tendent toutes à briser la progression (narrative ou descriptive) et instaurent une composition morcelée » (voir note 6) ; Max Milner parle pour sa part, dans sa préface à *Gaspard de la Nuit*, d'une écriture qui ne « progress[e] jamais d'une seule coulée et par glissement continu, mais par décrochements et par saccades ».

singularité, le saillant sont des attributs qui ne sont pas niables. Les détails, dans sa poésie, prennent un relief qui tend à reléguer au second plan le canevas sur lequel ils sont cousus. Ils participent d'une hypertrophie générale du circonstanciel, aux dépens du principal. Des éléments choisis doivent à eux seuls exprimer tout un ensemble. Comme le remarque N. Vincent-Munnia, excellente boussole sur ces questions, cette surabondance de détails, « loin de renforcer le caractère réaliste de la description, provoque son morcellement, voire son implosion⁶. » Les premiers mots du « Raffiné », par exemple, sont : « *Mes crocs aiguisés en pointes ressemblent à la queue de la tarasque* » : l'hétérogénéité des éléments référentiels hérisse la représentation⁷, l'incline vers le fabuleux, le fantasque ou le fantastique (*crocs*, même s'il désigne les extrémités de la moustache, met sur la piste d'un animal ; *tarasque* et *queue* prolongent l'incongruité de cette entrée en matière). Quand on lit, dans « La Messe de minuit », une précision comme « *sur le seuil gothique, blanc de neige* », on a du mal à se convaincre qu'il s'agit d'une notation contingente, relevant de l'observation ; cet élément de décor produit moins un « effet de réel » qu'il ne paraît emprunté à une vignette, à l'esthétique de la gravure, objet de convention fait pour signifier plus que pour décrire.

Le type de réalisme ainsi instauré, au lieu de servir des visées référentielles ou iconiques (car ceux qui font le rapprochement entre peinture et poésie n'ont en tête que la peinture figurative), « se révèle refabriqué – le poème en prose ayant une fonction d'abstraction poétique de la réalité – et, par là même, altéré. La réalité quotidienne et familière, déjà mise à distance par la volonté d'effet pictural, est ainsi rendue définitivement étrange, insolite, voire fantastique⁸ », orientant le poème en prose « sur la voie d'une investigation de la part d'ombre propre au psychisme humain⁹ ». C'est alors la veine *expressionniste* à laquelle ce mode de figuration fait penser. Au quatrième alinéa du « Raffiné », par exemple, on est sensible au morcellement produit par des bribes de discours inessentiels (cris des rues, boniments), irruptions de réalité (sonore) : « *Gare la litière !* » – « *Fraîche limonade !* » – « *Macarons de Naples !* » – « *Or çà, petit, etc.* ».

Cette grande économie de moyens ne rapporte de l'évocation qu'une sorte de crête, ce qui affleure de la situation, quintessencié, à la façon d'une eau-forte ; mais ce qui est privilégié, c'est paradoxalement l'éloquence de l'inessentiel, de la limaille. Seules quelques saillances sont conservées et, exagérées, qui donnent à beaucoup de poèmes cet aspect hirsute : excès, dissonance, bizarrerie, humour noir, insolite, mystification... L'ironie elle-même appartient à ces biais, en ce sens que rien n'est conté de manière convenue ou simple ; les éléments futiles acquièrent, une fois isolés, par leur gratuité même, un impact sans proportion avec leur importance dans l'absolu ou en contexte, et valent avant tout comme intensités.

L'art de la description chez Bertrand se rapproche par là de l'intention du croquis¹⁰ : sélection, concision jusqu'à l'épure, lignes de force, exagération, discontinuité. Il procède par traits, privilégie la ligne, réduisant souvent le dessin à un simple schéma.

Dans « Messire Jean », par exemple, la « psychologie » de la reine et de Jean est captée à l'aide de simples indications, lacunaires : ascendant de celle-là, qui en abuse avec une certaine cruauté ; dévouement de celui-ci, traversé par une finesse qui se révèle dans la prise de parole finale. Sur cette frêle armature sont posés des éléments de coloris. Dans la même pièce, le

⁶ N. Vincent-Munnia, *Les premiers Poèmes en prose. Une généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français* [abrégé désormais en PPP], H. Champion, 1996, p. 399.

⁷ Dans son introduction à *Gaspard de la Nuit* (Gallimard / Poésie, 1980, p. 16), Max Milner parle d'une « esthétique de la discontinuité ».

⁸ N. Vincent-Munnia, PPP, p. 403.

⁹ Y. Charnet, « 'Ainsi j'ai vu, ainsi je raconte' : les fantaisies du visuel chez Aloysius Bertrand », AOP, p. 543.

¹⁰ Au cours des années 1870 et 1880, les revues littéraires accueillait des textes courts, parfois désignés comme « poèmes en prose », mais plus souvent présentés comme des notes, « croquis », « impressions » ou « fantaisies ». Ce dernier terme sera retenu par Bertrand.

cinquième verset, en moins de trois lignes, combine la « haute guimpe de Malines », détail suffisamment dépeignant à lui seul pour associer à la représentation le souvenir de portraits de puissants en costume d'apparat, où tel accessoire du costume vaut pour une métonymie de la richesse, du pouvoir..., et une comparaison (« *aussi raide et plissée qu'un éventail* ») qui ne peut manquer de surdéterminer la teneur picturale d'une suggestion psychologique (rendant le personnage tant soit peu ridicule, mais sans atteindre à la caricature). Le même poème s'achève sur un compliment que le protagoniste adresse à sa souveraine, qui peut passer pour obséquiosité de courtisan. Mais la leçon, éventuellement satirique, de la pièce reste implicite, donc *ad libitum* ; la morale est à déchiffrer, objet d'interprétation ; elle demande un « bon entendeur¹¹ » – hypothèse : vengeance tacite ? réhabilitation du dominé, qui « reprend » la main ? Joué, humilié, il tend à culbuter par cette réponse à la portée ambiguë, demi-insolente, le rapport de domination : le compliment vient de la canaille, qui se dispute... un jambon ! Quoi qu'il en soit, cette figure de retournement est typiquement « discursive » et propre à la pointe. L'éventuelle leçon qu'on en pourrait tirer (sur le comportement des puissants, le rapport hiérarchique plus ou moins empreint de perversité à l'égard de leurs courtisans...) traite de mœurs et point vraiment de moralité, laquelle reste dans l'orbite de l'anecdote, sans s'en émanciper. On dira que le trait final du « Raffiné » ne résout pas l'énigme de la pièce, il se contente de la « caractériser », en mineur (l'axiologie est en pleine pâte et pas formellement détachée en « morale »), dans la seule opposition suffixale *promeneur-se*, et l'ultime antithèse, asyndétique (*Il n'avait pas de quoi dîner ; il acheta un bouquet de violettes*), qui valent portrait psychologique.

L'éthopée passe ainsi par la vision, et se traduit par la mention de circonstances qui acquièrent par leur relief un statut significatif ; livrées de façon concise, elles restent à *interpréter*. La parole, ici encore, a le dernier « mot ». L'esprit à l'œuvre (le *Witz*, notamment sous sa forme virtuose, l'esthétique de l'*agudeza*) est pleinement un phénomène de langage.

Il n'en va pas autrement, *a fortiori*, de l'usage du lexique auquel est confié prioritairement le soin de donner la touche de coloris. C'est par lui que « cristallise », pour ainsi dire, l'originalité de l'évocation et son pouvoir imageant : on a vu que ne sont retenus que les éléments réputés éloquentes, choisis avec parcimonie. Les mots rares, excentriques, les expressions imagées, les locutions à la saveur accentuée ne se comptent plus ; ils sont manifestement recherchés pour la discontinuité qu'ils déterminent. Ces ressources lexicales se trouvent plus volontiers sollicitées que les analogies proprement dites ou les figures de style, bien que celles-ci ne soient, bien sûr, pas absentes.

On citerait par exemple, dans « Le Raffiné » encore : « *la faim logée dans mon ventre, y tire, – la bourrèle ! – une corde qui m'étrangle comme un pendu !* », où la dramatisation introduite par la métaphore « expressionniste » assez banale est associée à des effets de rythme et une utilisation inhabituelle, donc remarquable, du lexique (féminisation de *bourreau*). Dans « Ondine », l'animisme de l'évocation est une traduction littérale du merveilleux (le saule *qui pêche à la ligne...*) ; la métaphorisation y est légère, superficielle (*un sentier qui serpente*), plutôt ornementale, et ce sont des figures « secondaires » qui sont répandues : métonymie, hypallage, épithète morale, catachrèse, etc. (*les losanges sonores de la fenêtre, l'eau coassante, le bras d'écume...*) ou des stylèmes plus idiosyncrasiques (tel que l'attribut accessoire : *mon palais est bâti fluide, giboulées qui ruisselèrent blanches*). L'analogie a moins souvent une valeur forte en elle-même, ontologique ou épistémique, que décorative ; elle confère à l'évocation, par la

¹¹ L'ouvrage de Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque* (Presses Universitaires de Rennes, 2010) minimise la teneur picturale de *Gaspard* et ses valeurs esthétiques au profit des valeurs politiques et surtout morales. On lira également, du même auteur : « Description as the Manifestation of Absence : Analysis of the Pictoriality in *Gaspard de la Nuit* », in A. English & R. Silvester (dir.), *Reading Images and Seeing Words*, Rodopi, 2004, et Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Presses de l'université Blaise Pascal, 2003.

multiplication des éléments marqués et leur mise en valeur, une hétérogénéité voulue qui tire l'œil : registre spécialisé, voire régional, archaïsme, imitation de vieux langage, de parlures (*tança d'une verte manière, or çà, drôle* comme appellatif, etc.), tours désuets, parfois légèrement phraséologiques.

Cet élément lexical est prépondérant en ce qu'il donne une patine aux scènes supposées empruntées à un univers médiéval ou renaissant (sans, pour tout dire, manquer complètement d'être menacé par l'esthétique antiquaille) en même temps qu'il constitue une « profondeur » temporelle, mais d'une temporalité endogène, qui concerne la langue (diachronique, diastratique...), plus qu'elle n'est attachée, sauf en trompe-l'œil, à une « fidélité » de reconstitution, de nature réaliste. La propension à la variation lexicale (sous la forme de déclinaison, isotopie, filage, périphrases...) ne fait que renforcer cette dimension textuelle en immanence.

Au total, la vue (*veduta*) a donc tendance à être absorbée, vassalisée, voire scotomisée, par la langue ; celle-ci s'impose aux dépens de celle-là¹². Le regard le cède à un sens plus verbal de la figuration. Que le texte trouve son modèle structural dans l'image de la fenêtre, que les versets soient « en quelque sorte les vitres disposées en carreaux ou en losanges, créant de bizarres effets optiques de simultanéité ou de vibration kaléidoscopique¹³ » : de telles affirmations, et d'autres rapprochements de même nature, paraissent vagues, peu fondés et faiblement éclairants. Premier moment de l'inspiration sans doute, la vue apparaît comme l'échafaudage ou le prétexte d'une vision, qui évoquerait bien davantage Goya ou des caricaturistes de la trempe de Guys ou de Daumier que le chevalet de sages paysagistes¹⁴. Bertrand attaque, en fait, deux fois le réalisme, *i.e.* la nature iconique de la peinture : il subvertit le récit suivi (linéaire) et la représentation vraie, à fondement référentiel. Ses évocations s'enflent facilement jusqu'à prendre l'aspect d'hallucinations, oniriques ou non, fruit de ce qu'il nomme lui-même ses « élucubrations¹⁵ ». Aussi, plutôt qu'à un principe d'analogie avec tel ou tel peintre, faudrait-il sans doute souscrire à l'idée que, « au-delà ou en deçà d'une peinture réellement vue, c'est le processus de la vision, la dynamique du faire voir que cherche à reconstituer cette prose plastique dans laquelle Bertrand croit reconnaître une nouvelle matière pour la poésie¹⁶. » Ou l'on se rallierait encore à cette motion de compromis, plus modeste, qui fait consister la méthode du poète en une composition de « variations poétiques sur des fantaisies picturales », ce qui revient « à créer de nouvelles et souvent saisissantes images en juxtaposant des éléments provenant de sources très différentes¹⁷ » ou à « imbriquer » points de vue artistiques et littéraires – ce qui mériterait « d'être médit[é] comme un signe avant-coureur de l'essor d'une nouvelle façon de percevoir et, par là, d'écrire¹⁸. »

L'a-pictural

En dehors de l'influence de la peinture dans l'inspiration et la culture de Bertrand, qui ne fait

¹² On doit avouer qu'on a du mal à voir dans « Le Raffiné », comme André Hardellet, un exemple précoce de l'école du regard...

¹³ D. Scott, *loc. cit.*, p. 301.

¹⁴ Consignes qu'il donne pour l'illustration (« encadrement ») de ses textes à l'imprimeur : « Le caractère général du dessin sera *moyen-âge* et *fantastique*. (...) Plus il y aura dans l'encadrement de confusion et de figures, plus il fera d'effet. » (édition J.-L. Steinmetz de *Gaspard*, Le Livre de poche, 2002, pp. 204, 206.)

¹⁵ « La "poétique du visuel" élaborée par Bertrand [...], par son articulation entre le voir et le dire, [...] fait [...] de cette nouvelle forme générique un mode autre de perception du monde, le lieu d'expression d'une fantasmatique. » (N. Vincent-Munnia, *PPP*, p. 485)

¹⁶ Y. Charnet, *loc. cit.*, p. 535.

¹⁷ D. Scott, *loc. cit.*, p. 298.

¹⁸ R. Pickering, *loc. cit.*, p. 228.

pas débat, la référence à la peinture doit donc être conçue plus comme un organon imaginaire que comme un objet de transposition, ou *analogon*. Le poème *n'est pas* un tableau ; comme l'a fort bien exprimé D. Scott (en dépit d'autres de ses déclarations), sa spatialité est « abstraite plutôt que calligrammatique ou idéographique¹⁹ ». « Bertrand effectue, explique-t-il, à travers les subdivisions de ses textes, une disposition essentiellement diagrammatique ou illustrative des diverses étapes d'un développement thématique²⁰. » Il se vérifie que l'une des caractéristiques les plus universellement partagées par les premiers poèmes en prose tient dans le « cadrage ». Leur composition, dans le cas de *Gaspard*, est le plus souvent d'un format fort rigoureux : une demi-douzaine de versets suivent une (ou deux) épigraphe(s). Ce gabarit a sans doute été choisi « pour son profil carré et facilement encadré par les marges de la feuille²¹. » Monique Parent parle de « composition enveloppante » ; on la rencontre dans maint poème (« Le marchand de tulipes » est ainsi centré par l'encadrement de deux strophes de discours direct entre deux strophes de récit) ; Yves Charnet a souligné ce « rôle intégralement formateur de la page²² » ; bref, ce qui frappe, incontestablement, c'est ce que J.-L. Steinmetz nomme pour sa part le « sens aigu d'un espace tabulaire ». Mais encore convient-il de préciser aussitôt que la page n'est pas la toile, et cette unité spatiale est bien celle inhérente aux strophes et à leur assemblage ; elle ne sollicite pas le pinceau mais fait appel aux ressources de la syntaxe et de la typographie.

De même, il a été observé combien la poétique de Bertrand se réclamait bien plus sûrement de la suggestivité (dont Luc Bonenfant fait l'une des caractéristiques les plus importantes de *Gaspard*²³) que de la dépeinture. Le caractère descriptif de beaucoup de pièces ne sort pas lui-même indemne de son intégration dans le poème en prose ; il y prend un tour original et « manifeste un pouvoir de transformation qui en fait une véritable machine à fabriquer du surréel ou de l'insolite²⁴. » Il relève donc, en réalité, bien moins de canons réalistes tels que le XIX^e s. les entendit qu'à une esthétique plus ancienne, de l'énigme, de l'emblème ou du blason, et participe de l'anecdotique. Chez Bertrand, comme chez les symbolistes, l'artifice est assumé jusqu'à l'affectation ; le caractère littéraire des évocations est « aggravé » et confine souvent à la préciosité.

Le deuxième couplet du « Raffiné » que nous avons déjà extrait plus haut, supposé en discours direct, commence ainsi : « *S'imaginerait-on jamais, à voir ma pimpante dégaîne, que la faim, logée dans mon ventre, y tire, – la bourrèle, etc.* » On voit qu'il présente toutes les marques d'un discours élaboré (modalité interro-négative, étoffement par appositions, oxymore...), soutenu, rythmiquement tendu (avec ses enchâssements habituels), et surtout peu soucieux de vraisemblance à l'égard de la situation. Le couplet suivant : « *Ah ! si de cette fenêtre, où grésille une lumière, était seulement tombée dans la corne de mon feutre, une mauviette rôtie au lieu de cette fleur fanée !* », appelle le même genre de remarque au sujet du maniérisme et de l'énonciation théâtrale. Chaque verset des 51 pièces du recueil soutiendrait à peu près la même démonstration : les poèmes sont moins des peintures à leur façon que, foncièrement, des morceaux de littérature.

Même sans suivre à la lettre la doctrine du *Laocoon* de Lessing, spécialisant les arts plastiques dans le traitement de la simultanéité, par opposition à la poésie, soumise à la nécessité de

¹⁹ D. Scott, *loc. cit.*, p. 308.

²⁰ *Ibid.*, p. 301.

²¹ *Ibid.*, p. 300. Dans les 3 premiers livres de *Gaspard*, le modèle le plus représenté est constitué de 6 couplets, soit 50 % des pièces, formant un ensemble non divisé. On trouve ensuite le patron de 6 couplets divisés (30 %) en 3/3 (2 pièces), en 5/1 (2 p.), en 1/5 (2 p.), en 1/3/2 (1 p.) ; en 1/4/1 (1 p.) ; en 2/3/1 (1 p.). 4 poèmes comptent 5 couplets (soit 13 %), 2 pièces, 7 (7 %).

²² Voir Y. Charnet, « Ainsi j'ai vu, ainsi je raconte » : les fantaisies du visuel chez A. Bertrand », *AOP*, pp. 533-544.

²³ R. Pickering, *loc. cit.*, p. 43.

²⁴ Y. Vadé, *PPT*, p. 201.

représenter des actions successives, il faut bien reconnaître que c'est par le traitement de la temporalité que l'art des mots peut se distinguer le plus nettement de sa concurrente visuelle et affirmer son individualité. Si, dans certaines pièces, la déconstruction de la temporalité aboutit à « une rhétorique de l'instantané et du simultané qui, débouchant sur une technique plastique, signifie la mort même du temps, au profit d'une spatialisation du poème²⁵ », cet aboutissement ne se réalise toutefois qu'imparfaitement. Même les pièces les plus « picturales » (la première, « Harlem », par exemple) font intervenir des durées. Et c'est une dialectique neuve qui s'instaure entre espace et temps dont il importe de ne pas sacrifier l'un des termes si l'on souhaite lui conserver sa nature authentique, éminemment paradoxale. On se reportera aux développements de Nathalie Vincent-Munnia : se vérifie sur la poétique de Bertrand ce qu'elle constate de manière plus générale, à savoir que les premiers poèmes en prose « s'affirment comme des *instants* poétiques, à la temporalité à la fois présente, ébauchée [...] et brisée, retenue : par le refus du dépliement et du déroulement de la prose²⁶. »

« La messe de minuit », par exemple, débute par une temporalité qui pourrait faire songer à celle, légendaire, d'une image pieuse (l'expression *pain du soir*, dans les premiers mots, ressemble à une locution en voie de figement, immobilisant le temps) ou encore à la temporalité typifiante des *Caractères* de La Bruyère (un imparfait itératif, bientôt interrompu par un passé simple, temps bref de l'événement), la phrase jouant de ce contraste en l'accentuant par la succession d'un membre de phrase bref à un long. La strophe déroule une double phrase à l'allure progressive, de coupe très simple ; la seconde, sous forme de construction clivée, associe un imparfait à un passé simple (« *C'étaient des petits enfants qui chantèrent un Noël* »). La suite est en discours direct avant de renouer, dans les deux derniers alinéas, avec les temps du récit initiaux (« *Les petits enfants soufflaient dans leurs doigts, mais il ne se morfondirent pas longtemps à attendre [...] Cependant aucune cloche ne tintait plus. La bonne dame plongea, etc.* ») On note le rendu complexe, différencié, du temps (« temporalité particulière, faite d'escamotages, de ruptures et de juxtapositions²⁷ ») qui suppose encore une fois un perspectivisme dont seul la ressource verbale peut se rendre capable.

La scène n'est pas donnée en une fois, de manière synoptique ; elle possède un déroulement, et c'est précisément l'une des spécificités de la mise en œuvre discursive, irréductible à quelque art visuel que ce soit, que cette possibilité (qui est aussi une contrainte) de façonner à l'aide du jeu des différentes nuances temporelles et aspectuelles la progression de l'histoire. Les connecteurs en sont aussi des signes visibles. Parfois fonctionnels, ils sont plus souvent faiblement justifiés d'un point de vue argumentatif, et présentent par conséquent une valeur rythmique avant tout. Le « et », en tête de phrase, en particulier, a les faveurs du poète ; il permet aux énoncés, souvent d'une perfection qui les forclôt, de même qu'aux paragraphes, pareillement refermés sur leur cohérence, de recouvrir une continuité, en remplissant les intervalles de l'histoire, en inventant entre les « parties pleines » (figuratives) une liaison artificielle qui se constitue en une rythmique que le poème secrète en avançant et dont il n'est redevable qu'à lui-même.

Faute de pouvoir détailler la question, puisque nous nous en tenons à des principes généraux,

²⁵ N. Vincent-Munnia, *PPP*, p. 124.

²⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁷ *Ibid.*, p. 123. On invoque, dans la généalogie littéraire de ce style, Ossian-Macpherson, bien sûr (« cette marche irrégulière, ces passages rapides et sans transition d'une idée à une autre, ces images accumulées, ces répétitions fréquentes, enfin toutes les beautés et aussi tous les défauts qui caractérisent le style oriental ») ; cf. M. Bellot-Antony & D. Hadjadj, « Traduction et prose poétique : le cas d'Ossian (1760-1777) », *AOP*, pp. 176-210. Moins connue que l'imitation des versets bibliques (des *Psaumes* de David et du *Cantique des cantiques* au premier chef) : la source repérée par Ph. Régner, qui a montré que l'alternance paragraphes compacts/alinéas incisifs, le raccourcissement et la segmentation des énoncés à la faveur de leur disposition en strophes, pouvaient ne pas être sans rapport avec l'interdiction des réunions publiques des disciples d'Enfantin et la fin de la publication du *Globe*, organe du saint-simonisme (« Comment la poésie est venue aux saint-simoniens », *ibid.*, pp. 339-352).

nous ne toucherons rien ici de la matière sonore, sur laquelle il y aurait évidemment beaucoup à dire²⁸, mais nous nous arrêterons d'un mot sur un dernier point qui achève d'éloigner le poème du tableau, ou l'outrepasse, un terrain sur lequel il ne peut lutter à armes égales : celui de l'énonciation. Celle-ci se trouve valorisée dans la mesure où l'énonciateur rend sa présence patente dans le discours : toute irrégularité ou originalité de construction notamment signale celle-ci (la malice qui consiste, par exemple, à ouvrir « La tour de Nesle » par des joueurs annonçant « *Valet de trèfle ! – Dame de pique !* » et de finir par la mention du roi et de la reine épiant par une fenêtre du Louvre), toute manifestation tant soit peu subjective la débusque : alacrité, noirceur, ironie, etc. L'esprit *in cauda* – la manière dont le dernier couplet, souvent, module, ou rompt, avec le corps du poème, le dénoue, etc. – est un moyen privilégié pour l'émetteur de la parole de se dévoiler. L'envoi d' « Ondine », par exemple, sur le ton du badinage, de la plaisanterie douce-amère, teintée d'auto-dérision, infléchit la tonalité du conte : un *je*, dont on ne saura jamais de quelle distance il est séparé d'un simple lyrisme de confiance, reprend ses droits.

Cette registration des voix et leur ambiguïté sont encore un privilège avec lequel la peinture a bien du mal à rivaliser. On y ajoutera les nombreux effets d'oralité, qui entretiennent une tension perpétuelle entre l'authenticité affichée d'un discours « comme surpris », simplement retranscrit (dislocations, présentatifs, interjections...), et l'acuité d'un art qui lui est intrinsèquement contradictoire. Ainsi, que penser, par exemple, de ce fragment du « Raffiné », censément en discours rapporté : « *Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane ! – Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan !* », dont le naturel est frontalement attaqué, et vaincu, par l'artifice (du parallèle, de l'antithèse et du jeu sur des mots rares dans ces acceptions), figure de pensée satirique qui met en relief l'absence de neutralité de la perception.

Une beauté proprement verbale

On sait que l'avènement du poème en prose consomme la dissociation entre poésie et versification au profit d'autres principes de structuration, qui s'empressent d'inventer de nouvelles contraintes, plus souples certes, mais qui se font néanmoins sentir. Sur la décomposition de cette forme obligée naguère organiquement unie à un type de communication qu'on appelait *poésie* prend naissance le poème en prose, reconnaissable à un certain nombre de caractères formels, qui lui confèrent une physionomie singulière (et autorisent jusqu'à la distinction entre la prose poétique, modalité d'écriture, et le poème en prose, en tant que *genre* poétique). Trois ou quatre attributs, en fait, le font reconnaître : un critère purement quantitatif, la *brièveté* (ce que Vadé désigne comme un « art du peu »), l'*unité organique*, l'*intensité* (liée à la concentration²⁹) et la *gratuité*³⁰.

Attaquons le problème par ce principe d'organicité, déjà apparu plus haut ; il est susceptible

²⁸ Jean Foyard (« Aux origines de la prose poétique : le *Télémaque* de Fénelon », *AOP*, pp. 115-124) répartit les effets que l'on peut tirer des sonorités en deux catégories : l'*intrasonance* (reprise des mêmes vocalismes) et la *multisonance* (variation de phonèmes vocaliques à la source de la musique ou harmonie du vers).

²⁹ Les analyses statistiques conduites par Monique Parent tendraient à prouver la parcimonie de la catégorie du Verbe chez Bertrand, et donc le faible développement syntaxique dont il pourrait être porteur, ainsi que la rareté des adjectifs, susceptibles d'étendre les groupes nominaux. S'ensuivrait une concentration autour du Substantif (*Saint-John Perse et quelques devanciers*, Klincksieck, 1960, 1^{ère} partie).

³⁰ Voir S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire...*, *op. cit.*, et l'anthologie de Luc Decaunes, *Le Poème en prose (1842-1945)*, Seghers, 1984. S. Bernard précise qu'elle entend par *gratuité* une absence de finalité du poème en dehors de lui-même : « s'il peut utiliser des éléments narratifs, descriptifs..., c'est à condition de les transcender et de les faire « travailler » dans un ensemble et à des fins uniquement poétiques ». Si cette définition de la poésie peut passer pour tautologique (ce qui est poétique est gratuit, et ce qui est gratuit est poétique) – et « moderne » (toute visée didactique est par nature anti-poétique) – il n'en reste pas moins que la mise en valeur de l'inessentiel, sa tendancielle fétichisation, est une caractéristique de *Gaspard de la Nuit*.

de fédérer les deux autres, la gratuité venant assaisonner le tout. On se souvient de l'importance que Bertrand accordait aux consignes qu'il donnait à « M. le Metteur en pages » :

« Règle générale. – Blanchir comme si le texte était de la poésie.

L'ouvrage est divisé en six livres [...] chaque pièce est divisée en quatre, cinq, six et même sept alinéas ou couplets. Il jettera de larges blancs entre ces couplets comme si c'étaient des strophes en vers. »

Cette forte organisation, assez rigide, possède une ascendance littéraire qui remonte à la ballade et aux genres apparentés (chansons, lieder, romances...) marqués par leur brièveté et leur structuration en couplets et refrains³¹. *Ballade* est l'appellation choisie par Sainte-Beuve pour définir les poèmes de *Gaspard de la Nuit*, ne désignant pas dans ce cas la forme fixe popularisée par Villon au XV^e siècle, mais simplement un récit en vers disposé en stances régulières.

Cette forme quasi fixe redouble de rigueur par son organisation interne. L'unité syntaxique est prégnante, qui recoupe souvent l'unité strophique ou s'en accommode de manière à faire de chaque alinéa un tout. D'où l'importance du module « phrase », cellule qui encapsule un ensemble corrélé de faits en une saisie unique, intégrant circonstants, appositions, et incidentes.

La première phrase de « La messe de minuit », par exemple, campe une mini-scénographie : le face-à-face (qu'on devine itératif) d'une dame et d'un seigneur, l'aumônier en tiers (place en retrait mimée par son statut participial) – corrélé à un événement (semelfactif), le tout *enfermé* dans une phrase d'un seul tenant. Cette stylisation de la scène ou du récit, obtenue par sa distribution en éléments discrets et sa « miniaturisation » (le très charpenté « Les cinq doigts de la main » en serait une illustration limite), qui va de pair avec le choix du minimalisme, s'impose concurremment et aux dépens du Référent.

La *fantaisie* est, de la sorte, étroitement « moulée ». La composition apparaît toujours méditée, et l'organisation cyclique de nombreux poèmes créée par un parallélisme thématique entre les premier et dernier paragraphes, courante ; mais c'est sans préjudice d'un recours à des formules constructives plus subtiles. Toujours prépondérant, l'aspect formel – on le montrerait aisément – est souvent ostensible, quand ce n'est pas ostentatoire. Le dernier alinéa de « la Tour de Nesle » multiplie, par exemple, en 3 lignes, les facettes du « face à face » qu'il met en scène, à différents niveaux : en jouant sur les paires roi/reine, voir/être vus (ce polyptote tenant lieu de pointe), escopette/épaule, la porte (d'où sort le guet)/la fenêtre (d'où ses majestés guettent) ; et en rattachant à chacune des tours, de Nesle et du Louvre, leur cortège respectif fait d'une relative adjectivale identiquement introduite, tandis qu'on joue sur la dissymétrie passé simple/imparfait ou l'organisation légèrement différenciée des constituants mis en vis-à-vis.

Le cloisonnement, lié à la partition des poèmes en versets (dont la séparation se trouve tantôt matérialisée par les astérisques), constitue le parti le plus caractéristique du choix formel du *Gaspard*. Or, ce cloisonnement, qui a fait comparer A. Bertrand à un mosaïste ou un verrier, a le rôle paradoxal de mettre en relief et de dédramatiser à la fois, faute d'amplification, des images en elles-mêmes fortes (hyperboliques, expressionnistes, pathétiques, hautes en couleur...). Parmi les autres ressources et celles à plus haut rendement, on mentionnerait l'Anaphore et la Polysyndète (dont l'effet est typique de l'ambiguïté liaison/rupture : elle restitue une forme de liant entre les coupes, redonne le sentiment d'une histoire suivie, donc du temps, établit une fluidité artificielle et monotone parmi les discontinuités), outre les classiques homologues syntaxiques récurrentes, chaînages thématiques (avec variations³²), concaténations (et

³¹ N. Vincent-Munnia, *PPP*, p. 81.

³² Exemple : le maçon éponyme du poème I, 2 *voit* (§ 2, 3 & 5) / *distingue* (§ 4) et *aperçoit* (§ 6).

(ép)anadiploses), répons de verset à verset, refrains³³, paronomases, etc.

Sur une échelle un peu plus large, on étudierait par exemple, dans « Un rêve », comment le texte soumet à son propre diagramme le flux inconsistant et désordonné du rêve dont il fait la relation. Le hiératisme recherché de la distribution (le soulignement des articulations [*d'abord / ensuite / enfin*], l'armature très forte de la structuration par répétitions, l'effet-coupure des incidentes, les tirets à valeur à la fois fonctionnelle, pragmatique et rythmique...), l'aspect formulaire du récit (sur fond de passé simple, rompant avec l'énonciation ; la phraséologie, qu'illustre par exemple l'épithète de nature dans *sa blanche robe d'innocence*), jusqu'au déroulement des phrases, « liturgique », présentent le rêve moins comme un souvenir que comme un protocole ou un cérémonial. L'uniformité des constructions, en particulier, ici comme dans la plupart des pièces, tend à substituer une logique textuelle, une « loi », à l'anecdotique, l'erratique, la « fantaisie », le flux du rêve, le pathos..., bref à discipliner tout ce qui ne l'est pas. Il exprime certes toutes ces modalités (de premier degré) mais, la construction étant aussi une contrainte, il les subordonne à sa propre « découpe ». Cette forme de *cruauté* est donc d'abord un exorcisme. Ainsi, au troisième verset de ce même « Rêve », une syntaxe expose-t-elle les images oniriques selon un schéma à l'imperturbable régularité (présentatif + triple régime expansé par une relative dont le noyau est un verbe à l'imparfait suivi d'un complément circonstanciel) : « *Ce furent enfin (...) 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.* » Dans la manière de détailler ce qui n'est pas aimable, nul doute que le poète prend aussi un certain plaisir masochiste : la forme maîtrise le laid, le douloureux, le bizarre, etc., s'en venge en les maîtrisant ; c'est là l'une de ses valeurs illocutoires premières. Dans la citation que nous venons de faire, la manière de détacher le dernier membre de phrase, outre qu'elle est à mettre au compte de ces moyens par lesquels une simple ponctuation ranime une parole parlante dans la parole parlée (et ravive donc la présence d'un énonciateur), greffe éventuellement à l'implacabilité de la structure une nuance dont on ne jurerait pas qu'elle est dénuée de malice, de la même manière que le dernier couplet d'« Ondine » (lui aussi introduit par un « et » initial) désolennise le drame enchanté dont le poème était le siège.

Dans le prolongement de ce que nous avons dit plus haut du partage de l'espace et du temps, respectivement dévolus à la peinture et à la littérature, l'une des propriétés les plus remarquables qui découragent la comparaison de la poésie d'avec la peinture et définissent plus spécifiquement encore l'individualité du *Gaspard*, se révèle justement dans le jeu, ou la tension, narratif-linéaire *versus* itératif et fermé, et les compromis qu'elle invente. Les modalités sont extrêmement nombreuses et diverses des transactions que Bertrand imagine entre images arrêtées et récit. Une entrée possible dans cette question est celle qu'offre une partie de la célèbre définition du poème en prose qui passe dans *À rebours* de J.-K. Huysmans : « roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages³⁴ ». Le poème est conçu ici comme un roman en miniature, à l'opposé de la conception tabulaire, mise plus haut en évidence. En réalité, c'est dans la tension entre ces deux postulats – moins thématiques que formelles, contrairement aux postulats baudelairiennes – que le poème en prose forge sa personnalité, substituant au principe « d'équivalence analogique et homogénéisante qui régit l'écriture en vers » un principe contraire qu'Y. Vadé baptise précisément *principe de tension*³⁵. Il n'est, au

³³ Y. Vadé, *PPT*, p. 22.

³⁴ *À Rebours*, chap. XIV, Gallimard, Folio, p. 320.

³⁵ Y. Vadé, *PPT*, p. 207. Il parle également de cette « tension résultant de la coprésence de « dispositifs formels qui se rapprochent de l'énoncé poétique d'une part, et de l'autre [d']un contenu narratif ou descriptif qui est du ressort de la prose » (« Poème en prose et merveilleux magique », in S. Bernard-Griffiths & J. Guichardet (dir.), *Images de la magie. Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1993, p. 146).

demeurant, ni le premier ni le seul à noter cette dualité inhérente au poème en prose en général, et à identifier comme un principe fondamental du genre « la mise en tension par l'écriture d'éléments de signes opposés ou présentant entre eux de considérables différences de niveaux³⁶ ». Et cette dynamique se décline de mille manières, cousines, par exemple, nous l'avons vu, dans la contradiction naturel (du discours direct notamment) vs artificiel.

Ainsi, l'appel spontané des enfants dans « La messe de minuit », *Hâtez-vous*, se trouve, dans le même couplet, repris sous la forme « *Hâtez-vous, de peur que le cierge qui brûle sur votre prie-Dieu, dans la chapelle des Anges, ne s'éteigne, en étoilant de ses gouttes de cire les heures de vélin et le carreau de velours !* », développement trop « littéraire », objet trop manifestement travaillé aux fins d'art, pour obéir à l'attente de vraisemblance de la situation, et faisant revenir rétroactivement sur l'« authenticité » du discours censé rapporté – contradiction relevant, au demeurant, d'un conflit plus général, dont le récit poétique est le théâtre, « entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message³⁷. »

Combien de ces scènes feintement saisies sur le vif (et qui s'ingénient à le faire accroire par certains procédés) qui appareillent un dispositif et usent d'une écriture (d'apparat) qui, par ailleurs, ne laissent aucun doute sur leur irréalisme, et combien d'évocations dont la deixis et la précision jurent avec des repères on ne peut plus vagues, faisant songer à l'hyperacuité de l'Hallucination. Cette manière « possède un certain mode de déploiement propre à la prose, résume N. Vincent-Munnia, mais présente aussi, comme le vers, une tendance au retour sur soi : elle procède par avancées et retours. [...] hybridation entre fluidité de la prose et discontinuité poétique³⁸. » Plus précisément encore, et d'une manière qui nous paraît définitivement fixer la formule du poème en prose bertrandien, la même critique juge que la temporalité des premiers écrits dans ce genre associe « brisures et *sur*-constructions, tentatives de développements temporels complexes et limitations strictes [...] Au niveau temporel comme au niveau formel, les effets de brisure et de morcellement se trouvent englobés dans un cadre plus général et structurant : un cadrage formel à fonction totalisatrice renforcé par l'instantanéité temporelle³⁹. »

Les phénomènes rythmiques, qui complètent l'identification du poème en prose, ne sauraient être traités qu'à la loupe. Indiquons toutefois, à grands traits, ce qui singularise plus nettement la poétique de Bertrand en la matière. On a vu qu'il assumait, sans chercher à les atténuer, bien au contraire, l'étrangeté liée aux raccourcis, les intensités plus ou moins énigmatiques, les abrupts changements de régime (entre narration et discours par exemple, entre parole du narrateur et parole du personnage...). Son usage des tirets est le signe le plus symptomatique de ces discontinuités et changements de plan à vue. Faute de pouvoir traiter de la question des phénomènes rythmiques en grand, prenons-en une idée sur une pièce comme « La messe de minuit ». On note principalement :

- A) des facteurs de régularité : éléments structurants et variations, tels que :
- homéomorphisme des apostrophes par lesquelles débutent les strophes 2, 3 et 4.
 - répétition dans les mêmes strophes de la structure globale (en deux sous-ensembles) de la strophe 1 : long/bref, le second segment identiquement introduit par un présentatif (*c'est... voici... voici... voici*), ces 3 derniers rythmant les volées de cloches successives sur le même patron. Ceci n'exclut pas que la strophe 4, tout en respectant les mêmes linéaments, montre une plus grande vivacité, liée au rythme imprimé par des propositions plus courtes, une interpellation

³⁶ Y. Vadé, *PPT*, p. 14-15. Cf. la lettre de Barbey d'Aurevilly à Trebutien, 22 mars 1853 à propos de son « Niobé » (1844) : le poème en prose selon lui est une « production Hermaphrodite ». « Le monde, ajoute-t-il cependant, ne se rompt pas en deux, mais se relie toujours en trois. »

³⁷ J.-Y. Tadié, *Le Récit poétique*, PUF, 1978, p. 8.

³⁸ N. Vincent-Munnia, *PPP*, p. 158.

³⁹ *Ibid.*, p. 131.

directe, une simplicité qui atténue momentanément l'artifice.

– introduction des trois protagonistes à la strophe 1, distribués ensuite individuellement dans chacune des strophes suivantes. La cinquième est consacrée au quatrième actant, collectif, « les petits enfants », également présent dès la strophe 1. La récapitulation anaphorise l'ensemble des acteurs : réindividualise *in extremis*, par le pronom distributif *chacun*, le groupe des enfants, après avoir réuni les deux actants majeurs dans un syntagme compréhensif. Les trois principaux protagonistes ferment la marche, dans le même ordre, au dernier alinéa ; chacun acteur d'un procès et muni de ses accessoires (manchon, mortier, aumusse et missel), la sous-phrase finale, cadence mineure, faisant office d'(anti-)pointe. Là encore, la morale, si morale il y a, est enfermée dans la strophe finale, séparée par l'astérisque mais non détachable de l'anecdote, immanente à elle, et facultative⁴⁰ (elle porterait par exemple sur le rapport des humbles, des *anonymes* « petits enfants », que la Nativité célèbre dans la personne de Jésus, aux maîtres, et sur le rapport des uns et des autres au sacré, l'*aumônier*, qualifié d'*humble* (§ 6), figurant dans une position intermédiaire, d'intercesseur, cf. § 5). Impression globale de dépliement et de repliement, par démarcation et décumul.

– trois strophes de (pseudo) discours direct sont encadrées par deux strophes de narration, jouant sur l'alternance de tempo sommaire/scène et les modalités assertive/impérative. Un épilogue les couronne par-delà l'astérisque, supplément à l'égard de la structure close du poème, détaché-rattaché à celle-ci par l'adverbe *cependant*, susceptible d'exprimer une relation simultanée et/ou adverse.

Ce sont là des illustrations types de la combinaison du refrain et de la progression (lisible notamment dans la répétition de *cloche* et la cessation de ce thème, par interruption du procès de *tinter*, strophe 6). Parmi les facteurs de régularité, on le voit, les dualismes ont la part belle : on ajouterait les paires ouverture/fermeture, continuité/discontinuité qui ont bien sûr leur sort lié à la tension linéaire / répétitif signalée *supra*. Dans cette perspective, il faudrait par exemple examiner le rôle de l'épigraphe : en tête du poème, dédoublé, il redouble le titre ou le motif de la pièce et vise à en résumer le sujet ou l'esprit, tendant donc à le circonscrire ou à le clore sur lui-même, dans son unité de signification, mais il établit en fait une relation duplice, oblique, tangente, rusée ou ludique⁴¹ avec le poème, l'« écarte » comme un blason, le dissémine (l'épigraphe peut être erronée ou apocryphe). Une dédicace ici (*à M. Sainte-Beuve*) grossit le paratexte et détermine une autre extériorité potentielle du poème.

B) Micro-rythmes. Nous nous contenterons de relever deux ou trois faits créateurs d'effets ponctuels, en dehors de ceux qui sautent le plus spontanément aux yeux, ou aux oreilles :

– la contradiction rythmique entre le *Hatez-vous* répété et le ralentissement induit par le déroulement prolongé à l'envi de certaines phrases, strophe 2, par exemple ;

– les épigraphes jouent l'une avec l'autre : elles sont toutes deux de rythme binaire, un battant constatif (*Christus natus est nobis / Nous n'avons ni feu ni lieu*), un battant jussif (*venite, adoremus / Donnez-nous la part-à-Dieu*) ; elles se répondent aussi en ce qu'elles conjuguent une exhortation à Dieu et, symétriquement, un appel à pitié : culte rendu / bénéfice espéré (le *do ut des*), et présentent enfin un double rattachement : au registre populaire, mais sous la forme canonique d'un latin de messe, à une veine naïve (distique rimé d'une chanson folklorique).

– parallèle de la composition des deux premiers syntagmes (*La bonne dame et le noble sire*), dont on retrouve le patron plus loin (*les heures de vélin et le carreau de velours*, celui-ci souligné

⁴⁰ « Le poème en prose doit aussi éviter les paraboles baudelairiennes et mallarméennes, soutenait Max Jacob, s'il veut se distinguer de la fable. » (*Le Cornet à dés* [1945], Poésie / Gallimard, 2003, p. 23).

⁴¹ Difficile de voir dans l'usage de l'épigraphe une « transposition par Bertrand de quelques-unes des méthodes compositionnelles des peintres flamands ou hollandais », surtout quand le même D. Scott n'omet pas qu'elle « peut faire partie du sujet du texte tout en gardant un peu ses distances, se réservant ainsi le droit de faire des commentaires (souvent ironiques) sur la matière qui suit. » (*loc. cit.*, p. 297).

par les allitérations, ou *d'une gaufre et d'une maille*).

– l'effet ponctuel, « poinçon », des noms propres, ancrages référentiels qui contredisent l'allure d'*exemplum*, d'allégorie, de conte, etc. du poème ; les termes rares provoquent le même type de rehaut, facteur de discontinuité.

Il faut enfin ajouter que la forme et la structuration mêmes du poème en prose fonctionnent comme les signes d'une volonté de « faire poème⁴² » : il n'est pas seulement une pratique, mais développe une « conscience » poétique *sui generis*. Comme l'établit très justement N. Vincent-Munnia, la poéticité fondamentale des premiers poèmes en prose se situe « dans cette coïncidence entre poésie, poétisation et distance (une distance non pas encore métapoétique, mais qui n'est déjà plus purement ni naïvement adhésion poétique) : dans une poésie au second degré, ou plutôt dans laquelle plusieurs degrés se fondent⁴³. » La parodie n'est qu'un cas particulier, extrême, où le poème tend à la propre caricature de sa formule, et louche vers l'usage poncif des éléments ou des registres qu'il met en œuvre (le gothique, le diabolique...). Plus largement, l'aspect citationnel ne cherche pas à se dissimuler⁴⁴ (en témoignent les épigraphes, mais aussi les ornements sciemment convenus, l'épithétisme – *belle nuit étoilée, beau lac endormi...* – etc). Aussi la méta-poéticité tend-elle à devenir, sinon une caractéristique intrinsèque du genre, du moins l'une de ses dimensions essentielles, symptomatique d'un âge réflexif « dépassé », à la fois critique et nostalgique, de la poésie, qui se retourne sur son chant, l'interroge, l'inquiète, voire le raille : cette énonciation spécifique, comme l'a montré autrefois un remarquable article de Barbara Johnson, à propos de Baudelaire, tient moins à l'idiosyncrasie des écrivains qu'à la nature même du régime des signes qu'inaugure le poème en prose : la différence qu'il révèle « ne se creuse pas *entre* deux unités discrètes et localisables – prose et poésie –, mais *à l'intérieur* de la possibilité même d'unité. Il est une répétition de la poésie, à travers laquelle la poésie se différencie rétrospectivement d'elle-même. En subvertissant l'opposition binaire « prose *ou* poésie » par une indétermination qui n'est ni tout à fait « *ni* poésie *ni* prose » ni tout à fait « à la fois poésie *et* prose », le poème en prose n'est ni extérieur ni intérieur à la poésie : tout en parlant *de* la poésie, il *la* parle et la *dé*parle, la déplace précisément en la répétant⁴⁵. » C'est sous cet éclairage que se lit *Gaspard*.

L'influence de la peinture sur la littérature en ce milieu du dix-neuvième siècle n'est pas contestable ; elle est en outre réciproque, et il se crée mille et un cousinages, capillaires, entre les deux pratiques, dont les notions d'influence ou d'imitation ne suffisent pas à rendre compte. Simonide de Céos était à peine mort (qu'on crédite de la fameuse double identification de la peinture à une poésie muette et de la poésie à une peinture parlante) que Gorgias, à l'opposé, soutenait que « la vue voit du visible, le logos dit un dire », irréconciliablement. Or, c'est dans l'irréductibilité de leurs moyens, leur rivalité aussi éternelle que désespérée, l'impossibilité de se recouvrir l'une l'autre – là où précisément leur différence travaille, que la poésie trouve sa raison d'être et son originalité, dans l'exacerbation de ses propriétés, le défi étant d'autant plus vif,

⁴² N. Vincent-Munnia, « Les premiers poèmes en prose : *Eva-naissance* d'un genre », *AOP*, p. 558 et le chap. VII (Le poème en prose comme explication métapoétique), *PPP*, p. 357 s.

⁴³ N. Vincent-Munnia, *PPP*, p. 388.

⁴⁴ Le premier verset du « Raffiné » est la réplique d'une description de Jacques Callot parue dans *Le Magasin pittoresque* (1833), « Un rêve » peut être lu comme la parodie d'un texte du jeune Musset du même nom, etc.

⁴⁵ B. Johnson, « Quelques conséquences de la différence anatomique des textes. Pour une théorie du poème en prose », *Poétique*, 28, Seuil, 1976, p. 465. Forme d'expression marginale, le poème en prose apparaît aussi comme le lieu d'expression d'une marginalité socio-esthétique, porté qu'il est à exprimer, « comme en abyme, la marginalité de leurs créateurs à travers les personnages qu'ils mettent en scène » : gueux, mendiants, bohémiens, bandits... Voir N. Vincent-Munnia, *AOP*, p. 569. Ce serait là un cas particulier de la paratopie théorisée par Dominique Maingueneau. On peut penser que « Le Raffiné » l'illustre exemplairement, parabole sur la lutte du matériel (le nécessaire) contre l'idéal (le superflu), argument mis en abyme par son traitement poétique : la fonction informative du discours se trouve complètement déjetée et détournée au profit de son aspect somptuaire.

comme il apparaît à l'époque de Bertrand où les arts se fréquentent très intimement, que l'émulation se fait pressante. C'est à ce moment-là que la poésie se découvre plus elle-même que jamais et fraie, par la mise en œuvre de qualités qui n'appartiennent qu'à son ordre, des voies nouvelles.

Philippe Jousset

Le son-bruit dans *Gaspard de la Nuit*

Que ramage la ballade ?
« Les Grandes Compagnies¹ »

Que ceux qui ont des oreilles entendent. C'est écrit sur le seuil de la poésie.
Michel Deguy²

S'interrogeant sur le choix de Ravel, Jean Libis voit dans « Ondine », « Le Gibet » et « Scarbo » trois épisodes « où les éléments sonores sont particulièrement représentés³ ». Sur ce seul critère, le compositeur eût été bien en peine de choisir. Fernand Rude, en 1971, soulignait la grande sensibilité de Louis Bertrand « à la musique, souvent la plus discordante, aux bruits, aux cris, aux sons les plus divers⁴ ». Malgré quelques constats analogues, c'est la dimension visuelle et picturale de sa poésie qui a été, jusqu'aux récents articles de Matthieu Liouville et de Benoît Houzé⁵, véritablement étudiée, sans que la composition des miniatures et saynètes soit mise en rapport avec l'évocation sonore. C'est ce rapport que nous voudrions esquisser, en considérant les rôles que jouent les bruits, les figures originales de l'écoute, la modulation dans l'écriture poétique.

Son-bruit

Emprunter à Luigi Russolo, pour lire *Gaspard de la Nuit*, une expression postérieure au recueil de près d'un siècle paraîtra d'autant plus incongru que Bertrand le « gothique » et Russolo le futuriste semblent regarder à l'opposé. La quête de compositions inouïes rapproche pourtant le poète romantique et le peintre-musicien. Luigi Russolo forge le terme⁶ en 1913, dans un manifeste où il esquisse en trois phrases l'histoire de la musique : « L'art musical rechercha tout d'abord la pureté limpide et douce du son. Puis il amalgama des sons différents, en se préoccupant de caresser les oreilles par des harmonies suaves. Aujourd'hui, l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du son-bruit⁷ ». Le nouvel art est marqué par la disharmonie et l'hybridation. Servir une esthétique novatrice prisant la discordance, Louis le fait, en poésie, avant Luigi. Toutefois Russolo associe étroitement la nouvelle esthétique aux machines et à la « vie moderne, riche en bruits de toute sorte ». Entre romantisme et modernisme, Baudelaire

¹ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit (GN)*, éd. établie par Max Milner, Gallimard, collection « Poésie », 1980, p. 172. Les numéros de page s'y référeront. Pour faciliter le renvoi au poème en toute édition, une indication entre parenthèses précisera le livre (en chiffres arabes) puis le poème (en chiffres romains) ; ici : « Les Grandes Compagnies » (4, VI).

² *Actes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 76.

³ « L'interprétation ravélienne de GN », in *Transfigurer le réel, Aloysius Bertrand et la fantasmagorie*, Centre Georges Chevrier, 2008, sous la direction de Francis Claudon et Maryvonne Perrot.

⁴ Aloysius Bertrand, Paris, Seghers, collection « Poètes d'aujourd'hui », 1971, p. 74.

⁵ Matthieu Liouville, « La poésie des voix dans GN : vers le poème conversation », in *GN, le grand œuvre d'un petit romantique*, dir. par Nicolas Wanlin, PUPS, 2010, pp. 89-98. N'ayant eu connaissance de l'excellent article de Benoît Houzé : « 'Écoute ! – Écoute !' : enjeux du sonore dans *Gaspard de la Nuit* » (in *Lectures de GN*, dir. Steve Murphy, PUR, 2010, pp. 203-211), qu'après l'achèvement de ma propre étude, je ne peux que constater les nombreux recoupements de nos observations.

⁶ En italien, au pluriel : *suoni-rumori*, sons-bruits.

⁷ Luigi Russolo, *L'Art des bruits, manifeste futuriste* (11 mars 1913), Paris, Allia, 2003, p. 13.

apparaît comme le chaînon manquant. Inspiré par la capitale bruyante, expliquant, dans sa dédicace fameuse, vouloir « appliquer à la description de la vie moderne [...], le procédé qu[e Bertrand] avait appliqué à la peinture de la vie ancienne⁸ », il mentionne aussi un texte de son dédicataire Arsène Houssaye : « n'avez-vous pas tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les hautes brumes de la rue ? » Il s'agit bien d'élaborer un verbe neuf absorbant un environnement « criard ». Ce qui retient l'attention de Baudelaire est la transmutation d'un bruit en (chan)son ; sans doute a-t-il été également sensible à l'entrelacs des éclats de voix dans *Gaspard de la Nuit*.

Revenons sur les termes du mot composé. *Bruit* est défini acoustiquement par opposition à *son*. Pour autant, pallier la carence d'hyperonyme ne s'imposait pas, car l'acception générique de l'un ou l'autre est courante. Le mot *bruit* dénote par ailleurs l'indésirable : « un bruit est un signal que l' "on" ne veut pas transmettre » explique Abraham Moles, « un bruit est un son que l'on ne veut pas entendre. C'est un signal que l'on ne veut pas recevoir, c'est-à-dire que l'on s'efforce d'éliminer⁹ ». Dès lors qu'on guette ces vibrations indésirables que sont les bruits, ils ont un statut ambigu. Or l'énonciateur de *Gaspard de la Nuit* est à l'affût. « Le poète tel qu'il se met en scène, constate Matthieu Liouville, se présente comme un auditeur¹⁰. » La polysémie de *bruit* complique le mot composé, mais en fait l'intérêt ; l'expression de Russolo est un oxymore visant à dépasser l'antagonisme. Les *sons-bruits* seraient des formes sonores musicales, reconnues dans les bruits, ou encore des bruits perçus, accueillis, comme des sons participant à une composition. Le terme se prête donc à la désignation, indépendamment de la forme acoustique de référence¹¹, des sons évoqués dans *Gaspard de la Nuit*, en tant qu'éléments paradoxaux ; car ils perturbent, mais vivifient.

Fonctions du son-bruit

Le bruit signale une arrivée, parfois surgie d'un ordre surnaturel. C'est « la toux d'un promeneur¹² » qui annonce le « pauvre diable » du prologue, et le roulement des battants de porte, le marchand de tulipes, ou « un bruit de sabot¹³ », un chœur d'enfants. Il est moins courant que la simple évocation d'un bruit vaille invocation : le vieux juif désargenté dit-il que sa bourse « n'est point un grelot¹⁴ » ? S'ensuivent une ribambelle de bruits, un charivari. Le nom de bruit apparaît en agent perturbateur¹⁵. C'est le mot désordonnant d'une création qui jubile dans l'émission sonore, laquelle semble lui insuffler vie. Le même dynamisme narratif anime la première partie des « Grandes Compagnies¹⁶ ». À partir de l'injonction de l'arbalétrier « Oyez la nouvelle ! », laquelle consiste en « paroles d'appointement », s'enchaînent les manifestations bruyantes : « Ce ne fut qu'un rire dans la bande, et cette gaieté sauvage redoubla encore, lorsqu'une cornemuse qui se désenflait, pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent. » Au rire et aux pleurs succède le chant d'un coq, qui suscitera derechef une exclamation. Au-delà de l'amorce, s'affirme une loi de génération : une émission sonore en appelle une autre. Au moins sous forme d'écho, au plus sous forme d'une cascade de bruits, dont « La Ronde sous la cloche »

⁸ Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1988, p. 22.

⁹ Abraham Moles, *Théorie de l'information et de la perception esthétique*, Denoël, 1972, p. 130.

¹⁰ *loc. cit.*, p. 94.

¹¹ Onde périodique ou non périodique.

¹² *GN*, p. 59.

¹³ « La Messe de minuit » (2, IX), p. 125.

¹⁴ « Les Deux Juifs » (2, I), p. 109.

¹⁵ Benoît Houzé parle de « charnière sonore », *loc. cit.*, p. 206.

¹⁶ (4, VI), p. 170.

fournirait un troisième exemple. Cette loi impérative contraint la salamandre¹⁷, privée de réponse, à répéter son lamento, à relancer l'appel qui remplace la stridulation perdue¹⁸.

L'instrument de musique, dans « La Viole de Gamba¹⁹ », métaphorise la fonction générative des sons. La description composite du son instrumental, sur laquelle s'ouvre le poème : « un gargouillement burlesque de lazzi et de roulades, comme si elle eût au ventre une indigestion de Comédie italienne », contient un – trop riche – menu narratif, servi aux trois alinéas suivants, le carambolage de pantins parvenant à son comble dans la séquence des infinitives : « Et monsieur Cassandre de ramasser piteusement sa perruque, et Arlequin de détacher...²⁰ ». Penché sur son instrument, viole ou vélin, le musicien ou l'érudit l'interroge en vain. Bertrand multiplie les représentations de l'artiste dialoguant avec l'œuvre, aux prises avec sa matière, laquelle est impénétrable quand elle n'est pas capricieuse. La viole de Gamba se révèle aussi frustrante que le grimoire. Doués d'une *anima* propre qui se signale à l'oreille quand le contact s'établit, grincement de corde ou froissement de feuillet, ils se dérobent.

Le bruit agence les espaces. Dans « La Barbe pointue²¹ », l'espace sacré et palpitant du premier alinéa est aboli par le cri d'avertissement qui inaugure un espace profané, parcouru d'exclamations violentes, lequel se change encore, par l'intervention des hallebardiers « à pas lourds et cliquetants », en espace occupé. Espace finalement escamoté par la fuite dans le Rhin. Disrupteur, le son-bruit l'est plus encore dans « Le Falot²² », qui donne au grésillement un développement très curieux. Les différents espaces sont définis par les émissions sonores. L'alinéa délimite d'abord le lieu de chaque esprit, le « follet » du dehors, plaintif, et le narrateur du dedans, génie moqueur ; ces lieux ne communiquent pas, sinon par accroc : la rafale qui fait gémir « les pendantes enseignes » perce la fine paroi du volume clos. Elle l'ouvre soudain à l'espace englobant, où s'échangeront prière et malédiction, et le métamorphose : l'abri se change en fournaise, et le narrateur en esprit chagrin. D'aucuns verront dans cette lanterne-cocon une métaphore du poème, précaire forme de papier dont les éléments ne feront qu'une bouchée.

Le bruit agaçant coïncide souvent avec l'esprit frappeur. Follet, gnome, ondin, la créature malicieuse possède deux autres qualités : petitesse et sonorité. Empruntant au folklore, le poète retient le pouvoir de perturber par le bruit, et quand l'esprit ne frappe pas monnaie « à coups de balancier²³ » il a la langue bien pendue : Scarbo ou Ondine, dans « La Nuit et ses prestiges », susurrent à l'oreille de leur jouet. Sans oublier les plaintes et rires de Jean des Tilles²⁴, qui aime à faire crier, et à faire du raffut.

Les poèmes sans thème sonore dominant se passent rarement d'un son aiguilleur. Ainsi l'alexandrin blanc du « Maçon » : « Voilà qu'un cavalier tambourine là-bas », attire l'attention sur de minuscules détails. Le signal ne réoriente pas seulement vers une nouvelle *chose vue* mais change surtout la focale²⁵. « La Cellule », premier poème du livre *Espagne et Italie*, évoque une existence monacale vouée au silence, une vie en sourdine où le monde ne produit qu'un « faible écho », mais envisagée selon le point de vue d'un « jeune reclus » bouillant, qui « aimerait mieux entendre, au point du jour, la trompette sonner le bouteselle pour monter à cheval, que la

¹⁷ « La Salamandre », (3, X), pp. 151-152.

¹⁸ Pourtant, pallier un silence angoissant en reproduisant une situation initiale ayant cessé, préfigure, logiquement, la fin de l'énonciateur.

¹⁹ « La Viole de Gamba », (1, VII), pp. 99-100.

²⁰ *Id.*, p. 100.

²¹ (1, IV), pp. 93-94.

²² 2, III.

²³ « Le Fou », (3, III), p. 138.

²⁴ « Jean des Tilles », (6, II), pp. 205-206.

²⁵ La vision aiguë des aiguillettes rouges revient, sous une forme morbide, dans « Le Cheval mort » (*Pièces détachées*, GN, p. 239).

cloche tinter matines pour courir à l'église²⁶ ! ». Le nom de bruit apparaît décidément comme l'essentielle *anima* de l'évocation poétique.

Formes sonores ou bruits de fond ?

L'énonciateur et le bruit sont respectivement écouteur et focalisateur.

Pour mieux comprendre ces attributions, abordons les rapports entre bruit de fond, silence et bruit. Une vue naïve nous porte à considérer qu'un son ou un bruit se dessine sur un fond vierge : le silence. Une conception plus savante, sans doute plus conforme à la réalité physique, qu'exposent par exemple aussi bien le théoricien de l'information Abraham Moles que le philosophe Michel Serres, est celle d'un fond sonore environnant sur lequel se détache un bruit autre. Pour Moles, le bruit apparaît comme « la toile de fond de l'univers [...] sur laquelle doit se détacher le message²⁷. » Il reformule ensuite : « l'émergence d'un signal organisé se fait toujours sur un fond désorganisé : le bruit ». Michel Serres insiste sur les dimensions de l'environnement sonore : « Nous sommes plongés dans le bruit. Et ce bruit est inextinguible. Il est extérieur, il est le monde même, et il est intérieur, produit par notre corps vivant²⁸. » Mais le théoricien français de la *Gestalttheorie*, Paul Guillaume, n'oppose pas les deux conceptions. Pour lui, « un son se détache sur un fond constitué par d'autres sons ou bruits ou sur un fond de silence, comme un objet sur un fond lumineux ou obscur²⁹. » Le type de contraste est sans doute corrélé non seulement au contexte ambiant, mais aussi à l'acuité et à la disponibilité auditives du sujet. Le lecteur de *Gaspard de la Nuit* peut osciller entre deux impressions, celle de bruits se détachant, figures énumérées par le poète, ou de bruits formant la trame de fond dont la description finalement importe à Bertrand comme la peinture du « monde même³⁰. »

Considérons par exemple l'alternance de bruit et de silence dans « Le Clair de lune³¹ ». Quand le bruit de fond cesse, doit-on entendre le soudain silence comme l'événement, ou bien comme un nouveau fond, substitué à l'habituel bruissement ? Cette incertitude est au centre du poème, qui retranscrit le passage du bruit de fond au silence, et revient sur l'extinction des trois composantes sonores.

Deux ladres se lamentaient sous ma fenêtre, un chien hurlait dans le carrefour, et le grillon de mon foyer vaticinait tout bas.

Mais bientôt mon oreille n'interrogea plus qu'un silence profond. Les lépreux étaient rentrés dans leurs chenils, aux coups de Jacquemart qui battait sa femme.

Le chien avait enfilé une venelle, devant les pertuisanes du guet enrouillé par la pluie et morfondu par la bise.

Et le grillon s'était endormi [...].

L'attribution classique des valeurs temporelles lève l'incertitude : l'imparfait indiquant

²⁶ « La Cellule », (5, I), pp. 183-134.

²⁷ Abraham Moles, *Théorie de l'information et de la perception esthétique*, op. cit., p. 139.

²⁸ Michel Serres, *Le Parasite*, Grasset 1987, Hachette 1997, p. 228.

²⁹ Paul Guillaume, *Psychologie de la forme*, Flammarion, 1937, éd. 1979, p. 64.

³⁰ On peut penser à Marcovaldo, ce personnage d'Italo Calvino qui aspire à retrouver (pour dormir, en l'occurrence) autre chose que le silence : « même un vrai silence ne lui aurait plus suffi, mais bien un bruit de fond plus doux que le silence, un souffle de vent qui passe dans l'épaisseur d'un sous-bois, ou le murmure d'une eau qui sourd et va se perdre à travers champs. » *Marcovaldo*, (1958), trad. de Roland Stragliati, Julliard 1979, p. 20.

³¹ (3, V), pp. 140-141.

l'arrière-plan, les trois émissions sonores constituent à l'évidence un bruit de fond, et le passé simple marque l'événement, qui est donc le silence. La suite, la série de plus-que-parfait à valeur explicative, est d'autant plus étonnante que la rationalisation que le sujet opère au moment où le silence se fait, est aberrante ; la dissociation du chien et du chenil indique, non sans humour, la confusion³². Un bruit accidentel, détaché du bruit de fond, semble avoir été gardé en mémoire : le carillon. Néanmoins l'allusion donne à voir des silhouettes ; elle est visuelle.

Le silence est une figure vide : espace scruté lorsque celui-ci ne nous renvoie plus aucun signe de vie³³. Dans la conscience du sujet, il fait ricocher vers les personnages fugaces dont il s'agit de retracer le passage. Ainsi, lorsque les sons-bruits ne montent pas à lui, le sujet s'emploie à sonder l'espace, comme les petits savoyards d'« Octobre » dont le cri « interroge l'écho sonore du quartier³⁴. »

Du bruit dans le silence

Deux motifs trahissent la nature auditive de la focalisation : celui du silence de surface, celui du bruit mystérieux. Le premier est particulièrement original. L'énonciateur discerne un léger bruit, introduit par la locution « *si ce n'est...* ». Le bruit constitue comme le double-fond d'un silence qui se révèle superficiel. Ainsi s'ouvre « Le Marchand de tulipes³⁵ » :

Nul bruit si ce n'est le froissement de feuillets de vélin sous les doigts du docteur Huytlen qui ne détachait les yeux de sa Bible jonchée de gothiques enluminures, que pour admirer l'or et le pourpre de deux poissons captifs aux humides flancs d'un bocal.

Le bruissement des *f*, *v* avec les sifflantes *s* rend sensible l'*arrière-bruit*. Les détails visuels censés se distinguer, semblent se fondre : l'or et le pourpre des poissons en font d'autres enluminures, les échos sonores renforcent l'impression (*gothiques* / *captifs*, *enlumin*[...] / aux *humides*). Les alinéas suivants énoncent successivement l'irruption bruyante du marchand fleuriste, un échange de paroles hyperboliques, une scène muette... mais saturée de symboles, un « silence » final ... traversé de sentiments contrastés. La première phrase du texte révèle la posture de son énonciateur, scrutant un espace jamais vide dont il recueille toutes les vibrations.

« L'Alchimiste³⁶ », méditation conduite à la première personne, se développe aussi à partir de la conjonction d'exception :

Non rien, si ce n'est avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d'un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations.

Les activités bruyantes du salamandre (rires, détonation, frottement de métal, souffle) font de lui l'élément vivace du poème, sur le fond des sifflements de la cornue, alors que le narrateur,

³² La fin du poème explique – encore – l'incohérence par la fièvre. L'exergue des « Lépreux » (4,VII), p. 174, reprend le terme « chenil » pour « léproserie ».

³³ Ce qui pourrait a priori être considéré comme une très belle évocation du silence, la chute du poème « La Messe de minuit » (2, IX), est bien plus une évocation d'amuïssement, rendant, par les images d'épaisseur des vêtements associées à l'allitération en *ch* et *ss*, la sensation d'une couverture neigeuse absorbant les bruits. L'incapacité de dire le silence d'après la bataille sans mentionner ses bruits emblématiques : « Aucune trompette ne trouble l'écho ; aucun chant de guerre n'est répété autour de la pierre du foyer » (« La Nuit d'après une bataille », p. 235) est significative du fait que Bertrand, écrivant, ne peut cesser de faire entendre un « air magique », à l'instar des instruments des deux « clercs du gai savoir », Jehan de Vitteaux et Robert de Carcassonne.

³⁴ « Octobre » (6, III), p. 207.

³⁵ (1, V), p. 95.

³⁶ (1, VIII), p. 101.

pour sa part, ne rapporte qu'un vain feuilletage de livres – où le lecteur perçoit encore le « froissement de feuillets » de Huytlen. Le bruit, annoncé comme manifestation secondaire, vient pourtant occuper le devant de la scène. L'effraction sonore intervertit les plans, et l'apprenti alchimiste cède le pas, un temps, à l'esprit frappeur.

Un troisième poème joue du paradoxe avec un art consommé³⁷. Le second volet des « Lépreux³⁸ » dépeint les grands malades qui restent cloîtrés – au contraire des lépreux de la première partie, que l'on voit sortir et travailler dans un paysage de livre d'heures. Le silence est une nouvelle fois associé à l'attitude recueillie d'une instance personnelle, indiquant une focalisation interne.

Et lorsqu'adosés contre les lourds piliers, ils se plongeaient en eux-mêmes, rien n'interrompait le silence de ce cloître, sinon les cris d'un triangle de cigognes qui labouraient la nue, le sautilllement du rosaire d'un moine qui s'esquivaient par un corridor, et le râle de la crécelle des veilleurs qui, le soir, acheminaient d'une galerie ces mornes reclus à leurs cellules.

Le « silence » est pointillé de caquets dont le détail en trois images, chacune écrite sur un triplet de substantifs créant un rebond, façonne une miniature saillante, qui culmine à « la nue » avant la lente retombée des « mornes reclus à leurs cellules³⁹ ». L'imparfait suggère l'arrière-plan, mais l'interprétation des bruits « en fond » se trouve ici contredite : c'est bien une forme – l'image géométrique le suggère – que détache la prosodie de la séquence « sinon les cris d'un triangle de cigognes qui labouraient la nue », caractérisée par les subtils décalages des *i* (syllabe accentuée/pénultième) et les échos sonores (si/ci ; cri/tri/qui ; i-on/i-an/i-o/a-u). Mais la figure sonore se résorbe aussitôt : chaque relative la place dans la perspective d'un éloignement, selon l'optique favorite du poète qui se plaît, ayant délimité un objet, à le considérer comme un « voyageur qui va toujours s'amointrissant⁴⁰. » Les cris de cigognes tracent une figure fugace, aussitôt remplacée par la suivante, chacune s'esquivant.

L'extrême sophistication de l'hypotypose sonore des « Lépreux » abolit, en définitive, une séparation nette entre fond et figure. Le brouillage s'opère à partir de la proposition paradoxale : « rien n'interrompait le silence, sinon... ». Que nous montre Louis Bertrand ? Les lignes de bruit qu'on discerne au fond d'un silence, approchées, constituent les figures, lesquelles s'évanouissent, à l'instar de tout phénomène, se résorbant dans le silence – fin du poème.

Vigilance de l'ouïe

L'injonction d'Ondine : « – Écoute ! – Écoute⁴¹ ! » ne risque guère de prendre au dépourvu le narrateur de *Gaspard de la Nuit*, semblable à une sentinelle sur le qui-vive⁴². Le personnage appartient d'ailleurs au petit peuple du recueil. « Qui est-ce là ? », lance le garde suisse de « La Poterne du Louvre⁴³ ». L'accent national du garde alanguit-il la formule ? Toujours est-il que, dans ses vers, le poète opte pour l'incisif « Qui vive ? ». Ce sont les premiers mots de « La

³⁷ La formule d'exception réapparaît aussi dans l'évocation désertique « Sur les rochers de Chèvremorte » : « et rien pour charmer l'oreille que le cri du petit oiseau qui quête un brin d'herbe », (6, IV), p. 209. Dans ce lieu dépeuplé, défini par des négations, répond au cri le « sanglot désolé » du narrateur.

³⁸ (4, VII), pp. 174-175. (4, VII), pp. 174-175.

³⁹ Le deuxième bruit « le sautilllement du rosaire... » marque un long palier avant le début de l'apodose : « et le râle... ».

⁴⁰ « Ma chaumière », (6, I), p. 203.

⁴¹ « Ondine » (3, IX), p. 149. C'est la même que celle des amis du Sire de Maupin.

⁴² Benoît Houzé évoque une « poétique du qui-vive » (*loc. cit.*, p. 208).

⁴³ (4, II), p. 161.

chanson de la sentinelle qui se promène, à la pluie et au vent, la nuit, sur les remparts du château de Luxeuil⁴⁴ ». Dans un autre poème, « Le point du jour », « Qui vive » se substitue au cri du coq, tour plus expressif que l'onomatopée conventionnelle « [...] la vedette/De la basse-cour/Crie en sa logette/Son qui-vive au jour⁴⁵ ». L'affût est nécessaire, car le monde demande à être décrypté, mais le guetteur sera souvent dupe, affolé comme le garde de « La Poterne du Louvre ». Car l'ironique Bertrand malmène ses veilleurs avec le miroitement de faux bruits. Une de ses chroniques historiques développe ce motif de la vigilance acousmatique : « La sentinelle qui prétendait avoir entendu distinctement le son d'une trompe et non le cri de la hulotte, prêta de nouveau l'oreille vers les bois⁴⁶ ». Certains poèmes semblent façonnés à la manière d'un cornet⁴⁷, pour recueillir un arrivage de rumeurs. Les protagonistes de « L'Alerte⁴⁸ » s'agitent autour d'un fantôme de bruit : « – “Chut ! N'avez-vous rien entendu, vous autres ? demanda un des guérillas, collant son oreille à la fente du volet.” » Une réponse chasse l'autre : le pet d'une mule, la trompette de dragons, seconde hypothèse prise au sérieux ; elle fait taire le bruit de fond de l'hôtellerie, évoqué par contraste : « Et soudain, aux chocs des pots, aux grincements de la guitare, aux rires des servantes, au brouhaha de la foule, succéda un silence à travers lequel eût bourdonné le vol d'une mouche. » Après que le bruit a été circonscrit (« Mais ce n'était que la corne d'un vacher⁴⁹ »), la narration rétablit un *bruit d'hôtellerie*, avec des actions renvoyant discrètement à ce qui précède⁵⁰. Avalanche d'éléments sonores, « L'Alerte » enchaîne des apostrophes, des hypothèses et un inventaire de bruits, un silence décrit par cliché sonore... Seules les évocations finales élargissent un peu le champ de perception.

L'éclaircissement d'un bruit douteux, thème de plusieurs poèmes⁵¹, n'est pourtant pas toujours l'enjeu véritable du texte. « Le Gibet⁵² » se présente de prime abord comme une investigation sonore ; cependant, la gravure l'emporte. La composition du poème par inventaire des sources possibles ne dissimule guère la morbidité du dessin – un pendu cerné d'insectes. La série d'hypothèses met en branle l'imagination, libère des figures du bestiaire. Les sources envisagées, d'abord pertinentes pour décrire un même son (le vent et un soupir sont comparables), bifurquent ensuite vers un bruit tout autre, bruit d'insecte (grillon, mouche ou escarbot), avant une dernière suggestion, aberrante : « Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé ? ». La série des insectes aboutit à l'image de la silencieuse araignée : l'idée sonore se trouve alors parfaitement abolie. La « cloche » finale accompagne le contour du pendu sur fond de couchant : Louis Bertrand recompose en paroles une image qu'il a dessinée⁵³.

Une autre vision d'horreur, la cruelle blessure infligée par Scarbo, clôt « La Chambre

⁴⁴ Louis Bertrand, *Œuvres poétiques, La Volupté et pièces diverses*, publiées d'après les manuscrits avec une préface, une introduction, et des notes par Cargill Sprietsma, Paris, Champion, 1926, pp. 13-15.

⁴⁵ *Id.*, p. 25.

⁴⁶ « L'Étable de saint Jean, Chronique de l'An 1359 », *Chroniques et proses diverses*, GN, p. 258.

⁴⁷ On trouve l'image du cornet dans « La chanson de la sentinelle... » : « À ma faible oreille/Murmure pareille/Au cornet/Cette froide brise » *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸ (5, V), pp. 192-193.

⁴⁹ Trait elliptique, sinon énigmatique, au plan auditif.

⁵⁰ « ... achevèrent leur outre à moitié bue » renvoie à la beuverie, « ...qu'agaçaient en vain les grasses maritornes... », rappelle les rires des servantes. On peut enfin entendre dans « ... bâillant d'ennui, de fatigue et de sommeil », qui n'est pas sans évoquer un ronflement imminent, un écho de « eût bourdonné ».

⁵¹ Rappelons, eu égard à son importance, le poème en vers « L'Agonie et la mort du Sire de Maupin, Clerc en Magie » (1829), *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁵² « Le Gibet », *Pièces détachées*, p. 241.

⁵³ Dessins insérés, sous le titre « Trois dessins fantastiques et lunaires », dans le livre de Fernand Rude *Aloysius Bertrand* (*op. cit.*), entre les pages 64 et 65.

gothique⁵⁴ ». Mais le poème de *Gaspard de la Nuit*, qui déploie également son éventail de créatures lugubres, présente une description, partiellement sonore, autrement originale que « Le Gibet ».

Encore, – si ce n'était à minuit, – l'heure blasonnée de dragons et de diables ! – que le *gnome* qui se *soûle* de l'*huile* de la *lampe* !

Si ce n'était que la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse de mon père, un petit enfant mort-né !

Si ce n'était que le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou !

Si ce n'était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre vermoulu, et trempe son gantelet dans l'eau bénite du bénitier !

La diversité des matières : huile, métal, os, bois, eau⁵⁵ évoque des timbres peu assortis, que le poète fait jouer dans un court espace. Des rythmes s'associent aux sensations tactiles : quatre monosyllabes scandent l'écœurant bruit de la « lampée » d'huile ; l'allitération en *t/d* saccade, avec le hiatus, le mouvement gêné du squelette. Des correspondances relient les scènes, mais seules l'anaphore et la syntaxe les unissent toutes ; le son *one* retentit au centre de trois aliénas, « gantelet » répond à « lansquenet », un petit bruit liquide est suggéré en début et fin d'inventaire. Ce léger clapotis, relayé par la suite consonantique *bl/gl/pl*, persiste dans l'image finale de Scarbo « plongeant son doigt » dans la « blessure sanglante ».

Le bric-à-brac à la fois fantastique et familier, amusant et inquiétant, qui masque l'« objet sonore non identifié » de « La Chambre gothique » apparaît à la faveur de la nuit, dont on sait combien elle aiguise l'ouïe. Nietzsche explique que la vigilance auditive s'est affinée la nuit : « -Ce n'est que dans la nuit et dans la demi-obscurité des sombres forêts et des cavernes que l'oreille, organe de la crainte, a pu se développer aussi abondamment qu'elle l'a fait grâce à la façon de vivre de l'âge de la peur, c'est-à-dire de la plus longue époque humaine qu'il y ait eu : lorsqu'il fait clair, l'oreille est beaucoup moins nécessaire⁵⁶. » Bertrand poste nombre de sentinelles diurnes, mais ses veilleurs nocturnes sont la proie de fantasmagories plus puissantes. D'autres poètes en prose sauront se souvenir de « La Nuit et ses prestiges ». Antonin Artaud s'en inspire peut-être dans cette évocation humoristique : « Or nous étions à la nuit de la Saint-Sylvestre. Le tonnerre tonnait, les éclairs marchaient, la pluie faisait son chemin, les cocons des rêves bêlaient, les grenouilles de tous les étangs coassaient, bref, la nuit faisait son métier⁵⁷. »

Modulations de *Gaspard de la Nuit*

La prosodie de la forme poétique naissante est très élaborée. *Gaspard de la Nuit* possède des qualités harmoniques propres. Les choix lexicaux de Bertrand semblent dictés par la recherche d'une prose excluant platitude et monotonie ; le jeu des timbres vocaliques confère notamment à

⁵⁴ (3, I), pp. 133-134.

⁵⁵ La chair est implicitement présente, avec « la nourrice » et le *ver* de « vermoulu ».

⁵⁶ « 250. Nuit et musique », in *Aurore*, traduction d'Henri Albert, Hachette, collection Littératures, 1987, pp. 179-180.

⁵⁷ « La Vitre d'amour », in *L'Art et la mort*, repris dans *L'Ombilic des Limbes*, précédé de *Le Pèse-nerfs* et autres textes, Paris, Gallimard, collection Poésie, 1968, p. 67.

certaines phrases une forme en dents de scie, comparable à « la ligne à zig-zag et la ligne ondulée » que réclamera Carlo Carrà pour sa peinture « des sons, des bruits et des odeurs », moyen d'exprimer les « inharmonies intérieures⁵⁸ ». L'ondulation se forme par l'alternance d'une voyelle aiguë (i, u, é) et d'une note plus grave (a, [O]), ou des nasales correspondantes. L'intervalle est moins escarpé quand s'intercale un [E] ou la « bulle d'air⁵⁹ » du [e]. La modulation *a-i* domine ; elle ne module pas seulement le titre, mais l'ensemble du recueil⁶⁰. Un bon représentant en est l'archaïque et réitéré « Oui-dà », par exemple dans la réponse à maître Ogier (« Sire [...] oyez-vous [...] ? ») : « Oui-dà ! répondit le roi, c'est un ramage bien divertissant⁶¹. » D'autres modulations moins obsédantes, en *o-i*, *o-é*, *o-u*, qui forment un intervalle équivalent, s'inscrivent dans des mots fétiches : *gothique*, *oyez*, *Ohé !*, *cornue*... Le poète évoque visuellement la ligne mélodique en dents de scie, dans « Le Nain », quand l'âme survole « de noirs horizons dentelés de noirs clochers gothiques⁶². »

La prépondérance de la modulation en *a-i* s'assortit d'une propension à combiner le yod aux voyelles, ce qui aboutit à une remarquable fréquence de syllabes à noyau vocalique [ja], [jE], [jé], [aj], [œj], [Ej], spécialement en position accentuée. Cette texture sonore est sensible dans le goût des vocables *diabie*, *muraille*, au détriment de synonymes⁶³, l'irruption de mots rares aux consonances recherchées : *aigail*, *fermail*, l'accent contre-tonique sur les *i*, comme dans l'évocation : « ce furtif papillon⁶⁴ ».

L'accentuation sur le *i* et l'alternance *a/i* caractérisent certains poèmes : « Mon bisaïeul⁶⁵ », « Jean des Tilles⁶⁶ », mais surtout les titres des livres deux à six ainsi que leur clôture, avec la sextuple insertion : « Ainsi finit / le [...] livre / des Fantaisies / de Gaspard de la Nuit ». La qualité graphique du *i* est indissociable de sa qualité sonore. Il semble en effet, à considérer certaines pages, que le point, au même titre que les accents ou le tréma, mais avec l'avantage de fréquence que lui confère en français la banalité des digrammes *oi*, *ai*, vienne « piqueter » la page, même quand il ne fait pas vibrer sa corde aiguë, comme le premier *i* des « geais criards⁶⁷ », couple de mots auquel le hiatus confère une crête sonore suffisante... Les graphèmes *ill* et ses voisins *ili*, *ilh*, sont repris à l'envi⁶⁸. L'étude prosodique détaillée du poème « Les Lépreux⁶⁹ » permettrait par exemple d'affiner l'analyse des trois traits relevés : l'inflexion grave-aigu, l'accentuation sur le *i* et le goût de la graphie-phonie *ill*, car ils sont là particulièrement marqués.

Un autre exemple d'accent contre-tonique sur le *i* permet de considérer quel parti mélodique

⁵⁸ « Pour la peinture des sons, des bruits et des odeurs », Milan, 11 août 1913, in *Manifestes du mouvement futuriste*, Milan, Direction du mouvement futuriste, 15.

⁵⁹ Expression de Bréal, citée par André Spire dans *Plaisir poétique, plaisir musculaire*, Paris, José Corti, 1949, p. 212.

⁶⁰ Et plus généralement, la poésie de Bertrand. Le poème « Plainte », daté du 19 septembre 1938, est bâti sur l'alternance de rimes en *i* et *al*.

⁶¹ « Maître Ogier » (IV, 1). Maître Ogier interroge : « Sire [...] oyez-vous point s'ébattre, dans la cour de votre Louvre, ces passereaux gourmands emmi cette vigne rameuse et feuillue ? » ; *GN*, p. 159.

⁶² (3, IV), p. 140. On aura remarqué l'alternance de tons bas (oi, en, o, on) et hauts (i, é).

⁶³ L'occurrence de *Lucifer*, lequel reprend deux syllabes immédiatement précédentes (*lu de lune*, *si* anaphorique) dans « Mon bisaïeul », fait exception (III, 8, p. 148). Dans *Actes*, Michel Deguy à la suite d'une énumération (« épousailles, semailles, sonnailles, retrouvailles... »), suggère que le « *aille* de notre langue » est une « vibration essentielle », une « rime fondamentale » (Paris, Gallimard, 1966, p. 281.)

⁶⁴ « Le Nain » (III, 4), p. 139.

⁶⁵ (3, VIII), pp. 147-148.

⁶⁶ (6, II), pp. 205-206.

⁶⁷ « Le Marquis d'Aroca » (5, III), p. 188.

⁶⁸ À l'instar d'autres graphies redoublées : *cc*, *bb*, ou en miroir : *h* initial, *y* final, *b/q/*, *d/p*.

⁶⁹ (4, VII), pp. 174-175.

en tire Bertrand. Dans l'expression « la gothique église⁷⁰ », l'antéposition appuie le contraste grave-aigu en maintenant l'aigu sur les trois derniers timbres vocaliques. La variante « le gothique édifice » fait persister un temps de plus la note haute. Cette insistance sur le point culminant donnera parfois l'impression de crénelures. Par exemple, à mi-parcours de la longue exclamative évoquant les promenades dans les carrières : « Que de fois j'ai étoilé d'une bougie les grottes souterraines d'Asnières où la stalactite distille avec lenteur l'éternelle goutte d'eau du clepsydre des siècles ! » La métaphore verbale met en valeur le rayonnement de la bougie, et le *i*. L'intervalle *a-i* se trouve ensuite étiré avec la triplication *a-a-a / i-i-i* de la séquence « la stalactite distille », appui réitéré dans la qualification ultérieure des nuits d'été, « balsamiques et diaphanes ». Les pans de phrases où Aloïsius – graphie que le poète a une fois choisie – reste dans la hauteur vocalique semblent un fragment de ligne de crête. Une telle ligne conforme certains paysages. Dans le poème en vers « Le point du jour », il place un guetteur « au faite/Du sombre château/Féodale crête/Du fumeux coteau⁷¹. » D'autres guetteurs figurent dans cet alinéa de « Ma Chaumière » où le poète rêve une vie rustique : « Et quel plaisir, la nuit, à l'heure douteuse et pâle, qui précède le point du jour, d'entendre le coq s'égosiller dans le gelinier et le coq d'une ferme lui répondre faiblement, sentinelle juchée aux avant-postes du village endormi⁷². » La phrase culmine avec le cri du volatile, et le vocable haut perché « s'égosiller », après « le gelinier » trouve une troisième réplique dans l'image du coq-relais en « sentinelle juchée ».

Jean-Luc Gallardo, dans une étude récente⁷³, relève à l'œuvre paronomases et échos sonores, qu'il appelle « prestiges » en hommage au titre du troisième livre, et dont il donne maints exemples : « “Marteau” s'entend évidemment dans “maritorne” » et retrouve le patron consonantique *m-r-t* dans les mots du poème « Octobre » : « Saint-Martin » et « marotte ». S'il n'est pas question ici d'imiter Scarbo vannant les ducats et les florins, et de passer au tamis les consonnes de *Gaspard de la Nuit*, relevons au moins l'emploi intéressant des « mots secs ». André Spire désigne ainsi les mots terminés par une consonne momentanée forte : *p, t, k*, suivie ou non d'un *e* muet ; par exemple, dans le lexique du poète : *rebec, trompette, escopette...* ou encore *Nachuc*, doublement sec. La coupure qu'ils opèrent rend plus vive une apostrophe (*Chut ! Écoute ! Ioup !*). D'autres, placés dans le cours d'une phrase, l'ébrèchent, telle la fameuse épithète *gothique* lorsqu'elle est antéposée. Le chant d'Ondine, « bâti fluide⁷⁴ » à l'image du palais de son père, est prémuni d'un caractère trop « coulant » par les mots secs *Écoute !, chaque, lac, caduc...* Une autre série hache la question de l'hidalgo dans « Les Muletiers » : « Quelle est cette hutte à la pointe d'une roche⁷⁵ ? ». Le mot peut être imitatif : *luth* préfigure la section de la corde dans la proposition « La chanterelle de mon luth, appendu à la cloison, éclata⁷⁶. »

De manière générale, des segments se répondent par reduplication de rythmes et/ou de timbres, formant comme des mesures, par exemple les premier et dernier groupes syntaxiques de la proposition : « *Le marquis d'Aroca* flaire notre piste *avec six alguazils* ». Le cœur de la « suite espagnole » (5, I à V), c'est-à-dire les poèmes II, III, IV, sont très liés par la répercussion *d'Atocha* en *d'Aroca*. L'écho resserre leur unité narrative et thématique, et le motif du rosaire, inscrit dans chaque pièce du livre cinq, renvoie non seulement au défilé des poèmes, mais aussi, discrètement, à l'idée de répétition sonore.

⁷⁰ « La Ronde sous la cloche » (3, VI) p. 144.

⁷¹ « Le point du jour », vers 49-52, *Œuvres poétiques, La Volupté et pièces diverses*, p. 27.

⁷² « Ma Chaumière » (6, I), p. 204.

⁷³ « *Gaspard de la Nuit* : considérations générales », *La Giroflée* n°3, Lille, printemps 2011, pp. 51-87.

⁷⁴ « Ondine », (3, IX), p. 149.

⁷⁵ (5, II), p. 186.

⁷⁶ « La Ronde sous la cloche », (3, VI), p. 143.

Objets sonores

Sifflets, bruits d'insecte, carillons, grelots, appels, échos, déflagrations, marmottements... La gamme des bruits de *Gaspard de la Nuit* est étendue, mais finie. Si l'inventaire est possible, le classement, en revanche, achopperait vite à la relativité des critères. En vertu de quoi, en effet, opposer la percussion de la pluie au tambourinage, ou au tintement de cloche ? Hauteur, intensité, unicité ou réduplication, timbres : autant de variables moyennant l'ajustement desquelles un son-bruit glisse vers un autre, dans un univers propice aux transformations rapides. Un objet n'engendre pas toujours le son qu'on en attendrait ; Gaspard est ainsi réveillé, entre autres bruits, par « les cloches qui marmonnaient une antienne dans la nue⁷⁷. » Le feutrage du demi-sommeil métamorphose certains sons, l'allitération en *n* prolongeant l'impression traduite par le verbe imitatif, de sorte que rien de métallique ni de percussif ne correspond plus à l'instrument mentionné. Dans *Le Promeneur écoutant*, Michel Chion propose de distinguer le « son de piano », soit n'importe quel son tiré de l'instrument, du « son-piano », qui donnerait l'idée du son caractéristique du piano⁷⁸. Tous ces décalages possibles enrichissent la palette sonore du poète, aussi chromatique que sa palette picturale. D'autres critères de classement, plus culturels qu'acoustiques, n'opèrent pas mieux. Par exemple, l'opposition de *phsoros*⁷⁹, un des termes de grec ancien désignant un bruit non articulé, tel le bruit de la mer, et *phonè* (la voix, par extension le son), n'est plus distinctive dès lors que Bertrand élabore une rumeur ayant engrangé tous les souffles :

[...] le torrent mugissait dans de bouillonnants entonnoirs, les forêts pliaient avec d'immenses craquements ; et de ces profondes solitudes que remuait le vent, sortaient des voix confusément menaçantes, qui tantôt s'approchaient, tantôt s'éloignaient, comme si une troupe de voleurs rôdaient aux environs⁸⁰.

C'est rarement la note isolée qui prévaut. Les multiples couplages, assemblages et, pourrait-on dire au sens rhétorique, « alliances de bruits⁸¹ », tendent à recomposer sans cesse des accords neufs restituant les résonances complexes de l'espace. Dans « Un Rêve⁸² » l'énumération des trois consonances forme un accord plus ample.

– le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, – des cris plaintifs 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.

Le poète couple d'abord les sons sur une tonalité grave, puis sur un ton léger plus aigu, à la fois frémissant, éolien et discordant – partie brillante de ce clair-obscur – et parachève la composition en ajoutant une sourde vibration de fond.

Quelques emblèmes sonores méritent toutefois un commentaire. Le son des cloches, glas ou dindelles, encore omniprésent à l'époque de Bertrand, a inspiré les écrivains romantiques, Hugo en tête, mais aussi les musiciens⁸³. Une inscription ornant certaines cloches récapitulait les

⁷⁷ GN, p. 75.

⁷⁸ Michel Chion, *Le Promeneur écoutant, Essais d'acoulogie*, Paris, Plume, 1993, p. 94.

⁷⁹ Terme utilisé par Sophocle dans *Les Limiers*.

⁸⁰ Les Muletiers », (5, II), p. 187.

⁸¹ La plus évidente, « Le grondement d'un ours et le bruit d'un baiser », apparaît dans l'énumération de « L'Agonie et la mort du Sire de Maupin, Clerc en Magie », *Œuvres poétiques, op. cit.* p. 20.

⁸² (3, VII), p. 145.

⁸³ *La Campanella* de Liszt date de 1838 ; *Le Chant de la cloche* de Vincent d'Indy, de 1884.

fonctions sociales, fort diverses, qu'elles assuraient : « Je loue le vrai Dieu, j'appelle le peuple, je rassemble le clergé, je pleure les défunts, je mets en fuite la peste, je rehausse les fêtes⁸⁴. » De ces rôles sociaux, on retrouve dans *Gaspard de la Nuit* essentiellement le marquage horaire, quelques fois le deuil⁸⁵. Cependant une percussion accomplissant un cycle entraîne souvent d'autres bruits, selon la règle énoncée plus haut, mais aussi des anamorphoses. Les douze coups de minuit, dans « La Ronde sous la cloche⁸⁶ », se changent en « douze magiciens » et le symbole chrétien se mue à la défaveur de l'orage nocturne⁸⁷ en diable, inversion que suggèrent le « noir clocher » et « l'ombre de la statue gigantesque de Saint-Jean ». Le poème reprend donc la double scène du prologue⁸⁸ où Gaspard relate son arrêt devant « Jacquemart, sa femme et son enfant, qui martelaient midi », la coïncidence de cette frappe avec un rire « infernal », et la nuit suivante, nuit d'orage et de cauchemar, avec le « bruit cent fois répercuté du lourd marteau » de Jacqueline appelant au sabbat. D'autres tintements sont conventionnels, comme le naïf : « 'Din-don, din-don, dormez donc, din-don !' », à la fin des « Deux Juifs⁸⁹ », qui ramène au comptage initial des heures et referme circulairement le poème. Le même écho de l'onomatopée *don* en *donc* frappant un impératif connaît des variations chez Hégésippe Moreau, dans « Les cloches » et « Le tocsin », poèmes contemporains qui offrent d'autres développements au motif instrumental. Un texte plus fameux, où la répétition imitative prend un tour obsédant, est le puissant poème de Poe, « The Bells⁹⁰ ». Le jeu d'imitation ne semble donc pas particulièrement poussé chez notre poète, qui ne tire pas non plus un parti très personnel de l'analogie des percussions de cloches avec les battements de cœur⁹¹, attestée dans ses écrits au moins dans un article du *Provincial* où il fait l'éloge de Mademoiselle George, entendue à Dijon : « Quel marteau frappe ce cœur, pour en tirer des sons aussi tendres, aussi déchirants, aussi purs⁹² ? ». Échappe au cliché, en revanche, une autre image corporelle, que le poète a dessinée. Le pendu du dernier des « Trois dessins fantastiques et lunaires⁹³ » a pris la place du battant de cloche du premier dessin, ce qui semble signifier, pour Bertrand, leur équivalence. Ce fantasme personnel s'est peut-être fixé avec une connaissance historique ; Jean-Pierre Gutton nous rappelle que, pour réprimer des révoltes dans l'est de la France, au XVII^e siècle, « Les meneurs sont parfois pendus au battant de la cloche⁹⁴ ». L'obsession de la pendaison contribue donc à la faveur du motif campanaire chez Bertrand. Dans « Le Gibet » le fin mot de l'énigme (le tintement) associe l'instrument, invisible, au corps supplicié, visible : « C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville, sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant⁹⁵. » Dans « Les Cinq Doigts de la main » la double inscription « brimbale »/« pendu » ainsi que l'allusion à l'oreille incitent à superposer l'image de la cloche à l'évocation de l'auriculaire, « marmot pleureur qui toujours se brimbale à la ceinture de sa mère comme un petit enfant pendu au croc d'une ogresse⁹⁶. »

⁸⁴ En latin : « *Laudo Deum verum, plebem voco, congreco clerum, defunctos ploro, pestem fugo, festa decoro* », cité et traduit par Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire, Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, PUF, Paris, 2000, p. 29.

⁸⁵ « Un Rêve » (3, VII), pp. 145-146, « La citadelle de Wolgast », *Pièces détachées, GN*, p. 238.

⁸⁶ (3, VI), pp. 143-144.

⁸⁷ Un lien de remédiation unissait dans l'imaginaire orage et cloches : jusqu'au XVIII^e siècle, suivant une croyance profane, on sonnait parfois les cloches pour disperser l'orage.

⁸⁸ pp. 71-74.

⁸⁹ (2, I), p. 110.

⁹⁰ La parution de « The Bells », en 1949, est posthume.

⁹¹ Ainsi chez Lamartine s'adressant à l'instrument : « [...] ton timbre et mon cœur n'eurent qu'un même son » dans « La cloche du village » (*Recueils poétiques*, Paris, 1839).

⁹² Cité par Fernand Rude, *op. cit.*, p. 114.

⁹³ *Id.*, dessins de la quatrième des pages non numérotées insérées entre les pages 64 et 65.

⁹⁴ *Bruits et sons dans notre histoire, Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, PUF, 2000, p. 33.

⁹⁵ *Pièces détachées, GN*, p. 242.

⁹⁶ (1, VI), pp. 97-98.

Terminons notre exploration avec les « voix d'hommes et d'animaux⁹⁷. »

Un récit de Bertrand réunit les deux bestioles qui indiquent, faute de campanile, le coucher et le lever du jour : « Je m'endormis au dernier chant du grillon tapi dans ma couche odorante de paille d'orge, et je m'éveillai au premier chant du coq battant de l'aile sur les perchoirs lointains de la ferme⁹⁸. » Dans *Gaspard de la Nuit*, le chant du coq prime la stridulation du grillon – qui est mort, comme le lecteur sait. Mentionné dès l'exergue du premier poème, le coq, par ailleurs ornement des clochers et des girouettes, est naturellement le premier à s'égosiller. L'écrivain ne décrit pas son chant, il retient sa fonction ; le coq signale le basculement de la lumière, l'instant transitoire... voire les trahisons, passées et à venir, comme dans la scène des « Chroniques » :

Ici la flamme des tisons rougeoya et bleuit, et les faces des routiers bleuèrent et rougeoyèrent.
Un coq chanta dans une ferme.

– « Le coq a chanté et Saint-Pierre a renié notre-seigneur ! marmotta l'arbalétrier en se signant⁹⁹. »

Plutôt nocturnes, les insectes sonores, escarbot, mouche, grillon, incarnent la proximité larvaire. Or la hantise de Bertrand est celle d'une métamorphose nécosante qui replierait le papillon en larve. Aussi le bourdonnement renvoie-t-il fréquemment à la crainte d'être envahi par un intrus.

Est-ce parce que « [l]a parole est un bruit dans lequel le chant est enfermé¹⁰⁰ » ? La profusion de paroles fusantes est remarquable dans *Gaspard de la Nuit*. Matthieu Liouville constate : « Rares sont les poèmes qui ne confrontent pas les accents sensibles du sujet lyrique aux éclats de voix du monde¹⁰¹. » L'influence du paysage sonore réel, là encore, est loin d'être négligeable. Les éclats de voix faisaient partie de l'environnement citadin à un degré que l'on imagine difficilement aujourd'hui. Il est probable que les séjours de Bertrand dans la capitale, notamment, lui ont baillé leur pesant de cris parisiens... Un compositeur allemand en voyage à Paris en 1802-1803¹⁰², Johan Friedrich Reichardt, rapporte comment, au théâtre, des commerçants pénètrent dans la salle : « C'est à qui criera le plus fort, et ils font un tel raffut qu'ils vous mettent hors de vous. [...] À peine le dernier mot de la tragédie a-t-il retenti que les marchands forcent les portes et entrent en braillant : «Orangeade, limonade, glaces, marchands de lorgnettes !» Ils continuent ainsi, dénués du moindre sens musical, lacérant les oreilles et les nerfs de tous les spectateurs amateurs d'art¹⁰³. » La « chanson » d'Arsène Houssaye évoquée par Baudelaire reprend à chaque alinéa l'apostrophe du vitrier. Bertrand a dû, lui aussi, éprouver l'intrusion sonore, qui génère un effet de discordance. Chez l'auteur des « Gueux de nuit », le désordre polyphonique reste assez superficiel ; interjections et apostrophes forment un faisceau de traits se faisant écho, et si l'on considère le sens de propositions apparemment décousues, le schéma question-réponse, finalement, prédomine. Le désordre s'affirme plutôt dans le contraste

⁹⁷ Tel est le nom de la sixième catégorie de bruits que Russolo envisageait pour un orchestre futuriste. Précisons que son classement des bruits est, à plus d'un titre, contestable.

⁹⁸ [Un soir dans une ferme], texte cité dans la notice de Sainte-Beuve servant de préface à l'édition originale, *GN*, p. 276.

⁹⁹ « Les Grandes Compagnies » (4, VI), p. 171.

¹⁰⁰ Assertion de Grétry, qu'Abraham Moles cite sans préciser sa source (*op. cit.*, exergue du chapitre VII).

¹⁰¹ Matthieu Liouville, « La poésie des voix dans *GN* : vers le poème conversation », in *GN, le grand œuvre d'un petit romantique*, PUPS, 2010, pp. 89-98, p. 92.

¹⁰² La description sera donc un peu plus proche du Paris qu'aura connu Bertrand que le fameux *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier, qui date des années 1780.

¹⁰³ Cité et traduit par Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire, Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, *op. cit.*, p. 101.

syntactique (et typographique, et rythmique) : segments *vs* période.

Une voix anodine, simplement pittoresque, peut aussi refléter l'intention créatrice de l'artiste qui semble alors nous interpeller :

– « Avez-vous entendu ce coup d'espingle qu'on a lâché là-haut parmi les broussailles ? demanda un marchand d'encre, si pauvre qu'il cheminait pieds nus. Voyez ! la fumée s'évapore dans l'air¹⁰⁴ ! »

Comme son frère fournisseur, Louis Bertrand donne à entendre en même temps qu'il donne à voir.

Bertrand entrelace souvent cri, rire, pleur : les trois formes de l'humaine sonorité, inarticulée, lorsqu'une émotion la tire de son instrument. « Un cri pour ramasser tout cela et une langue pour m'y pendre¹⁰⁵ », écrira Antonin Artaud dans *L'Art et la mort*. Est-ce pour « désaffecter » ces sons aux répercussions profondes ? Chez Bertrand, ils agacent vite l'oreille, vivent à la dissonance. En effet, plus qu'un objet déterminé, c'est une qualité : la distorsion, la stridence, qui l'intéresse. Le désaccordé, la corde qui grince au lieu de vibrer, cela caractérise le pantin humain¹⁰⁶. L'apparition du soudard, dans « Départ pour le Sabbat », en fournit la meilleure illustration : « Et lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé¹⁰⁷ ». Intermédiaire entre son musical et bruit accidentel, le son dérégulé, son-bruit, pourrait-on dire ici dans un sens redéfini : son gauchi. On le reconnaît dans certaines qualifications, la cloche « fêlée » de Saint-Eustache¹⁰⁸, les girouettes rouillées, et dans les altérations de *crier* en *criailler*, *rire* en *ricaner*, *pleurer* en *pleurnicher*, *brailler*...

Qui voudrait analyser plus avant les « sonorités écrites¹⁰⁹ » ne manquerait pas de matière : le dialogue instrumental et vocal de « La Sérénade », le sortilège musical (Ondine et Jean des Tilles, Jehan de Vitteaux et Robert de Carcassonne), la composition des « Muletiers¹¹⁰ »... La mince plaquette délivre les sujets sonores à oreille-que-veux-tu.

Le narrateur de *Gaspard de la Nuit* capte les notes du « clavier de l'orgue universel¹¹¹ », dont quelque chose – esprit ironique ? esprit biscornu ? – fausse un harmonique. Mais la disharmonie crée un relief, lequel rythme la prose. Scander, trouver une cadence, c'est accomplir l'œuvre poétique, et Bertrand y voue son existence. Aloysius-Orpheus le clame : « [...] c'est avec le tambour de basque [...] que j'entreprends, moi, la vie, ce pèlerinage à la mort¹¹² ! »

Claire Leforestier

¹⁰⁴ (5, II), p. 187.

¹⁰⁵ « L'Enclume des forces » (1926), in *L'Art et la mort*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰⁶ On se souvient de cette image, du poème « À monsieur David, statuaire » : « Ah ! l'homme, dis-le-moi, si tu le sais, l'homme, frêle jouet, gambadant suspendu aux fils des passions ; ne serait-il qu'un pantin qu'use la vie et que brise la mort ? » (*GN*, p. 246).

¹⁰⁷ (1, IX), p. 103.

¹⁰⁸ « Les Deux Juifs » (2, I), p. 110.

¹⁰⁹ L'expression est de Gaston Bachelard : « L'image littéraire promulgue des sonorités qu'il faut appeler, sur un mode à peine métaphorique, des sonorités écrites. Une sorte d'oreille abstraite, apte à saisir des voix tacites, s'éveille en écrivant ; elle impose des canons qui précisent les genres littéraires. Par un langage amoureux écrit, une sorte d'audition projetante, sans nulle passivité, se prépare. La *Natura audiens* prend le pas sur la *Natura audita* », *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, 1943, Le Livre de poche, 1998, p. 324.

¹¹⁰ Texte que Benoît Houzé considère comme une « parabole du lien entre le poème et notre inquiète interrogation auditive du monde » (*loc. cit.*, p. 208).

¹¹¹ *GN*, pp. 61-62.

¹¹² « La Chanson du masque » (5, VII), p. 196.

L'œuvre d'une vie ?

Remarques et hypothèses sur la genèse et les amendements tardifs de *Gaspard de la Nuit*

De 1823 (ou 1824) à 1840¹, Louis Bertrand se consacra presque entièrement à l'écriture, en s'essayant à de nombreux genres (vers, prose, théâtre, articles journalistiques, critique littéraire et théâtrale, critique d'art). Aujourd'hui encore, on ne retient pourtant de toute cette production que l'œuvre devenue rétroactivement, après la parution du *Spleen de Paris*, le lieu où s'était inventée la première poétique du poème en prose. La raison essentielle de cette restriction tient pour beaucoup à la méthode d'écriture de Bertrand qui, comme l'attestent témoignages de contemporains et manuscrits, revint de manière incessante sur ses textes pour atteindre la densité, les « opulents silences » (S. Mallarmé) et les effets de distanciation multiples qu'il recherchait, donnant ainsi le sentiment que presque tout ce qui entoure *Gaspard de la Nuit* en constitue le matériau génétique ou le résidu. Une tentative de reconstitution de l'histoire de l'œuvre majeure de Bertrand par l'examen de quelques-uns des documents et manuscrits qui nous sont parvenus confirme que l'impression n'est pas dénuée de pertinence. Si Bertrand n'écrivit pas une seule œuvre, *Gaspard de la Nuit* fut bien le « livre de [s]es douces prédilections » (OC, p. 900) comme il le confia à David d'Angers – soit, à bien des égards, l'œuvre de toute une (brève) vie.

I. *Gaspard de la Nuit* avant 1836

1. De la Société d'Études de Dijon (SED) aux *Bambochades romantiques*

Louis Bertrand a rejoint la Société d'Études de Dijon (créée en 1821) en 1824 ou 1826, tout d'abord comme rapporteur puis comme écrivain². La fréquence des réunions de la Société, la stimulation qu'il y trouve, les centres d'intérêts qu'il partage avec ses membres (l'histoire et, tout particulièrement, le Moyen Âge et la Bourgogne, la bataille du Romantisme et du Classicisme,

¹ Il s'agit de la date des manuscrits les plus tardifs actuellement connus (1840) et de celle du poème « Le Malade », dont Bertrand écrit dans une note manuscrite qu'il s'agit du texte en vers le plus ancien qu'il ait conservé et qu'il « doit être de 1823 ou 1824 ». (Louis Bertrand, dit Aloysius, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, publiées d'après les manuscrits avec une préface, une introduction et des notes par Cargill Sprietsma, [1926], Paris-Genève, Slatkine, 1981, p. 82 et OC, p. 523. Une photographie du manuscrit peut être consultée à la Bibliothèque de l'Institut de France sous la cote Lov H 1441). Bertrand ajoute que le poème a été adressé, croit-il, « à M. G. Damas », élément d'information très important, qu'il soit juste ou non, étant donnée la place qu'occupe ce personnage dans la famille de l'écrivain au moment où il compose *Gaspard de la Nuit*.

² C. Sprietsma écrit que Bertrand est entré à la SED en 1826 et Jacques-Rémi Dahan le confirme (« Bertrand et la Société d'Études de Dijon », *La Toison d'Or*, Véronique Dufief-Sanchez (dir.), n° 3, 2003, p. 101 : « C. Sprietsma précise, p. 54 : « Le douze décembre 1826, Bertrand est élu rapporteur ; le 23 mai 1827, vice-président. ») Nous n'avons pu consulter le document qui témoignerait de son élection à cette date. Mais *L'état des archives de la SED* mentionne, semble-t-il, un M. Bertrand (?), en 1824, comme auteur de la suite du « rapport sur les trouvères ». À aucun autre moment, il n'est question d'un homonyme. À moins qu'il ne s'agisse de M. Boissard (auteur de « Recherches sur les trouvères », nous aurions là un élément indiquant que Louis Bertrand a participé à quelques séances de la SED avant d'y être élu. Notons, à propos des liens entre Bertrand et la SED, qu'un témoignage suppose qu'il était également membre d'une autre société d'études. Pour l'année 1826, *L'état des archives de la SED* publié par Jacques-Rémi Dahan (*op. cit.*, p. 102) indique en effet : « 45-Le singe et le miroir, par un membre de la société d'étude de Paris. Fable ». S'agit-il d'un texte homonyme à celui de Bertrand, d'une erreur d'attribution, d'une inadvertance du secrétaire de la SED, d'une ruse de l'écrivain ou Bertrand a-t-il été membre de la Société d'études de Paris par correspondance ? Des recherches complémentaires mériteraient d'être effectuées.

avec ses enjeux esthétiques, moraux, sociaux et politiques) ont sans doute contribué à stimuler sa créativité : Cargill Sprietsma note qu'en 1828, sur les 55 titres que compte la liste des textes lus dans les séances littéraires de la Société d'Études de Dijon, 22 sont de Bertrand et que sur les 57 de l'année précédente, 11 étaient déjà de lui³. C'est également grâce à sa fréquentation de la SED et aux publications du *Provincial* que Bertrand entre en correspondance avec Hugo, intimement lié à Théophile Foisset, qui l'encourage par ses marques d'admiration, même si elles sont sans doute plus stratégiques que sincères⁴. Fort de ce patronage⁵, Bertrand effectue un premier voyage à Paris en 1828 avec l'espoir de voir publier ce que l'on considère, à juste titre sans doute, comme un lointain premier état de *Gaspard de la Nuit*, le recueil des *Bambochades romantiques*. L'ouvrage est accepté par un éditeur et Bertrand peut en annoncer la publication imminente à sa famille et à son ami Charles Brugnot (*OC*, p. 850-851, 857, 862) dès le début de l'année 1829. Mais l'éditeur fait faillite et le manuscrit est placé sous scellés. Bertrand ne rentre en sa possession (?) qu'après le 1^{er} août 1829⁶. Il persévère néanmoins dans ses projets de publication, mais en continuant à travailler à son œuvre de manière si exigeante que lorsque le livre est acheté par Renduel, il n'est plus le même. Le changement de titre ne manifeste sans doute pas seulement le désir de piquer la curiosité des lecteurs ; il indique aussi très vraisemblablement une évolution importante du projet que Bertrand désigne comme l'invention d'un nouveau genre de prose⁷. Il est bien entendu hors de question, dans l'état actuel de nos connaissances, de prétendre pouvoir déterminer dans quelle mesure exacte *Gaspard de la Nuit* diffère des *Bambochades romantiques*, le manuscrit de ce premier recueil ayant disparu et, ce, de manière peut-être définitive. Nous nous proposons simplement de réunir quelques-uns des éléments du dossier, dans l'attente de travaux plus approfondis, pour tenter de mieux cerner ce que put être le premier recueil de Bertrand⁸.

³ C. Sprietsma, *Louis Bertrand (1807-1841) dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, [1926], avant-propos de Jacques Bony, Eurédit, 2005, p. 57. Sur la liste exacte des textes de Bertrand, voir les textes répertoriés par J.-R. Dahan, dans Véronique Dufief-Sanchez (dir.), *La Toison d'or*, n°3, 2003, p. 102-103.

⁴ Voir notamment la lettre du 31 juillet 1828 (*OC*, p. 845) et les lettres de Hugo à Foisset publiées par J.-R. Dahan dans *L'esprit du lieu : La Bourgogne et ses écrivains*, textes réunis par Jacques Poirier, actes n° 4, Dijon, 1998, p. 96-119. Sur les rapports entre V. Hugo et Bertrand voir aussi le chapitre de Steve Murphy, « Hugo honoré », dans *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. A la recherche de Gaspard de la Nuit*, Paris, Garnier (à paraître).

⁵ Voir la lettre de Théophile Foisset datée du 28 août 1828 qui soupçonne Bertrand de vouloir utiliser les relations entre Hugo et *Le Provincial* pour « se ménager des appuis » à Paris. (*OC*, p. 846).

⁶ « Le 1^{er} août 1829, Bertrand écrit à sa mère et à sa sœur : "les *Bambochades* dont vous me parlez dans plusieurs de vos lettres sont maintenant sous les scellés avec les meubles d'un libraire qui a fait faillite et avec qui j'étais en marché, on me les rendra dans quelques jours après un mois de séquestre." Il s'illusionnait sans doute, et le manuscrit dut aller rejoindre le stock de Sautélet dans les dépôts du libraire Paulin, nommé liquidateur. On n'entend plus parler des *Bambochades* jusqu'en 1833. » (Louis, dit Aloysius, Bertrand, *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, édition établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, GF Flammarion, Paris, 2005, p. 9.)

⁷ C'est, écrit Bertrand à David d'Angers, en travaillant à *Gaspard de la Nuit* qu'il a inventé un nouveau genre de prose. La formule peut laisser entendre que le changement de projet entre les *Bambochades* et *Gaspard de la Nuit* a été marqué par le passage d'un ensemble de textes en prose de longueur variable à un recueil de textes composés de livres où « chaque pièce est divisée en quatre, cinq, six et même sept alinéas ou couplets » ou de « phrases éparpillées » et « dialogues » (*Instructions à M. le Metteur en pages*), encadrés par un paratexte proliférant.

⁸ Ce travail est bien entendu redevable à d'importantes recherches antérieures : en particulier celles de C. Sprietsma (*Louis Bertrand, dit Aloysius Bertrand, 1807-1841. Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Champion, 1926), de F. Rude (*Aloysius Bertrand*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1971) et *Les Annales de Bourgogne*, XLII, 1970, p. 191-199), de Helen Hart Poggenburg (*OC*), de Jean-Luc Steinmetz (son édition, mais aussi ses articles, en particulier « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », dans Véronique Dufief-Sanchez (dir.), *Aloysius Bertrand, La Toison d'Or*, 2003, p. 57-67) et de Jacques-Rémi Dahan (*id.*, p. 101 sq.)

Notons tout d'abord, qu'il paraît désormais assez peu probable que le manuscrit de 1836 que nous connaissons soit composé du démembrement et d'un travail de recomposition du recueil de 1828 : Bertrand est revenu trop de fois sur le métier pour chacun des textes du manuscrit qui nous est parvenu pour que les feuillets qui le constituent puissent en être directement issus. Il est vraisemblable que, même dans le cas des épigraphes, ce sont des mises au net assez tardives⁹. Le seul moyen de se représenter ce que fut le recueil primitif consiste dès lors à se demander ce que furent les textes écrits avant 1829. Nous procéderons donc d'abord à un recensement de ce que Bertrand écrivit à Dijon et dans les premiers mois de son premier séjour à Paris, en prenant appui sur le nombre relativement important de témoignages, documents, publications et manuscrits qui sont parvenus jusqu'à nous : s'ils ne nous permettent pas de reconstituer entièrement le recueil des *Bambochades*, ils peuvent nous donner une idée de ce qu'écrivait Bertrand jusqu'à l'époque de leur vente à Sautelet et de ce que lui et ses contemporains désignaient expressément comme « bambochades ».

On considère encore souvent aujourd'hui que les *Bambochades* qui devaient paraître en 1828 étaient des textes proches dans leur forme des "poèmes en prose" de *Gaspard de la Nuit*, au motif que les trois textes ainsi désignés parus dans *Le Provincial* du 12 septembre 1828 se présentent comme des textes en prose, brefs, composés en couplets, et qu'il s'agit d'avant-textes du « Clair de lune », « L'air magique de Jean de Vitteaux » (« La gourde et le flageolet ») et « Jean des Tilles » (« Les Lavandières »). Mais cette supposition pose plusieurs problèmes. Notons, tout d'abord, que dans *Le Provincial*, Bertrand ne mentionne pas ces trois textes comme des « Bambochades », mais comme faisant partie d'un recueil dont le titre était *Bambochades romantiques* :

Ces trois pièces font partie d'un recueil de compositions du même genre que l'auteur se propose de publier très prochainement, sous le titre de *Bambochades romantiques*.

Le terme important pour nous ici est celui de « compositions », hyperonyme qui peut désigner un ensemble de textes de formes et de sujets variés, unis seulement par leur « genre » (le pittoresque propre à la bambochade ?).

La deuxième source sur laquelle on prend appui généralement pour parler des « bambochades » est un cahier manuscrit qui fait état des pièces lues à la SED. Or, si la liste des textes qui figure dans ce cahier a été correctement éditée, et avec la mention d'« annotations marginales »¹⁰, en revanche aucun éditeur n'a décrit leur support ni la nature de ces « annotations marginales ». Cette description matérielle eût pourtant été bienvenue. Ce que nous appelons « L'état des archives de la SED » se présente comme un cahier bleu de 16 x 21,9 cm dont le papier vergé est relié par une double couture. Sur la première page de la couverture figurent plusieurs fois le tampon de la Société d'études de Dijon portant sa devise (« Étude et amitié »), le tampon des Archives départementales de la Côte d'Or et, à l'encre brune, le titre « État des archives de la Société d'Études ». Chaque page du cahier a été divisée en deux colonnes. Dans

⁹ Sur ce point et sur l'idée que le manuscrit de 1828 était composé de cahiers, voir l'article de Jacques Bony, « Le(s) manuscrit(s) de Gaspard de la Nuit », dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand œuvre d'un petit romantique*, colloque de la Sorbonne, Nicolas Wanlin (dir.), Paris, 2010. (J. Bony note en particulier que : « les nombreux filigranes 1836 ou 183. attestent que le feuillet a été écrit (ou recopié) à une date tardive, sans doute dans le souci de remettre à Renduel un manuscrit « propre » ; le texte de 41 poèmes (sur 51) figure sur un papier postérieur à 1830, 10 seulement pourraient donc venir d'un cahier – si des disparités n'existaient pas également entre les papiers sur lesquels ils sont écrits... D'autres éléments militent d'ailleurs en faveur d'une mise au point tardive de ce manuscrit [...] », p. 63.)

¹⁰ C. Sprietsma en a proposé une première publication (*op. cit.*, p. 57-58). Elle a été revue, corrigée et complétée par J.-R. Dahan dans Véronique Dufief-Sanchez (dir.), *La Toison d'or*, n° 3, 2003, p. 102-103.

celle de droite figure la liste des textes avec le nom de leur auteur. La colonne de gauche est une colonne « Observations » où sont mentionnés, notamment, les textes manquants ou l'année au cours de laquelle le manuscrit a été déposé par l'auteur. On ne peut toutefois pas réellement tirer de conclusions de ces mentions, un avertissement indiquant au début du cahier que

Les notes mises dans la col. d'observations n'ont plus d'objets, un état particulier ayant été dressé pour la variation des morceaux.

Cette note et d'autres indices (des changements d'encre et de graphie, des ratures, des additions et suscriptions) indiquent que cet état des archives a été revu et amendé à plusieurs reprises. Ainsi, les titres de plusieurs textes de « M. Bertrand » datant des années 1826, 1827, 1828 ont été annotés, complétés ou corrigés et ces mentions sont rétrospectives. Il ne s'agit donc probablement pas, comme on le croit généralement, de sous-titre donnés par l'auteur dès la première présentation du texte à la SED. On ne peut toutefois évaluer le moment où ont été portés ces ajouts. Un examen attentif d'assez nombreuses feuilles isolées portant un état des archives de la SED doit être mené avant toute conclusion hâtive : elles témoignent que ce cahier est sans doute lui-même la mise au net d'états antérieurs. On suppose en tout cas qu'il est postérieur vraisemblablement à 1828. Prenons un exemple de titre annoté. Le texte 35 de la liste de 1826 est présenté comme étant « La colline des Oliviers par M. Bertrand ». Au-dessus de ce titre, d'une autre encre et en petits caractères, a été ajouté : « Fragment d'un voyage en Palestine. – Prose. » Or, ce titre figure dans la liste des textes lus à la SED l'année suivante. L'ajout peut donc avoir été destiné à permettre au secrétaire de l'état des archives d'identifier les doublons de manière à ne réclamer qu'un texte à l'auteur : sa dernière version – ce que confirme la note liminaire mentionnée ci-dessus. Il est probable aussi que les indications de forme et de genre littéraire obéissent à cette même exigence : les manuscrits récupérés étaient peut-être classés dans des dossiers en fonction de leur forme (prose, vers, bambochade) ou du moins identifiés en partie en fonction de leur forme (versifiée ou non en particulier). En tout cas, la mention « bambochade » ajoutée à côté d'un texte comme « Les Muletiers » est sans doute le signe que le secrétaire en a demandé les manuscrits à Bertrand et que, faute de les obtenir, il a ajouté une précision sur le type de texte qu'il faudra lui redemander. S'il ne s'agit sans doute pas d'un « sous-titre » donné par Bertrand dès la première lecture du texte à la SED, il peut néanmoins s'agir d'un indice assez fiable concernant l'appartenance probable de ce texte au recueil des *Bambochades romantiques* en 1828.

Comme l'a souligné Cargill Sprietsma et plusieurs des commentateurs qui lui ont succédé, d'autres textes ont été explicitement désignés comme des « Bambochades » et, cette fois, directement par Bertrand lui-même. Or, ce sont des textes qui n'avaient probablement pas la forme de ce qu'on appelle aujourd'hui un "poème en prose". Dans la liste des « quinze chroniques. 1828 », aucun texte n'est désigné comme « bambochade », mais dans celle qu'Helen Hart Poggenburg a publiée à sa suite (*OC*, p. 769 et notice, p. 807)¹¹, trois textes sont désignés de cette façon :

- 4-La Fête de Notre-Dame de l'Étang. Bambochade.
- 5-La Foire de Beaucaire. id.
- [...] Bambochade. Henri 4e.

¹¹ La première liste est décrite comme constituée de deux feuillets avec, en dessous du titre, la date de 1828. Helen Hart Poggenburg précise qu'elle « fut sans doute rédigée avant le 1^{er} mai 1828, date de la publication de Jacques-les-Andelys dans *Le Provincial* », ce qui ne nous paraît pas évident. La deuxième liste n'est pas datée, mais plusieurs des textes mentionnés ayant été publiés, nous pouvons penser qu'elle a pu être établie dans les années 1828-1830.

Nous ne savons pas s'il s'agit d'ajouts, comme dans le cahier de l'état des archives de la SED ou si Bertrand a porté cette mention en même temps que les titres, mais les éditeurs les donnent en tout cas comme autographes¹². Du dernier texte, nous ne connaissons, actuellement, que le titre. Le deuxième renvoie à un texte publié à plusieurs reprises : dans *Le Provincial* n°54 (28 septembre 1828 et 30 septembre 1828), puis dans *Le Mercure de France* en 1830¹³. Le premier, auquel fait écho une expression de la « première préface » de *Gaspard de la Nuit*¹⁴, nous est parvenu sous deux formes publiées très différentes l'une de l'autre, l'une sous le titre « Notre-Dame d'Étang » (*OC*, p. 436-439 et p. 453), l'autre sous le titre « Pèlerinage à Notre-Dame de l'Étang » (*OC*, p. 465 et p. 526) soulevant la question de la présence ou non de vers dans le recueil vendu à Sautelet. Helen Hart Poggenburg note en effet à propos du texte qu'elle a publié sous le titre « Notre-Dame d'Étang » qu'il a paru dans *La France littéraire*, sous la rubrique *Album littéraire* (fév. 1833, V, p. 406-41). Signé X, il a été « attribué à Bertrand par Jean Richer (sur une suggestion de Brian Juden, qui l'a trouvé au cours de sa rédaction de l'index du périodique). Le sujet et certaines tournures telles que « soif inextinguible » qu'on retrouve dans le texte liminaire de *Gaspard de la Nuit* semblent confirmer qu'il est de Bertrand. Les vers intitulés « Pèlerinage à Notre-Dame de l'Étang » sont datés du 3 septembre 1827 et ont paru dans *Le Provincial* n° 6 du 15 mai 1828 (*OC*, p. 526). Le problème de l'identification de la « bambochade » se pose donc. Il est tout à fait vraisemblable que l'écrivain a effectivement composé deux textes – un en vers et un en prose – traitant du même sujet, puisqu'il l'a fait pour d'autres textes¹⁵ et que les éléments narratifs et les enjeux idéologiques sont très proches dans les deux textes. Mais, dans ce cas, faut-il comprendre que la « bambochade » est le texte en prose, le texte en vers ou une troisième version actuellement inconnue ? *A priori*, et en dépit de la date tardive de sa publication (1833)¹⁶ et de sa longueur, plutôt que le texte en vers, c'est le texte en prose que nous identifierions comme la « bambochade ». La version de « La Foire de Beaucaire » que nous connaissons et qui a été désignée comme une « bambochade » sur la liste que nous avons citée ci-dessus, qui n'est qu'un peu plus long que le texte paru dans *La France littéraire*, ferait pencher la balance dans le même sens. Pourtant, d'autres éléments, peuvent aussi laisser penser, du moins dans un premier temps, que la bambochade a pu être le texte en vers. De fait, à cette première liste de sept bambochades (« Clair de lune », « La Gourde et le flageolet », « Les Lavandières », « Les muletiers », « Pèlerinage à Notre-Dame de l'Étang », « [...] Henri IV », « La Foire de Beaucaire »), il faut ajouter encore trois « bambochades », dont une, peut-être, en vers. C'est du moins ce à quoi conduit, dans une première approche, le compte rendu de séance non daté de la SED publié par Jacques-Rémi Dahan en 2003 :

Sans date. – M. Darcy étant président
Mr Ponsat (*sic*) lit trois petites Bambochades de Mr Bertrand, la première en vers intitulée Le Pendu, la seconde en prose intitulée la (*sic*) Sylphe, la troisième également en prose intitulée la chaumière¹⁷.

¹² *OC*, p. 807.

¹³ *OC*, notice relative à « La Foire de Beaucaire en 1771 », p. 446.

¹⁴ « les halliers mal hantés de la Fontaine de Jouvence et de l'hermitage de Notre-Dame d'Étang » (*OC*, p. 95).

¹⁵ Bertrand a, semble-t-il, écrit un « Départ pour le Sabbat » en vers (*La Volupté*, p. 3) avant ou parallèlement au texte en prose que nous connaissons sous ce titre. C'est aussi très probablement le cas pour le texte « Le Gibet » dont nous parlons ensuite.

¹⁶ Cet argument pourrait même davantage plaider pour son identification que contre. Sur ce point, voir le développement 2 ci-dessous (Contes et projets de préfaces antérieurs à 1836).

¹⁷ *La Toison d'or*, *op. cit.*, p. 104. N'ayant pas eu accès à l'original, nous ne pouvons confirmer le déterminant féminin singulier devant « Sylphe ».

Non daté, ce compte rendu pose problème. Heureusement, une feuille isolée des archives de la SED atteste que M. Darcy a été président en 1829 et les lettres des membres de la Société qui nous sont parvenues, confirment cette date et permettent de connaître le contexte de rédaction de ce compte rendu. Dans un courrier daté du 14 janvier 1829, adressé à Théophile Foisset, fondateur de la SED, Charles Brugnot fait allusion à deux lettres de Bertrand et ajoute :

N'oubliais-je pas de te dire que Sautelet imprime les Bambochades de Bertrand au nombre de 40, ce qui fera un vol. dit-il de 200 pages et plus avec notes et préfaces ? Il m'en envoie deux : l'un (*sic*) dédié à sa mère, l'autre à moi ; la première est charmante surtout¹⁸.

Et Brugnot ajoute :

J'ai aussi de lui quelques vers, essais rythmiques fort drôles ; c'est une manie dans la nouvelle école.

La distinction opérée entre les bambochades et les vers semble indiquer que le volume vendu à Sautelet ne comportait que des textes composés en prose (indépendamment d'éventuelles citations mises en épigraphe ou de textes liminaires). Une expression, dans le compte rendu de séance fautif publié par J.-R. Dahan, retient l'attention et permet de préciser : le secrétaire parle de « petites bambochades », ce qui signifie que les textes envoyés étaient courts (c'est attesté par la version de « Ma chaumière » publiée en 1830) mais aussi que les membres de la SED estiment qu'une bambochade est habituellement un texte long, ou / et savent qu'il existe, de Bertrand, des bambochades « longues », ce qu'atteste la version de « La Foire de Beaucaire » qui nous est parvenue. Le recueil des *Bambochades romantiques* aurait donc bien pu être composé de textes en prose de longueur variable¹⁹, malgré l'expression de l'annonce du *Provincial* (« compositions du même genre ») qui a pu laisser penser à une homogénéité formelle parfaite des textes, ce qui est tout simplement oublier l'hétérogénéité même de *Gaspard de la Nuit* (que Bertrand lui-même souligne notamment dans les « Instructions à M. le Metteur en page »).

Dans une lettre datée du 24 janvier, envoyée à Bertrand, Brugnot évoque « les deux bambochades » qui devaient être lues à la SED (ce qui confirme l'erreur du compte rendu de séance qui parlait de trois bambochades dont une en vers). Mais, s'adressant à l'auteur, il parle, malheureusement, de ses textes de manière entendue, ce qui restreint le champ de compréhension des lecteurs qui n'ont pas connaissance des manuscrits envoyés. Rappelons ces lignes maintes fois citées :

¹⁸ OC, p. 851. Les deux lettres de Bertrand sont actuellement "perdues", bien que l'une au moins ait dû se trouver aux Archives de Dijon puisqu'elle était jointe à celle de Brugnot... espérons que l'une et l'autre, ainsi que les manuscrits de poèmes et de bambochades qui les accompagnaient sont entre de bonnes mains et que l'ensemble sera un jour accessibles : les quatre documents livreraient des éléments très précieux à la reconstitution du projet des *Bambochades romantiques* et donc de l'histoire génétique de *Gaspard de la Nuit*.

¹⁹ Nous aurions là un deuxième indice indiquant que « le joli volume de Ballades en prose » refusé par Delangle n'était peut-être pas les *Bambochades romantiques* de Bertrand. Jacques Bony avait déjà souligné que cette attribution posait problème, puisque la lettre qui mentionne le recueil de « Ballades en prose » date du 9 ou du 16 avril 1829 et que la lettre de Charles Brugnot qui annonce la parution des *Bambochades* chez Sautelet est antérieure de plus de trois mois (la lettre de Brugnot, qui fait suite à plusieurs lettres de Bertrand perdues, date du 14 janvier 1829). (Sur la question du volume de « ballades en prose », voir la présentation de l'édition de *Gaspard de la Nuit* par Jacques Bony : Louis, dit Aloysius, Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, édition établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, GF Flammarion, Paris, 2005, p. 8 et 9.)

Que je m'empresse de vous remercier de la jolie *Bambochade* que vous me faites l'amitié de me dédier ; non seulement je vous en donne la permission, mon ami... comme vous dites, mais je vous en suis plein de reconnaissance ; comme signe d'une amitié qui est jeune, mais qui, je l'espère, vieillira autant que nous. *Les Sylphes* sont d'une fraîcheur et d'une grâce de détails charmantes. *La Chaumière* nous a tous attendris ; votre mère et votre sœur en sont ravies ; le dernier alinéa est un sentiment exquis couronnant au mieux les petits poèmes. J'ai montré ces deux pièces à plusieurs personnes, qui toutes les ont goûtées. [...] Quant au *Gibet*, ma foi, j'ai eu l'indiscrétion de le laisser courir aussi un peu. C'est drôle. Vous ne pensez pas qu'il fallût à cette débauche rythmique d'autre louange ou d'autre critique. C'est drôle et j'aime à la folie le *longtemps* et le *lentement drôle* qui n'est pas drôle mais beau.

Le rapprochement entre la lettre à Bertrand et celle envoyée précédemment à Foisset semble bien indiquer que, comme l'a relevé Jean-Luc Steinmetz²⁰, « Le Gibet » dont il est ici question n'est pas la « pièce détachée » que nous connaissons sous ce titre aujourd'hui mais un poème en vers (celui que le compte rendu publié par J.-R. Dahan intitule « Le Pendu »), et que les « deux bambochades » sont, par conséquent, le texte dédié à Brugnot et « Ma chaumière ». Reste le problème d'identifier le texte offert à l'ami de fraîche date. Ce texte peut-il s'intituler *Les Sylphes* ? C'est probable ; le style habituel de Brugnot rend en tout cas l'hypothèse possible. Le compte rendu de la séance où il a été lu le confirmerait malgré la différence de nombre (la (?) sylphe / les sylphes) ou, plutôt, grâce à elle. Il ne reste pas de texte dédié à Brugnot dans la version de *Gaspard de la Nuit* de 1836 ; en revanche, un texte comporte un extrait de l'une de ses *Poésies* mis en épigraphe : « Ondine ». « Les Sylphes » était-il un avant-texte d'« Ondine » ? Les liens poétiques et légendaires entre la créature de l'air et la créature de l'eau ne rendent pas la conjecture totalement invraisemblable, même si d'autres éléments donnent plutôt à penser que « la bambochade dédiée à Brugnot (*Les Sylphes* ?) » et « Ondine » ont coexisté à une étape de l'histoire de *Gaspard de la Nuit* et que, peut-être, la dédicace et la citation les rapprochaient par un système d'échos (voir *infra*). Mais l'on peut se demander aussi si ce titre ne pourrait pas également désigner un ensemble de « petits poèmes » (des textes en vers ?²¹), comme ceux que « le dernier alinéa » de « Ma chaumière » « couronne » selon le mot de Brugnot. La difficulté est accrue par le fait que le titre « Les Sylphes », du fait du pluriel, pourrait renvoyer à plusieurs pièces et que l'ordre d'exposition de la lettre de Brugnot peut donner à penser que « Ma chaumière » serait l'une de ces « Sylphes », ce que les lecteurs de *Gaspard de la Nuit* sont tentés de croire (abusivement sans doute) du fait de la paronymie « Sylphes »/« Silves »²². Dans l'attente d'un possible accès, un jour, aux manuscrits que Bertrand envoya à Brugnot et/ou d'autres éléments, nous laissons ces questions en suspens. Nous désignerons donc, par prudence, la première bambochade comme « la bambochade dédiée à Brugnot (*Les Sylphes* ?) » et nous considérerons que, peut-être, des vers se glissaient dans les *Bambochades romantiques* (mais sans être eux-mêmes des « bambochades »), un peu comme il y a des vers dans « Le coin du feu », un texte dont il n'est pas exclu qu'il ait pu faire partie, lui

²⁰ p. 329.

²¹ Rappelons que Bertrand a lu des textes en prose et en vers lors de son séjour à Paris. V. Pavie se souvient particulièrement l'avoir entendu lire dans ces années-là une « manière de ballade [...] ciselée comme une coupe, colorée comme un vitrail » et dont « les rimes tintaient comme les notes du carillon de Bruges ». Son refrain était si frappant et le « chevrottement » de la « voix grêle » de Bertrand l'avait rendu si inoubliable qu'il l'a retenu comme, estime-t-il, tous ceux qui l'ont entendu, trente ans plus tôt : « Lors qu'on entendait le soir sonner les cloches /Du gothique couvent de Saint-Pierre de Loches. » L'on sait aussi que Bertrand y a lu « L'Agonie et la mort du Sire de Maupin. » (*OC*, p. 46)

²² Voir « Contes et projets de préfaces de *Gaspard de la Nuit* », *infra*.

aussi, du recueil vendu à Sautelet²³.

À ce stade, nous pouvons penser connaître le titre de 9 des 40 textes du volume promis à Sautelet : « Clair de lune », « La Gourde et le flageolet », « Les Lavandières », « Les muletiers », « Pélerinage à Notre-Dame de l'Étang », « [...] Henri IV », « La Foire de Beaucaire », « la bambochade dédiée à Brugnot (Les Sylphes ?) » et « Ma chaumière ». Bien que Bertrand ait offert une trentaine de contributions au *Provincial*, selon ses propres chiffres, Brugnot semble assez impressionné par la taille du volume. Ce qui confirme que, comme les listes de l'État des archives de la SED le suggèrent, Bertrand, délibérément, n'a pas lu ou fait lire tous ses textes à la SED. Loin de là. Qu'en est-il donc des 31 autres « bambochades » achevées en 1829 ? Devons-nous, nous aussi, être particulièrement étonnés de ce nombre de textes achevés dès 1829 ? Et combien d'entre eux étaient déjà des avant-textes des *Fantaisies* de Gaspard ?

Intéressons-nous tout d'abord aux détails chiffrés donnés par Brugnot à Théophile Foisset et qui viennent probablement directement des lettres de Bertrand qu'il a reçues : Les *Bambochades romantiques* constituent un recueil de 40 textes, répartis sur 200 pages sans compter les préfaces et les notes. En d'autres termes, chacun des textes occupe, en moyenne, cinq pages. Faut-il en déduire que Bertrand avait peut-être déjà prévu de séparer titres de sections, titres de textes, épigraphes et bambochades ? L'absence d'homogénéité de longueur et de forme des textes qui composaient probablement les *Bambochades romantiques*, le fait que les publications de Sautelet entre 1826 et 1829 étaient majoritairement de format in-8° et l'hypothèse très vraisemblable concernant la date tardive de la division de *Gaspard de la Nuit* en six livres (J. Bony, *op. cit.*, p. 60), nous paraissent rendre inutile cette hypothèse concernant les épigraphes au moins. La question nous paraît à écarter également dans la mesure où les trois textes publiés en pré-originaux dans *Le Provincial*, n'ont pas de citations mises en épigraphe : tous les trois ont un titre (« Le clair de lune », « Les lavandières », « La gourde et le flageolet »), une dédicace (« À l'auteur de Trilby » ; « À M. Émile Deschamps » ; « À l'auteur de la ballade des deux archers ») et se terminent par une date (« Minuit, 7 janvier 1827 » ; « 11 avril 1828 » ; « 22 février 1828 »). En admettant même que certains textes aient eu des épigraphes, des manuscrits rendent probable l'idée que l'isolement des épigraphes a été relativement tardif dans le projet de *Gaspard de la Nuit*. Ainsi en va-t-il d'un manuscrit portant un avant-texte de « Encore un printemps » conservé à la Bibliothèque de l'Institut de France²⁴. Le texte est daté de 1836, mais la version du texte paraît être antérieure à celle du manuscrit de 1836. Or, le titre et le numéro du poème figurent là sur la même page et non sur des pages différentes comme dans l'autographe de la grande réserve de la Bibliothèque nationale de France. C'est peut-être donc seulement lorsqu'il a préparé le manuscrit complet de *Gaspard de la Nuit*, que Bertrand a opté pour cette mise en page particulière, en conformité avec les exigences de son éditeur en termes de nombre de pages²⁵. S'il est vrai que « Clair de Lune », « La Gourde et le Flageolet » et « Ma chaumière » ne s'étendaient sans doute pas sur cinq pages chacun (sauf s'ils étaient accompagnés de « petits poèmes » (?), ce que nous ne saurons sans doute que lorsque réapparaîtront les manuscrits envoyés à Brugnot), ce

²³ Notons à propos de ce texte que Bertrand a peut-être pastiché ou parodié la composition d'un membre de la SED. Le titre « Le coin du feu » apparaît en effet dans « L'état des archives de la SED » de 1924 sous le nom d'un correspondant parisien. Les homonymies sont très fréquentes, mais il est aussi remarquable que plusieurs textes de Bertrand portent des titres homonymes à ceux de membres de la SED.

²⁴ Nous le décrivons et transcrivons plus loin.

²⁵ On se souvient de la remarque qui fait écho aux notes qui suivent le projet de contrat avec Eugène Renduel (« Faire les notes ») et qui est sans doute liée aux conversations de Bertrand avec Renduel au moment de leur entente : « Le manuscrit n'est que de 270 pages, et je ne voudrais pas être obligé d'ajouter un trop grand nombre de notes à la fin du volume pour le compléter. » (*OC*, p. 373 et p. 379)

pouvait très bien être le cas en revanche de « La Foire de Beaucaire » ou du « Pèlerinage à Notre-Dame de l'Étang » et de bien des textes dont nous ne connaissons que le titre.

Concernant les textes eux-mêmes, nous ne pouvons faire que des hypothèses. Si nous supposons que les *Bambochades* étaient des textes en prose de longueur et de sujets variés, deux listes peuvent être établies pour évaluer le nombre de textes composés par Bertrand entre 1823 et 1829 dont nous avons aujourd'hui connaissance : celle des textes en prose de Bertrand écrits avant la vente du manuscrit à Sautelet et celle d'avant-textes des Fantaisies de *Gaspard de la Nuit* qui peuvent dater de la fin des années 1820. Un parcours rapide de la chronologie établie par Helen Hart Poggenburg (*OC*, p. 36-51) indique pour la période qui va de 1826 à 1830, une trentaine de textes en prose, bambochades ou avant-textes du recueil de 1836. Nous ne relevons ici que ceux que nous n'avons pas encore recensés :

1826 : « Duguesclin », texte pour lequel Bertrand reçoit le premier prix de rhétorique de sa classe et qui deviendra « Jacques-les-Andelys » puis « Les Grandes compagnies ».

1827 : « Le soir, aux portes de Schiraz²⁶ », « Minuit », « La Colline des oliviers », « Le renégat : fragment d'un voyage en Palestine », « Artaxerxès et Thémistocles », « L'orage », « Adieux », « Le deuxième homme », « L'Âme », « La Mort »

1828 : « Le marquis d'Aroca », une imitation de Robert Burns, « La citadelle de Mollgast », « L'étable de saint Jean. Chronique de l'an 1359 », « Le coin du feu : scène allemande », « Des procès intentés aux animaux en Bourgogne », « Le Carillonneur ».

Nous devons y ajouter « Caractacus » qui, par son sujet, semble pouvoir être rapproché des textes des années 1827 (comme « Artaxerxès et Thémistocles » par exemple) et par sa rédaction de « L'étable de saint Jean »²⁷. Et, peut-être, « Michel-Ange à Florence » dont nous ne connaissons que le titre (*OC*, p. 14), mais qui devrait réapparaître un jour, puisqu'il semble avoir été publié en 1833²⁸. À cet ensemble de textes répertoriés dans des listes ou grâce à des publications, nous pouvons ajouter les témoignages de contemporains (en particulier V. Pavie), selon lesquels Bertrand aurait lu à Paris, dès la fin de l'année 1828, pour certains d'entre eux, en 1829 pour d'autres, « Le Maçon » (?), « Harlem » (?), « La Viole de Gamba » (?), « Padre Pugnaccio » (?), « L'Alchimiste » (?), « L'écolier de Leyde » (?)²⁹. Rien n'est sûr, mais il n'est pas improbable, non plus, que des versions de ces textes existaient déjà dans le recueil des *Bambochades* et que Bertrand les ait lus pour faire, en quelque sorte, la promotion de son livre à paraître. Si nous avons davantage de doutes concernant un certain nombre de textes en prose parus quelques semaines ou mois après la vente du manuscrit à Sautelet, comme « Des procès

²⁶ Nous considérons que « Scène indoustane (1826) » renvoie au même texte, nous ne le citerons donc pas par ailleurs. (Sur cette question, voir « Scène indoustane (1826) » est-il le premier poème en prose de Bertrand ?, dans *Miscellanées. Recueil de textes 2006-2009*, Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, p. 55-70.)

²⁷ Voir « Un inédit d'Aloysius Bertrand », *Histoires littéraires*, Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIX^e et XX^e siècles, janvier-février-mars, vol. XII, n°45, 2011, p. 3-20.

²⁸ Jules Marsan, *Bohèmes romantiques (documents inédits)*, éditions des Cahiers libres, 1929, p. 55-56 : « À ces dernières années, il faut rapporter toutes les pièces que V. Pavie a groupées à la fin de son recueil (Pièces détachées extraites du portefeuille de l'auteur) et aussi le proverbe *Les Conversions*, le conte *Perdue et retrouvée*, le petit tableau historique *Michel Ange à Florence (1519)*. » (*OC*, note 2, p. 808.)

²⁹ Pour les premiers textes de cette liste, voir *OC*, p. 47 et p. 49. Pour le dernier, voir la lettre de V. Pavie à Sainte-Beuve datée du 7 avril 1842 : lorsqu'il prend l'initiative de substituer ce texte au « Capitaine Lazare », l'éditeur angevin le qualifie de « vieille connaissance de Notre-Dame des Champs », ce qui suggère que Bertrand aurait lu ce texte lors des soirées parisiennes de 1828 (*OC*, p. 957).

intentés aux animaux » ou « De la justice et des peines infligées autrefois en Bourgogne », qui semblent plutôt avoir été écrits pour le journal dans lequel ils ont été publiés, il faudrait surtout prendre en considération les textes dont on ne connaît pour l'instant que les titres par des listes. Celle des « Chroniques » de 1828 et celle, sans titres qui a été publiée à la suite de la première dans les *Œuvres complètes*, en particulier, comportent des textes qui n'ont pas été désignés comme des bambochades et qui, pourtant, ont pu faire partie du recueil de 1829 si l'on en juge (tout en restant prudent) par ce qu'il est devenu en 1836, puisque certains titres renvoient à des textes de *Gaspard de la Nuit*. On trouve en effet dans ces deux listes, un probable avant-texte des « Lépreux » (« Les lépreux de Saint-Jacques de Trimolois, 1192 ou 93), un avant-texte possible de « La Tour de Nesle » (« La Tour de Nesle 1356³⁰ ») et un ancêtre potentiel de « La Messe de minuit » (« La Messe de Minuit ». Henri III le [...])³¹. Concernant la deuxième liste publiée dans les *Œuvres complètes* (p. 769), où figurent trois bambochades, on peut s'interroger aussi sur le titre « Le Grand veneur » qui rappelle « La Chasse » et « Le Carnaval », qui évoque « La chanson du masque », mais là encore, il ne peut s'agir que de pures hypothèses. Une quinzaine d'autres titres figurent sur ces listes et peuvent, peut-être, pour quelques-uns d'entre eux, avoir fait partie du projet. Il s'agit des textes suivants : « Les Pastoureaux 1249 Saint Louis en Palestine », « Nathan le Lombard 1319 Philippe le Bel, persécution des Juifs », « L'étable de Saint Jean, 1356 » (qui rappelle « L'étable de Saint-Jean. Chronique de l'an 1359 », *OC*, p. 408), « Le Connétable d'Armagnac 1418 », « L'Aveugle de Montargis. Charles 7 », « Les Cygnes de la forêt de Compiègne », « François 1er à ... », « Les Clercs de la basoche. Louis XI. », « Le Pré aux Clercs. Henri II », « Robert le Diable 755. Pépin le Bref. », « Les Normands à Paris. Charles le Gros Les Normands se retirent [...] », « Richard Dagy Charles 7 », « Les Albigeois. Philippe Auguste. », « [...] Louis XIII, 1512. », « Les Meuniers du gave ». Si le livre des « Chroniques » de *Gaspard de la Nuit* et la transformation de « Jacques-les-Andelys » en un texte bref et elliptique figurant dans *Gaspard de la Nuit* peuvent faire penser que les textes qui se trouvent sur les listes de chroniques étaient intégrés au moins en partie aux *Bambochades*, d'autres éléments peuvent laisser imaginer aussi que Bertrand avait en vue des publications historiques isolées. En tout cas, ces listes sont sans doute liées aux textes qu'évoque Théophile Foisset dans une lettre à Charles Brugnot datée du 6 juin 1828, qui laisse entrevoir l'étendue des lacunes de nos connaissances actuelles des manuscrits de Bertrand :

j'insiste pour que tu prennes les rênes d'une main ferme et que 1° tu forces Bertrand de s'acquitter envers nous. Dès qu'il t'aura livré cet article sur le *Code civil de la politesse*, pousse-le, l'épée aux reins, pour qu'il mette à ta disposition ses scènes historiques sur l'époque des ducs de Bourgogne, qui ne sont connues ni à la Société d'Études ni ailleurs. Ce serait un friand morceau de Variétés. Il y aurait là plus d'intérêt que dans *Mollgast*, moins de romantisme que dans *la Grille du cimetière* [...]³²

³⁰ Il n'est pas certain que le deuxième texte que nous connaissions sous ce titre soit celui qui figure sur la liste. Sur le statut possible de ce texte, voir Steve Murphy, *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand*, *op. cit.*

³¹ Jean-Luc Steinmetz, sans s'en expliquer précisément mais sans doute parce que les Lombards étaient connus, au même titre que les Juifs, comme des spécialistes des opérations de change et de prêt au Moyen Âge, propose aussi de voir dans le titre « Nathan le Lombard » un possible avant-texte de « L'écolier de Leyde » lui-même avant-texte du « Capitaine Lazare » (dans « Bertrand et Cie : « Les Chroniques », p. 113) Intéressante, l'hypothèse doit toutefois être présentée avec prudence, le titre étant suivi de précisions qui ne le rapprochent pas particulièrement de « L'écolier de Leyde » ou du « Capitaine Lazare » *a priori* mais de la figure stéréotypée du changeur juif : « 1319 Philippe le Bel, persécution des Juifs ».

³² L'article sur le *Code civil. Manuel complet de la politesse*, attribué à Horace Raïsson, mais qui était peut-être presque entièrement de son collaborateur, Balzac, est paru dans *Le Provincial* (8 juin, 26 juin, 29 juillet 1828), (*OC*, p. 622).

À l'exception de « Jacques-les-Andelys », nous connaissons trois titres de chroniques que l'on peut situer de manière sûre à l'époque des ducs de Bourgogne, qui va de 1363 à 1477 : « Le Connétable d'Armagnac 1418 », « L'aveugle de Montargis. Charles 7 » et « Les Clercs de la basoche. Louis XI », mais aucun manuscrit de ces textes ne nous est parvenu pour l'instant.

Cette lettre amène également à s'interroger sur la « ballade » « La Grille du cimetière », parue dans *Le Provincial* n° 12 du 5 juin 1828 avec une épigraphe de Chateaubriand, sous les initiales A. G. : Théophile Foisset semble bien, en effet, dans cette lettre l'attribuer à Bertrand. Et plusieurs éléments peuvent aller dans ce sens : le thème de l'amitié est celui de son texte en vers le plus ancien conservé (« Le malade »). L'anaphore du verbe écouter rappelle la manière dont Bertrand pastiche la littérature médiévale. La disposition du texte dans la publication du *Provincial* évoque celle de « Clair de lune », « La gourde et le flageolet » et « Les lavandières », et, surtout, celle du poème versifié « Regrets », qui se présente sous la forme de quatre strophes numérotées en chiffres romains et signé « J. L. Bertrand ». L'attribution de cette ballade en prose à Bertrand pose toutefois problème : l'écrivain a-t-il signé des textes d'initiales totalement étrangères à ses prénoms et nom ? (Le G. peut néanmoins renvoyer à Georges, le prénom de son père ; les initiales pourraient alors avoir valeur de dédicace ; le sujet des textes justifiant pleinement l'anonymat du fils et le choix d'une dédicace au père.) Nous ne connaissons pour l'instant qu'un cas, « Notre-Dame d'Étang. Février 1833 », moins troublant que celui-ci puisque l'initiale de signature est la lettre de l'anonymat X (*OC*, p. 453). Il reste que Bertrand a avoué une trentaine de contributions au *Provincial* et que malgré les découvertes de F. Rude³³, nous sommes encore loin du compte et que, sauf erreur de notre part, nous ne connaissons pas de collaborateur au journal dont les initiales soient A. G. ; il n'y a donc pas de raison absolue pour ne pas faire confiance au témoignage de Foisset. Mais, dans ce cas, ce sont peut-être tous les textes du *Provincial*, et il sont relativement nombreux, qui sont signés « X » ou « A. G. » qu'il faudrait envisager comme pouvant être de Bertrand. Parmi eux, plusieurs ne manquent pas d'intérêt. Y compris par rapport à *Gaspard de la Nuit* : depuis les chroniques d'archéologie qui font état de découvertes numismatiques, en passant par des « ballades », des textes en vers ou des chroniques judiciaires, les liens avec les intérêts de l'auteur du recueil paru en 1842 sont relativement nombreux et intéressants. Voici en tout cas le texte de « La grille du cimetière » que le fondateur de la SED semble attribuer à Bertrand. Nous respectons, *grosso modo*, la mise en page du journal :

La grille du cimetière

Ballade

Tant nous passons vite, même dans
le cœur de nos amis.

Chateaubriand

I.

Écoutez, écoutez-moi tous, et serrez-vous autour
de moi. – Cette nuit dernière, j'ai fait un rêve, et maudit

³³ *Les Annales de Bourgogne*, 1970, article cité.

soit mon rêve, car j'étais près d'un cimetière. Devant moi je voyais briller les rayons de la lune sur la grille de fer. Des nuages noirs passaient sur les étoiles, et toujours plus noirs, jusqu'à ce que la pluie vînt à tomber, et le vent à siffler, un vent froid, comme aux derniers jours d'octobre. Et, écoutez ! Qu'est-ce que je vis encore ? Je vis un homme... Oh ! comme il étoit pâle, et comme ses cheveux noirs flottaient au gré du vent ! Il étoit jeune dans l'esprit de mon rêve, et pourtant je ne pourrais dire quelle étoit sa figure, quoique deux fois il ait tourné la tête, quand il entendoit la pluie retentir sur les *barreaux glacés*.

II.

Écoutez, écoutez toujours ! – C'étoit la veille de la Notre-Dame d'automne, et un peu après l'Angelus. Comme la pluie tomboit, et comme le vent jetoit les feuilles mouillées sur les vêtements du jeune homme ! Mais lui se promenoit, marchant à grands pas sur la terre humide, car il étoit tourmenté intérieurement par la pensée de sa mort prochaine. Il disoit : Comme la gelée brillera sur la croix de fer ! Comme le soleil d'hiver dormira sur le sol de la tombe, à midi ! Il disoit encore : Qui se souviendra de moi ? Qui dira : Comme il étoit fait pour aimer ! Comme chacun de ses pas sur la terre auroit été brillant et heureux ! Qui viendra pleurer le soir au souffle de la bise ? Qui regardera la froide terre à travers les *barreaux glacés* ?

III.

Et (écoutez, écoutez encore !) il regrettoit amèrement ses amis de la terre ; et personne n'a eu un cœur comme le sien : il avoit trop battu de sa première jeunesse. Il disoit : C'est ma mère qui viendra pleurer sur ma fosse ; ce sont mes amis dont la main pressoit ma main. Puis en s'en allant il se retourna pour jeter un regard de regret sur l'étoile bleuâtre qui brillait au nord. Car il avoit adoré les étoiles et souvent la lune aux beaux rayons d'argent, le lac aux eaux bleues, et le vent du soir avaient reçu sa prière. – Trois jours après, dans l'esprit de mon rêve, une fosse de plus s'offroit à ceux qui regardoient à travers les *barreaux glacés*.

IV.

Écoutez, écoutez bien, disait-on à voix basse, et on faisoit encore silence, qu'il avoit déjà fini de raconter. – Et il y eut une jeune fille qui demandoit : Que devinrent ses amis, à lui qui étoit mort parce que son cœur avoit trop battu dans sa première jeunesse ? – Ce que devinrent

ses amis, jeune fille ; je pourrais vous le dire, car plusieurs jours passèrent devant moi dans l'esprit de mon rêve. De ceux qui vinrent à la grille le lendemain au soir, le nombre étoit petit ; ils étoient trois. De ceux qui pleuroient, le nombre étoit encore plus petit, jeune fille ; un seul pleuroit en regardant à travers la grille. Le surlendemain aucun ne vint ni ne pleura ; et depuis ce temps, il n'y a que l'étranger qui de temps en temps regarde en passant les belles tombes à travers les *barreaux glacés*.

A. G.

Notons simplement encore à propos de ce texte que le 5 juin, date de sa parution dans *Le Provincial*, le père de Bertrand, Georges, décédé dans la nuit du 26 au 27 février 1828, était mort depuis un peu plus de trois mois.

Dans l'une de ses dernières lettres actuellement connues, Bertrand, comme nous l'avons rappelé, parle de *Gaspard de la Nuit* comme du « livre de [s]es douces prédilections », c'est-à-dire, si nous le comprenons bien, comme d'un recueil dans lequel il n'aurait conservé, de ses textes les plus aboutis, que ceux qu'il préférerait. Contrairement à ce que l'on peut penser aujourd'hui, Bertrand a sans doute été un auteur relativement prolifique – n'oublions pas que lorsque les *Bambochades* sont sous les scellés, il essaie de vendre au prix fort (400 fr.) un autre manuscrit à un autre libraire (un recueil de ballades ? un roman historique ? des chroniques ?), alors qu'il vient d'achever un manuscrit « alimentaire » pour un autre libraire encore et qu'une de ses pièces de théâtre a, semble-t-il, été reçue au vaudeville (*OC*, p. 865). Si l'on considère qu'il avait écrit en tout cas entre 1823 et le début des années 1830 nettement plus de quarante textes en prose dont seulement une petite vingtaine ont fait partie des dossiers génétiques du recueil de *Gaspard de la Nuit* qui nous est parvenu³⁴, on prend encore mieux la mesure de la rigoureuse sélection à laquelle il s'est livré en plus de son inlassable travail de réécriture. Nous savons, du reste, que ce travail de remaniement et de choix s'est fait jusque dans les derniers moments qui ont précédé la vente du manuscrit ; les écarts entre les textes qu'annonce le prologue et ceux qui ont finalement été retenus, les changements de pagination et les lacunes du manuscrit vendu, la note indiquant de « refaire une table nouvelle pour Renduel » (*OC*, p. 379) ainsi que les différences entre les poèmes auxquels devaient renvoyer les illustrations et ceux qui nous sont parvenus le confirment.

Bertrand semble donc avoir en 1829 un projet à la fois très différent et assez proche de ce que deviendra le recueil en 1836 : des textes en prose, de thèmes et de longueur variés, des

³⁴ Les listes établies dans ces premières pages permettent de penser qu'au moment de vendre son manuscrit à Sautelet, Bertrand avait déjà travaillé sur les textes suivants : « Clair de lune », « L'air magique de Jean de Vitteaux » (« La gourde et le flageolet ») et « Jean des Tilles » (« Les Lavandières »), « Les Muletiers », « Ma chaumière », « Le Maçon », « Harlem », « La Viole de Gamba », « Padre Pugnaccio », « L'Alchimiste », « Le Capitaine Lazare » (« L'écolier de Leyde »). Bien que nous n'en sachions rien, nous pouvons ajouter à cette liste, avec une marge d'erreur sans doute assez faible, la « bambochade dédiée à Brugnot (Les Sylphes ?) », la « [...] Bambochade. Henri 4 » (il est probable qu'il s'agit d'une première version de l'un des textes de *Gaspard de la Nuit* dont les enjeux sont liés aux guerres de religion, thème si important dans le recueil de 1836 (« La Barbe pointue » ? « Le Marchand de Tulipes »?)), ainsi que, *peut-être*, comme nous l'avons dit, « Les Lépreux » (« Les lépreux de Saint-Jacques de Trimolois, 1192 ou 93 »), « La Tour de Nesle » (« La Tour de Nesle 1356 »), « La Messe de minuit » (« La Messe de Minuit ». Henri III le [...] ?), « La Chasse » (« Le Grand veneur » ?) et « La Chanson du masque » (« Le Carnaval » ?), soit une vingtaine de textes.

réflexions sur les violences de l'histoire et des religions se détachent sur un arrière-plan pictural. Mais il semble qu'il ait eu aussi, déjà, le projet d'un recueil précédé et suivi de tout un ensemble d'autres textes. Car *Gaspard de la Nuit* n'est pas composé seulement de textes en prose brefs et très elliptiques ; le recueil comporte également des textes que nous appellerons ici liminaires, faute de mieux, qui précèdent les Fantaisies proprement dites, mais font bel et bien partie du recueil, de même que devaient probablement y appartenir aussi un ensemble de notes pour l'instant inconnues, à l'exception d'une seule (*OC*, p. 770-771) ou, peut-être, trois ou quatre³⁵. Or, la lettre de Charles Brugnot à Théophile Foisset datée du 14 janvier 1829 donne à penser qu'il en allait de même, déjà, dans le recueil des *Bambochades romantiques*. Brugnot écrit en effet que Bertrand s'apprête à publier un recueil de 200 pages « et plus avec notes et préfaces ». Comme Helen Hart Poggenburg le souligne, il semble donc que Bertrand, déjà, envisageait toute une « prolifération » (J. Bony) de textes autour de ses bambochades, dont plusieurs préfaces. Que pouvons-nous savoir, actuellement, de ces textes satellites ?

Y avait-il, parmi eux, déjà des textes en vers ? La question peut se poser. On sait en effet que différentes versions de la « Ballade sur Dijon » ont servi à la rédaction du texte liminaire de *Gaspard de la Nuit* par exemple, et pas uniquement en raison de la présence de vers en ouverture du recueil (par exemple, la note « Ce château, imposé à Dijon par la tyrannique défiance de Louis XI, lorsqu'après la mort de Charles-le-Téméraire il s'empara du duché au détriment de l'héritière légitime Marie de Bourgogne, a plus d'une fois tiré contre la ville, qui, il est vrai, lui a bien rendu ses gracieusetés. [...] » vient de la « Ballade sur Dijon »)³⁶. Et les préfaces étaient-elles des textes à dominante narrative comme le texte liminaire du recueil de 1836 ou des textes à dominante didactique comme la « Préface », ou d'un mélange de registres ? Deux « contes » peuvent peut-être nous donner matière à rêver sur ce que purent être les projets de « préfaces » des *Bambochades* ou des projets qui succédèrent à l'échec de leur publication et relancer la question de jeux transgénériques, comme ceux qu'a étudiés Luc Bonenfant³⁷, non pas simplement à propos des fantaisies de *Gaspard de la Nuit*, mais aussi de leur paratexte.

2. Contes et projets de préfaces antérieurs au manuscrit de *Gaspard de la Nuit* vendu en 1836.

Prologue, avant-propos, texte liminaire, texte d'ouverture, « première préface », la manière de désigner l'excroissance qui ouvre le recueil de *Gaspard de la Nuit* et lui donne son apparence gibbeuse reflète bien le sentiment d'étrangeté que ce texte a longtemps produit sur les lecteurs. Deux textes qui en ont peut-être été des versions antérieures sont susceptibles d'apporter un éclairage complémentaire. Ils mettent en effet en évidence la question de la mystification qui est au cœur de prologue de 1836 d'une manière générique et non pas simplement thématique : si *Gaspard* berce de sonnettes son naïf interlocuteur, c'est peut-être parce que le texte destiné à ouvrir le recueil a, à un moment de son histoire, été conçu comme un conte. Deux textes qui nous sont parvenus sous cet appellatif pourraient en effet en avoir été des avant-textes. Il s'agit de *Un souvenir. Conte.* et *Perdue et retrouvée (conte fantastique)*.

³⁵ Sur les « Notes » destinées à *Gaspard de la Nuit*, voir le livre de Steve Murphy, *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand*, *op. cit.*, à paraître.

³⁶ Rappelons aussi ce que Helen Hart Poggenburg écrit à propos de « L'hôtellerie » présentée, à juste titre sans doute, comme ayant offert une matière dans laquelle Bertrand a puisé pour d'autres textes : « Le lecteur de *GN* sera frappé par la présence d'images qui réapparaissent dans un contexte pictural ou onirique dans les poèmes en prose – les cigognes de *Harlem*, le jaune missel de *Mon Bisaïeul*, les vitraux plaintifs qui rappellent *Ondine*, etc. » (*OC* p. 536).

³⁷ Luc Bonenfant, *Les avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, éditions Nota Bene, 2002.

Bien que ce soit l'année où Renduel accepta le manuscrit de *Gaspard de la Nuit*, 1833 fut sans doute une période très difficile pour Bertrand³⁸. Malgré l'appui du député-maire de Dijon, M. Hernoux et de son compatriote Antoine de Latour, il n'obtint pas la place à l'Administration des Postes qu'il espérait et il dut occuper, mais peu de temps semble-t-il, une charge de secrétaire (?) à la Manufacture des Glaces de Saint-Gobain, au service du baron Antoine-Marie Rœderer. Toute l'année, il devra solliciter la tante Lolotte et Antoine de Latour pour faire face à ses difficultés financières. Ce fut particulièrement le cas à l'automne où, malade, il eut recours au Mont-de-Piété et dut envoyer la reconnaissance à son compatriote. Il faut dire qu'à la fin de l'été, sa mère, sa sœur et l'amant de cette dernière s'étaient installés chez Bertrand qui les avait à sa charge et qui avait de violentes altercations avec le prétendant de sa sœur, ce qui aggrava son état de santé déjà bien fragile. C'est dans ce contexte qu'il a été amené à rédiger deux « listes de tous les vers » qu'il avait « conservés » et une liste d'« articles de rebut pouvant trouver place dans un journal ». Il réussit à publier au moins trois textes à l'automne. Peut-être grâce au baron de Rœderer, qui ne lui aurait donc pas simplement permis de travailler dans sa manufacture. Le baron semble avoir joué en effet un certain rôle dans la vie de l'écrivain en cette année 1833. Rappelons que le père de Bertrand l'avait connu à Spolète, que l'auteur de *Gaspard de la Nuit* lui dédicace « Octobre » dans le manuscrit de 1836 et qu'il cite en épigraphe de « Ma Chaumière » la réplique d'un personnage de roman dont Rœderer est à la fois l'auteur et l'une des clefs³⁹. Ces marques de gratitude ne sont donc pas forcément dues au seul emploi de secrétaire que Bertrand aurait occupé très fugitivement à la manufacture de Saint-Gobain. On peut se demander en effet si le baron n'a pas offert à Bertrand l'opportunité de publier dans *Les Grâces, journal du beau sexe* (l'inverse paraissant peu probable). Il semble significatif, de fait, que lorsque Bertrand publie le poème en vers « La Giroflée » dans le numéro du 21 novembre 1833 des *Grâces*, le journal s'ouvre sur la première partie d'une comédie intitulée « L'influence des journaux ou dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es » et que, quand Bertrand y publie « Perdue et retrouvée. Conte fantastique », le 26 novembre, son texte y est suivi par la fin de cette comédie, dont nous apprenons alors qu'elle est du « baron R », c'est-à-dire sans doute Rœderer (c'est ainsi que Bertrand le désigne dans *Gaspard de la Nuit*). La comédie du baron qui affirme « que nous n'avons d'opinion que celle du journal qu'on nous lit » a-t-elle été du goût de Bertrand ? On peut en douter. Il est en tout cas possible qu'il ait dû accepter la proximité de ses textes avec ceux de cet ancien ami de son père pour pouvoir sortir de ses difficultés financières et de ses difficultés à publier.

Qu'est-ce que Bertrand appelle des textes « de rebut » ? Des textes assez anciens qui ne correspondent plus à ses exigences et directions de recherche, mais dont il reste suffisamment satisfait pour envisager leur publication isolée dans une perspective alimentaire ? Sans doute. Mais très vraisemblablement aussi des textes qui, ayant fait partie du projet des *Bambochades romantiques*, avaient été remplacés par d'autres dans la version profondément remaniée du recueil qui a été vendue à Renduel au mois d'avril et qui, pour cette raison, pouvaient être publiés sans que le recueil ne perdît rien de sa piquante nouveauté⁴⁰. C'est probablement ce qui explique la parution du « conte » *Un souvenir* et du « conte fantastique » *Perdue et retrouvée* en novembre

³⁸ Nous renvoyons à la notice biographique de Helen Hart Poggenburg pour tous les éléments qui suivent (*OC*, p. 59-62).

³⁹ J. Bony, *op. cit.*, p. 399. On notera également que le père du baron (?) serait à l'origine d'une rumeur attribuant à Chamfort la célèbre formule « Guerre aux châteaux ! Paix aux chaumières ! » qui ne manque pas d'intérêt pour lire « Ma Chaumière », surtout dans la version de 1830.

⁴⁰ C'est de manière analogue que Bertrand abandonna le manuscrit d'une ancienne version du « Clair de lune » à A. Petit.

1833⁴¹. Helen Hart Poggenburg l'a noté : les éléments communs aux deux contes et au texte liminaire de *Gaspard de la Nuit* sont nombreux, au point qu'il faut peut-être ne pas se contenter de parler de convergences mais les considérer comme génétiquement liés. Le « conte » *Un souvenir*, qui apparaît comme une première version de l'histoire d'Élisabeth, et le « conte fantastique », qui présente la trame générale de l'actuel prologue, en sont peut-être des avant-textes.

Le texte publié sous le titre « Un souvenir » commence par un portrait qui pourrait être celui de l'Élisabeth du prologue de *Gaspard de la Nuit*, la suite du récit assurant la même fonction : conférer à la jeune fille, par sa mort prématurée, le statut de vierge pour l'Éternité. Il pourrait donc s'agir d'une première version du récit des amours malheureuses de Gaspard, que Bertrand aurait finalement préféré couper (comme il a supprimé le récit connu comme une imitation de Robert Burns) au profit d'une évocation beaucoup plus allusive (« Ah ! Monsieur, ne remuons pas une cendre encore inassoupie ! Élisabeth n'est plus qu'une Beatrix à la robe azurée. Elle est morte, monsieur, morte ! Et voici l'eucologe où elle épanchait sa timide prière, la rose où elle a exhalé son âme innocente. »), mais en laissant la trace de sa suppression sous la forme d'une première ligne en pointillé dans la version "finale" du texte liminaire⁴².

Le fait que ce récit a paru dans *Les Grâces* où le baron Rœderer publie également amène à se demander si ce texte n'entretient pas aussi de secrets rapports avec *Monthermé*, le roman du baron que Bertrand cite en épigraphe de « Ma chaumière ». En ouverture de recueil, le texte aurait ainsi annoncé, de loin, l'épigraphe du poème qui se trouve désormais dans le livre VI de *Gaspard de la Nuit*. Le récit de Rœderer, inspiré de faits réels semble-t-il, qui pourrait donc s'intituler lui aussi *Un souvenir*, raconte en effet l'histoire d'un amour impossible entre une jeune fille pure et un prêtre beaucoup trop beau pour la chasteté qu'impose sa vocation, qui est lui aussi secrètement épris de la jeune fille à qui il a sauvé la vie. C'est lui qui bénit son union avec un autre homme auquel elle a caché son secret. « Dans le mois qui suivit son mariage », elle commença à dépérir. « En peu de jours le mal empira ».

Le prêtre qui n'avait pas quitté l'autel depuis longtemps, s'écria :
– « O mon Dieu, est-ce que tu veux m'accorder encore assez de forces pour aller recevoir son dernier soupir ! ... Quoi ! Je ne pourrai mourir qu'après elle !
Il partit.
Elle mourut en le regardant !...
Ils furent ensevelis le même jour !...⁴³

Mais c'est surtout entre le conte fantastique et le texte liminaire de *Gaspard de la Nuit* que les convergences sont troublantes. Tous deux s'ouvrent de fait sur le même motif d'un narrateur-personnage assis sur un banc dans un jardin public, les Tuileries dans le « conte », « l'Arquebuse » dans le prologue. Comme Gaspard racontant à son interlocuteur que c'est la lumière « d'un clair de lune » qui fit apparaître un soir « une terrasse » qu'il n'avait pas « soupçonnée aux suaves émanations de ses orangers », c'est aussi par un « éclat de lumière »

⁴¹ Il est probable que c'est également ce qui explique la parution de « Michel-Ange à Florence » dont Jules Marsan dit qu'il s'agit d'un « petit tableau », ce qui laisse penser qu'il entretient des analogies avec des textes comme « Harlem » ou « Le Maçon » par exemple. (*Bohême littéraire, op. cit.*, p. 56.)

⁴² Sur ce point, voir le livre de S. Murphy, *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand, op. cit.* Bertrand use de cette technique très tôt puisqu'on la trouve déjà dans la version de « Jacques-les-Andelys » du *Provincial*.

⁴³ Ce sont les dernières lignes du roman. Rœderer, *Monthermé*, Paris, 1823, p. 210.

que le narrateur-personnage du conte raconte qu'il a été amené à partir en quête de la jeune femme capable de lui apporter le bonheur : après le départ des « femmes emportant » des Tuileries « de doux parfums ravies aux orangers en fleurs », jaillit à ses pieds « un éclat de lumière » qui lui donna à penser qu'il avait fait « la trouvaille d'un » talisman qui lui apporterait amour, gloire et bonheur⁴⁴. Suit le récit de toutes les « excursions » que fit le narrateur-personnage avant de revenir « parmi les hommes » exactement comme suit la narration de la « drolatique histoire » de Gaspard, ponctuée, elle aussi, de bien des courses, mais qui prennent la forme d'excursus narratifs. Enfin, de même que l'interlocuteur de Gaspard mystifié part en quête de son mystificateur, le personnage-narrateur du conte part alors en quête du sien (OC, p. 429). Il s'agit dans les deux cas de rendre son bien à son propriétaire, une bague ici, un manuscrit là. Jouant avec le matériau des contes, le narrateur-personnage de Bertrand imagine que la bague ne va à aucun de ses doigts comme la pantoufle de vair ne pouvait chausser aucune autre femme que Cendrillon et part à la recherche de sa princesse, comme Louis part en quête de Gaspard dans le quartier de Saint-Philibert à Dijon. Dans les deux textes, l'enquête se déroule au gré de rencontres qui font la part belle au ton narquois et aux goguenardises, aux allusions sexuelles et au thème du cocuage, sur le mode du discours direct. Pas étonnant qu'on y croise dans les deux cas encore « la grande Brune » – même si elle a surtout des airs de Madame Laure dans le conte. Par-delà les termes et thèmes communs, on reconnaît aussi les traits saillants de la personnalité du personnage du prologue de *Gaspard de la nuit*. Le conte traduit en effet la naïveté, l'égoïsme et la vanité du narrateur-personnage qui se croit suffisamment important pour recommander une pétition de la chambre des lords, tout en étant suffisamment lâche pour n'avoir de goût pour l'aventure que lorsque son bonnet de coton est rabaisé jusque sur son nez (comme le bourgeois de « Notre-Dame d'Étang » souligne Helen Hart Poggenburg, OC, p. 439).

Si ce texte a été composé, comme nous sommes tentée de le supposer, à partir d'un état du (des?) texte(s) qui ouvrai(en)t les *Bambochades romantiques*, ou, plus vraisemblablement peut-être, un état primitif de *Gaspard de la Nuit*, il semble aussi garder trace d'un rôle d'annonce des textes à venir similaire à celui que le prologue actuel joue pour les *Fantaisies* de Gaspard. Cette version pourrait ainsi nous livrer de précieuses informations sur les textes qui figuraient dans une version primitive du recueil. Helen Hart Poggenburg l'a souligné à propos d'une phrase du conte qui lui paraît être « un résumé des poèmes du troisième livre de *Gaspard de la Nuit*, surtout *Ondine*, *La Salamandre*, et *Scarbo* », donnant aussi à penser qu'un (une ou des) sylphe(s) y côtoyai(en)t une (ou des) ondine(s) :

Je descendais de mine en mine au centre de la terre où les gnomes forgent la fameuse clé d'or qui ouvre toutes les portes et tous les coffres ; je plongeais dans le liquide palais des mers pour ramasser des perles qui y naissent et roulent sous les pas des ondines, j'aidais les salamandres à brasser et à fondre les métaux dans l'ardente fournaise des volcans ; je m'élevais sur les ailes des sylphes à une hauteur si incommensurable que le globe terrestre ne m'apparaissait plus que comme un moucheron égaré dans les plaintes de l'air. Et j'étais aussi intrépide que lorsqu'au mois de décembre, je m'endors sur l'oreille gauche, dans mon lit bien bassiné, après avoir eu soin au préalable de placer perpendiculairement l'éteignoir sur la chandelle, et d'enfoncer mon bonnet de coton jusque au bout de mon nez !

On peut ajouter que l'histoire de la perte d'une bague dans un texte qui joue avec les *topoi* des contes renvoie aussi évidemment à « Jean des Tilles » ou à son avant-texte « Les Lavandières ». L'expression « poisson d'avril » se retrouve dans la version de 1836 du « Raffiné » sans que l'on

⁴⁴ Sur ces trois termes, voir « *Gaspard de la Nuit* après 1836 ».

puisse savoir si elle indiquait la présence de ce texte ou d'un de ses avant-textes dans les *Bambochades* ou un état intermédiaire de *Gaspard de la Nuit* ; au contraire, celle des « châteaux en Espagne » pourrait avoir valeur d'indice. Elle renvoie en effet à cette première version de « Ma Chaumière » que reçut Charles Brugnot en janvier 1829 comme une « bambochade » et qui, dans le texte publié en 1830, se terminait par l'apostille suivante :

* Le roi ne lira jamais cette pièce ; mais mes amis la liront, et sauront que moi aussi je rêve tout éveillé, que je me suis bâti un chalet dans les Alpes, pour y couler de paisibles jours avec ma mère et ma sœur ; et que cet heureux chalet, hélas ! est un château en Espagne.

Dans la même lettre, Brugnot, nous l'avons vu, évoque le titre, pour l'instant mystérieux pour nous de *Sylphes*. Ce titre intrigue beaucoup la critique non seulement parce que nous ne connaissons pas le texte qui lui correspond et qu'il ressemble au titre de l'actuel livre VI de *Gaspard de la Nuit (Silves)*, mais aussi parce qu'il figure en outre « sur le dos de la lettre » envoyée par Brugnot à Bertrand, écrit de la main de Bertrand (*OC*, p. 922). Si notre hypothèse concernant *Perdue et retrouvée* a quelque pertinence, Bertrand, à une époque de l'histoire de son recueil, peut avoir accordé une importance à la figure du sylphe et de la sylphide (associée généralement à l'époque à Nodier) puisque l'un et l'autre apparaissent dans ce conte⁴⁵ ; un texte, dédié à Charles Brugnot, mettant en scène un ou plusieurs sylphes peut très bien avoir permis de réunir au sein d'un état du recueil les génies des airs, des eaux, de la terre et du feu. Le premier projet a sans doute été retravaillé pour être publié séparément dans un journal dont le prospectus précise que les textes qui y sont édités visent à plaire aux dames par leur fraîcheur et leur grâce⁴⁶. Il a peut-être pris une saveur plus ironique aussi en devenant *Perdue et retrouvée. Conte fantastique* – et reliée à l'histoire personnelle de l'écrivain originaire d'Italie (?). En tout cas, le fait qu'il a été retravaillé jusqu'à la publication est attesté par les corrections que Bertrand a fait sur le texte imprimé qui sont désormais aisées à consulter puisqu'elles font partie des collections de la BnF et qu'elles ont été numérisées (IFN-8617209)⁴⁷. Il faut noter prudemment donc que

⁴⁵ « je m'élevais sur les ailes des sylphes » (*OC*, p. 428) et « Adieu mes excursions au pays des gnomes, des sylphides, des salamandres et des ondines ! » (*OC*, p. 429).

⁴⁶ Voici un extrait de ce Prospectus : « Le titre de cette feuille indique à lui seul l'esprit de sa rédaction. Légèreté ; fraîcheur ; charme d'une plume qui écrit sans prétendre à moissonner des lauriers, mais se rappelant toujours qu'elle doit semer des plaisirs ; naïveté de l'auteur qui s'oublie lui-même et rêve de son adorable auditoire ; tout ce qui est tendre et parfumé d'amour ; tout ce qui est piquant et réveille des esprits abîmés dans de sombres préoccupations ; tout ce qui endort les douleurs : tout cela contribuera tour à tour à faire de ce journal le recueil des grâces, le recueil de nos jolies Françaises. Quel sera notre domaine ? Notre titre, si frivole qu'il soit en apparence, l'agrandit à volonté. C'est la fée qui règne dans les airs, qui vit dans la chaumière isolée ou brille dans le palais ; les grâces ont accès dans tous les lieux et à toute heure. Les muses des païens, les houris de Mahomet, les vierges chrétiennes, les sylphides ne sont belles qu'autant que notre imagination leur donne ce prisme qui plaît aux yeux, qui charme les sens, qui touche le cœur : la grâce. Aussi le monde merveilleux de la littérature et les salons resplendissants de la plus resplendissante des capitales seront pour nous un jardin où nous voltigerons de fleur en fleur, comme le papillon, exprimant tous les sucs, en riant, jouant, folâtrant. Parures, modes, bals et fêtes ; théâtres, romans, poésies, mœurs, sentiments, passions : tout passera devant nous, panorama brillant de lumières, tout nous léguera quelques rayons. À nous à tisser de ces rayons épars une tunique de paillettes d'or que nous secouerons légèrement sur notre auditoire, sans trop l'éblouir, mais avec assez de bonheur peut-être pour le distraire de ses ennuis, de ses déceptions et de ses souffrances ? Tout pour les grâces ; rien sans les grâces. »

⁴⁷ Deux types d'amendement sont visibles sur la numérisation, les uns à l'encre, d'autres au crayon de papier. Nous ne savons pas à qui les seconds doivent être attribués. Parmi les corrections mentionnées par Helen Hart Poggenburg (*OC*, p. 448-449) certaines peuvent ne pas être de la main de Bertrand (la première et la dernière en particulier). Voici la liste des amendements qu'elle a indiqués dans ses notes et qu'il faut comparer à celles qui sont lisibles sur la version numérisée : et bercé par les extatiques préoccupations → et l'esprit bercé par les extatiques préoccupations ; du milieu des blancs cailloux qui sablent les allées → du milieu des blancs cailloux qui sablent uniformément les

Bertrand a retravaillé son texte de manière à pouvoir le publier seul, comme un « conte fantastique », ce qui empêche d'affirmer qu'à titre possible de « préface » d'une première version de *Gaspard de la Nuit*, il relevait du genre du « conte ». L'allusion au ballet *La Sylphide* de Filippo Taglioni, créé à Paris l'année précédente par sa fille Mlle Taglioni (*OC*, p. 449) l'atteste : dans la version de 1833, sans que l'on puisse présumer de ce qu'il fut auparavant, *Perdue et retrouvée* accorde au spectacle et au théâtre – en particulier comme milieu de grisettes – une place sensiblement différente de celle pourtant importante qui y est faite dans le recueil de 1836, sans doute en partie dans le souci de convenir au rédacteur en chef et au public des *Grâces*, *journal du beau sexe*.

Les modifications apportées au texte ne masquent cependant pas totalement son statut de « texte de rebut » : des éléments textuels peuvent laisser penser qu'il est peut-être relativement ancien. On relèvera à ce propos les références orientales et à la littérature qui s'inspire de l'Orient (« je crus avoir fait la trouvaille d'un de ces talismans d'autant plus précieux qu'ils sont rares depuis la mort de la bonne sultane Schéhérazade. La féerie d'Orient s'est éteinte avec la lampe merveilleuse de Saladin [*sic*] »). Elles amènent en effet à le rapprocher de « Poésie arabe » par exemple qui dans un paragraphe jouant sur le même topos du manuscrit trouvé que le prologue de *Gaspard de la Nuit*, présentait « Le soir, aux portes de Bagdad » de la manière suivante :

le poète n'y a pas inscrit son nom. Nous savons seulement qu'il était fils d'un marchand de poissons de Bassora, qu'il fut d'abord chamelier de caravanes, puis baigneur à Bagdad. La tradition lui attribue les nombreuses chansons populaires répandues dans le Kourdistan. Voici celle qui est venue jusqu'à nous. On croit lire une page des *Mille et une nuits*.

On sait aussi que sur le manuscrit de « Le soir, aux portes de Schiraz », c'est-à-dire de « Scène indoustane (1826) », figurent des citations destinées à être mises en épigraphe sans doute, extraites des *Orientales* de Hugo et de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand. L'inspiration orientale de Bertrand étant, semble-t-il, caractéristique de ces années, on peut penser que le projet de *Perdue et retrouvée* remonte assez haut dans le temps (fin des années 1820 ou début des années 1830). Potentiellement antérieur de quatre ans à sa publication, il a pu faire partie du projet des *Bambochades romantiques*⁴⁸.

N'est cité dans le « conte fantastique » que Charlet quand de nombreux peintres sont mentionnés dans *Gaspard de la Nuit* qui se place sous l'égide de la peinture dès le sous-titre. Mais on notera que sur la même liste d' « articles de rebut » où il se trouve, figure « Michel-Ange à Florence » dont Jules Marsan, qui en possédait les épreuves corrigées, a précisé qu'il été publié en 1833 (*OC*, p. 441) et qui pourrait avoir été composé à une même époque. Le nom propre Charlet est sans doute à entendre d'abord littéralement comme renvoyant à la satire et à la caricature, ce qui rappelle l'art avec lequel Bertrand croque ses personnages aussi bien par les mots que par sa plume de dessinateur. Mais sa mention rapide et d'apparence anecdotique vise

allées ; Je me baisse et j'aperçois → Je me baissai et j'aperçus ; égaré dans les plaines de l'air → égaré dans les plaines de l'air ; A cette personne succéda → Mais à la doyenne des danseuses avait succédé ; Ces trois femmes avaient déjà trop vécu → Et de trois ! au fait ces trois femmes avaient déjà trop vécu.

⁴⁸ L'inspiration orientale semble caractéristique des textes en prose des années 1828-1830, mais on notera que dans un texte en vers tardif (1838), on trouve : « Eh ! Qu'importe quand l'insomnie, / Sur ce dur chevet d'agonie / Te crée un monde oriental. / Ne pleurons pas, ô mon génie, / D'être logés à l'hôpital. » (*OC*, p. 513). Un dessin représentant un homme en turban daté de 1839 tendrait aussi à montrer que Bertrand a peut-être conservé une inspiration orientale bien après les années 1830 contrairement à ce que peut donner à penser la version de 1836 de *Gaspard de la Nuit*. À moins que ce dessin ne soit lié au « Marchand de tulipes » de *Gaspard de la Nuit*...

peut-être un autre effet qu'une allusion aux arts graphiques. Elle ouvre aussi une fenêtre politique au sein de ce qui paraît n'être qu'un texte de pure fantaisie, exactement comme le fait Bertrand tout au long de *Gaspard de la Nuit*. Même s'il a peu d'estime artistique pour lui, c'est en effet, avec le nom de Charlet le rêve porté par l'épopée napoléonienne qui reluit de ses prestiges⁴⁹. Le prénom choisi par Bertrand pour signer le texte dans *Les Grâces*, Ludovic, son nom politique comme l'écrit Helen Hart Poggenburg (*OC, passim* ; voir n. 1, p. 755 par exemple), y fait écho et fait résonner le texte d'enjeux qu'on ne soupçonnerait pas au premier abord, hypothèse que la mention du nom de Dinocourt, un romancier connu pour son engagement contre le fanatisme religieux, mais aussi en faveur de la Charte, ne rend pas impossible.

Si ce texte a été dans des dimensions analogues à celle du conte publié, un prologue des *Bambochades romantiques* ou d'un état primitif de *Gaspard de la Nuit*, on voit à quel travail important d'expansion s'est livré Bertrand pour parvenir à la version de 1836, ce qui confirmerait la thèse selon laquelle tout est fait pour impatienter le lecteur par les techniques de procrastination et de digression, à la manière de Diderot mais aussi de Sterne, dont la présence fraternelle est indiquée par la reprise de son emploi des lignes en pointillés, et la multiplication des « sas » (J.-L. Steinmetz) par lesquels doit passer le lecteur avant de parvenir aux Fantaisies proprement dites. Il est remarquable de ce point de vue que l'une des idées importantes de la « Préface » de *Gaspard de la Nuit* soit déjà présente dans ce « conte fantastique ». Soucieux de donner une identité inquiétante à son narrateur-personnage, Bertrand lui fait dire en effet dès sa première apparition au lecteur qu'il était « bercé d'extatiques préoccupations » le faisant « ressembler à un buveur d'opium » et, lorsque son regard a été attiré par la bague qui fait l'objet de sa quête, il ajoute que, sous les effets de son imagination, la folle du logis, son regard plongea « dans la lanterne magique de la création ». Nous trouvons donc le même motif de la lanterne magique, mais aussi un élément génétique accreditant la lecture proposée par Hélène Védrine à propos du sens métaphorique possible de « théâtre de Séraphin » comme renvoyant, avant Baudelaire, à l'opium⁵⁰. Ce qui était condensé dans le « conte fantastique » se dilate et se démultiplie dans les textes liminaires de *Gaspard de la Nuit*. Mais l'existence du conte *Un souvenir*, sa publication la même année et ses liens avec l'histoire d'Élisabeth amènent également à se demander si les *Bambochades romantiques* ne comportaient pas déjà elles aussi plusieurs textes d'ouverture. Dans l'état actuel de nos connaissances sur l'histoire de *Gaspard de la Nuit*, nous ne pouvons qu'avancer des hypothèses et espérer qu'elles en susciteront d'autres et, surtout, favoriseront l'apparition de documents nouveaux qui les confirmeront ou les infirmeront pour mener à quelques certitudes.

⁴⁹ Dans « Mon oncle essuya d'abord ses lunettes » (*OC*, p. 609), Charlet est comparé, désavantageusement, à ... Rembrandt et Callot. (Faut-il y voir également un signe de liens génétiques entre ce texte et *Gaspard de la Nuit* ? L'allusion au « manuscrit rouge et bleu » ne porte pas à repousser complètement l'hypothèse.) Notons que, dans ce texte, Rembrandt et Callot ne sont pas opposés mais rapprochés comme deux aquafortistes de même valeur, soit comme l'avvers et le revers d'une même pièce : « Mon oncle poussa un profond soupir ; car il préférerait un Breughel à un Watteau, un Albert Durer à un Delacroix ; une eau-forte de Rembrandt ou de Callot à toutes les pochades de Charlet, à toutes les vignettes de Tony-Johannot ; mais enfin il se résigna. »

⁵⁰ Voici en effet ce qu'écrit Hélène Védrine à ce sujet : « Baudelaire intitule "Le Théâtre de Séraphin" le chapitre III du *Poème du haschisch* dans *Les Paradis artificiels*, où il décrit les effets produits par la drogue. Après le titre, il ne fait plus référence au théâtre d'ombres, à tel point que l'on peut se demander si l'expression "théâtre de Séraphin" n'était pas devenue une expression désignant implicitement le fait d'être sous l'emprise de la drogue. » D'autant plus que « le poème d'Artaud, lui aussi consacré à l'expérience de la drogue, ajoute Hélène Védrine en note, reprend son titre de celui de Baudelaire. » (« Fausse monnaie et pantins », dans « *Un livre fantasque et vagabond* ». *Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, éditions classiques Garnier, Paris, 2010, p.122.)

On peut se demander encore pourquoi le conte se termine sur le prénom « Adèle ». Évidemment, on y entend la signification étymologique du nom propre dans sa portée morale et sociale. Mais le prénom est aussi celui de la dernière née de Hugo et de son épouse devenue l'amante de Sainte-Beuve. Simple coïncidence ? Peut-être, même si le fait est troublant à propos d'un recueil (du moins ce qu'on en connaît d'après le manuscrit de 1836) où le thème du cocuage est récurrent et qui s'ouvre sur des vers de Sainte-Beuve et un poème dédié à V. Hugo, écrivain destiné à ne plaire qu'à de « nobles oisivetés »⁵¹.

Quoi qu'il en soit de ce dernier point, si notre hypothèse est juste, concernant la liste des « articles de rebut », c'est peut-être toute la rubrique « récits, contes et chroniques » des *Œuvres complètes* de Bertrand qui devra un jour être reconsidérée : la plupart des textes y semblent liés de plus ou moins près à *Gaspard de la Nuit*. Nous avons déjà vu en effet que le texte sans titre [Un soir dans une chaumière] était, de manière absolument certaine, un fragment abandonné de la « première préface » de *Gaspard de la Nuit*⁵² et que « Le soir, aux portes de Bagdad » était probablement un avant-texte de « Scène indoustane (1826) »⁵³, qui, par sa forme, peut être rapproché de plusieurs textes publiés entre 1828 et 1830 (comme « Clair de lune », « La gourde et le flageolet », « Les Lavandières », « Ma chaumière »). Il paraît probable qu'en dépit de leur forme et de leur longueur, « L'étable de saint Jean. Chronique de l'an 1359 », « La Tour de Nesle (1358) », « Notre-Dame d'Étang », et « La Foire de Beaucaire en 1171 » ont pu être liés au projet des *Bambochades romantiques* voire de *Gaspard de la Nuit*. Le début abrupt qui jette le lecteur *in medias res* et la densité du récit des « Chasseurs suisses » rapproche aussi ce texte des *Fantaisies* de Gaspard. Enfin, « Le coin du feu. Scène allemande », *Perdue et retrouvée* et *Un souvenir* (comme par ailleurs, « Mon oncle essuya ses lunettes »), présentent, nous venons de le rappeler, à la suite d'Helen Hart Poggenburg, des points communs troublants avec le recueil de 1836. Il ne s'agit pas de ramener tous les textes publiés par Bertrand en revue à des résidus de *Gaspard de la Nuit*, mais il peut être utile à plus d'un égard de remarquer que les points de convergence avec le recueil que nous lisons aujourd'hui, publié de façon posthume, sont peut-être à lire dans une perspective génétique. Un autre aspect de l'histoire de la composition du recueil doit également être reconsidéré : l'importance qu'a pu jouer pour Bertrand sa participation active au *Provincial* entre le 1^{er} mai 1828 et le 30 septembre 1828, c'est-à-dire pendant l'une de ses périodes de créativité les plus productives.

3. Le *Provincial*⁵⁴ et la genèse de *Gaspard de la Nuit*.

Il est vraisemblable que la nécessité de répondre à l'urgence des publications d'un journal a joué un rôle important dans la maturation des projets de Bertrand. L'écrivain y a en effet publié de nombreux textes, nourrissant littéralement – en plus d'assumer la fonction de « gérant »

⁵¹ On sait que l'intimité et la légende familiale de Hugo n'avait de secret ni pour Théophile Foisset ni pour Charles Brugnot que Bertrand a fréquentés à la SED et au *Provincial*. Voir en particulier la lettre du 6 février 1828 publiée par Jacques-Rémi Dahan dans *L'esprit du lieu : La Bourgogne et ses écrivains*, *op. cit.*, p. 100-101 et les archives personnelles de Théophile Foisset où plusieurs faire-part et lettres attestent la familiarité de leurs relations. On rappellera aussi que deux ans plus tard, en 1835, c'est Renduel qui s'interposa entre V. Hugo et Sainte-Beuve qui voulaient se mesurer en duel.

⁵² *La Giroflée*, n° 2, Automne 2010, p. 14-17.

⁵³ Voir les *Miscellanées* (2006-2009), *op. cit.*, p. 55-70.

⁵⁴ La notice de l'exemplaire du journal conservé à la BnF est fautive : la lettre autographe reliée avec *Le Provincial* n'est pas de Charles Brugnot. Sur cette erreur d'attribution, voir l'article de J.-R. Dahan, « La "première lettre" de Charles Brugnot à Louis Bertrand », dans *La Toison d'Or*, n° 3, *op. cit.*, 2003, p. 95-100.

pendant plusieurs semaines – les rubriques littéraires des premiers numéros, puis de la plupart de ceux qui se succédèrent à un rythme intensif, soit par le remaniement de textes lus à la SED, soit par la rédaction de textes originaux (« De la justice et des peines infligées autrefois en Bourgogne » et « Des procès intentés aux animaux en Bourgogne » sans doute). Pendant l'année 1828, *Le Provincial* a donc tenu une place très importante dans sa vie. Contrairement à ce que l'on écrit encore parfois, Helen Hart Poggenburg n'a pas établi la liste *définitive* des contributions de Bertrand au *Provincial*. Nous l'avons vu à propos de « La grille du cimetière », d'assez nombreux textes devraient être soumis à examen. Sans entrer au cœur du débat ici, nous voudrions soulever la question pour simplement trois de ces textes ou ensembles de textes (mais nous nous posons des questions pour bien d'autres).

Voyons tout d'abord le cas de la rubrique « Poésie » du numéro 15. Un encart du numéro 14 stipulait :

En voyant disparaître le nom de M. J.-L. Bertrand du titre de notre dernière feuille, plusieurs de nos abonnés nous ont témoigné leur crainte qu'il devînt étranger au *Provincial*. Nous nous empressons de les rassurer à cet égard. M. Bertrand, en cessant ses fonctions de Gérant provisoire, n'a fait que renoncer à la direction *matérielle* du Journal. Notre jeune et ingénieux collaborateur continuera, en payant son tribut aux lecteurs, à contribuer plus activement que jamais, à l'ornement et au succès du *Provincial*, auquel il s'est dévoué sans réserve, et qui se félicite d'avoir pu se l'attacher.

Le Provincial

Aussitôt dit, aussitôt fait ? Le numéro suivant est peut-être ironiquement envahi tant par les productions de ce fécond collaborateur que par son nom, à la faveur d'un jeu avec une illustre homonymie. Ce numéro s'ouvre, de fait, sur « L'étable de Saint-Jean. Chronique de l'an 1359 », signé « J.-L. Bertrand », qui occupe les pages 1 et 2 et il se poursuit, au bas de la page 2 et sur presque toute la page 3 avec la rubrique « Poésie ». Non signée, la rubrique offre un texte médiéval suivi de sa traduction, dont voici le texte de présentation :

Ceux qui ont lu *l'Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* se souviennent sans doute de Bertrand (*sic*) de Born, un de ces hommes en qui semble vivre tout le moyen âge, une de ces âmes prodigieuses, mais violentes, désordonnées, *dont la vigueur fait frissonner les bourgeois de la civilisation moderne*, guerrier infatigable, troubadour plein de verve, politique sans repos et sans scrupules, champion toujours armé, toujours menaçant, de l'indépendance féodale de la Guyenne contre la suzeraineté anglaise. M. Thierry cite de lui quelques *Sirventes*, d'une inimitable énergie et l'arrêt du Dante qui place Bertrand (*sic*) dans son enfer, la tête séparée du corps, pour rappeler l'étrange succès avec lequel il désunit Henri II, roi d'Angleterre, et ses trois fils, comme depuis Richard-Coeur-de-Lion et Philippe-Auguste. On a lieu de s'étonner qu'il ait oublié la pièce suivante, la plus poétique de toutes [...]

Lorsqu'on se souvient que Théophile Foisset écrivait deux mois plus tôt que le but du *Provincial* était « le triomphe de ce qui est paisible sur ce qui est violent » (lettre à C. Brugnot, 29 avril 1828), on se doute que ni lui ni Brugnot n'ont pu décider de ce choix poétique, ni de la formule ironique soulignée dans la présentation (*dont la vigueur fait frissonner les bourgeois de la civilisation moderne*). Aussi est-on en droit de se montrer quelque peu curieux à la lecture de l'annotation de l'envoi du texte original qui invite à s'interroger sur les jeux de masques et

d'anonymat⁵⁵ :

Papiol ⁽¹⁾, d'agradatge
Ad-Oc-o-No ⁽²⁾ t'en vai viatz
Dic li que tro estan en patz.

(1) C'est le nom du Jongleur de Bertrand (*sic*) de Born.

(2) Nom déguisé sous lequel le poète désigne dans un grand nombre de ses pièces Richard-Cœur-de-Lion.

Papiol, va-t-en vite et de bonne grâce vers le Roi Richard,
dis-lui qu'il est trop long-temps en paix.

La traduction du texte tout entier, manifeste, du reste, que le plaisir pris à cette publication ne réside pas dans le travail de transposition linguistique et littéraire, ce qui suggère qu'il faut plutôt jouir de la valeur polémique et ironique de la rubrique dans son ensemble.

Un autre texte n'est pas signé par Bertrand, mais pourrait être de lui. Il s'agit de la « Superstition des Suédois » paru dans les « Variétés. Mœurs. » du numéro 24 (p. 116-118). Quoiqu'il soit long, son intérêt par rapport à *Gaspard de la Nuit* nous paraît justifier sa reproduction dans son intégralité. Le voici donc :

Tandis que dans les états qui nous entourent, nous voyons les croyances superstitieuses s'évanouir, les vieilles et merveilleuses histoires s'oublier, d'autres pays conservent avec un respect que nous n'avons pas de peine à comprendre, leurs traditions et leurs légendes fabuleuses.

En Suède, quoique l'instruction ne soit pas le partage exclusif des habitans des villes, et, qu'à le prendre en général, le peuple y soit aussi civilisé que dans la plupart des autres états voisins, la croyance aux esprits, aux sorciers et aux revenans y est encore reçue aujourd'hui, comme elle l'étoit chez nous il y a quatre siècles. Un rêve de Charles XI jeta l'alarme au XVII^e siècle parmi tous les grands de Stockholm ; il n'y a pas deux ans, qu'une vieille femme qui avoit osé prédire certaine chose, dont le Gouvernement prit ombrage, devint le sujet de toutes les conversations à la Cour, et inspira une frayeur mortelle au peuple du faubourg Sud-Malm.

Mais c'est dans les classes inférieures que l'on trouve ces croyances le plus en crédit ; c'est pour elles un point de foi. Il n'y a pas de conversation le soir, où les revenans ne figurent, pas de forêts sans esprits, de mines sans gnômes, de vieilles tours sans lutins. Le voyageur est accablé d'histoires terribles, admirables, qui de l'hôtesse, qui du postillon, et le fonds est inépuisable puisque chaque élément a ses esprits, chaque esprit sa légende, et chaque légende ses commentaires. – Essayons de donner une idée de celles de ces superstitions qui nous ont paru les plus curieuses.

Il est difficile de dire ce que les Suédois veulent désigner par le nom de Troll. Dans son sens littéral ce mot signifie *le petit esprit des bois et des montagnes* ;

⁵⁵ Le fait que les articles du *Provincial* étaient signés par des initiales entrainait dans le plaisir des lecteurs et excitait la curiosité. Le 4 juin 1828, A. Delatour (pour reprendre sa signature) écrivait à Bertrand : « écris-moi et donne-moi encore quelques détails sur le journal. Je tiendrais surtout à connaître le secret des initiales. De ce côté il ne saurait y avoir indiscrétion, à la distance où je suis. » (*OC*, p. 842) Mais les lecteurs les mieux informés devinaient qui étaient les auteurs à la portée idéologique des articles ; c'est le cas de l'ami de Bertrand que Helen Hart Poggenburg a identifié comme étant peut-être H. Pr Belnet (voir sa lettre du 24 juillet 1828 dans *OC*, p. 843).

mais dans un sens plus étendu il s'applique aussi à la généralité des êtres incorporels. Les esprits des eaux et ceux des bois sont plus connus sous le nom de *Skogara*, et sous celui de *Sjora* ; ce sont de méchants lutins qui s'amuse la nuit à traire les vaches, à blesser les chevaux et qu'on ne peut arrêter qu'en les frappant avec un objet quelconque en fer ; une gousse d'ail ou de l'*assa foetida* attachée au cou des bestiaux, les garantit des attaques de *Skogara*.

Les Kobolds sont des esprits qui communiquent familièrement avec les hommes ; ils sont appelés de là *Tomtegubbar* (singul. *Tomtegubbe*), c'est-à-dire la vieille femme du foyer, ou quelquefois *Tomtebisar* ou *Nisse god drang*, c'est-à-dire Nisse le bon garçon, parce qu'ils aident les gens qui sont dans l'embarras. On entend les *Tomtegubbar* bourdonner comme un essaim au sommet des grands arbres qui ombragent les maisons des paysans ; aussi se garde-t-on bien d'abattre ces arbres et de troubler ces génies aériens. Dès qu'une personne est atteinte d'une maladie à laquelle les bonnes femmes ne comprennent rien, on ne manque pas de supposer que le génie gardien de la maison en est la cause ; il s'agit alors d'apaiser le Nisse, et voici comment on s'y prend : on jette dans une coupe pleine d'eau, un peu de la limaille d'une bague de mariage ou d'une pièce d'argent reçue en héritage ; on verse ce mélange par-dessus l'épaule gauche, sans regarder autour de soi, et le malade est guéri.

Indépendamment de ces croyances qui semblent nées dans le pays, les Suédois ont aussi leur géans et leurs nains, leurs cochemars et leurs dragons qui gardent des trésors ; ils ont aussi de nombreuses bandes de lutins et de gentilles fées dont ils content mille gentilles histoires. *Elf* (plur. *Elfwor*) est proprement le nom de l'esprit de la rivière, et c'est de là que tous les fleuves sont appelés *Elf*, comme *Gota-Elf*, etc. Peut-être même le nom allemand de l'Elbe n'a-t-il pas d'autre étymologie ; le mot anglais *Elf* (*sic*), (plur. *Elves*) fée, fées, vient aussi de ce vieux mot saxon, et l'on retrouve dans la mythologie de ces petits êtres, telle que les Suédois et les Anglais l'ont conservée, la même analogie que dans leurs noms. Les cercles qu'on voit tracés sur la poussière des chemins, ou sur l'herbe des prés, sont les traces des rondes qu'elles mènent la nuit, à la musique des vents, ayant des vers luisans pour flambeaux et la rosée pour tapis ; invisibles aux yeux de l'homme, elles dansent à côté de lui sans qu'il les voie et sans qu'il les entende, à moins qu'égaré le soir loin du chemin, il n'ait le malheur d'entrer dans leur ronde ; alors elles se manifestent à lui et lui jouent mille mauvais tours, où la malice a cependant plus de part que la méchanceté. Du reste leur voix est douce comme le murmure de l'air, et la seule différence qui distingue les fées de la Suède de leurs sœurs d'Angleterre, c'est que les unes ont pour retraites des pierres percées qu'on nomme pour cette raison *moulins de fée*, tandis que les autres, comme chacun sait, se réfugient, quand vient le jour, dans le calice humide des primevères (*cowslips*).

L'histoire du génie *Stromkari* n'est pas moins gracieuse que celle des *Elfwor*. *Stromkari* est l'esprit de la musique. Caché au fond des vastes mers, il faut danser sans cesse, aux sons magiques de sa harpe, les chœurs des *Elfwor* et des *Nisses* ; heureux l'enfant qui l'a entendu au bord du lac, car il reçoit de lui le don de l'harmonie et le pouvoir de charmer par ses chants les rois et les jeunes fées de la terre.

Skogara est un esprit de tristesse et de solitude ; il passe ses nuits dans les bois à appeler les voyageurs, qui ne manquent pas de lui répondre, *hé ! hé !* Pour se défaire de ses poursuites.

Neck est l'esprit du bain. Jadis les baigneurs, avant d'entrer dans l'eau, lui jetoient une pièce de monnaie, afin de se le rendre favorable ; ils sont plus hardis maintenant, et voici ce qu'ils lui chantent en s'élançant dans l'eau : « Neck, Neck, Neck, le voleur, Neck, vous êtes encore à terre, et me voici dans l'eau. » – Et quand ils prennent terre : « Neck, Neck, vieux, Neck, me voici à terre et vous êtes

encore dans l'eau. »

Une précaution générale dont on use par rapport à tous ces êtres incorporels, c'est de ne jamais les appeler par leur nom. On les désigne par des allusions à leurs habitudes, ou par quelques-uns de leurs traits caractéristiques. Quand on gronde les chats, ou qu'on les corrige, on évite de prononcer le mot *chat*, parce que ces animaux appartiennent à l'*armée infernale*, et ont des intelligences avec les *berg-troll*, ou esprits des montagnes qu'ils vont souvent visiter pendant la nuit ; le coucou, le hibou et la pie ne sont guère moins redoutables, et l'on prend de grands ménagemens quand on parle d'eux ; à plus forte raison s'abstient-on de les tuer sans une absolue nécessité, *leurs amis des montagnes* étant toujours prêts à les venger. Mais ce dont les Suédois se gardent avec un soin tout particulier, c'est de déranger le moindrement les crapauds, sous l'apparence desquels de grandes princesses sont quelquefois cachées par de méchants enchanteurs. Quand on est forcé de parler de la *troll-pack*, c'est-à-dire de l'*armée infernale*, on la désigne en nommant *le feu* et *l'eau*, y ajoutant le nom de la paroisse à laquelle on appartient ; moyennant cette précaution on n'a rien à craindre de la colère des esprits. De même, quand on est en chasse, il faut appeler la belette, *Aduine* ; le renard, *pied-bleu*, ou le *coureur des bois* ; le loup, *pied-gris* ou *pied-doré* ; l'ours, le *vieux*, ou le *grand-père*. – Il suffit de ce changement de nom pour qu'on puisse, sans aucun risque, tirer sur ces animaux qui, sans cela, ne manqueroient pas, avec l'assistance du malin, de dévorer les chasseurs.

– Les enfants nés le dimanche sont doués de la faculté de distinguer les Esprits et de pouvoir tromper la vigilance des dragons qui gardent les trésors. – Le cheval qui hennit, quand la jeune fiancée entre dans l'église, la harpe dont les cordes cassent en sa présence, sont d'outrageantes révélations pour son époux.

Quand aux *Tomtegubbar*, qui prennent le plus souvent la figure d'un nain habillé de gris, ils ne sont pas tous également méchants ; il en est d'obligeans qui font l'office de domestiques et s'en acquittent à souhait, pourvu qu'on ne les dérange pas dans leurs opérations.

Il est au Mogol des follets
Qui font office de valets,
Tiennent la maison propre, ont soin de l'équipage,
Et quelquefois du jardinage ;
Si vous touchez à leur ouvrage,
Vous gêtez tout ...

La Fontaine. (*Les Souhais*)

Ce sont ceux-là qui se manifestent toutes les fois que les gens qu'ils affectionnent sont menacés de quelque danger. On en a vu roder autour des palais de Stockolm, à la veille de toutes les révolutions qui ont agité ce pays.

Nous terminerons cette esquisse des croyances superstitieuses de la Suède, par le récit d'un événement arrivé il y a peu de temps dans un village du Balun-lan méridional, et dont on parle encore dans tout le pays.

Un riche paysans marioit sa fille ; les tables étoient dressées, les convives alloient prendre leurs places, quand tout à coup ils virent à leur grand étonnement, les plats se vider et le vin diminuer dans les bouteilles, tant qu'il ne resta rien dans les uns et pas grand chose dans les autres. Le maître du logis entra sur l'entrefaite. « Ah ! s'écria-t-il, je m'en doutois, le diable vient de manger le dîner, mais attendez un peu ! ... » Et voici le nombre de valets qui remplissent plats et bouteilles et se hâtent, de peur de nouvelle mésaventure, de servir les conviés. Ceux-ci de leur côté se pressent aussi ; mais ils ne peuvent lutter de vitesse avec

les bouches invisibles, qui font disparaître encore une fois le dîner. Un vieux chevalier, plus hardi que les autres, avoit écouté cependant, et il avoit entendu en l'air comme un bruit de mâchoires à l'ouvrage ; se levant de table aussitôt, il monta son bon cheval de guerre et s'en fut trouver un esprit des montagnes à qui il dit : « Prête-moi ton bonnet et prends le mien en gage. » Or il est à savoir que le bonnet d'un gnôme rend invisible celui qui le porte, et lui fait voir distinctement les êtres incorporels. L'esprit répondit : « Je te prête mon bonnet, mais à condition que tu me l'auras rendu avant le coucher du soleil. » Le bon chevalier dit oui, et quelques secondes après il étoit de retour dans la salle du festin, où les convives déploroient la perte de leur dîner. Par la vertu du bonnet, il aperçut non sans horreur, des milliers de lutins qui se disputoient les restes du repas ; les voir et tomber sur eux à grands coups de fouets, fut pour lui l'affaire d'un instant ; ils eurent bientôt pris la fuite : les esprits ne sont pas braves. Alors le bon chevalier ôta son bonnet et devint visible pour les gens de la noce, qui tremblèrent d'effroi au récit des dangers qu'ils avoient courus ; après avoir remercié celui qui les en avoit délivrés, un troisième dîner fut servi vaille que vaille, et la gaieté remplaça ce qui manquoit à la bonne chère. Quand il se fit tard, le chevalier monta de nouveau sur son bon cheval, et vite et vite, il tourna bride et piqua des deux, tout brave et vaillant qu'il étoit ; et son bon cheval l'emportoit encore plus vite qu'en venant, de quoi il s'émerveillait sans se douter qu'une bande de revenans galopoit derrière lui comme une meute ; bien lui prit à cette heure d'avoir acheté le meilleur cheval de balun-lan, car le plus léger des revenans avoit déjà une griffe sur sa selle... Mais le chevalier serra les éperons, son cheval franchit d'un seul bond le torrent qui rouloit au bas de la montagne, et les revenans désappointés s'en retournèrent en criant comme de vieilles chouettes.

X.

Que ce soit par l'intérêt pour les étymologies et les transferts linguistiques et culturels qu'il manifeste, que ce soit par la liste des éléments merveilleux communs avec ceux que l'on rencontre dans *Gaspard de la Nuit*, la coïncidence de formulations et de motifs, ou, surtout, l'ironie de l'auteur, ses allusions anti-monarchistes et ses partis-pris idéologiques en faveur de l'émancipation des peuples et des individus, ce texte présente plus d'un intérêt pour lire l'œuvre de Bertrand, qu'il soit de lui ou non.

Enfin, nous l'avons vu, si « La grille du cimetière » signé « A. G. », est de Bertrand comme la lettre de Théophile Foisset qui l'évoque donne à le penser, ne faudrait-il pas aussi lui attribuer les autres textes signés ainsi dans *Le Provincial* ? Que devons-nous penser en particulier de cette « Ballade », moralisatrice, qu'est « Le foyer solitaire » ? Si elle était de Bertrand, on pourrait en tout cas aisément imaginer les raisons possibles d'un anonymat véritable.

Variétés.

Le foyer solitaire

Ballade

I.

La lune brille à travers les nuages ; le vent souffle légèrement ; on n'entend que le bruit de la feuille qui, séchée par le soleil d'automne, tombe par intervalle : tout est solitaire autour de la cabane. Pourquoi cet homme s'avance-t-il en silence, les yeux tournés vers le toit de paille ? D'où viennent ces pas légers ? ... Une jeune femme sort de la cabane, et referme la porte, tremblante au léger bruit des gonds, comme le roseau de l'étang lorsqu'il est agité par les brises. Tombez, feuilles d'automne ; nuages, voilez les rayons de la lune ; car la femme infidèle a déjà jeté un dernier regard sur les murs silencieux, elle vient d'abandonner le foyer solitaire.

II.

C'est toujours la même cabane. La bise a depuis longtemps dépouillé la forêt ; un brouillard épais tombe sur la terre, et le givre a blanchi le toit de chaume ; une femme s'approche doucement. Elle est riche, ses vêtements sont de soie, mais son visage triste, et ses lèvres flétries ; et pourtant sur ce même visage, et autour de ces lèvres il y avait autrefois un souris qui a perdu sa douceur. Elle regarde à travers le carreau où la gelée a tracé des fleurs brillantes. L'aisance a-t-elle aussi visité la cabane ? Non ; c'est la misère qui a ramassé ces branchages et ces feuilles mortes qui fument au foyer. À la lueur terne de la flamme on voit un homme aux joues pâles, étendu sur un grabat ; à côté, un petit enfant est assis et veille près du foyer solitaire.

III.

C'est toujours la même cabane. Le vent du nord souffle avec violence, la neige tombe en tourbillons, et les glaçons pendent comme des diamans autour du toit de chaume. On revoit la même femme, au visage plus triste encore, qui s'avance à pas lents. Elle regarde de loin ; la fenêtre est brisée et la porte ne ferme plus. Il y avait près du seuil une éminence où son œil n'ose plus se porter sans effroi ; on eût dit qu'elle y voyait une apparition nocturne. Une petite lampe brûlait encore dans l'intérieur ; mais l'homme n'étoit plus étendu sur la couche abandonnée. On entendoit une voix plaintive ; c'étoit le pauvre enfant vêtu comme un mendiant, et prêt à partir, un petit bâton à la main, qui pleuroit sur le foyer solitaire.

IV.

C'est toujours la même cabane ; mais le toit est écroulé et les murs sont en ruine. L'orage gronde sur la colline ; l'éclair rapide illumine au loin la forêt, et le vent d'ouest arrache le lierre qui a crû sur le seuil abandonné. On voit toujours apparaître la même femme ; cette fois elle n'est plus belle, et ses yeux noirs, naguères, le flambeau des amours, maintenant sont creux. Elle regarde et voit la désolation et la solitude ; tout étoit morne. Seulement une autre éminence s'élevait à côté de la première, auprès de ce qui fut autrefois le seuil ; tout près un petit chien étoit étendu mort. À cette vue, le remords l'atteint comme un vautour ; car le chien avoit été plus fidèle que la femme adultère ; il avoit veillé près de ses maîtres, jusqu'à ce qu'il fût mort de faim, comme eux, sur le foyer solitaire.

V.

Près de la même cabane, on dit qu'elle périt de misère. On ajoute que la nuit où elle y vint mourir, la feuille séchée par le soleil d'automne tomboit par intervalle, et la lune brilloit à travers les nuages, ainsi qu'à la première nuit où elle s'échappa, comme un voleur, à travers les ombres. Elle mourut dans l'abandon, sans que personne vînt la secourir. Point d'époux pour la consoler, point d'enfant pour la bénir ; sa bouche impudique n'osa pas même murmurer à Dieu les prières des morts. Elle le méritoit, le méritoit bien ; car elle avoit vu d'un œil sec son époux couché dans son lit en lambeaux, et son petit enfant pleurant seul sur le foyer solitaire.

A.G.

Pour l'instant, nous l'avons souligné, ces suppositions sont absolument téméraires. Nul élément ne permet de les confirmer, hormis l'affirmation de Bertrand concernant le nombre important de ses contributions au *Provincial*. Dans l'attente de nouveaux éléments permettant de relancer l'enquête, nous voudrions signaler encore une série publications du *Provincial* susceptibles d'intéresser les lecteurs de *Gaspard de la Nuit*. Un événement rapporté par le journal (par Bertrand lui-même?) pourrait en effet avoir été à l'origine du projet de « La Barbe pointue ». Voici ce que nous pouvons lire dans le numéro 6 du *Provincial* :

Cour royale de Dijon
Chambre des appels de police correctionnelle
Affaire des Juifs

Cette affaire, qui semble rappeler la guerre du *Lutrin*, a piqué, l'on ne sait pourquoi, la curiosité publique ; elle a obtenu à Dijon une célébrité bien gratuite aux yeux de ceux qui connoissent les faits.

Il paroît que depuis longtemps le Commissaire-surveillant de la Communauté israélite, et le Ministre officiant de la Synagogue étoient assez mal ensemble. Le 22 novembre 1827, le Commissaire voulut en finir par une sorte de coup d'État ; il assemble ses parens et alliés qui se trouvent par aventure les représentans légaux du grand Consistoire ; et, dans ce Conseil de famille, il destitue le Ministre qui cumuloit avec ses fonctions de chantre celles de sacrificateur, c'est-à-dire en termes moins poétiques, celles de boucher de la Communauté, charge qu'il exerçoit, dit-on, d'une manière institutionnelle. Mais cette destitution ne pouvoit être que provisoire ; il falloit que le grand Consistoire la confirmât. Or, soit que le Commissaire crût obtenir une confirmation plus prompte en présentant le Ministre (ou Chantre) comme l'occasion d'un scandale dans la Synagogue, soit tout autre motif, il attend que la Communauté soit assemblée dans le temple, et, le vendredi 22 novembre 1827, comme le Chantre s'approchoit de l'autel pour commencer la prière, il lui ordonne de se retirer, lui notifiant à haute voix, la suspension prononcée la veille. S'il faut en croire quelques témoins, le Chantre surpris, se seroit laissé réitérer cet ordre sans répondre, et n'auroit retrouvé la parole que pour réclamer l'arriéré de ses appointemens. Le Commissaire, de son côté, l'auroit menacé de dommages-intérêts ; à ces mots, il auroit été traité de *marchand d'écus* par le destitué. Grande rumeur dans la Synagogue. La femme du Chantre et son beau-frère répètent et aggravent l'injure. Le gendre du Commissaire sort, et, un instant après, un grand bruit se fait entendre dans l'appartement du Chantre par lequel il faut passer pour arriver à l'enceinte réservée aux femmes, d'où les plus grosses injures étoient parties. On quitte tumultuellement la Synagogue, et le

gendre du Commissaire est trouvé, la face ensanglantée, aux prises avec le beau-frère du Chantre, qui prétend n'avoir fait que défendre sa sœur. Le Tribunal de police correctionnelle, saisi de l'affaire, avoit condamné le Chantre, son beau-frère, et un autre Israélite, à un mois, et la femme du Chantre, à six jours d'emprisonnement ; le second a subi sa peine ; les trois autres se sont rendus appelans du jugement pardevant la Cour.

P. S. Le journal étant sous presse, nous rendrons compte de l'arrêt dans la prochaine feuille.

Le numéro suivant, le numéro 7, daté du 18 mai 1828, offre bien, p. 31, dans la rubrique « Chronique », la suite promise :

Nous avons annoncé dans notre dernier numéro que nous rendrions compte de l'arrêt de la Cour royale dans l'affaire des Juifs. De nouveaux témoins ayant été entendus, il est résulté de leurs dépositions que les prières n'étoient pas commencées lorsque le trouble a eu lieu, et que ce trouble, au surplus, n'avoit été, occasionné que par la manière dont le commissaire avoit notifié au chantre la destitution prononcée par le Conseil. En conséquence, Moïse Hirsch et les deux autres prévenus ont été renvoyés de la plainte.

Et le numéro 8 d'ironiser sur les échos que rencontra la chronique chez l'un des principaux acteurs de l'histoire dans les termes suivants :

Le Journal de Dijon contient une longue réclamation de M. le Commissaire surveillant des Israélites, contre l'article *Affaire des Juifs*, inséré dans notre feuille du 15 mai. Il prétend que nous avons incriminé sa conduite *toujours juste et légale*. M. le commissaire s'est mépris sans doute, c'est contre l'arrêt de la cour qu'il voulait réclamer.

On peut ne voir dans cette « Affaire des Juifs » qu'un fait divers qui a particulièrement « piqué la curiosité » du public dijonnais, lui conférant une « célébrité » indue. Mais l'on peut aussi être frappé du ton de cette « chronique », de la présentation des faits et de l'importance qui leur est donnée dans *Le Provincial*. D'autant plus que l'histoire présente des points de convergence – outre l'importance remarquable de la figure du Juif et l'intérêt pour la surveillance dont la communauté fait l'objet – assez étonnants avec *Gaspard de la Nuit*. « La Barbe pointue » raconte en effet comment « le chevalier Melchior » s'est arrangé pour troubler une cérémonie à la synagogue en tentant de faire arrêter le « boucher », au beau milieu de la célébration. Juste revanche de la littérature sur l'abus de pouvoir ? Au lieu de se terminer en un vulgaire règlement de compte familial, l'histoire prend les allures héroïques d'un roman populaire dans *Gaspard de la Nuit* : le boucher Isaac ricane et se précipite d'une fenêtre dans le Rhin. Les profondes différences entre le texte et ce fait divers n'empêchent pas en tout cas d'imaginer que le quatrième texte du livre I de *Gaspard de la Nuit* a pu prendre sa source dans cette curieuse « Affaire des Juifs ».

Nous le voyons, notre connaissance de ce que fut le recueil avant sa vente à Renduel est bien lacunaire et n'en est qu'à ses premiers pas. De nombreuses pistes restent à explorer, des documents doivent encore réapparaître et livrer quelques-uns de leurs secrets. En attendant de pouvoir poursuivre l'enquête, intéressons-nous maintenant à l'histoire de *Gaspard de la Nuit* entre 1836 et 1841.

II. *Gaspard de la Nuit* après 1836 : remarques sur les amendements postérieurs à la vente du recueil à Renduel

La question semble réglée depuis longtemps. *Gaspard de la Nuit* après 1836, c'est la copie du manuscrit par la femme de David d'Angers et la série d'éditions qui s'étendent de 1842 jusqu'à 2005⁵⁶ et qui donnent un texte de base de plus en plus fidèle au manuscrit original vendu à Renduel. Il est indéniable que l'acquisition du manuscrit de 1836 par la Bibliothèque nationale de France (1992) a marqué un tournant dans l'histoire de la réception de l'œuvre de Bertrand : on a enfin pu connaître le texte véritable de l'auteur et établir des éditions qui en respectent la lettre. Mais on est, depuis cette époque, tellement persuadé d'avoir enfin accès au meilleur texte de base qui soit que l'on ne pose jamais la question de savoir si l'on fait bien de prendre exclusivement l'autographe de 1836 comme texte de référence pour éditer *Gaspard de la Nuit*. Nous aurions pourtant plusieurs bonnes raisons de nous interroger. La première est une déclaration du poète lui-même. Dans la dernière lettre qui nous soit parvenue, Louis Bertrand s'adressant à David d'Angers, écrit en effet que le manuscrit tel qu'il a été déposé chez Renduel « est tout à fait provisoire » et que, pour pouvoir être édité, il devrait être revu « feuille par feuille d'impression »⁵⁷, ce qui semble faire signe d'un souci tout autre que la simple correction d'éventuelles coquilles ou de choix de ponctuation ou d'orthographe. Il faut bien entendre ce que signifie cette confiance, indépendamment de toute considération sur l'état de santé dans lequel se trouve Bertrand à ce moment-là et des mutilations de complaisance qu'il se dit prêt à envisager pour que paraisse, envers et contre tout, *Gaspard de la Nuit*⁵⁸. Elle indique qu'entre 1836 et 1841, le poète a continué de parfaire au moins mentalement son œuvre et que s'il avait pu en superviser l'impression, il aurait procédé à une révision de son manuscrit. Comment pourrait-il en être autrement ? Pendant les cinq années de souffrances certes, mais aussi de création, au cours desquelles il a espéré la parution de *Gaspard de la Nuit*, le poète n'a cessé de penser à son œuvre. Ce qui permet de l'affirmer – c'est là notre deuxième raison de soulever la question des choix éditoriaux de 1842 – c'est que nous sont parvenus des documents qui portent la marque du désir de l'auteur de retravailler le détail du livre auquel il a donné tant de soins et de veilles après 1836. Outre les manuscrits de poèmes en vers datés des années 1840, sont en effet connus (et parfois accessibles) des manuscrits de textes postérieurs à 1836 qui se présentent comme l'amendement d'un poème de *Gaspard de la Nuit* (c'est le cas d'un manuscrit au moins du poème « Encore un printemps ») ou, peut-être, comme une nouvelle pièce à intégrer au recueil (c'est le cas de la pièce détachée « À M. David, statuaire »). À ces éléments textuels, il faudrait ajouter des éléments graphiques. Nous ne savons pas dans quelle mesure Bertrand, face aux difficultés de publication en particulier, souhaita illustrer lui-même son recueil ; mais il semble qu'il n'ait pas renoncé à faire des dessins préparatoires plusieurs années encore après la vente de son manuscrit à Renduel. Dans sa *Bohême romantique (documents inédits)*, Jules Marsan a en effet publié, en 1929, un portrait signé « Al^s B^d », daté de « 1839 » représentant un homme en turban qui pourrait être lié au « Marchand de Tulipes »⁵⁹. Enfin, élément bien connu, mais que l'on a

⁵⁶ L'édition de 1842 est celle de Pavie. L'édition de 2005 est celle, réalisée sur le manuscrit originale, par J. Bony. Une édition est postérieure à celle de J. Bony, mais elle ne s'appuie pas sur de nouveaux manuscrits (*Gaspard de la Nuit*, texte annoté par Henri Scepi, Paris, Gallimard, 2010.)

⁵⁷ *OC*, p. 912.

⁵⁸ Sur cette question, voir l'article de Steve Murphy, « "Si je suis mort" : Les derniers retranchements de Gaspard ? », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 331 sq.

⁵⁹ Le nom (Al^s B^d) et la date semblent être de la couleur employée pour peindre le turban du personnage. À part le lien étymologique entre tulipe et turban, qui pourrait lier ce portrait au « Marchand de tulipes », aucun élément ne

peut-être lu de manière trop univoque comme un pur texte de circonstance, nous savons que Bertrand ne cessa pas de se préoccuper de la publication de *Gaspard de la Nuit* après la vente de son manuscrit grâce au « Sonnet à Renduel » daté, on s'en souvient, du 5 octobre 1840.

1. La correction d'un texte de *Gaspard de la Nuit* après 1836

Le recueil que nous lisons aujourd'hui correspond à l'état d'achèvement dans lequel le poète a vendu son manuscrit. Mais il l'aurait très vraisemblablement encore corrigé au moment de la préparation de l'impression⁶⁰ et peut-être même, s'il l'avait pu, avant un quelconque travail d'édition. Car, entre l'époque où il a vendu son manuscrit et le moment où la publication est redevenue envisageable grâce à l'amitié fidèle de David d'Angers, cinq ans ont passé. Cinq ans : l'équivalent de la moitié de la période d'intense créativité du poète qui, rappelons-le, écrivit sans doute l'essentiel de son œuvre entre 1826 et 1836. Privé de la possibilité de veiller sur la publication du livre dont il rêvait, pendant cette longue période, Bertrand n'a pas abandonné *Gaspard de la Nuit*. Il y avait pourtant un obstacle très sérieux à la révision de son manuscrit : le poète – par indigence autant qu'en raison du statut "bibliophilique" de ce manuscrit sans doute – n'en avait, semble-t-il, pas de copie. On le sait d'une part parce qu'il a dû faire entreprendre de multiples démarches à David d'Angers (auprès de Sainte-Beuve notamment) pour pouvoir rentrer en possession de l'autographe acheté par Renduel. D'autre part, parce que certains des manuscrits postérieurs à 1836 qui sont conservés dans la collection Lovenjoul à la Bibliothèque de l'Institut de France sont établis sur la base d'avant-textes et non pas sur une mise au net du texte définitif du manuscrit de 1836 – ce qui rend difficile la lecture de ces documents et extrêmement délicate la position de l'éditeur moderne qui voudrait tenir compte de ces amendements tardifs. Ce sont les conclusions auxquelles mènent la lecture et la transcription des deux manuscrits du poème « Encore un printemps » que l'on trouve dans les Dossiers de Sainte-Beuve⁶¹.

Le manuscrit du f°190

Ce manuscrit figure sur un papier vélin qui comporte deux rainures verticales⁶². Il mesure

permet actuellement de rapprocher ce dessin de *Gaspard de la Nuit*. Il peut donc être lié à d'autres projets de Bertrand. Mais il peut aussi être lié à l'espoir toujours vif de Bertrand de voir enfin paraître son recueil illustré.

⁶⁰ Plusieurs documents témoignent en effet de l'importance des interventions de l'écrivain sur les épreuves de ses textes en voie d'être publiés ou sur les corrections qu'il envisage même encore après une première publication. Ainsi de la correction des épreuves des *Conversions*, que la notice de *L'argus de l'autographe et du manuscrit. Ventes publiques. Juillet 1991-Juillet 1992* présente de la manière suivante : « Les conversions. Épreuves avec corrections autographes. 6 pp. in-8. Il s'agit des épreuves de la revue « Les Grâces, journal du beau sexe », n°4 daté lundi 11 novembre 1833 (pp. 1 à 6), avec vign. gr. Le texte de ce proverbe (sig. Ludovic Bertrand) est surchargé de corrections et additions, dans les marges ou entre les lignes, qu'il est presque entièrement réécrit. (sic) Anc. Coll. J. Marsan, puis de la Bibl. D. Sicklès. Joint : texte impr. de « Perdue et retrouvée » en double ex. dont un avec corr. a. sig. « Ludovic Bertrand ». Il a paru dans « Les Grâces », n°7, 26 novembre 1833. 2- « Michel-Ange à Florence (1519). Coll. J. Marsan : n° 40 du catalogue, 1976. Épreuves corrigées d'une nouvelle parue dans un journal. Fragment de 4 pages et note autographe s'y rapportant » (OC, p. 441). On peut désormais consulter ces documents à la Bibliothèque nationale de France et en ligne. Une autre notice de *L'argus de l'autographe et du manuscrit*. (Ventes publiques. Juillet 1990-Juillet 1991, cette fois) indique, quant à elle, que Bertrand continue de corriger ses œuvres après leur (première) publication : « Mss autographes de poèmes (6). Sur 4 ff. in12. Ens. de 7 coupures de journaux avec additions et corrections autographes : *Huit heures, À la dérive, À l'hospice*. Au bas du f., Bertrand a noté ses hospitalisations à la Pitié et à Saint-Antoine. [...] » Helen Hart Poggenburg a également eu accès à une coupure de journal corrigée pour « Aux mânes de Charles Brugnot » (OC, p. 541).

⁶¹ Sur ces manuscrits, voir « Les manuscrits de *Gaspard de la Nuit* à la Bibliothèque de l'Institut de France », *La Giroflée* n°2, 2010, p. 9 sq.

⁶² Il s'agit du même papier que pour les manuscrits de « Sur les rochers de xx » et de « Ma chaumière » (paginé 241-242) qui figurent dans le même ensemble d'autographes.

13,4 x 20,7 cm. Il n'a pas été paginé par le poète ; il porte donc seulement, à l'encre rouge, le numéro sous lequel il est classé à la Bibliothèque de l'Institut de France (190). Deux encres différentes ont été utilisées : l'une correspond à la mise au net du texte, l'autre à une campagne de corrections. Les amendements sont de diverses natures : ratures bouclées, surcharges, additions, changements de ponctuation. Nous les indiquons tous entre crochets aigus (<...>). Nous mentionnons par les initiales n. d. (non déchiffrés) les éléments que nous n'avons pu lire.

Transcription du f° 190

Encore un printemps

Encore un printemps, – encore une
goutte de rosée qui roulera dans
mon calice amer < , > comme une larme
suprême d'espérance, d'amour et de
bonheur ⁶³

<O ma jeunesse → O ma jeunesse, printemps de mes folies > Ô printemps de ma vie, ô ma jeunesse tes joies ont été
glacées par les baisers du temps,
mais tes douleurs ont survécu au
temps qu'elles ont étouffé sur leur
sein !⁶⁴

<Et vous qui avez parfilé la soie
de ma vie, ô femmes, s'il
y a eu dans mon roman d'amour
quelqu'un de trompeur, ce n'est pas moi,
quelqu'un de trompé, ce n'est pas vous.>⁶⁵

< Ô printemps > Ô printemps de l'année, petit oiseau de
passage, notre hôte d'une saison,
qui chantes mélancoliquement dans
le cœur du poète, et dans la ramée
du chêne !⁶⁶

Encore un printemps, – Encore
un rayon du soleil de <m – > Mai au front
du jeune poète, parmi le monde, au
front du vieux <n.d.> chêne, parmi les bois !

1840.⁶⁷

Relevons tout d'abord que le poème ne comporte pas de citation mise en épigraphe ; de ce point de vue, le manuscrit se présente donc comme les feuilles de texte du manuscrit de 1836. Il est ainsi tout à fait possible que Bertrand ait envisagé de directement substituer ce feuillet à celui du manuscrit de 1836. Souvenons-nous en effet qu'il écrivait à Pierre-Jean David que s'il pouvait rentrer en possession de son manuscrit avant de mourir, il voulait le réviser « feuille par feuille d'impression ». L'hypothèse paraît d'autant plus vraisemblable que c'est de cette manière qu'il a

⁶³ Le seul amendement de cette strophe concerne la rature de la virgule.

⁶⁴ De nombreuses hésitations caractérisent le premier vers, qui a été modifié par suscriptions puis ajouts marginaux.

⁶⁵ Tous les vers de cette strophe sont raturés. Le poète voulait donc supprimer la strophe entièrement.

⁶⁶ L'amendement de la strophe consiste en une addition par suscription.

⁶⁷ Il n'y a aucun signe calligraphique marquant la fin du poème.

composé le manuscrit vendu à Renduel comme nous le savons depuis que Jacques Bony en a offert une description précise⁶⁸.

Cette transcription atteste ensuite que l'écrivain souhaitait qu'une strophe entière soit ôtée. Cette suppression est très importante, en ce qu'elle modifie les données sur le nombre de couplets par textes du livre VI et, comme l'a souligné Helen Hart Poggenburg⁶⁹, l'accès aux enjeux du texte : en effaçant le « roman d'amour » du poème, l'écrivain en accentue la dimension allégorique ouvrant plus directement vers d'autres niveaux de lecture et empêchant la réduction du texte à la plainte sentimentale que Sainte-Beuve se plut à entendre dans le livre six du recueil ; la suppression confirme en outre que « le passage du temps symbolisé par le retour des saisons » est le principal « sujet de ce poème » selon la formule de l'éditrice des *Œuvres complètes*. Ce qui nous amène à l'autre modification importante du texte : la date finale.

C'est frappant : le poème n'est plus daté, dans cette version, que de l'année 1840. Qu'en penser ? S'agit-il d'une date permettant au poète de garder la mémoire du moment où les amendements ont été effectués de manière à pouvoir retrouver aisément la dernière version du texte en cas de révision complète de son manuscrit ou s'agit-il d'un élément textuel destiné à remplacer la datation du manuscrit de 1836 (« Paris, le 11 mai 1836 ») ? Bien que, matériellement, la date *remplace* la précédente, la question se pose, dans la mesure où elle est postérieure à celle qui clôt le recueil en 1836. S'agit-il d'une date "définitive" ou d'une date provisoire qui permettrait d'attendre une révision générale du recueil et donc une modification générale des dates – en particulier celles qui ouvrent et ferment les *Fantaisies de Gaspard de la Nuit* dans les poèmes-dédicaces ? Pour l'instant, il est impossible de répondre à ces questions. Une micro-lecture du texte et de ses amendements successifs permettrait sans doute de mieux comprendre les enjeux de la question du temps dans l'œuvre, ce qui éclairerait peut-être la correction et sa portée à la fois poétique et biographique. Une meilleure connaissance du statut de certaines Pièces dites « détachées extraites du portefeuille de l'auteur » également : si la pièce « À M. David, statuaire » et sa date (1839 dans l'état le plus tardif connu) étaient destinées à être insérées dans *Gaspard de la Nuit*, Bertrand aurait vraisemblablement modifiée la datation de « Encore un printemps » et des poèmes-dédicaces qui ouvrent et ferment les *Fantaisies à la manière de Callot et Rembrandt*. Notons aussi que 1840 est l'année où Bertrand écrit à Renduel que « le raisin est mûr » et qu'il serait temps de vendanger⁷⁰. On peut comprendre que s'il venait effectivement de retravailler certains de ses textes, et de parachever notamment « Encore un printemps », le poète était impatient de revoir son manuscrit pour substituer les feuillets corrigés ou les feuillets nouveaux à ceux qui dormaient chez l'éditeur.

Le manuscrit du f° 191

Ce manuscrit mesure 10,6 x 17,5 cm⁷¹. Il figure sur un papier vélin découpé à 14 cm de haut

⁶⁸ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, édition de Jacques Bony, *op. cit.*, p. 64-69. Nous pouvons noter aussi (même si nous ne savons pas pour l'instant quelles conclusions il conviendrait d'en tirer) que dans les notes qu'il a prises lors de sa consultation du manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, Jacques Bony a remarqué qu'il y avait une discordance remarquable entre le papier sur lequel figurent le titre et l'épigraphe du poème « Encore un printemps » (vergé dont les pontuseaux sont écartés de 28 mm) et le papier sur lequel figure le texte lui-même (vélin mince de 120x196 cm). (Communication personnelle)

⁶⁹ *OC*, note 1, p. 356. (La formule qui ouvre la note est maladroite : comme la transcription l'atteste, le manuscrit comporte bien la mention de la déception amoureuse, mais elle est entièrement raturée.)

⁷⁰ Sonnet à Renduel, *OC*, p. 522.

⁷¹ Dans les notes qu'il a prises lors de sa consultation du manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, Jacques Bony a relevé à plusieurs reprises des papiers ayant cette largeur 106 mm ou une largeur proche (104, 105 ou 107 mm). C'est le cas notamment des papiers sur lesquels figurent « Les Flamands » (vélin mince, 106x195), le titre et l'épigraphe de « Jean des Tilles (105x197), le texte « Sur les rochers de Chèvremorte » (105x185, vélin épais), le

et sous lequel a été collé un morceau de papier vergé de 3,5 cm de haut. La pagination originale 265 a été corrigée en 257. Au verso, 258 corrige 266. Le titre est suivi du numéro V, ce qui donne à penser que le manuscrit date d'une époque antérieure aux plus anciens manuscrits figurant dans le manuscrit de 1836 où le numéro du poème ne figure jamais sur la page de texte. Il y a des enjolivements calligraphiques au début et à la fin du texte. *Peut-être* le premier papier est-il donc un vestige incomplet et recomposé, de l'époque des *Bambochades romantiques*, retravaillé pour la préparation de *Gaspard de la Nuit* ou, plus vraisemblablement, le vestige d'un état intermédiaire de *Gaspard de la Nuit*. Il est remarquable que ce numéro (V) est bien celui que porte le poème dans le manuscrit de 1836, ce qui invite à privilégier l'hypothèse d'un état intermédiaire du recueil, qui serait caractérisé par le fait que le titre et le numéro du texte ne figuraient pas encore sur une page séparée ou figuraient à la fois sur la page de titre et sur la page de texte.

Ce manuscrit composite nous offre non pas deux (comme on pourrait le croire en raison du nombre de papiers utilisés) mais au moins trois états du texte. En effet, la dernière strophe du texte, qui figure sur le premier papier, donc sur la plus ancienne version actuellement connue du poème, a été notée sur le signe calligraphique qui marque généralement la fin d'un texte sur les manuscrits de *Gaspard de la Nuit* (cercles enchâssés) : il s'agit donc sans doute d'une strophe qui a été ajoutée à une version antérieure du poème. On ne distingue pourtant que deux encres différentes : une encre brune qui a pâli, qui correspond à l'écriture fine qui figure sur le papier vélin, c'est-à-dire aux deux états les plus anciens du texte ; une encre plus foncée qui a servi pour les corrections du texte originel et pour le texte du second papier et ses amendements – soit pour la préparation de *Gaspard de la Nuit* et, peut-être, de manière à ce que le poète puisse conserver une trace des dernières corrections portées sur la version « finale » en l'absence de réelle copie. Nous y reviendrons.

À la suite du premier état du poème ont été raturées deux citations, ce qui semble indiquer qu'il n'y avait pas d'épigraphe, pour ce texte tout du moins, dans les *Bambochades romantiques* si le manuscrit a appartenu à ce recueil ou, plus vraisemblablement, dans la version de *Gaspard de la Nuit* dont il est sans doute un vestige. La première citation barrée semble être celle qui a été retenue pour le manuscrit de 1836, même s'il est difficile d'en avoir l'absolue certitude étant donnée l'épaisseur de la rature. La deuxième citation (non mentionnée par les éditeurs) n'a pas encore pu être déchiffrée, mais devrait pouvoir l'être au moins en partie⁷² ; le poète a noté en marge qu'elle devait être supprimée et il n'a effectivement retenu que la première pour la version du manuscrit de 1836.

Le poème était daté dès la première version (encre qui a pâli). Par surcharge, Bertrand a confirmé la datation, mais en modifiant, semble-t-il, le jour. Nos recherches ne nous ont malheureusement pas permis jusqu'à présent d'expliquer l'importance que pouvait avoir à ses yeux le 11 mai 1836 (plutôt que le 16?) associé à Paris et aux valeurs symboliques du printemps et des espoirs de renouveau de la *reverdie* (nous pouvons juste noter, simple coïncidence sans doute, que la date correspond exactement au dixième anniversaire du poème d'hommage « Aux mânes de Jean-Paul Hanin »⁷³). Il conviendrait d'approfondir ces recherches : la chronologie d'Helen Hart Poggenburg a suffisamment montré l'importance de ce genre de connaissance contextuelle pour que l'on s'en soucie, par exemple lorsqu'elle souligne la proximité temporelle

titre et l'épigraphe du texte « Le deuxième homme » (le texte lui-même figure sur un vélin épais de 105 mm de large). (Communication personnelle.)

⁷² Il semble qu'elle soit tirée d'un texte d'Antoine de Latour.

⁷³ « Aux mânes de Jean-Paul Hanin » est daté du 11 mai 1826 et Helen Hart Poggenburg note que sur le manuscrit « après le titre, dans la marge gauche, on trouve cette note de Bertrand : *mort le 10, je m'en souviens.* » (OC, p. 524). À propos de la datation du poème, voir aussi Nathalie Vincent-Munnia, « Aloysius Bertrand ou le poème en prose entre Dijon et Paris », *La Toison d'or*, n°3, 2003, p. 17 sq.

des journées de l'insurrection républicaine des 5 et 6 juin 1832 « matée par la Garde nationale » (OC, p. 55) avec la date portée à la fin du texte « Sur les rochers de Chèvremorte » (22 juin 1832) (qui s'explique peut-être par une condensation entre le 22 mai, date de l'appel à fonder une république, et celle des massacres de juin).

Transcription du manuscrit (f°191)

<257> 265

Encore un printemps⁷⁴

V.
⊙

Encore un printemps, – encore une
goutte de rosée qui < se bercera un moment > roulera
dans mon calice amer, <et qui s'en échappera >
comme une <larme.> larme suprême d'esperance d'amour
et de bonheur !⁷⁵

Ô ma jeunesse, tes joies ont été
glacés par les baisers du temps, mais tes
douleurs ont survécu au temps qu'elles ont
étouffé sur leur sein.

Et vous qui avez parfilé la soie
de ma vie, ô femmes, s'il y a eu dans mon
roman d'amour quelqu'un de trompeur, ce
n'est pas moi, quelqu'un de trompé, ce
n'est pas vous.⁷⁶

<souvenirs >O printemps <oiseau > petit oiseau de <melancolie → mélancolique > passage
<et > <notre hôte n. d.⁷⁷ d'une saison > hôte d'une saison⁷⁸
<qui chante de > <mélancoliquement > <dans >
<aux jours qui n.d.⁷⁹ un jour ici bas pour >
qui chantes mélancoliquement dans le
cœur du poète, et dans la ramée du chêne !⁸⁰

<258> 266

< n.d. >
< n.d. >

⁷⁴ À gauche, sous le titre et le numéro du texte figure l'esquisse d'un dessin à peine ébauché.

⁷⁵ Cette strophe comporte deux ratures importantes. La première étant épaisse, le texte est difficile à lire, mais il s'agit très probablement de la version qui figure dans le manuscrit de 1836. La deuxième rature, également épaisse, barre probablement *et qui s'en échappera*. La strophe du manuscrit s'achevait sur *larme*. Bertrand a ajouté, d'une autre encre et par-dessus le point final, *suprême d'esperance, d'amour et de bonheur !* (Ce qui a réduit l'espace entre les strophes 1 et 2.)

⁷⁶ La seule différence avec l'édition des *Œuvres complètes* dans ces deux strophes concerne le point final. Le papier est coupé sous cette troisième strophe et est prolongé par un papier collé.

⁷⁷ *d'aujourd'hui* (?)

⁷⁸ <notre hôte n.d. d'une saison > hôte d'une saison est un ajout marginal.

⁷⁹ *printaniers* (?)

⁸⁰ Sur le papier rapporté figure tout d'abord cette strophe où les corrections sont nombreuses. À la première ligne, « souvenirs » est raturé et remplacé par *O printemps* ; *oiseau* devient *petit oiseau* par suscription de l'épithète ; *melancolie* est surchargé pour devenir *mélancolique* qui est finalement remplacé par *de passage*.

~~dans la ——— les feuilles~~
que le vent a détaché des rameaux du
chêne !

Encore un printemps – Encore
un rayon <de> du soleil de mai au front du
jeune poète <dans> parmi⁸¹ le monde, au front du vieux
chêne, <dans > parmi les bois !⁸²

Paris, 11 mai 1836.

<Toutes les pensées, toutes les passions
qui agitent le cœur mortel sont les
esclaves de l'amour.

Coleridge.>

A suppr. < n. d. >⁸³

On le sait depuis l'édition de Helen Hart Poggenburg, le manuscrit classé sous le numéro 190 est postérieur au manuscrit classé sous le numéro 191 et nous offre deux états différents du poème. Ce texte devrait donc occuper une place toute particulière pour qui s'intéresse à l'histoire de l'œuvre de Bertrand : il s'agit du seul texte actuellement connu pour lequel est accessible un nombre important de variantes correspondant à trois époques différentes. Nous connaissons en effet un avant-texte datant d'avant la vente de 1836 (f°191) avec ses variantes ; le texte du manuscrit vendu en 1836 (BnF) avec ses variantes ; un texte amendé postérieur à la vente de 1836 avec ses variantes. Encore faut-il pouvoir bien lire chacun de ces états du poème. Ce qui est loin d'être évident. En effet, chronologiquement, ils se classent de la manière suivante :

- 1) f°191 Mss Lov D 540 BIF daté par surcharge du 11 mai 1836
- 2) f°128 Mss 25276 BnF daté du 11 mai 1836
- 3) f°190 Mss Lov D 540 daté de 1840

Mais génétiquement, ils ne peuvent se classer de la même manière. De fait, les corrections du troisième manuscrit ne se comprennent que par rapport au texte du premier (Lov D540 f°191) et non par rapport à l'état du texte du second manuscrit (BnF). Et certaines des corrections du manuscrit de la BnF doivent se lire par rapport au manuscrit 191 de la BIF. En d'autres termes, le manuscrit du f°191 de la BIF semble être tout à la fois un avant-texte du manuscrit de la BnF, un texte antérieur donc à la vente de 1836 *et* un avant-texte du feuillet 190 de la BIF, c'est-à-dire postérieur à la vente de 1836. Il nous semble que ce statut ambigu ne peut s'expliquer que par le fait qu'il s'agit d'un manuscrit antérieur au manuscrit vendu à Renduel, mais sur lequel ont été portées des corrections après cette vente, ce qui s'expliquerait par le fait que Bertrand n'a pas conservé de copie du texte vendu à Renduel. Une comparaison paragraphe par paragraphe des trois états du texte permettra sans doute de mieux comprendre le sens de ces hypothèses et de leurs enjeux.

⁸¹ *parmi* est écrit au-dessus de *dans* raturé. On retrouve exactement la même correction à la ligne suivante. On trouve également ces deux corrections sur le manuscrit de 1836.

⁸² Le début de la strophe surcharge un signe calligraphique marquant la fin du texte et faisant pendant à celui qui se trouve sous le titre et le numéro V, au début du texte (cercles enchâssés).

⁸³ Il pourrait s'agir de la citation mise en épigraphe de « Sur les rochers de Chèvremorte » avant d'être raturée et remplacée. (« Combien dans vos forêts ont retenti d'orages, / Combien dans votre ciel ont passé de nuages / Et de vagues dans vos ruisseaux, / Depuis que j'ai quitté pour les villes bruyantes / Vos chênes et vos pins !... », Antoine de Latour, *La Vie intime*, « Dijon » (*Gaspard de la Nuit*, édition de J. Bony, p. 426)

Premier alinéa

°128 r° Bnf (vendu en 1836)	°191 BIF	°190 BIF (poème daté de 1840)
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 une goutte de rosée qui <se bercera un moment> roulera dans mon calice amer, <et qui s'en échappera> comme une <larme.> larme suprême d'esperance d'amour et de bonheur !	Encore un printemps, – encore une goutte de rosée qui roulera dans mon calice amer <, > comme une larme suprême d'espérance, d'amour et de bonheur !

Il apparaît ici clairement que le texte du manuscrit du feuillet 191 date d'avant celui du manuscrit de 1836, mais que ses corrections sont postérieures à la vente du manuscrit à Renduel et que le texte du feuillet 190 a été établi sur la base du feuillet 191 amendé. En effet, le texte du feuillet 128 et le texte de base du feuillet 191 sont communs. Tous deux comportent par exemple la proposition relative « qui se bercera un moment dans mon calice amer ». Mais les corrections du feuillet 191 servent de base au texte du feuillet 190 : la relative « qui se bercera un moment » est remplacée par « qui roulera » sur le feuillet 190 et c'est cet amendement qui sert de texte de base au poème du feuillet 190. De même, à l'exception de la marque de ponctuation, le couplet s'achève de la manière identique sur le °191 BIF et sur le °128 BnF (*comme une larme*), alors que la correction du °191 BIF sert de texte de base pour le °190 BIF (*comme une larme suprême d'espérance, d'amour et de bonheur !*) On notera que l'image de la larme est également importante dans un poème en vers « improvisé » à l'hôpital et daté du « 12 mai 1839 », ce qui pourrait donner à penser que cette correction du °191BIF date d'une époque proche (?) :

Et qu'à mes vers...
 Quiconque a souffert et regrette
 Attache un doux regard d'amour,
 Mouillé d'une larme muette.

Une larme d'amour vaut mieux,
 Pure comme le cœur l'a faite,
 Que la gloire, astre radieux,
 Pour dorer les vers du poète.

Deuxième alinéa

°128 r° Bnf (vendu en 1836)	°191 BIF	°190 BIF (1840)
O ma jeunesse, tes joies ont été glacés par les baisers du temps, mais tes douleurs ont survécu au temps qu'elles ont étouffé sur leur sein.	Ô ma jeunesse, tes joies ont été glacés par les baisers du temps, mais tes douleurs ont survécu au temps qu'elles ont étouffé sur leur sein.	<O ma jeunesse → O ma jeunesse, printemps de mes folies> Ô printemps de ma vie, ô ma jeunesse tes joies ont été glacées par les baisers du temps, mais tes douleurs ont survécu au temps qu'elles ont étouffé sur leur sein !

Le couplet a été fort peu amendé au cours de ces étapes de la composition, ce qui nous rappelle que l'avant-texte le plus ancien est déjà lui-même une ancienne mise au net. Le travail postérieur à la vente du manuscrit de 1836 porte ici spécifiquement sur la construction poétique

de l'allégorie multiforme du printemps annoncée par le titre, par le jeu des métaphores, sur lesquelles le quatrième couplet proposera une variation.

Troisième alinéa

f°128 r° Bnf (1836)	f°191 BIF	f°190 BIF (1840)
Et vous qui avez parfilé la soie de ma vie, ô femmes, s'il y a eu dans mon roman d'amour quelqu'un de trompeur, ce n'est pas moi, quelqu'un de trompé, ce n'est pas vous.	Et vous qui avez parfilé la soie de ma vie, ô femmes, s'il y a eu dans mon roman d'amour quelqu'un de trompeur, ce n'est pas moi, quelqu'un de trompé, ce n'est pas vous.	Et vous qui avez parfilé la soie de ma vie, ô femmes, s'il y a eu dans mon roman d'amour quelqu'un de trompeur, ce n'est pas moi, quelqu'un de trompé, ce n'est pas vous.

La confrontation des trois états du texte montre ici la parfaite conformité du texte du manuscrit vendu à Renduel (f°128 r° BnF) avec son avant-texte (f°191 BIF) – signe que le couplet a été achevé assez tôt – ainsi que l'importance de l'amendement de 1840 qui vise à le supprimer entièrement. Réduit à quatre couplets, le texte serait devenu le plus court du livre VI.

Quatrième alinéa

f°128 r° Bnf (1836)	f°191 BIF, papier rapporté par collage (avant 1836)	f°190 BIF (1840)
Ô printemps, petit oiseau de passage <n. d > notre hôte d'une saison qui chantes mélancoliquement dans le coeur du poète et dans la ramée du chêne !	<souvenirs> O printemps <oiseau> petit oiseau de <mélancolie → mélancolique > passage <et > <notre hôte n. d. d'une saison> hôte d'une saison <qui chante de> <mélancoliquement →> <dans > <aux jours qui n.d. ⁸⁴ un jour ici bas pour> qui chantes mélancoliquement dans le coeur du poète, et dans parmi la ramée du chêne !	<Ô printemps> Ô printemps de l'année, petit oiseau de passage, notre hôte d'une saison, qui chantes mélancoliquement dans le coeur du poète, et dans la ramée du chêne !

La confrontation de ces trois états du couplet fait clairement apparaître le papier collé sur le feuillet 191 BIF comme un avant-texte du manuscrit vendu en 1836 et celui du feuillet 190 comme un remaniement ultérieur. Les corrections du feuillet 191 deviennent en effet le texte de base du texte du feuillet 128. « Ô printemps petit oiseau de passage » (f°128 BnF) par exemple est le résultat des corrections du papier collé sur le feuillet 191 BIF et c'est sur ce texte de base que le feuillet 190 BIF apporte un nouvel amendement : « Ô printemps de l'année, petit oiseau de passage. » Les corrections du manuscrit de la BnF ont toutes la forme de ratures bouclées ; l'ajout marginal est le résultat du travail effectué dans la marge du feuillet 191 BIF comme si –

⁸⁴ *printaniers* (?)

ici en tout cas – le feuillet 191 BIF avait servi de brouillon aux corrections du manuscrit vendu à Renduel.

Cinquième alinéa⁸⁵

° 128 v° BnF (1836)	°191 BIF (avant 1836)	°190 BIF (1840)
Encore un printemps, -encore un rayon du soleil de mai au front du jeune poète, < dans > parmi le monde, au front du vieux chêne, < dans > parmi les bois !	Encore un printemps – encore un rayon < de > du soleil de mai au front du jeune poète < dans > parmi le monde, au front du vieux chêne, < dans > parmi les bois !	Encore un printemps, – encore un rayon du soleil de < m – > Mai au front du jeune poète, parmi le monde, au front du vieux < n.d. > chêne, parmi les bois !

Là encore le manuscrit du feuillet 191 BIF apparaît comme un avant-texte du manuscrit vendu en 1836, à l'exception de la correction de la préposition qui construit le parallélisme final (< dans > parmi) qui apparaît comme un amendement sur les deux versions et qui ne constitue le texte de base que du feuillet 190, comme si l'écrivain, après une palinodie, était revenu à la conclusion de la nécessité d'opérer l'amendement, à moins qu'il n'ait reporté la modification du feuillet 128 sur le feuillet 191, parce qu'il savait qu'il ne conserverait que cette copie du texte après la vente de *Gaspard de la Nuit* ? En tout cas, la correction s'explique sans doute, poétiquement, par la volonté de distinguer le parallélisme du couplet précédent (dans le cœur du poète/dans la ramée du chêne) et celui de la fin du texte (parmi le monde/parmi les bois).

*

Ce qui explique les différences entre le texte inclus dans le manuscrit vendu en 1836, la version du °190BIF et celle du °191BIF, c'est sans doute, nous l'avons dit, que Bertrand ne retravaille pas son texte à partir du dernier état, mais d'un montage d'avant-textes antérieurs. Le lecteur de Bertrand ne se trouve donc pas confronté à une "simple" question génétique, mais également à une question éditoriale fort délicate.

Nul problème ne se pose si l'on décide de fonder l'édition moderne de *Gaspard de la Nuit* sur le manuscrit de 1836 : il suffit d'indiquer en variantes les corrections diverses de chacun des états du texte qui diffèrent de la version du manuscrit Renduel. Mais l'étude des deux manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France soulèverait un vrai problème, si l'on envisageait une édition qui prétendrait être fidèle aux "dernières volontés" du poète. Celles du moins que l'on imagine telles dans l'état d'accessibilité actuelle des documents relatifs à sa vie et à son œuvre.

Puisque Bertrand a continué à travailler ce texte après la vente de son manuscrit, ne faudrait-il pas considérer en effet que l'éditeur moderne devrait substituer le texte amendé au texte du manuscrit de 1836 comme l'écrivain l'aurait *peut-être* fait s'il l'avait pu, et rejeter en variante le texte de 1836 et ses variantes, avec les avant-textes du °191 BIF ? La question ne se poserait peut-être pas si Bertrand avait établi la version de 1840 sur l'état du texte vendu en 1836, mais il semble bien que ce ne soit pas le cas et il ne saurait être question d'éditer un texte bricolé. Pourtant, à y regarder de près, on s'aperçoit que le manuscrit sur lequel le texte de 1840 a été

⁸⁵ Rappelons que sur l'avant-texte le plus ancien, le nombre de strophes du poème a sans doute été différent de ce qu'il est en 1836, la dernière strophe ayant été ajoutée sur le signe calligraphique qui marque la fin du poème, et que le manuscrit étant un montage de deux papiers, il est impossible de savoir quelle était la forme primitive du texte à partir de cette source.

établi semble bien avoir tenu lieu de copie du manuscrit de 1836 pour le poète, c'est-à-dire que les amendements postérieurs à 1836 portent sur l'état du texte vendu à Renduel. En réalité donc, en dépit des apparences, c'est-à-dire bien que le f°191 ressemble à un brouillon composite, il semble qu'aucun des amendements du manuscrit de 1840 ne remette en cause le texte de base sur lequel le texte a été établi. En tout cas les éditions à venir de *Gaspard de la Nuit* devraient au moins mentionner en note le statut particulier de ce texte et en répertorier soigneusement toutes les variantes.

L'exigence, si délicate, de prendre en compte les "dernières volontés" du poète telles qu'elles sont exprimées dans les manuscrits tardifs de ses textes doit également amener l'éditeur moderne à repenser la place qu'il conviendrait d'accorder à certaines des pièces dites « détachées extraites du portefeuille de l'auteur » dans les éditions de *Gaspard de la Nuit*. C'est le cas tout particulièrement de la pièce « À M. David, statuaire ».

2. La composition (?) d'un texte destiné à être inséré dans *Gaspard de la Nuit* (?) après 1836 (?) : le cas de la pièce détachée « À M. David, statuaire ».

La pièce détachée intitulée « À M. David, statuaire » a un statut particulier pour mainte raison. Tout d'abord, comme Helen Hart Poggenburg l'a noté, elle est la seule des « Pièces détachées » qui soit actuellement connue à la fois comme texte édité (1842) et à l'état de manuscrit. Il se trouve ensuite que ne nous est pas parvenu un seul manuscrit de ce texte mais deux⁸⁶, et que tous deux présentent la particularité d'être datés et de porter, chacun, une date postérieure à la vente du manuscrit de *Gaspard de la Nuit* à Renduel (1838 et 1839)⁸⁷. On ne sait pas si ces dates ont été portées sur un texte retravaillé ou composé en 1838, puis retravaillé en 1839⁸⁸, mais quoi qu'il en soit, il s'agit des seuls deux états manuscrits actuellement connus de la pièce et tous deux sont postérieurs à 1836. Il n'y aurait là rien de troublant si le texte était comme « Le prisonnier montagnard » par exemple, un poème de forme radicalement différente des *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Mais, précisément, les manuscrits de la pièce « À M. David d'Angers » sont postérieurs à la vente du recueil à Renduel et le texte se présente sous une forme analogue aux textes du recueil de Bertrand. Plus encore : il peut sembler avoir été conçu pour être intégré à *Gaspard de la Nuit*.

*

Les pièces détachées ont fait partie d'un ensemble de « pièces supplémentaires » (V. Pavie) disparate. Se trouvaient en effet parmi elles, des textes anciens comme « L'Écolier de Leyde » (ce que confirme le témoignage de Pavie qui rappelle au souvenir de Sainte-Beuve leur « vieille connaissance de la rue Notre-Dame-des-Champs⁸⁹ »), des textes qui ont fait partie de *Gaspard de*

⁸⁶ Il semblerait que Victor Pavie a établi son édition sur un troisième manuscrit, dans la mesure où la citation de Gilbert donnée en épigraphe ne figure pas sur les deux autographes consultés par Helen Hart Poggenburg et où le texte édité en 1842 (et qui n'est pas daté) présente des variantes. Sur ce point voir la note des *OC*, p. 368-369. Rien n'est certain, mais on peut supposer que, même s'il ne mentionne aucune date, des éléments lui ont donné à penser qu'il s'agissait de la version la plus tardive du texte.

⁸⁷ *OC*, p. 360. (« Nous ne savons pas dans quelle mesure les textes sont fidèles à des manuscrits qui dorment toujours dans l'ombre (à l'exception de la dernière pièce, retrouvée dans la collection de Joseph Dumas). ») Helen Hart Poggenburg mentionne une photographie de manuscrit réalisée grâce aux soins de Sprietsma ; nous n'avons pas encore pu la consulter.

⁸⁸ Les rapports que ce texte entretient avec le prologue ne permettent pas en effet d'exclure l'hypothèse, parfois avancée, d'une écriture du prologue par rapport au texte dédié à David d'Angers plutôt que l'inverse.

⁸⁹ *OC*, p. 957.

la *Nuit* mais en ont été retirées (ce que confirment les projets d'illustration les concernant), des avant-textes de « poèmes » figurant dans les *Fantaisies* (comme l'indique V. Pavie quand il emploie le terme de « variante » à propos de « L'écolier de Leyde »), mais aussi, peut-être, des textes récents (des pièces « supplémentaires » *stricto sensu* donc) comme les manuscrits de la pièce « À M. David, statuaire » dont deux ont pu être consultés par Helen Hart Poggenburg qui a ainsi pu préciser leur datation. Ces autographes soulèvent donc la question de savoir dans quelle mesure Bertrand a souhaité que des textes soient ajoutés au manuscrit de *Gaspard de la Nuit* à la fin des années 1830 d'une part (par addition ou par substitution), quand il s'est su à l'article de la mort d'autre part. Dans un cas comme dans l'autre cas, nous ne le saurons sans doute jamais. Mais il est tout à fait possible qu'oralement, l'écrivain ait donné quelques instructions allant dans ce sens à David d'Angers dans les dernières semaines, voire les derniers jours, de sa vie. Les *Carnets* de Pierre-Jean David attestent que les deux amis savaient très bien à quoi s'en tenir sur l'issue de ce dernier séjour du poète à l'hôpital bien avant les tout derniers jours et il est remarquable que David d'Angers soit venu rendre visite à Bertrand la veille et le jour du décès (si l'on en croit le texte noté sur les deux portraits de l'écrivain qu'il a réalisés⁹⁰) et qu'il a eu le réflexe immédiat de chercher les manuscrits de son ami « sous » son « grabat » pour les sauver de la « pipe » des « garçons de salle » quand il apprit sa mort. Même si les « Pièces détachées » forment un ensemble très disparate, il n'est pas improbable non plus que le poète lui ait indiqué quelques manuscrits qui lui paraissaient suffisamment achevés pour que leur publication soit envisageable ; David d'Angers a pu, par la suite, aisément attirer l'attention de Sainte-Beuve et de Victor Pavie sur ces textes. Ce qui est certain en tout cas, c'est la confiance avec laquelle Bertrand s'en est remis au sculpteur pour tout ce qui concernait l'édition de ses textes et le zèle amical avec lequel David d'Angers s'est acquitté de ce devoir. Nous le savons grâce à la lettre où Bertrand lui demande de tout faire pour obtenir le patronage de Sainte-Beuve. Tout, au point d'envisager les compromis auxquels il conviendrait de se résoudre si la teneur du livre effrayait trop le critique et/ou Victor Pavie⁹¹. Bertrand eut sans doute raison de prendre ainsi les devants : la stratégie de la dramatisation s'avéra judicieuse. Alerté, Sainte-Beuve put trouver que la valeur poétique du recueil en amoindriait le "soufre" : « s'il y a bien quelques diableries à la Flamel », écrivait-il à Pavie le 3 août 1841, c'est de manière « fantastique et poétique » ; et Victor Pavie qui chercha dans une lecture littérale ce qu'il pouvait y avoir à redouter dans l'œuvre, put ne s'effrayer que du « Capitaine Lazare » et se contenter de ne châtrer le manuscrit "que" des dessins qu'il estima exagérément luxueux et des notes qu'il jugea « inutiles » (*OC*, p. 956). Si *Gaspard de la Nuit* put ainsi être édité sans trop de dégâts, c'est de toute évidence grâce à la bienveillance et à l'habileté de David d'Angers, comme l'atteste la correspondance triangulaire de Sainte-Beuve, Victor Pavie et Pierre-Jean David. Ces lettres donnent en effet le sentiment que David d'Angers a pris soin de toujours superviser la préparation de l'édition tout en faisant en sorte de paraître rester totalement en retrait. C'est le cas tout d'abord de la longue lettre très travaillée que le sculpteur adressa à Sainte-Beuve après la mort de Bertrand. La réponse que le critique lui fit (« Je reçois, mon cher David, votre très bonne et très touchante lettre ; ») atteste qu'il s'agissait avant tout pour David d'Angers d'user du *pathos* nécessaire pour que Sainte-Beuve ne rompe pas les engagements pris avant la mort du poète ; et la demande qu'il adresse à Sainte-Beuve (ne pas être cité dans sa *Notice* alors qu'elle sera, de nécessité, largement inspirée de sa lettre) fait de sa version des faits, la version destinée à orner le fronton de *Gaspard de la Nuit*. La manière dont il s'occupe de la préparation de l'édition de l'œuvre paraît tout aussi décisive. Il

⁹⁰ *OC*, p. 561-562.

⁹¹ Sur cette lecture de la « dernière » lettre de Bertrand à David d'Angers, voir Steve Murphy, « Si je suis mort... », *article cité*.

semble bien en effet que ce soit lui et lui seul qui ait d'abord reçu le manuscrit original⁹², comme c'est lui et lui seul qui, dans un premier temps, a entièrement disposé des manuscrits et documents trouvés à l'hôpital. C'est donc sans doute lui également qui a mis de l'ordre dans cet ensemble de textes et de documents, de manière à constituer deux dossiers différents : un ensemble d'autographes pour lesquels la question d'une éventuelle publication se posait et qu'il enverra à Angers avec la copie du manuscrit original qu'il a fait établir par son épouse ; un ensemble de dessins, brouillons, journaux, publications antérieures, qui restera chez lui, à Paris⁹³. Le travail s'est probablement fait en concertation avec Sainte-Beuve ; mais ce n'est que trois jours au moins (le premier décembre était un dimanche) après l'arrivée du manuscrit à Paris que Sainte-Beuve dit l'avoir lu (3 décembre) et c'est à David d'Angers que revient le rôle d'écrire la lettre dans laquelle seront données les instructions pour la publication : « Nous sommes enfin en possession des manuscrits du pauvre Bertrand. J'ai lu cela. C'est en très bon ordre, quant à la partie que Renduel devait imprimer. C'est celle-là seule qu'il faudrait donner. David doit vous en écrire. Il faudra que vous lisiez auparavant, car il y a bien quelques diableries à la *Flamel*, mais tout cela fantastique et poétique.⁹⁴ »

Si l'on ne peut pas savoir dans quelle mesure Bertrand souhaita que des pièces supplémentaires figurent éventuellement en annexe de *Gaspard de la Nuit*, en un temps où il envisagea même que l'œuvre soit mutilée plutôt que de rester inédite, on peut en revanche se demander s'il n'avait pas envisagé à une époque où il pouvait encore rêver d'avoir la maîtrise de l'édition de son œuvre de réviser son manuscrit au point d'y inclure une pièce comme « À M. David, statuaire » à la place du dernier poème du manuscrit vendu à Renduel. Bien entendu une telle supposition est, et restera sans doute toujours, pure conjecture, mais à défaut de conduire à des certitudes, le détour peut du moins constituer une invitation à analyser ce texte souvent négligé, à reconsidérer l'importance et la diversité des Pièces dites détachées et à relire le recueil tout entier sous le nouvel éclairage que l'hypothèse autorise.

Plusieurs indices portent à croire que cette pièce a pu être destinée à une nouvelle version de *Gaspard de la Nuit*, où elle aurait remplacé le dernier poème « À M. Charles Nodier ». Comme celui-ci, en effet, le texte n'a pas véritablement de titre : une dédicace en tient lieu. Or, par son intermédiaire, le poète s'adresse à celui qui était destiné à devenir le plus fidèle ami des dernières années et des derniers instant et qui, d'une certaine manière, à la fin des années 1830, avait pris dans sa vie une place plus importante encore que celle que Nodier y avait tenu à la fin des années 1820⁹⁵. L'hypothèse pourrait paraître saugrenue si l'on s'en tenait à l'idée qu'en encadrant *Gaspard de la Nuit* par les noms de V. Hugo et de C. Nodier, Bertrand avait voulu placer son œuvre sous l'égide de ces premiers modèles et initiateurs et qu'en substituant « À M. David, statuaire » au texte final « À M. Charles Nodier », il rompait le cercle soudé par la répétition à la fin du texte de la date placée au début du recueil proprement dit. La mention du 20 septembre 1836 au début et à la fin du livre fermait en effet sur lui-même le cénacle littéraire de ses débuts.

⁹² « J'ai enfin le manuscrit de Bertrand. Renduel s'est mieux conduit que je ne le craignais. Il me l'a rendu pour le prix qu'il en avait donné. » (*OC*, p. 953.)

⁹³ Sur ce point, voir « Les manuscrits de *Gaspard de la Nuit* à la Bibliothèque de l'Institut de France », *La Giroflée* n°2, Lille, 2010, p. 9 sq. Le fait que David d'Angers conserva très précieusement les dessins de Bertrand (ils ont été offerts à la Bibliothèque d'Angers par sa fille) n'est pas seulement un indice de l'amitié fidèle du sculpteur pour Bertrand : l'artiste en apprécia aussi probablement la qualité graphique.

⁹⁴ Lettre de Sainte-Beuve à Victor Pavie du 3 décembre 1840, *OC*, p. 954.

⁹⁵ Il faudrait préciser davantage pourquoi, en 1838-1839, Bertrand a pu envisager de supprimer le patronage de Nodier auquel il avait semble-t-il fortement tenu au départ si, comme nous le pensons, la dédicace a été successivement « À Nodier », « À M. Nodier », « À M. Charles Nodier ».

Mais on peut considérer que, tout au contraire, la substitution du poème « À M. David, statuaire » aurait contribué à mieux clore encore le livre sur lui-même tout en y ajoutant des perspectives nouvelles. De fait, le titre entre bien en écho avec le poème d'ouverture, dans la mesure où Victor Hugo, qui a consacré la gloire du sculpteur, a intitulé un poème des *Feuilles d'automne* exactement comme l'est cette « pièce détachée » : « À M. David, statuaire »⁹⁶ ; comme la dédicace à C. Nodier en outre, celle-ci fait écho à d'autres dédicaces, sans doute tardives, où est déjà mentionné le sculpteur. Par ailleurs, Bertrand ne procède pas à un simple amendement du titre : il associe la dédicace et l'emprunt aux *Feuilles d'automne* à un poème différent et, sans doute, nouveau. Or, chacun des deux textes se présente à sa manière comme une synthèse des enjeux du recueil auquel ils font des échos multiples ; ils présentent en outre entre eux d'importantes analogies de structure et de thèmes. Si bien que leur co-présence fait redondance et que le projet d'une substitution du texte dédié à David à celui dédié à Nodier paraît à tout le moins vraisemblable.

On notera ainsi par exemple que l'un et l'autre sont composés de six couplets et qu'ils jouent tous deux sur des structures ternaires. « À M. Charles Nodier » s'ouvre en effet sur une image de groupe aux significations multiples. L'« empereur », « le pape » et « le fou » peuvent apparaître comme une série allégorique renvoyant au Monarque, à l'Église et au Peuple, représentant la structure pyramidale d'une société, régie par l'inégalité de la répartition des richesses, inégalité elle-même représentée par une énumération numismatique chargée d'ironie. Elle commence en effet par la mention satirique du *quadruple*, parfaite image de la mégalomanie et de la rapacité de celui qui, à lui seul, vaut quatre dans une société réglée en trois ordres ; elle se poursuit avec la *médaillon* décernée à qui cherche avidement les satisfactions de sa vanité, en particulier par la promulgation d'appels à l'humilité, sous forme (on appréciera la syllepse) de « bulles » ; elle s'achève avec les jeux sémantiques qui enrichissent et revalorisent le *jeton* de celui qui n'est pas dupe et confond la vanité et l'escroquerie cupide des Puissants par ses diableries bouffonnes ou burlesques et son art du mentir-vrai. Le rythme ternaire de la fin du premier couplet détermine également l'organisation du texte en deux fois trois alinéas, ainsi que la structure ternaire de l'énumération des gains du diable à la fin du couplet 2 d'une part, du rapport à la parole de chacun des représentants de l'organisation hiérarchique de la société dans le couplet 3, d'autre part. La dissymétrie entre les porte-parole du pouvoir politico-religieux et le représentant du peuple est rendue frappante par l'emploi de la conjonction de coordination à valeur adversative et la construction uniquement transitive du verbe écrire : « L'empereur dicte des ordres à ses capitaines, la pape adresse des bulles à la chrétienté, et le fou écrit un livre. » Alors que l'Empereur et le Pape n'existent qu'autant qu'ils peuvent être obéis, le fou n'écrit pour personne (de pré-déterminé). Le respect d'autrui et de la liberté d'expression de chacun qu'offre la littérature quand dort Anastasie – le texte est daté du 20 septembre 1836, à peine plus d'un an après la loi contre la liberté de la presse (29 août 1835) – s'oppose à l'usage injonctif et comminatoire de la langue du chef des armées ou de la chrétienté. Si le poète oppose la liberté d'interprétation du lecteur à la soumission docile du bon capitaine et du bon catholique, il faut noter toutefois que, comme y convie la citation mise en épigraphe, il lui demande aussi d'en user avec discernement et l'invite à une lecture qui respecte ses intentions d'écrivain comme l'a souligné Steve Murphy⁹⁷ (« Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on *doit* le lire », c'est

⁹⁶ On notera que Bertrand a plusieurs fois emprunté ou imité des titres ou des dédicaces. Un poème en vers porte le titre d'un roman d'Arlincourt, *Le Renégat*, un poème en prose de *Gaspard de la Nuit* est dédié « À l'auteur de *Trilby* », ce qui est la reprise d'une dédicace de Hugo à Nodier, « La Ronde sous la cloche » est inspiré de « La Ronde du sabbat » de Louis Boulanger. Bertrand s'est en outre sans doute inspiré de textes lus à la SED pour les titres de « Caractacus » ou « Le coin du feu ».

⁹⁷ Steve Murphy, « Pour le roi ou pour les rats ? Notes en marge de *Gaspard de la Nuit* », dans *Lectures de Gaspard*

nous qui soulignons). On notera aussi que le texte joue bien son rôle de clôture du recueil en ce qu'il entre en résonance avec plusieurs poèmes et tout particulièrement avec le premier et le dernier. Ainsi l'analogie entre les « bulles » papales et la vessie de porc qu'enfle un bambin dans « Harlem » en ouverture du recueil redouble l'ironie de la « médaille ». Il fait aussi écho au texte liminaire dans la mesure où « le fou » du poème final, comme le « monomane » du texte d'ouverture, « écrit un livre » dans un contexte de fausse monnaie et d'apparences trompeuses, le poème « Le Fou » qui multiplie les termes-annonces d' « À M. Charles Nodier » jouant un rôle de transition entre les deux.

Que deviennent ces considérations dans le poème que nous supposons avoir été composé pour être substitué à celui que nous venons de relire ? Il faut tout d'abord noter que Bertrand y fait de nouveau le choix de la structure ternaire, mais dans une tout autre perspective. Il s'agit en effet cette fois d'établir un système d'échos avec le texte liminaire « Gaspard de la Nuit », comme si « À M. Charles Nodier » avait été achevé trop tôt par rapport à ce texte liminaire ou comme s'il s'agissait du moins de doubler l'effet de clôture établi avec le poème « À M. Victor Hugo » d'un système de clôture par rapport à la « première préface » plus riche que celui qui avait été prévu dans un premier temps. Les trois premières strophes du texte reprennent en effet trois des éléments clefs qui scandent le dialogue du narrateur et de son interlocuteur dans le texte liminaire : dieu (Gott) ; l'amour (Liebe) ; la gloire (l'Art)⁹⁸. Mais au lieu des énumérations en trois temps des couplets d' « À M. Charles Nodier », cette fois, la structure ternaire est doublée d'un système binaire à l'intérieur de chacun des trois premiers couplets. Ce choix s'explique par le travail de levée des masques auquel procède le poème comme s'il s'agissait de prendre le terme d'« apocalypse » dans son sens étymologique après l'avoir pris dans son sens biblique dans le « Deuxième homme ». Le texte reprend en effet le thème de la fausse monnaie au poème dédié « À M. Charles Nodier » mais en le traitant tout autrement. Le poète dénonce la fausse monnaie dont on se paie en en restant aux apparences dans le domaine de la religion, de l'amour et de l'art et rappelle les valeurs qu'elles recouvrent. Des trois exemples significatifs de ce *mundus inversus*, deux sont communs avec la pièce dédiée à Nodier : la religion et l'art. Que signifie l'apparente disparition de la politique au profit de l'amour, qui opère dans le sens inverse, semble-t-il, des amendements de « Sur les rochers de Chèvremorte⁹⁹ » ? L'effacement de l'allusion explicite ne se fait-elle pas au profit d'un déplacement vers le métaphorique ou l'allégorique ? La question se pose d'autant plus que l'invitation à ne pas en rester à un déchiffrement superficiel des valeurs est aussi une invitation à lire l'œuvre dans tout son feuilleté de significations. La référence à l'amour renvoie quant à elle clairement aux textes assez nombreux où sont mises en scène la vénalité et la tromperie du commerce des sens par opposition à l'idéalisme du sentiment comme source première d'inspiration du poète, mais aussi, par le sens étymologique auquel renvoie cette hypocrisie, à la théâtralité des marionnettes et donc des spectacles de Monsieur Séraphin. Mais c'est sur la question du traitement de la religion et de l'art que nous nous proposons surtout de nous arrêter.

Au lieu de s'en tenir aux traits anticléricaux de la pièce offerte à Charles Nodier, le poème peut-être destiné à le remplacer, offre des perspectives métaphysiques, qui s'expliquent sans doute en partie par le choix du dédicataire si l'on se réfère à ses *Carnets*. Voici en effet ce qu'écrit David d'Angers en 1836 :

de la Nuit, *op. cit.*, p. 25-27.

⁹⁸ On trouve également ces trois notions dans *Perdue et retrouvée*. Est-ce à dire que le texte dédié au sculpteur est antérieur à 1836 et que Bertrand l'a retravaillé après la vente du manuscrit de *Gaspard de la Nuit* à Renduel ?

⁹⁹ Voir notamment les remarques de l'éditrice des *OC* sur ce point.

je crois à un être organisateur, mais il m'est impossible de fixer ma croyance sur une forme exclusive. Je m'unis de cœur à toutes les formes différentes du catholicisme, je prie auprès du musulman, je me prosterne surtout auprès du sauvage qui adore le soleil, je pense que toutes ces différentes formes sont l'expression des types divers que le grand être a imprimée à la création. L'acte sublime de la prière, n'importe de quelle manière elle est proférée, m'inspire le plus religieux respect ; je respecte l'être qui explique son cœur à Dieu, et lorsque, exténué par les travaux de cette vie, je m'assieds dans mon pénible sillon à l'ombre de la gerbe que j'ai coupée, si un de mes frères vient me tendre la main je lui en donne un épi, c'est encore une de mes prières.¹⁰⁰

Les convergences de vue entre David d'Angers et Louis Bertrand semblent avoir été assez nombreuses. On entend là un écho possible d'un mysticisme anticlérical sensible dans plusieurs textes et lettres de Bertrand, rejetant l'intolérance des religions aux profits de perspectives plus humanistes et répondant mieux à l'impératif de fraternité de la devise républicaine et, peut-être, franc-maçonne. Car c'est surtout en lien avec un autre texte de *Gaspard de la Nuit*, où il est question des francs-maçons, qu'il faudrait peut-être lire le premier couplet du texte dédié au « statuaire ». On sait que deux textes lient tout particulièrement David d'Angers et Bertrand dans le recueil de *Gaspard de la Nuit* tel qu'il a été vendu en 1836. « Les Lépreux » offert au sculpteur, où Bertrand peint un bonheur adamite¹⁰¹, et qui opère un renversement par rapport à la malédiction qui pèse sur la figure du lépreux dans l'Ancien Testament, et « Le Maçon » dans la mesure où David d'Angers surnommait ainsi Bertrand¹⁰². Si la lettre qui nous apprend l'existence de ce surnom ne nous était pas parvenue, on pourrait néanmoins établir un rapprochement entre la pièce dédiée à David d'Angers et le deuxième texte du livre I de *Gaspard de la Nuit*, du fait de l'écho, souligné dans le premier couplet, entre « Le Maçon » et la pièce détachée dédiée au sculpteur. La première image, celle de dieu au centre du triangle, renvoie en effet à des symboles auxquels « Le Maçon » faisait déjà référence. Lorsque dans ce texte qui multiplie les allusions à la franc-maçonnerie, il peint les fortifications qui se découpent en étoile, en plaçant en son centre une géline, et malgré la trivialité de l'image (?), Bertrand pense peut-être au pentagramme maçonnique au centre duquel se trouve l'initiale de *God*. Quand il crée l'image de la comète « flamboyante », il rappelle l'étoile flamboyante maçonnique, faite de trois triangles entrecroisés au centre desquels on retrouve également souvent la lettre G. Mais même s'il y a des allusions aux symboles maçonniques qui apparaissent dans « Le Maçon », c'est peut-être à un autre symbole maçonnique que Bertrand pense dans la pièce dédiée à David d'Angers : le triangle équilatéral qui se situe « à l'Orient de la Loge, derrière le vénérable maître » au grade de l'apprenti, au centre duquel se trouve « le tétragramme, les quatre lettres composant en hébreu le nom divin.¹⁰³ » En tout cas, ces points de rapprochement entre « Le Maçon » et la pièce dédiée à David d'Angers invitent aussi à lire les deux titres en écho l'un de l'autre, « statuaire » et « maçon » renvoyant chacun à leur manière à deux artisans-constructeurs et à deux types de passeurs de la mémoire des Grands Hommes. Le titre du Maçon y renvoie en effet en raison de

¹⁰⁰ David d'Angers, *Carnets*, vol. I (1828-1837), publiés pour la première fois intégralement avec une introduction par André Bruel, Paris, Plon, 1958, p. 387.

¹⁰¹ Rappelons que d'après André Pavie, Sainte-Beuve aurait également surnommé Bertrand « Le Maçon » (« Sainte-Beuve et Aloysius Bertrand dans *Médaillons romantiques*, Paris, 1909, p. 201). Il faut se souvenir aussi que « Les Flamands » a d'abord été dédié à David d'Angers.

¹⁰² Lettre à Victor Pavie, *OC*, p. 897.

¹⁰³ *Encyclopédie de la franc-maçonnerie*, p. 863-864. L'*Ancien Testament* (*Exode* 3,13) rapporte que ce tétragramme a été révélé par Dieu à Moïse pour qu'il puisse asseoir son autorité sur les Israélites, ce qui n'est pas sans intérêt et peut encourager à conclure que Bertrand pensait sérieusement insérer « À M. David, statuaire » dans *Gaspard de la Nuit*, puisque le texte liminaire fait assez clairement allusion à Moïse.

l'allusion à la pièce de Schiller mise en épigraphe, qui mentionne le personnage qui devient à la fin du drame l'un des principaux acteurs de la libération du peuple opprimé grâce à l'exemple de Guillaume Tell. Le titre de la pièce dite détachée y renvoie, elle, en raison du jeu d'intertextualité qu'elle instaure avec le poème de V. Hugo (daté de juillet 1828) qui fait l'éloge de David d'Angers comme d'un artiste qui aurait entièrement voué sa vie à modeler le souvenir des grands hommes pour la postérité. La correspondance de Bertrand confirme que telle est bien l'image qu'il se fait également de David d'Angers au début des années 1840¹⁰⁴. Il écrit en effet au sculpteur en mars 1841 qu'il le considère comme un « homme simple et antique dont le type ne se retrouve plus que dans Plutarque ou dans les marbres grecs et romains de [son] atelier¹⁰⁵ ». Et les *Carnets* de Pierre-Jean David, où il est constamment question d'héroïsme et de grandeur, confirment que c'est bien ce qui donnait sens à l'art et à l'existence du « statuaire ». Le croisement entre la vie des deux artistes et leurs œuvres respectives est sensible dans les textes de Bertrand mais aussi dans les textes du sculpteur. Ce n'est sans doute pas un hasard en effet si, entre le récit de la mort de Louis Bertrand et celui de la visite sur sa tombe à la Toussaint de 1841, David d'Angers écrit dans ses *Carnets* une réflexion qui fait assez directement écho à la question que lui pose Bertrand dans la pièce dite détachée qui lui est dédiée : « Singulière destinée de l'homme ! Un fil attaché du berceau à la tombe le soutient sur l'abîme de la vie.¹⁰⁶ » À cette époque en effet David d'Angers pense à Bertrand non seulement parce qu'il vient de visiter sa tombe, mais aussi parce qu'il s'occupe de trouver un distributeur pour *Gaspard de la Nuit* à Paris et qu'il vient de relire (mettre au net pour lui-même ? copier de manière infidèle dans ses *Carnets* ?) le brouillon de la lettre qu'il écrivit pour que Sainte-Beuve prépare sa notice, comme nous l'apprend la lettre datée du 3 novembre 1841 à V. Pavie¹⁰⁷. Le texte que Bertrand dédie au sculpteur semble ainsi faire écho aux conversations qu'il eurent ensemble, et les *Carnets* en être momentanément un prolongement par-delà le silence de la mort.

Ce sont bien des questions existentielles que semble d'abord soulever le texte dédié à David d'Angers, qui entre ainsi en écho également avec la pièce qui ouvre les *Fantaisies de Gaspard de la Nuit* à proprement parler, « Harlem »¹⁰⁸, dans la mesure où ces deux textes ont en commun l'image de l'oiseau. Comme l'ont noté Steve Murphy et Georges Kliebenstein¹⁰⁹ le motif aviaire qui revient à trois reprises dans « Harlem » et son épigraphe est associé dans ce poème à la naissance et à la mort ; c'est également le cas dans la pièce dédiée à David d'Angers. Mais au cycle naturel de la vie et de la mort qu'évoque l'antithèse de la poule qui chante la venue au/du jour (image redoublée par celle des cigognes) et du faisan mort qui encadre le poème dans « Harlem », s'oppose l'*oxymoron* de la naissance avortée dans la pièce dédiée au « statuaire » :

C'est que je naquis aiglon avorté. L'œuf de mes destinées, que n'ont point couvé les chaudes ailes de la prospérité, est aussi vide, aussi creux que la noix dorée de l'Égyptien.

¹⁰⁴ Le 18 septembre 1837, alors qu'il l'appelle encore « Monsieur », Bertrand écrit déjà à David d'Angers que « les magnifiques pierres qu'a sculptées [son] ciseau sont une œuvre admirable d'artiste qui redira à la postérité une belle action de citoyen. » (*OC*, p. 901.)

¹⁰⁵ *OC*, p. 907.

¹⁰⁶ David d'Angers, *Carnets*, volume II (1838-1855), Plon, 1958, p. 83.

¹⁰⁷ « Le libraire La Bitte [*sic*] consent à recevoir un dépôt de cet ouvrage chez lui. Je le crois en bonne situation pour en favoriser la vente. [...] Pauvre Bertrand ! [...] Je joins à ces feuilles le brouillon de la lettre que j'écrivis le soir même de la mort de Bertrand à Sainte-Beuve. [...] Garde cette triste page ; un jour, peut-être, j'en exhumerai de mes souvenirs d'autres pour toi. » (*OC*, p. 954-955).

¹⁰⁸ Voir l'article de Steve Murphy, « Aux origines d'un monde : Harlem », *Méthode !*, Presses universitaires de Pau, 2010.

¹⁰⁹ *Id.*

La puissance de l'image de l'œuf que n'ont pas couvé « les chaudes ailes de la prospérité » vient sans doute de ses origines composites : un croisement entre les scènes de contes occidentaux (dans lesquelles les fées se penchent sur le berceau du nouveau-né pour le combler ou non de dons) et des scènes mythologiques ou religieuses où apparaissent des figures ailées ; on pourrait penser en particulier à des scènes de la mythologie égyptienne (qui peuvent aussi bien venir de traditions platoniciennes ou hermétiques que des études savantes qui se sont multipliées depuis l'expédition en Égypte de 1798-1801) où apparaît *Neith*, la déesse mère des êtres vivants, emblème de la maternité et protectrice de l'enfantement, adorée aussi comme inventrice des arts et des sciences, et dont la représentation était associée à un vautour étendant ses ailes. Quoiqu'il en soit des origines précises de l'image, il faut surtout noter qu'elle est subvertie de manière grinçante en même temps que convoquée, du fait de l'avalissement de la figure féerique ou mythologique attendue en une allégorie du confort bourgeois : l'emblème de la maternité protectrice est transformé en « prospérité » et les dons devant présider aux destinées du nouveau-né doivent être imaginés sous forme de lingots d'or¹¹⁰. Car ce qui a manqué à l'enfant pour déployer son vol, ce n'est pas le génie, le sentiment ou la piété, mais un trésor qui ne soit pas de pacotille, une noix qui ne soit pas vide sous ses dorures ; en l'absence de mécènes amoureux des arts, le poète, s'il veut pouvoir s'adonner aux loisirs de l'art, doit naître avec une cuillère d'argent dans la bouche (ou ne pas avoir une tante qui bénéficie de l'usufruit de l'héritage devant lui revenir). L'épigraphe que donne la version publiée par Pavie le souligne de manière explicite : « Le talent rampe et meurt s'il n'a des ailes d'or. » Gilbert.

La lettre du 18 septembre 1837 où Bertrand se résout à demander de l'aide à David d'Angers le disait bien déjà en préparant l'image de l'aiglon avorté :

Eh bien ! Monsieur, les jours se sont écoulés, et mon jour n'est pas venu. Je ne suis encore que le ver qui dort dans sa chrysalide, attendant que le pied du passant l'écrase, ou qu'un rayon de soleil lui donne des ailes.¹¹¹

La métaphore doit aussi sa puissance à l'espèce d'oiseau mentionnée. Ce n'est pas en effet le vautour vénéré par les Égyptiens (en raison de l'abnégation dont ils l'estimaient capable pour sa progéniture¹¹²), mais l'aigle, roi de l'azur, que Bertrand a choisi pour figure tutélaire du poète dont il peint l'allégorie. Il y a très vraisemblablement dans l'image une auto-dérision amère, dans la mesure où, dans l'état manuscrit le plus tardif qui nous soit parvenu, le texte est daté d'une époque où le poète attend depuis au moins trois ans déjà la publication de son grand œuvre. Mais l'image entre aussi en réseau avec celle du texte liminaire. Si la pièce dédiée à David d'Angers était placée en fin de volume, « l'Égyptien » du dernier poème ferait écho au « Sinaï » du texte liminaire, qui renvoie tout à la fois à la péninsule égyptienne de forme triangulaire, au sommet le plus élevé d'Égypte, à la montagne où Moïse reçut les Dix Commandements sous le tonnerre et les éclairs foudroyant[s] » et au désert où Moïse, aux ailes d'aigle, reçut la promesse de l'Alliance (Exode, 19, 3-8)¹¹³ ; elle donnerait aussi tout son sens à « l'aiglon avorté », car l'expression entre en résonance avec la définition, dans le texte liminaire, de la caractéristique par excellence du poète romantique : « l'originalité ». Celle-ci est en effet définie comme « un aiglon qui ne brise la coquille de son œuf que dans les aires sublimes et foudroyantes du Sinaï ». On comprend ainsi

¹¹⁰ Rappelons que le « drame-ballade » *Daniel* s'est d'abord intitulé *Le Lingot d'or* (OC, p. 63 (22 août 1835) et p. 64 (février 1837).)

¹¹¹ OC, p. 900-901.

¹¹² Voir le *Panthéon égyptien, collection des personnages mythologiques de l'ancienne Égypte*, de Champollion le jeune (non paginé).

¹¹³ En évoquant le désert, cet extrait du texte liminaire annonce aussi sans doute « Sur les rochers de Chèvremorte ».

que s'il est « avorté », l'aiglon de la pièce dédié à David d'Angers, le doit au fait d'avoir dû sortir de sa coquille dans le nid de la spéculation boursière et des gesticulations du Palais plutôt qu'à l'altitude de l'*hypsos*. Maladroit et honteux, il ne peut que marcher au milieu des accusations d'orgueil excessif et d'humeur sombre et asociale, ou rester dans sa chambre, à contempler la giroflée qui pousse sous sa fenêtre et à écrire, envers et contre tout, nostalgique de l'*Azur*.

On peut se demander si Bertrand ne joue pas ici en outre ironiquement avec son nom de baptême. Georges Kliebenstein a montré quelle importance avait l'onomastique dans *Gaspard de la Nuit* et en particulier les noms qui composent l'identité administrative du poète, baptisé Jacques-Louis-Napoléon Bertrand¹¹⁴. Jacques apparaît dans le Jacquemart du texte liminaire, de la gravure du *Magasin pittoresque* et de divers poèmes ; Louis ne se cache guère dans le texte liminaire ni dans la source de l'épigraphe de « Maître Ogier » où, sous la forme Loys, il annonce le pseudonyme que le poète utilisera plus tard (Aloysius) ; Bertrand est mentionné à l'occasion d'un rappel de l'histoire du règne de Charles V et du rôle qu'y joua Du Guesclin dans *Les Grandes Compagnies* (comme apparaît *Gaspard* dans *Jean-Gaspard Debureau* ou *in absentia* du fait de la mention du nom de l'un des rois Mages). Il y aurait ainsi un jeu avec tous les éléments de son état civil, Jacques, Louis et Bertrand, sauf avec *Napoléon* ? Alors même qu'il est le fils d'un soldat, qu'il a été lié à un bonapartiste (le comte Gustave de Damas) ou qu'il est constamment question d'empereur dans *Gaspard de la Nuit* ? Ce serait surprenant. On peut donc se demander s'il n'y aurait pas un clin d'œil au troisième prénom que lui donna un père qui avait servi le général, le consul et l'Empereur, dans la mention de l'aiglon¹¹⁵. L'encadrement de la strophe par les deux substantifs « aiglon » et « l'Égyptien » pourrait tendre à confirmer l'hypothèse si l'on songe que la campagne de Bonaparte en Égypte fut considérée comme l'un des moments les plus héroïques de sa carrière au XIX^e siècle du fait de la formidable entreprise de publicité qui l'entoura. Dans ce cas, on pourrait aussi se demander si l'allusion à « l'aiglon avorté » ne pourrait pas également renvoyer en 1840 aux espoirs républicains déçus de Bertrand, (à condition de considérer que Bertrand lie idéal républicain et une certaine conception du bonapartisme), ce qui indiquerait que la dimension politique n'aurait pas totalement disparu du texte destiné à clore *Gaspard de la Nuit* à la toute fin des années 1830, contrairement à ce que pourrait laisser penser une comparaison trop rapide entre le poème dédié à Nodier et celui qui est dédié à David d'Angers.

L'allusion à la postérité que les républicains ont cherché à donner aux idéaux associés à la campagne d'Égypte (lutte contre la Grande-Bretagne qui maintenait les hostilités contre la France révolutionnaire et déclaration de libération des peuples soumis aux mamelouks) pourrait ainsi faire apparaître le régime républicain comme le seul à même d'offrir à un poète de quoi ne plus être « pauvre et souffrant » et assurer un retour aux vraies valeurs portées par les termes de « dieu », « amour » et « gloire ». Le fait que la pièce « À M. Charles Nodier » (qui apparaît dans une certaine mesure comme une sorte d'avant-texte de celle-ci) accordait une place importante à l'image de la structure inégalitaire de la société conforterait à une telle lecture.

Autant qu'une évocation de la charlatanerie prolongeant le thème de la fausse monnaie, le motif de la noix creuse rappelle également les « bulles » papales de la pièce dédiée à C. Nodier et ce, d'autant plus qu'elle précède le thème du *theatrum mundi* de la dernière strophe. Cette

¹¹⁴ Georges Kliebenstein, « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 239-259.

¹¹⁵ Il faut souligner que, dans ce cas, Bertrand aurait choisi d'évoquer la postérité métaphorique de Bonaparte, de la même manière qu'on évoquera par la suite le duc de Reichstadt. Sommes-nous trompés par un effet d'interprétation rétrospectif ? L'importance reconnue tout au long du XIX^e siècle du symbole de l'aigle bonapartiste donne à penser que l'hypothèse n'est pas dénuée de vraisemblance.

image de l'homme marionnette fait écho à l'art du « statuaire » mentionné dans le titre, au terme de « bambochade » dans « Harlem », au fil des Parques évoqué dans « Encore un printemps », à l'image récurrente tout au long du recueil du pendu et du gibet¹¹⁶, mais surtout au théâtre de Maître Séraphin¹¹⁷ et aux figures d'automates du texte liminaire. De ce point de vue, l'image finale constitue bien l'acmé de la réflexion sur l'art (et le sens qu'il peut donner à l'existence) de l'autoportrait à valeur d'exemplarité que semble être ce poème. Elle nous invite alors à faire retour une nouvelle fois au texte liminaire pour reconsidérer la figure d'écrivain présentée par la "première préface" en contrepoint de cette allégorie du poète des temps industriels.

Le texte liminaire met en scène la rencontre de deux personnages, un écrivain et un imprimeur, et leur dialogue. L'expression lexicalisée « un pauvre diable » par laquelle le premier personnage est présenté au début du prologue est à entendre également au sens propre. Aussi est-on tenté de soupçonner ce Gaspard de partager avec celui dont il porte le nom sous une forme abâtardie, la capacité à prendre de multiples apparences. C'est ce que suggère le vigneron qui renseigne l'imprimeur quand il lui dit que « M. Gaspard de la Nuit s'attife quelquefois en jeune et jolie fille pour tenter de dévots personnages », alors qu'il n'a peut-être lui-même du vigneron que l'apparence, comme l'a établi Steve Murphy¹¹⁸. Outre qu'il en sait long sur Gaspard de la Nuit et ses habitudes et qu'il prend plaisir à informer son interlocuteur, alors que tous les autres habitants du quartier s'y refusent, mais en jouant sur les mêmes procédés dilatoires que Gaspard lors de son entretien avec le narrateur, il est en effet significatif que l'imprimeur lui demande de lui faire grâce de ses « malignités ». Il faut dire que « nabot et bossu », le personnage peut avoir quelque chose d'inquiétant qui n'est pas sans rappeler Scarbo. Or, Bertrand a explicitement établi un rapport entre ces deux personnages qu'associe du reste déjà, dans leurs noms, les phonèmes [aR]. L'expression remarquable par laquelle est exprimée la monomanie obsessionnelle de Gaspard (« Que de fois... que de fois... que de fois... ») se retrouve de fait à l'identique dans la plainte de la victime de Scarbo dans les Pièces dites détachées : « Oh ! Que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo, [...] Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire [...] et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit ! Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre ! » Il y avait là sans doute une manière pour Bertrand de lier fortement ce poème au texte liminaire, dans un état du recueil où « Scarbo » figurait parmi les *Fantaisies de Gaspard de la Nuit*.¹¹⁹ Quoiqu'il en soit, c'est sans doute en rattachant ce personnage d'écrivain à celui de l'imprimeur, qui justifie son existence et sa logorrhée, qu'on peut comprendre pourquoi Bertrand représente le poète des temps modernes en être diabolique.

Bien qu'il ait jeté un regard plein de commisération méprisante sur le mort-vivant qui va

¹¹⁶ L'image du pantin désarticulé a été fréquemment utilisée pour représenter le pendu et le verbe « brise » renvoie tout particulièrement à la mort par pendaison, dans le contexte de *Gaspard de la Nuit*. Sur ce motif, voir l'article de Sylvain Ledda « Fantaisie noire. Cadavres et pendus dans *Gaspard de la Nuit* » et le développement que lui consacre Vincent Vivès dans « Silence, blanc, interstice » (*Lectures de Gaspard de la Nuit, op. cit.*, p. 163-175 et p. 217 sq, respectivement.)

¹¹⁷ La préface de *Gaspard de la Nuit* rappelle le premier chapitre de *La Fiancée de Lammermoor* où le narrateur affirme qu'il aimerait rester « invisible derrière la toile, comme l'ingénieux maître de Polichinelle et de sa femme Jeanne, pour jouir de l'étonnement et des conjectures de [s]es auditeurs. » (Walter Scott, *La Fiancée de Lammermoor*, traduit de l'anglais par Auguste Defauconpret [1830-1832], présentations, chronologie et notes par Michel Cruzet, Paris, Robert Laffont, 1981.)

¹¹⁸ Steve Murphy, « Pour le roi ou pour les rats ? Notes en marge de *Gaspard de la Nuit* », *Lectures de Gaspard de la Nuit, op. cit.*, p. 19.

¹¹⁹ On notera que le procédé vient peut-être du *Trilby* de Nodier, où le lutin raconte sa vie d'errance depuis qu'il a été chassé de la chaumière de Jeannie, en scandant son récit par l'expression « combien de fois... ». Il y mentionne aussi un escarbot.

devenir son interlocuteur (aux « cheveux longs comme un saule, et peignés comme des broussailles et aux mains « pareilles à des ossuaires »), le personnage de l'imprimeur se laisse appâter par un bouton de rose séchée que le promeneur laisse tomber à son intention aussi théâtralement qu'une femme son mouchoir¹²⁰. Ou comme le Tentateur séduit les âmes pieuses. De fait, dans la suite, tout fait apparaître cet imprimeur comme dupe de pièges diaboliques, dont le moindre n'est sans doute pas de lui permettre de lui voler son manuscrit (l'imprimeur devait le rendre à Gaspard, quoique celui-ci lui ait annoncé sa mort prochaine en annonçant qu'il part rédiger son testament, mais n'éprouve guère de scrupules à l'imprimer et donc le vendre) : il n'est pas par hasard un pâle reflet de ces homologues parisiens dont se plaignait Bertrand dans une lettre à sa mère et à sa sœur quand il leur confiait que « la plupart des libraires de la capitale » sont au-delà de toute imagination « stupides et voleurs¹²¹ ». Mais, persuadé de son éminente supériorité, l'imprimeur est trop heureux de se flatter d'accorder une charitable hypocrisie à son interlocuteur et trop intéressé sans doute par le gain qu'il pourra tirer de son recueil pour se méfier de lui. Et, en définitive, trop heureux de se déclarer possesseur du manuscrit et maître de son sort, il peut envoyer au diable l'auteur mystérieusement disparu, sans se soucier de savoir s'il a mis sa menace de suicide à exécution. S'il est en enfer, qu'il y rôtit ! Si la fiction du manuscrit trouvé a pu avoir, à l'origine, une certaine prudence (voire pudeur) d'écrivain, elle sert sans doute ici à dénoncer l'impudence de qui tire profit de sa publication. On comprend que ce soit de ce texte en priorité que Bertrand a pu croire nécessaire d'effectuer le retranchement quand il craignait de devoir laisser *Gaspard de la Nuit* orphelin...

L'amère satire est atténuée par le choix de faire assumer le rôle de l'imprimeur à un narrateur-personnage qui crée l'illusion d'une identification avec l'auteur par le jeu d'homonymie créé par les ambiguïtés de la page de titre où « Louis Bertrand » peut être le nom d'un personnage autant qu'un nom d'auteur », en tout cas l'identité d'un être fictif, de la même manière que « Gaspard de la Nuit ». L'effet de sourdine est également démenti par l'emploi du discours direct qui dédouble le pronom de première personne signifiant peut-être que l'auteur est l'un et l'autre des personnages, mais surtout qu'il y a diablerie de chaque côté. Si le prologue raconte comment un imprimeur vole un manuscrit à son auteur ou, en tout cas, s'accommode fort bien de la disparition de celui-ci, il conte aussi comment un écrivain diabolique s'y prend pour amener un narrateur-imprimeur à publier une œuvre empreinte de *fantastique à la Flamel*. Derrière la fantaisie et le jeu avec les *topoi*, c'est bien le calcul machiavélique qui régit le monde de l'édition que peint ainsi Bertrand. Si l'un doit déterminer ce qui est susceptible de lui rapporter gros, l'autre doit lui faire miroiter que son œuvre est la pierre philosophale. Il dispose pour cela de tout un attirail qui fait recette. Tout d'abord réussir par son aspect bohème à attirer l'attention sur lui ; si nécessaire ensuite appâter l'imprimeur de la manière la plus ostensiblement *romantique* ; puis lui servir sur un plateau quelque romance d'amour perdu qui désenchante l'avenir, doublée si possible (au prix même de quelques contradictions si nécessaire) de quelque belle et grande théorie artistique qui puisse faire prendre l'artiste au petit-pied pour un Alchimiste des temps modernes ; enfin se déclarer près de la mort. On comprend mieux ainsi pourquoi l'auteur qui se refuse à « parangonne[r] » quelque pompeuse théorie littéraire en tête de son livre s'est pourtant étendu, en se délectant de tant de procédés dilatoires, sur sa conception de l'art dans sa conversation en apparence improvisée : le contraste entre le refus explicite et la stratégie dialogique fait apparaître la théorie pour ce qu'elle vise à être face à un éditeur : une poudre aux yeux destinée à emporter un contrat. Ce qui explique ses approximations sans la vider de ses visées programmatiques. Une telle lecture du texte liminaire ne peut que nous porter à croire que

¹²⁰ Steve Murphy, « Aux origines d'un monde : *Harlem* », *art. cit.*

¹²¹ *OC*, p. 865.

Baudelaire a fort bien lu *Gaspard de la Nuit* (« vingt fois au moins » du reste) et que, contrairement à ce qu'il prétend, il n'a pas totalement renoncé à le pasticher quand il ouvre *Le Spleen* sur une lettre où il se montre à son tour diablement sarcastique¹²².

L'allusion au Moïse des Dix Commandements par la mention du Sinaï prend alors tout son sens : la référence annonce sans doute le thème récurrent dans le recueil de l'intolérance religieuse et celui de la libération des peuples, mais elle dénonce aussi très certainement la société contemporaine comme adulant le veau d'or. De ce point de vue, le sonnet à Renduel pourrait bien avoir une dimension cruellement ironique également. Si nous suivons la lecture que propose Steve Murphy de la rencontre du narrateur avec le nabot de *lai rue sain-felebar*, c'est la forme d'un vigneron qu'aurait pris *Gaspard* pour s'adresser une dernière fois à son éditeur. Il est donc remarquable qu'en empruntant l'identité d'un vigneron impatient de vendanger, c'est exactement la même identité d'emprunt que prend Louis Bertrand pour s'adresser lui aussi une dernière fois à son éditeur, Eugène Renduel. La Mort lui aura offert cet effet de coïncidence tragiquement ironique. Il faut noter en outre que le sonnet construit une parfaite allégorie, en ce sens qu'elle est caractérisée par un très grand souci de vraisemblance, à une exception près : la mention de la « grappe » qui étant « d'or » « coulera » difficilement « dans la tonne » ; l'anomalie indique avec quelle amertume, non dénuée d'humour, l'écrivain dédie ce poème à Renduel, à qui il s'agit de faire miroiter ce qui seul peut décider un éditeur à publier le « nouveau genre de prose » inventé par le poète bachique : la perspective du gain. Le sonnet dit bien ainsi qu'il aura fallu à Bertrand boire le calice jusqu'à la lie. Mais son sens de la boutade et du canular nous consolent : il sut s'en griser.

Quoiqu'il soit au moins vraisemblable que la pièce dédiée à David d'Angers ait été destinée à remplacer celle qui clôt le recueil de 1836, elle n'a jamais été insérée dans l'œuvre par aucun éditeur à cette place. Les effets recherchés par le poète n'en ont pas moins été respectés et peut-être même paradoxalement amplifiés. Dans l'édition originale, en effet (et dans de nombreuses autres depuis), le poème offert au « statuaire » n'a pas été placé en fin de recueil mais en fin de livre. Les effets espérés se sont dès lors doublés d'effets de lecture inattendus puisque le texte pouvait être lu par rapport à la préface de Sainte-Beuve, elle-même très inspirée par la lettre de David d'Angers sur la mort du poète. L'autoportrait à visée allégorique de la fin se mirait dans le portrait prétendument amical des premières pages. C'est sans doute ce qui explique en partie que le texte a quasiment toujours été lu comme un autoportrait à valeur biographique. Mais ce qui l'explique surtout, c'est que, de fait, la vie et l'œuvre de Bertrand se confondent en une même exigence et sont l'une aussi bien que l'autre exemplaires de ce qu'est la condition du poète dans une cité d'où a été chassée la poésie. Car si l'autoportrait de la pièce offerte à David d'Angers peint Bertrand en poète maudit, ce n'est pas parce qu'il serait pathétiquement autobiographique, mais parce que par temps d'affairisme « il n'y a pas de poètes maudits et d'autres qui ne le seraient pas¹²³. » Le texte « Aux mânes de Charles Brugnot » le disait déjà, mais c'est bien dans *Gaspard de la Nuit* que Bertrand donne à son amertume un véritable accomplissement poétique, auréolé de l'humour corrosif que ses expériences l'ont amené à forger pour se protéger. L'œuvre confirme ainsi les analyses du *Melmoth réconcilié* d'Annie Le Brun pour qui le roman de Balzac marque une rupture décisive :

« Au héros de Maturin dont Baudelaire disait : « Melmoth est une contradiction vivante. Il est

¹²² Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, [2003], Paris, Champion, 2007, p. 35-66.

¹²³ Annie Lebrun, *Les châteaux de la subversion*, Jean-Jacques Pauvert, 1982, rééd. Gallimard, p. 26.

sorti des conditions fondamentales de la vie ; ses organes ne supportent plus sa pensée », à ce héraut du mal qui n'a pas assez des siècles ni de l'univers pour répandre sa malédiction, Balzac offre la dépouille d'un caissier de banque parisien qui, pour subvenir à des besoins d'argent grandissant vend son âme au diable. La dégringolade est aussi terrible que significative. C'est l'imaginaire vaincu par l'ordre rationnel, c'est la métaphysique ramenée à la niche des religions, c'est la poésie disparaissant pour longtemps du roman, dès lors tout entier acquis au réalisme. »

Bien que l'histoire littéraire n'ait pas fait de ce texte un moment de rupture officielle, bien que l'œuvre fut sans doute peu lue, elle marque un air du temps. Et l'œuvre de Bertrand témoigne qu'il y eut bien au milieu des années 1830 le sentiment d'un affaissement chez les poètes admirateurs de *Melmoth*. En cherchant à inventer un « nouveau genre de prose » où l'on puisse ricaner de cette débandade et redonner vie à la puissance de l'imaginaire, l'auteur de *Gaspard de la Nuit* tenta d'en conjurer les effets dévastateurs.

Comme il chercha aussi à redonner toute leur vigueur aux impératifs des Lumières et aux idéaux portés par la Révolution française, ses exigences et ses espoirs ne pouvaient que rencontrer ceux de David d'Angers. En choisissant, peut-être, de clore son recueil sur une dédicace au sculpteur, Bertrand faisait résonner l'œuvre des implications esthétiques, morales et politiques de leurs espérances communes.

Nathalie Ravonneaux

Pluie sur le vitrail gothique : impressions évanescentes de couleurs, d'eaux et de lumières dans *Gaspard de la Nuit*

ROMANTISME OU MODERNITÉ ?

Maurice Ravel, en composant le triptyque musical de *Gaspard de la Nuit*, « Poèmes pour piano », en 1908, a cherché, rappelle-t-on bien souvent, à « exorciser le romantisme ». Or pour ce faire, il choisit paradoxalement de s'inspirer de l'œuvre d'un poète romantique, Aloysius Bertrand. Celui-ci fut à ses débuts, comme nombre d'autres poètes de sa génération, imitateur de Lamartine et admirateur de Victor Hugo¹, auquel il dédie son recueil de poèmes en prose, *Gaspard de la Nuit*. Ce recueil lui-même, ne serait-ce que par ses thèmes, appartient tout entier à l'âge romantique, comme cela a été montré : outre le « bric-à-brac médiéval, italien et espagnol du premier romantisme² », outre le thème des ruines, les ondines et les figures gothiques qui rappellent Faust et la nuit de Walpurgis, « la poésie d'Aloysius Bertrand », explique Thierry Roger,

rencontre [...] le vaste mouvement de promotion de la nuit qui accompagna l'émergence en Europe de ce qu'on a pu appeler « l'âme romantique », inséparable d'un renouveau des pensées mystiques et des pensées magiques, contre le modèle scientifique des « idées claires et distinctes »³.

Pleinement romantique, donc, c'est par-dessus la tête des Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, poètes que l'on considère comme piliers de notre « modernité » littéraire, qu'Aloysius Bertrand a inspiré le moderne et impressionniste Ravel. Marion Pécher et Cécile Reynaud ont toutes deux, dans des articles consacrés au poète et au compositeur⁴, montré quel hommage Ravel rendait en fait au romantisme dans les « trois poèmes romantiques de virtuosité transcendante » de son *Gaspard de la Nuit*, non seulement par le choix du poète mais aussi par la technique pianistique ou encore par la « forme » du « poème » musical qui se réfèrent à Liszt. Ravel se serait « bien laissé prendre par les démons romantiques qu'il voulait [...] exorciser⁵ ».

Or, qu'entend-on et que voit-on, quand on écoute l'« Ondine » ravélienne ? Des triples croches très légères qui sonnent comme des embruns, des arpèges liquides, des montées chromatiques sombres puis lumineuses, la mouvance des ombres et des reflets sur l'eau, la plongée dans les graves du piano comme dans les profondeurs du lac, et à la fin, surtout, l'éclat de rire, la disparition étincelante d'Ondine en giboulées sur la lumière des vitraux. En rendant hommage au romantisme, Ravel a écrit, bien sûr, en impressionniste, et ce sont les effets fugitifs de la matière liquide, sonore et lumineuse qui résonnent avant tout dans ce piano. Ravel a-t-il eu besoin de « moderniser » l'esthétique du poème romantique qui l'a inspiré ?

¹ Élégies, « imitations de ballades écossaises », « chansons et ballades médiévales », « évocations du passé à partir de ses vestiges » figurent parmi les premières œuvres, en vers, d'Aloysius Bertrand – œuvres « dont les thèmes et la métrique ne se séparent en rien des voies tracées par les productions du premier romantisme, notamment par les *Méditations* de Lamartine ou les *Odes et Ballades* de Victor Hugo », explique Max Milner dans sa préface à *Gaspard de la Nuit*, Paris, Poésie/Gallimard, 1980, p. 11.

² Max Milner, *op. cit.*, p. 7.

³ Thierry Roger, « La manière noire. L'esthétique nocturne dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, sous la direction de Steve Murphy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 177.

⁴ Marion Pécher, « *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel, d'après Aloysius Bertrand » : http://marion.pecher.free.fr/Documents/Gaspard_Ravel.pdf ; Cécile Reynaud, « *Gaspard de la Nuit* : Fantaisies à la manière de Ravel », dans *Les Diableries de la Nuit, Hommage à Aloysius Bertrand*, sous la direction de Francis Claudon, Collection Figures libres, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1996.

⁵ Cécile Reynaud, *op. cit.*, p. 176.

Cécile Reynaud affirme que ce qui a « permis » à Ravel de « rendre hommage au romantisme par le recours à Bertrand », c'est une parenté d'esthétique et d'« attitude créatrice » entre le poète et le compositeur, notamment dans ce qui relève d'une écriture de la discontinuité, dans la disparition d'un « je » unificateur et organisateur et par conséquent dans l'effacement de l'émotion personnelle, et dans la présence de l'ironie. Or, ironie, disparition du « je » et de ses émotions, discontinuité, perte du lien immédiatement logique entre les images : voilà résumées les tendances fondamentales vers lesquelles va s'avancer la poésie « moderne », celle qui s'échafaude à partir de Baudelaire, lui qui considère comme caduque la confession sentimentale romantique : « Avec Baudelaire commence la dépersonnalisation de la poésie moderne », écrit Hugo Friedrich⁶, c'est-à-dire l'effacement du « je », qu'accompagnent une posture de plus en plus critique et ironique, et la pratique de l'autodérision (que l'on retrouvera chez Verlaine, Tristan Corbière, Charles Cros...). Quant à la discontinuité, le fragmentaire et la superposition d'images qui fondent l'esthétique onirique de *Gaspard de la Nuit*, on la verra s'affirmer véritablement avec Rimbaud puis au début du XX^e siècle, dans les œuvres de Campana, Apollinaire, Lorca, et celles des surréalistes. Max Milner écrit à ce propos :

Qu'elle soit en prose ou en vers, la poésie française, jusqu'au Rimbaud des *Illuminations*, est trop tributaire de la rhétorique – ou tout au moins d'une certaine liaison logique du discours – pour pouvoir produire un équivalent du rêve. Procédant par succession d'images ou de scènes isolées par des blancs, les poèmes de Bertrand permettent au contraire de suggérer l'incohérence ou la déconcertante gratuité des visions du sommeil⁷.

Ce qui aurait donc « permis » à Ravel de se fonder sur l'œuvre d'Aloysius Bertrand pour composer ses « Poèmes pour piano » – et en utilisant ce verbe *permettre*, Cécile Reynaud souligne la distance qui sépare le romantisme de la modernité ravélienne –, ce serait donc bel et bien ce qu'il y a de profondément nouveau et moderne chez ce poète, plus que les éléments romantiques eux-mêmes. Car au sein de cette nuit bertrandienne, Ravel n'a pu manquer de déceler la modernité de tournure de cette poésie qui projette déjà, de façon anachronique (comme l'avait remarqué Mallarmé dans un passage bien connu d'une lettre à Victor Pavie), les évolutions poétiques post-romantiques qui conduiront à la modernité du XX^e siècle. Si la musique de Ravel s'attache si bien à la fois au poème romantique d'Aloysius Bertrand et au rendu impressionniste de l'eau et de la lumière, c'est que cette esthétique impressionniste se trouve déjà plus qu'en germe chez le poète. Aussi, s'il rend hommage au romantisme dans ces poèmes musicaux, le compositeur nous fait en même temps jaillir aux oreilles l'aspect novateur et moderne de cette poésie.

C'est donc à ce « romantisme impressionniste » de Bertrand que nous allons nous intéresser, en particulier à son imagerie évanescence de couleurs, d'eaux et de lumières : à partir de quels matériaux poétiques et rhétoriques cette imagerie est-elle créée ? Comment le matériau traditionnel est-il refondu et rénové pour donner cet effet impressionniste ? Quel est le rôle esthétique de ce vitrail gothique qui sert si souvent de support à ces effets ?

COMBINAISONS DE MATIÈRES LUMINEUSES ET COLORÉES

Lorsqu'on aborde une poésie nocturne, se pose inévitablement la question de la lumière, de la couleur, de ce qu'il y a à voir et à décrire dans l'obscurité. Concernant *Gaspard de la Nuit*, les effets du clair-obscur rembranesque ont été maintes fois étudiés. Mais au sein de ce clair-obscur,

⁶ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne* [*Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowolt Taschenbuch Verlag, 1956], Le Livre de Poche, 1999, p. 45.

⁷ Max Milner, *op. cit.*, pp. 40-41.

c'est toute une poésie et une magie du matériau lumineux et coloré qui se dessine. Car d'où viennent lumières et couleurs dans ces poèmes, et quelles figures tracent-elles dans l'ombre ?

MATÉRIAUX ET EFFETS LUMINEUX

Dans *Gaspard de la Nuit*, les sources de lumière sont très nombreuses, car à celles que l'on attend s'ajoutent des éléments inhabituels et propres à la poésie d'Aloysius Bertrand. La lumière, sans surprise, vient en premier lieu des astres : la lune est presque omniprésente, et, à moins qu'elle ne coure « se cacher derrière les nuées⁸ », elle éclaire les scènes de sa lumière pâle. Si elle fait partie des éléments obligés d'une poésie nocturne, elle est cependant figurée chez Aloysius Bertrand par le biais de différentes personnifications originales qui surprennent le lecteur comme la gargouille qui rit avait surpris ce mystérieux inconnu du jardin de l'*Arquebuse*⁹. Dans « Le Cheval mort », la lune, « clignant un œil, ne luit plus que de l'autre » (p. 240) ; la fin du « Clair de lune » est bien connue, où le narrateur en proie à la fièvre croit voir l'astre, « grimant sa face », lui tirer la langue « comme un pendu » (p. 142). La nuit est bien sûr étoilée : les étoiles, souvent décrites comme les paillettes du voile céleste, constituent la matière scintillante de la nuit. Il s'agit ainsi du firmament qui déroule « aux vents ses plis de pourpre et d'azur¹⁰ », des « ailes frémissantes du temps étoilé¹¹ », ou encore de la « bannière d'azur semée d'abeille d'or¹² ». Indissociables de la « texture » nocturne, les étoiles, en même temps que l'obscurité, envahissent l'espace visuel de leur scintillement, et posent ainsi un cadre propice à la magie de la nuit, par leur lumière atomisée et évanescence. Enfin parmi les astres vient le soleil, qui, couchant, enflamme les vitres de La Posada, dans « L'Alerte » (p. 192).

Autre source de lumière également attendue dans un cadre nocturne : le feu, qui apparaît ici sous toutes ses formes. C'est donc le feu du foyer, des vitres de la « maison lumineuse¹³ », de la lanterne, de la chandelle et du follet qui apparaissent ici : « feu de veille » des « Grandes Compagnies », « lampes d'agent » de la synagogue¹⁴, « petit follet de gouttière » qui tente de rejoindre le « falot de madame de Gourgouran¹⁵ » pour se protéger de l'averse. Il y a aussi la fournaise où Scarbo a « rougi son doigt de fer¹⁶ », et ces « étincelles de paille » que chasse le vent, dans « Les Deux Juifs » (p. 109).

À ces éléments traditionnels, le poète ajoute l'eau, sous les formes les plus variées. Car Aloysius Bertrand est poète de la pluie aussi bien que de la nuit : rosées, gouttelettes, averses, pluies d'orage portées par le vent, l'eau tombée du ciel, dans toutes ses dynamiques, est elle aussi omniprésente. Le poète use dans quelques textes d'une métaphore précieuse assez classique pour signifier l'éclat propre à l'eau : « au bord de la fenêtre, quelque mousse [...] enchâsse les perles de la pluie¹⁷ » comme des bijoux, tandis que dans « Henriquez », le bandit qui ouvre le coffre de ses trésors exhibe « une pluie de perles, une rivière de diamants » (p. 190) : dans ce dernier exemple, l'image de l'eau-bijou est renversée, l'élément liquide dénote maintenant la lumière des pierres. Mais c'est dans ses associations avec la lumière de la lune ou celle du feu que l'eau prend toute son importance en tant que source lumineuse : dans « Ondine », les

⁸ « La Ronde sous la Cloche », dans Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, édition de Max Milner, Paris, Poésie/Gallimard, 1980, p. 143.

⁹ « Gaspard de la Nuit », p. 72.

¹⁰ « Le Deuxième homme », p. 214.

¹¹ « L'Ange et la Fée », p. 224.

¹² « Pièces détachées », « Scarbo », p. 243.

¹³ « Le Falot », p. 113.

¹⁴ « La Barbe Pointue », p. 93.

¹⁵ « Le Falot », p. 113.

¹⁶ « La Chambre gothique », p. 134.

¹⁷ « Ma Chaumière », p. 203.

embruns et gouttelettes d'une pluie douce et fine étoilent la fenêtre : « c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune » (p. 149). Les rayons lunaires passent à travers les gouttes d'eau qui constellent la vitre et qui ornent ces rayons eux-mêmes de leur surplus d'éclat, dans une sorte de surimpression lumineuse. Dans « La Ronde sous la cloche », alors que la lune a disparu derrière les nuages, c'est une « pluie mêlée d'éclairs et de tourbillons » (p. 143) qui fouette la fenêtre du narrateur : l'eau est un matériau qui accompagne la lumière, en calque le mouvement, jusqu'à se confondre avec elle. Car ces éclairs vont aussi, en tombant, illuminer les rayons de la pluie et s'y refléter à l'infini. L'eau vient ici démultiplier les éclairs. Enfin, dans « La Citadelle de Wolgast », « avec la nuit », « des torches s'allument dans les casemates, courent sur les bastions, illuminent les tours et les eaux » (p. 237) : une ligne mouvante de feu se dessine sur le bâtiment, et se détache sur le fond noir du ciel, comme sur le fond de l'eau, dont l'ondoiement redouble celui de la flamme. Comme les tours, l'eau s'enflamme, porte la lumière du feu aussi bien que les torches qu'elle reflète. Elle est elle-même « couleur de cuivre ». Le poète joue ici de cet « oxymore en image » que constitue le reflet de ces feux dans les douves. De même dans « La Nuit d'après une bataille » : « l'ennemi » « allume les feux au bord des fossés pleins d'eau ; le ciel est noir » : ce sont à la fois les feux et l'eau qui brûlent sur le ciel nocturne.

Comme apparentés à l'eau et au miroir qu'elle offre, se trouvent vitres, vitrages, vitraux et fenêtres : de même qu'une surface liquide, mais figée, le verre capte la lumière et s'en constitue lui aussi le relais. Dans « L'Alerte », « La Posada, un paon sur le toit, allumait ses vitres à l'incendie lointain du soleil couchant » (p. 192). La lumière semble paradoxalement naître de l'intérieur de l'auberge, comme de la volonté du bâtiment lui-même, en harmonie avec la lumière extérieure du soleil : un dialogue de lumière, silencieux, semble engagé entre le soleil et les vitres. Quant au deuxième verset de « Harlem », il met en regard l'eau et le vitrage : « Et le canal où l'eau bleue tremble, et l'église où le vitrage d'or flamboie » (p. 87). Un jeu de contraste et de complémentarité se dessine entre les deux éléments : un contraste de couleur, bleu pour l'eau qui reflète le ciel, or pour le vitrage qui capte les rayons du soleil ; et une opposition d'éclat, le vitrage se trouvant ici assimilé à une flamme par le verbe qui lui est associé, et à une lumière très vive par rapport à celle de l'eau : c'est un dialogue visuel entre eau – ciel, par le jeu du reflet – et feu. Mais au-delà de ces contrastes, le mouvement de la lumière sur ces deux surfaces est le même : sur l'eau, elle « tremble », sur le vitrage, elle « flamboie », c'est-à-dire qu'elle oscille et virevolte comme une flamme. Il y a donc sur l'eau comme sur la vitre captation et mouvance, agitation de la lumière.

Les pierres et les métaux précieux participent eux aussi à ces effets. Ils captent la lumière dans l'ombre, comme par exemple la « meule » du docteur Elébotham dans « La Barbe pointue », « meule de flanelle qui étincelait de pierreries » dans l'obscurité de la synagogue (p. 93), ou encore les paillettes d'or de la tunique du nain dans « La Poterne du Louvre ». Mais plus inattendu comme source de lumière est le monde animal : pour créer des effets mouvants de scintillement, outre les métaphoriques « abeilles d'or » semées sur la « bannière d'azur » du ciel de « Scarbo » (Pièces détachées), le poète évoque les vers luisants, qu'il associe en général à l'eau sous forme de gouttelettes légères :

C'est ici ! [...]

Aux flancs des rocs qui trempent dans la nuit des précipices leur chevelure de broussailles, ruisselante de rosée et de vers luisants¹⁸ ;

Ce qui constelle l'ombre mouvante de cette chevelure végétale, c'est donc aussi bien l'eau

¹⁸ « L'Heure du Sabbat », p. 153.

que ces petits insectes, étincelles vivantes et mobiles : se dessine une sorte d'équivalence entre les gouttes de rosée et les vers luisants, les uns renforçant le scintillement des autres, tous jouant le rôle de petits astres sur la nuit de cette chevelure, comme en un microcosme.

Ces éléments sont les sources et les relais de la lumière les plus récurrents dans *Gaspard de la Nuit*. On pourrait en citer d'autres, plus « occasionnels », comme le sentier qui « serpentait lumineux » dans le premier verset de « L'Alerte » : comme pour les vitres de La Posada, la tournure de la phrase suggère que le sentier ne doit son éclat qu'à lui-même. Cela contribue à l'ambiance irréelle et magique du poème. Le sentier se dessine ainsi nettement dans le paysage et attire le regard, comme le ferait une rivière.

Les « matières » lumineuses peuvent donc être fort différentes les unes des autres. Elles nous permettent de distinguer, grossièrement, trois modes de luminosité, qui dépendent de la nature même de ces sources de lumière : tout d'abord une luminosité continue, large et stable, qui s'étend à l'ensemble du paysage (celle de la lune) ; ensuite, une luminosité large et mouvante, qui peut être discontinue et qui est celle d'une lune cachée par les nuages – dans « La Ronde sous la cloche », par exemple –, celle des reflets mouvants sur l'eau ou les vitres, celle des éclairs de l'orage, ou simplement celle des flammes : ce type de luminosité anime le paysage par un mouvement d'ombres et de lumières. Enfin, il y a cette luminosité « atomisée », vaporisée en étincelles ou en gouttelettes, qui donne des effets de scintillements ; à laquelle il faudrait ajouter la petite lumière de la lanterne dans la nuit, encerclée d'obscurité comme une étincelle esseulée – la lanterne du nain dans « La Poterne du Louvre ». Ces différents modes lumineux ne sont pas exclusifs les uns des autres : au contraire, ils se combinent et se correspondent : à la mouvance des flammes ou des reflets du soleil sur une vitre répondent les miroitements de l'eau ; aux étincelles et aux étoiles, les embruns et les vers luisants.

COULEURS

Le style poétique d'Aloysius Bertrand n'utilise pas de beaucoup d'adjectifs ; et les adjectifs de couleurs, en particulier, restent assez peu fréquents. Max Milner explique dans sa préface que le poète a dû connaître l'art pictural dont il s'inspire par la gravure avant tout : « C'était la grande ressource des amateurs d'art qui vivaient en dehors de la capitale ». Aussi ajoute-t-il :

De là vient peut-être que sa palette, lorsqu'il s'inspire d'œuvres picturales, est assez limitée et que les effets de lumière occupent beaucoup plus de place dans ses descriptions que les effets de couleur.¹⁹

La couleur émane en général de ces mêmes matériaux qui servent de source lumineuse, et peut être signalée directement par un adjectif de couleur ou laissée au soin de l'imagination du lecteur. La couleur, dans ces poèmes, naît en général de tout ce qui brille, et en particulier du feu : si le texte ne la précise pas par des adjectifs, le lecteur la visualise pourtant dans « La Citadelle de Wolgast », citée ci-dessus : c'est un tableau rouge, orangé, noir qui se dessine. La couleur se combine aux effets de lumière et de miroitement. Nulle notation de couleur en tant que telle dans le premier verset de « L'Alerte », mais une référence au soleil couchant et la métaphore de l'incendie qui enflamme les vitres : la teinte rougeoyante de l'astre, qui rejaillit sur le paysage, est aussitôt visualisée. Quant aux éclairs de l'orage, dans « La Ronde sous la cloche », libre au lecteur de les bleuter un peu dans son imagination. La couleur peut venir également d'une pierre précieuse : dans « Henriquez », il est question d'« amétistes taillées en forme de gouttes de sang » (p. 190), où forme et teinte se trouvent liées en une seule image. Par ailleurs, quand il veut insister sur l'effet de couleur, le poète utilise volontiers la métaphore

¹⁹ Max Milner, *op. cit.*, p. 19-20.

précieuse, comme pour le « vitrage d'or [qui] flamboie » de l'église de « Harlem » : la métaphore de l'or est ici renforcée par une seconde métaphore, celle de la flamme. La « bannière d'azur semée d'abeille d'or » de « Scarbo », autre exemple de métaphore précieuse, nous montre aussi une préférence du poète pour les compléments du nom, tels que « d'azur » et « d'or », pour signaler la couleur ; dans « Le Deuxième homme », on parle également du firmament aux « plis de pourpre et d'azur », où les substantifs poétiques traditionnels sont convoqués à la place d'adjectifs.

Bien souvent, ces tournures et métaphores disent en même temps la couleur et la lumière : c'est notamment le cas du complément « d'or » et du verbe « flamboyer », des métaphores de l'incendie. Mais le ciel « d'azur » dont il est question dans les exemples ci-dessus est lui aussi, par nature, lumineux. Dans l'expression « bannière d'azur », « bannière » ne porte pas l'idée de lumière ; mais l'« azur », par l'intensité de la couleur qu'il évoque, sera visuellement rattaché à la luminosité du ciel. De ce fait, le complément de nom « d'azur » nous semble porter à lui seul l'idée de couleur et celle de lumière. Par ailleurs, dans l'image des « plis de pourpre et d'azur » du firmament, la pourpre désigne, par opposition à l'azur, des zones célestes plus sombres. Ces deux notations de teinte indiquent donc aussi des nuances lumineuses. Cette association de couleur et de lumière se retrouve dans « Gaspard de la nuit », lorsqu'il est question des monuments gothiques « déployant pour bannière leurs vitraux d'or et d'azur » (p. 66) : les compléments et la métaphore qui étaient appliqués ci-dessus au ciel et aux étoiles viennent décrire ici cette eau miroitante et figée qu'est la vitre, qui renvoie au loin l'éclat du ciel et du soleil. Remarquons par ailleurs que la dualité entre or et azur, bleu et flamme, est du même type que celle que l'on a rencontrée entre l'« eau bleue » du canal de « Harlem » et le « vitrage d'or » de l'église qui la domine.

Quant aux adjectifs et verbes de couleur, ils apparaissent eux aussi liés la plupart du temps aux matériaux lumineux. C'est par exemple « le petit Saint-Jean de cire et de laine qu'embrasa une étincelle, et qui se fondit bleu et rouge »²⁰, la flamme qui « danse bleue sur les tisons »²¹, « la flamme aux changeantes couleurs rose, bleue, rouge, jaune, blanche et violette »²², « un lumignon rouge dans les losanges vitrés d'une lanterne »²³, ou encore « l'eau bleue » du canal de « Harlem », « le jaune auréole des vitraux »²⁴, les giboulées « blanches » d'Ondine sur les « vitraux bleus ». L'eau et le feu, notamment les teintes ondoyantes et changeantes de la flamme, jouent comme on voit un rôle important dans l'apparition des couleurs ; la gamme des rouges, en particulier, est sans cesse sollicitée. Et quand la couleur ne se rapporte pas directement à l'eau ou au feu, une comparaison vient la relier à ces éléments, comme dans le cas de Scarbo dont le « corps bleuissait, diaphane comme la cire d'une bougie » (p. 244).

Tout comme la lumière dont elle émane, la couleur se projette sur ce qui l'entoure : au milieu des « quelques maraudeurs » des « Grandes Compagnies » s'agite un feu aux teintes variables : « Ici la flamme des tisons rougeoya et bleuit, et les faces des routiers bleurent et rougeoyèrent » (p. 171). La reprise en chiasme des deux verbes de couleur souligne l'effet visuel de cet ondoisement des teintes, des flammes aux visages.

COMBINAISONS DES ÉLÉMENTS

Outre cette association de la couleur et de la lumière, ce sont, souvent dans de longues métaphores, des combinaisons à l'infini de ces divers matériaux étincelants. Ainsi la

²⁰ « Gaspard de la Nuit », p. 74.

²¹ « Les Gueux de nuit », p. 111.

²² « La Salamandre », p. 151.

²³ « La Poterne du Louvre », p. 161.

²⁴ « La Chambre gothique », p. 133.

concaténation d'images qui ouvre le poème intitulé « Le Fou » (p. 137) :

La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers
luisants les collines, les prés et les bois.

Chaque élément constitutif de cette image, pris séparément, est poétiquement conventionnel et traditionnel : personnification féminine de la lune, métaphore de la chevelure pour en désigner les rayons, métaphores précieuses de l'ébène pour désigner la nuit, de l'argent pour dire l'éclat de la lune et sa teinte. Moins communs sont ces vers luisants, pris eux-mêmes au sein de la métaphore de la pluie : ils jouent le rôle de gouttes de lumière. Nous avons donc ici une cascade d'images qui s'imbriquent les unes dans les autres : la personnification de la lune et la métaphore de la chevelure de lumière entraînent celle du peigne. Le pronom relatif qui suit a pour référent le « démêloir d'ébène » : est-ce le geste de peigner les cheveux qui fait jaillir cette « pluie de vers luisants », autrement dit ces embruns de lumière ? Les effets lumineux se superposent et se combinent : la lumière lunaire tombe large et verticale, et est ornée à l'endroit de sa chute, d'embruns lumineux, c'est-à-dire d'une lumière « atomisée », émiettée et mouvante. Différents matériaux lumineux se mêlent : le métal, l'eau, et l'animal, qui sont pris et liés ensemble dans deux métaphores successives, et se rapportent à un seul et même phénomène : l'éclat de la lune et des insectes sur le paysage. Par ailleurs, la structure même de l'image qui se dessine ici nous conduit à la figure de la cascade : nous retrouvons cette équivalence de l'eau et de la lumière, confirmée ensuite par la métaphore de la « pluie de vers luisants ». Dans « L'Heure du Sabbat », l'image des « rocs qui trempent dans la nuit des précipices leur chevelure de broussailles, ruisselante de rosée et de vers luisants » (p. 135), est, dans son organisation, très similaire à celle que nous venons d'étudier, à la différence près que ce n'est plus une cascade de lumière qui tombe verticale, mais une cascade d'ombre, sur laquelle se posent les embruns de lumière.

Les combinaisons des matériaux, par voie de métaphore, sont très nombreuses et visent toujours à un effet visuel de scintillement. Dans « La Messe de Minuit » (p. 125), les enfants chantent :

[...] Hâtez-vous, de peur que le cierge qui brûle sur votre prie-Dieu, dans la chapelle des
Ange, ne s'éteigne, en étoilant de ses gouttes de cire les heures de vélin et le carreau de
velours.

La flamme du cierge va s'éteindre : en mourant, elle donnera naissance à des gouttes de cire qui vont tomber en une minuscule cascade sur le livre d'heures, puis, de là, sur le coussin de velours du meuble : c'est une petite chute d'étoiles dans l'obscurité de la chapelle. Pour dire ce scintillement, le matériau lumineux est triplé : la lumière est tout d'abord flamme, puis va prendre la forme d'un astre miniature, tout en devenant « goutte », c'est-à-dire liquide – à nouveau la lumière se fait liquide. Par ailleurs, cette lumière, à l'état de flamme, ne relève que d'un seul corps, une seule flamme : lors de l'extinction, c'est une explosion de cette unité qui a lieu. La lumière s'éparpille sous forme de gouttelettes ou de petites étoiles, atomisée et par là scintillante. Remarquons par ailleurs que le poète met en valeur le scintillement de ces gouttes de cire en précisant les matières des objets sur lesquels elles vont tomber et contraster, matières mates et sans éclat : vélin et velours, avec un jeu de paronomase plein de douceur.

Astres, flammes, insectes, liquides, métaux précieux se lient ensemble par le jeu de métaphores concaténées pour rendre ces effets de lumière. Quant au « petit follet de gouttière » du poème intitulé « Le Falot » (p. 113), oxymore éthéré, il combine les deux éléments lumineux mais antithétiques de l'eau et du feu. Lui-même lumière, il naît de l'eau de la pluie (il habite la gouttière), mais cherche à se ressourcer au feu de la lanterne, le « falot de madame de Gourgouran » ; par ailleurs, tout flamme qu'il est, il s'agite et s'éparpille comme l'étincelle, lumière qui se réunit et se désagrège sans cesse, dans un mouvement perpétuel. Il est donc à lui

seul symbole de ces jeux sur les combinaisons de matières lumineuses, et des différentes formes que peuvent prendre la lumière.

SCINTILLEMENTS ET COULEURS SUR LE VITRAIL

Après avoir évoqué les différents matériaux lumineux, colorés, et leurs combinaisons, nous nous intéresserons à la vitre de la chambre du narrateur, c'est-à-dire du spectateur : vitre sur laquelle viennent s'imprimer, se composer et évoluer ces différents effets visuels. Nous opérons donc un changement de point de vue : les exemples précédents nous faisaient apparaître la vitre de l'extérieur, reflétant la lumière du ciel ou du soleil ; nous entrons à présent dans l'espace protégé et intime de celui qui regarde la pluie tomber sur sa fenêtre. Yoriko Noshida avait déjà remarqué, dans « La fenêtre et le regard, *Gaspard de la Nuit* », que le thème de la fenêtre était très fréquent dans le recueil : « fenêtre », « vitraux », « vitres », « vitrage » « se rencontrent dans 18 pièces du recueil [...], soit dans un tiers de l'ensemble »²⁵. Ne sont mentionnés ni battants, ni volets, ni rideaux : la fenêtre est désignée par sa matière, le verre, comme nous le montre l'emploi des dérivés du substantif *vitre*. Yoriko Noshida a montré le rôle de la « fenêtre-écran » en tant que cadre ouvert sur le monde extérieur, considérant les scènes vues par la fenêtre ouverte, ou vues par un regard qui s'étend au-delà de la vitre et vise ce qui se joue au loin. Nous nous intéresserons quant à nous à la façon dont la vitre elle-même, fermée, devient support et partie prenante d'effets de matières et de lumières.

VITRES GOTHIQUES : FIGURES COLORÉES

Si les termes *vitre* et *fenêtre* restent neutres, dès qu'il s'agit de *vitrage*, et à plus forte raison de *vitrail*, on imagine spontanément un verre ouvragé, éventuellement coloré, et où les lignes de plomb tracent des figures. C'est en l'occurrence le motif des losanges de la fenêtre qui est récurrent dans les poèmes d'Aloysius Bertrand : « les losanges sonores de ta fenêtre », dit Ondine au poète (p. 149). Mais on trouve également ces losanges sur toute sorte de verres lumineux : ainsi le nain de « La Poterne du Louvre » agite-t-il un « un lumignon rouge dans les losanges vitrés d'une lanterne » (p. 161).

Outre les figures géométriques, le vitrage peut comporter des couleurs. Cela peut être des teintes unies, comme dans « Ondine » qui se termine sur l'image des « vitraux bleus » (p. 150), ou comme dans « La Chambre gothique », où les vitraux sont jaunes. Mais dans « L'Ange et la Fée », l'ange « heurt[e] de sa palme d'argent aux vitraux peints de la haute fenêtre » (p. 224) : le participe passé « peints », le pluriel des « vitraux », l'adjectif « haute » qui laisse imaginer un long vitrail en ogive comme ceux des églises²⁶, la ligne précédente évoquant de surcroît un « balcon gothique », tout cela suggère ici des figures et des couleurs variées, mais laissées dans l'imprécision, au soin de l'imagination du lecteur. Quant à la palme d'argent qui frappe aux vitraux, et qui matérialise probablement un rayon de lune, sa lumière vient éclairer ces figures indistinctes et filtrer à travers leurs coloris.

Ces vitres médiévales sont donc prédisposées aux jeux de couleurs et de lumières, et n'attendent en fait que la lumière d'une flamme, les rayons des astres, ou les gouttes de la pluie pour composer avec eux les effets les plus étranges.

²⁵ *Les Diableries de la Nuit, op. cit.*, p. 111-129.

²⁶ Dans le poème « À M. Charles Nodier », il est question des « gothiques fenêtres des châteaux et des monastères », p. 218.

TABLEAUX IMMOBILES SUR LA VITRE

Protectrice, la vitre fermée recueille les traces des fantasmagories qui se déploient au dehors et s'en fait la complice, en imprimant sur son verre, en miniature, la magie de la nuit. Le cadre de la fenêtre dessine les contours d'un microcosme où se joue une dramaturgie de la lumière et de la couleur.

La vitre est elle-même objet de regard. Elle offre par exemple, le spectacle d'un miniature jardin hivernal, dans « Ma Chaumière », quand le froid compose « ses bouquets de givre sur [l]es vitres gelées » (p. 263) de la chambre. Deux sons émergent, [i] et [ž], qui établissent un lien étroit entre *givre*, *vitres* et *gelées* ; la vitre est prise entre les deux termes signifiant le froid, et comme prisonnière de cette glace à laquelle elle ressemble et s'associe. Il s'agit donc ici d'une miniature blanche, constellée des fleurs immobiles et translucides du givre, matériau scintillant. « La Chambre gothique » (p. 133) offre un autre tableau immobile, composé sur la vitre et grâce à son concours :

Et les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans le jaune auréole des vitraux.

L'ombre de la croix est projetée sur la fenêtre ; la fenêtre elle-même est lumineuse : ce « jaune auréole » est une couleur qui brille, car « auréole » ne vient pas préciser la teinte du jaune, mais bien en signifier la luminosité. Alors que d'ordinaire, la fenêtre éclairée est vue depuis l'extérieur, comme par exemple dans « Le Falot » – et c'est dans ce cas le foyer ou les lampes intérieures qui la font briller dans la nuit – ici, la fenêtre est lumineuse pour celui qui est situé à l'intérieur de la maison : la source de lumière responsable de ces effets se trouve donc à l'extérieur, et la lune est probablement derrière tout cela, elle que le poète évoque dans une rêverie au verset précédent. Le verbe *incruster*, lié par l'allitération en [kr] à *croix*, indique que cette ombre cruciforme creuse de noir, pour ainsi dire, le jaune des vitraux : l'ombre, qui mord ainsi sur la lumière, est inquiétante. Par ailleurs, croix noire et carreaux jaunes se projettent certainement dans toute la chambre, mais ce détail est laissé à l'imagination du lecteur. L'ambiance du poème, morbide et angoissante, part donc de l'impression d'une ombre sur le vitrail éclairé par la lune. La teinte jaune de la vitre joue son rôle dans l'atmosphère fantomatique et sinistre de la nuit qui commence.

Toute aussi étrange est la vision du limaçon égaré, à la fin du poème intitulé « Le Fou » (p. 138) :

Tandis que, les deux cornes en avant, un limaçon qu'avait égaré la nuit, cherchait sa route sur mes vitraux lumineux.

Comme pour les « bouquets de givre », l'encadrement de la fenêtre, de ses carreaux ou de ses « losanges », incite l'œil à prêter attention aux choses et aux êtres tout petits. Yoriko Noshida parle du rôle de loupe de la fenêtre²⁷. Mais cette fois-ci, le point de vue se dédouble : de l'intérieur, le narrateur observe la trajectoire de l'animal ; mais les vitraux, eux, ne peuvent être « lumineux » que de l'extérieur, du côté du limaçon. À l'image du carreau noir sur lequel avance le limaçon (en y laissant sûrement une trace, une « route » translucide et irrégulière) se superpose l'image du carreau éclairé sur lequel le mollusque apparaît en ombre chinoise. Le poème se termine donc en quelque sorte par un brusque changement de point de vue, un retournement par rapport à cet axe que constitue la vitre, et un télescopage de deux visions, l'une qui montre une figure claire sur fond noir, l'autre la même figure, mais noire sur fond jaune.

²⁷ *Les Diableries de la Nuit, op. cit.*, p. 122.

DYNAMIQUES VISUELLES ET SONORES DE LA PLUIE

La vitre est un élément à la fois visuel et, sous les battements de la pluie, sonore. Benoît Houzé, dans son article intitulé « ‘Écoute ! – Écoute !’ : Enjeux sonores dans *Gaspard de la Nuit* », a noté que « la fenêtre bertrandienne semble figurer un organe bisensoriel, visuel-auditif²⁸ ». Il écrit :

S’il est vrai que le motif du vitrail sonore est d’époque (on le trouve à plusieurs reprises dans les premières poésies de Gautier et dans *Faust*), il prend chez Bertrand une résonance singulière en symbolisant l’écoute comme posture poétique fondamentale²⁹.

Fondamentale, parce que de la perception du rythme de l’eau sur les vitres, naît la vision, sa dynamique et son esthétique propres. Dans « Octobre », une « pluie intermittente inonde la vitre offusquée » (p. 207) ; dans « La Ronde sous la cloche », le poète écrit : « une pluie mêlée d’éclairs et de tourbillons fouetta ma fenêtre » (p. 143). Attentif aux rythmes, aux accalmies, aux silences entre deux giboulées, le poète voit sa vitre tantôt inondée des flots de la pluie, tantôt constellée de gouttelettes, et ses rêveries varier au gré de ces impressions.

Ainsi, comme cela a été dit de nombreuses fois, c’est la percussion légère d’une petite pluie sur les vitres qui donnent lieu à l’apparition d’Ondine : « c’est Ondine qui frôle de ces gouttes d’eau les losanges sonores de ta fenêtre ». Le verbe *frôler* – et les triples croches marquées *pianississimo* du poème de Ravel – indiquent la légèreté de ces gouttes qui sont le corps même d’Ondine et tombent en embruns sur la fenêtre. La présence de l’adjectif « sonore », ainsi que de l’impératif « Écoute ! » qui ouvre le poème, prouve que, dans cette première phrase, l’ouïe devance la vision qui naît à peine. Cette vision, quelle est-elle ? La pluie est légère : Ondine chante, dirait-on, le lever de la lune qui figure là en « dame châtelaine », vêtue d’une « robe de moire », à reflets changeants. N’est-ce pas le jeu de lumière et de miroitement qui se fait entre l’eau, la vitre et les rayons de la lune qui inspire ces images ? Toujours légère, la pluie constelle les « vitraux bleus » : Ondine chante une « belle nuit étoilée » et un « beau lac endormi » : dans le microcosme que délimite la vitre, les gouttelettes pourraient bien faire office d’étoiles, la vitre bleue de lac. Puis le poème suit un crescendo, avec tout d’abord l’apparition des flots dans le deuxième verset : la pluie se fait plus abondante, et les reflets se densifient sur la fenêtre. Le troisième verset franchit encore une étape dans le crescendo : les verbes de mouvements, les indications sonores nous permettent d’imaginer l’intensification de la pluie à l’origine de ces images ; c’est le père d’Ondine « qui bat l’eau coassante d’une branche d’aulne verte », ses sœurs qui « caressent de leur bras d’écume les fraîches îles d’herbes », et qui « se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne ! » : agitation de l’eau qui coasse et qui rit avec les ondines, écume sur la vitre. Ce troisième verset se termine sur une exclamation qui clôt le crescendo. Les deux derniers versets du poème sont séparés du reste par une étoile et un blanc, qui indiquent un retour subit au murmure, jusqu’à l’éclat de rire final, brusque et intense, qui correspond sur les vitres à ces fameuses « giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus ». Gouttelettes, intensification progressive de la pluie, écume sur les vitraux, accalmie soudaine ; brusques giboulées avant le silence, qui ramènent le rêveur à la réalité : on peut suivre les caprices de la pluie au fil de cette rêverie, qui se construit suivant le rythme des roulements de la pluie et les figures qu’elle trace sur le vitrail.

²⁸ *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand, op. cit.*, p. 203-211.

²⁹ *Id.*

ÉVANESCENCES

Ces images lumineuses que compose Aloysius Bertrand sont fugitives. L'œil doit souvent les capter dans l'instant même de leur apparition, car elles se dissolvent ou s'éparpillent aussitôt nées. Le motif du vitrail, cadre et support de la rêverie, qui rassemble à sa surface les éléments et compose l'image, participe lui aussi, paradoxalement, à cette esthétique de l'éclatement de la vision, à son éparpillement, et donc à cette dynamique de l'évanescence qui est à l'œuvre dans la poétique de *Gaspard de la Nuit*.

ÉMIETTEMENTS LUMINEUX, SONORES ET COLORÉS

Comme l'a remarqué Noriko Yoshida, cette fenêtre gothique typique du décor bertrandien est une vitre « fractionnée par les lignes de plomb ». Cela correspondrait de manière symbolique à l'esthétique de la fragmentation et de la discontinuité que l'on observe dans cette poésie³⁰. Dans le cadre des effets visuels et sonores que nous étudions, cette fragmentation de la vitre, qui offre à la vue, en premier lieu, le morcellement coloré d'une surface brillante, donne forcément une vision brisée de ce qu'elle montre au dehors. Le motif des bris, des éclats nous paraît particulièrement important, non pas pris dans une acception négative liée à l'idée de destruction, mais dans une perspective visuelle et esthétique : celle de l'éparpillement d'un matériau brillant et coloré en petites unités. Cet effet de bris scintillants contribue à l'atmosphère magique des poèmes d'Aloysius Bertrand. Une petite excursion dans les *Chroniques et proses diverses*, et notamment celle de « L'Étable de Saint Jean », nous montrerait justement ces vitraux brisés : on y raconte que l'étable de Saint Jean était en effet percée de « fenêtres en ogives dont les vitraux tombaient, brisés par les vents » (p. 256). Il s'agit à nouveau de fenêtres gothiques décorées. L'imparfait indique que la chute des vitraux s'accomplit dans le temps même du récit : les vitraux s'émiettent peu à peu sous l'action du vent. De là, dans l'ombre de cette étrange étable, une cascade intermittente, étincelante et certainement sonore de cette eau solide et colorée qu'est le vitrail gothique. Quant au motif des losanges, que l'on rencontre dans *Gaspard de la Nuit*, il peut évoquer les morceaux d'un verre brisé : la vitre gothique serait en fait composée de ces éclats lumineux, de bris de lumière. Remarquons que dans le récit intitulé « Le Coin du feu », l'on ne parle pas de losanges pour décrire le vitrage du « vert moutier » du pasteur, mais il est dit que « Le lierre, de son frais ombrage / Du chœur embrasse le vitrage » (p. 265) : ce sont les losanges des feuilles du lierre qui, par-dessus l'ouvrage de verre, composent cette fois un vitrail de verdure.

La vitre gothique est donc elle-même éclatement et morceaux de lumière. Mais elle se fait aussi support et complice d'éclatements visuels et sonores des matériaux qui entrent en son contact.

« Ondine », on l'a vu, se termine sur un « éclat de rire », qui est en fait « éclatement » du personnage, dont le corps liquide et brillant se désintègre sur la vitre. Dans la même logique liquide, ce sont, dans « Les Deux Juifs », des cris qui « éclat[ent] sur [l]es vitraux comme les dragées d'une sarbacane » (p. 109) : le son est percussif et parvient à l'oreille non en une seule « frappe », mais en une multitude de coups rapides et successifs, en cascade. Car la métaphore liquide sous-tend cette image : si le verbe *éclater* ainsi que le pluriel des *dragées* dénotent l'éparpillement du son en de multiples éclats, la préposition *sur* nous donne l'impression d'un son qui éclabousse les vitres, s'y répand et s'y disperse comme une giboulée sonore. Ici, l'effet sonore est donc rendu par un effet visuel qui se joue sur le mode liquide et répond à l'esthétique observée dans « Ondine ».

³⁰ *Les Diableries de la Nuit*, op. cit., p. 113.

Dans « La Ronde sous la cloche » (p. 144), l'éclatement, se joue par contre sur deux rythmes :

la pluie ne tomba plus que goutte à goutte des bords du toit, et la brise, ouvrant ma fenêtre mal close, jeta sur mon oreiller les fleurs de mon jasmin secoué par l'orage.

L'orage, composé d'une « pluie mêlée d'éclairs » (second verset), s'est calmé : pluie et lumière, à présent, se désassemblent et s'émiettent ; l'orage se décompose. D'un point de vue sonore, les roulements de la pluie, apaisés, sont remplacés par la percussion légère et espacée des gouttes qui tombent une à une sur le toit, dans un émiettement final, lent et calme, de l'averse elle-même. Puis sous la poussée violente du vent, la fenêtre, qui protégeait jusqu'alors l'espace intime des éléments du dehors, laisse entrer, dans un mouvement soudain, les fleurs arrachées au jasmin : c'est ici comme le second temps de l'éparpillement de l'orage ; ces fleurs, blanches, qui ont la forme de petites étoiles, viennent se déposer auprès du rêveur comme des bribes d'éclairs.

ULTIMES COULEURS

C'est souvent au moment de la dissolution ou de l'éclatement de l'image que la couleur apparaît, en un éclair, dans sa teinte la plus vive : le poète se plaît ainsi à mettre en valeur l'évanescence des êtres et des choses qu'il met en scène, évanescence qui joue sur la surprise du spectateur (qu'est le lecteur). Ces évanescences colorées sont récurrentes dans *Gaspard de la Nuit*. En voici quelques-unes, dont nous avons déjà croisées certaines au cours de cette étude :

Elle s'avavançait des nefs profondes, à bords gracieux et inégaux, accompagnée d'un petit Saint-Jean de cire et de laine qu'embrasa une étincelle, et qui se fondit bleu et rouge. (« Gaspard de la Nuit », p. 74.)

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. (« Le Maçon », p. 90.)

Soudain le jaune papier de la lanterne s'enflamma, crevé d'un coup de vent dont gémirent dans la rue les pendantes enseignes comme des bannières. (« Le Falot », p. 113.)

Mais bientôt son corps bleuissait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blémissait comme la cire d'un lumignon, – et soudain il s'éteignait. (« Pièces détachées », « Scarbo », p. 244.)

Il faut ajouter à ces exemples le dernier verset d'« Ondine » que nous avons déjà cité. Dans ces extraits, le motif de la disparition est traité comme un flamboiement ultime avant une diminution, une extinction d'être. À l'exception des verbes *s'enflammer* (« Le Falot ») et *flamboyer* (« Le Maçon »), les verbes qui désignent cette extinction, *fondre*, *s'évanouir*, *ruisseler*, *s'éteindre*, dénotent un effacement ou une désintégration soudaine et inexplicable – magique – de l'être ou la chose en question. La soudaineté de cette disparition est suggérée de manière sobre, dans « Gaspard de la Nuit », « Le Falot » et « Ondine », par le passé simple ; l'imparfait d'habitude est aidé d'un adverbe *soudain* dans « Scarbo ». Dans « Le Maçon », par contre, la disparition est comme « figée », le village entrant dans une éternelle tension entre l'existence et la consommation : l'évanescence est comme immobilisée, prise dans l'imparfait, cependant que l'image de la comète lui rend, dans un jeu paradoxal, sa dynamique fugitive et scintillante.

C'est donc au moment même où ils disparaissent que le petit Saint-Jean prend des teintes

bleues et rouges, que le village flamboie et contraste avec l'azur du ciel, que le papier de la lanterne se fait jaune, que le corps de Scarbo bleuit et que son visage blêmit, que l'écume blanche de l'ondine dissoute contraste avec le bleu des vitraux. Sûrement faut-il imaginer que le petit Saint-Jean était bleu et rouge, ou le papier de la lanterne, jaune bien avant l'instant de la disparition : mais le poète choisit de ne préciser ces couleurs qu'à l'instant de l'évanouissement. Le lecteur ne les perçoit donc qu'en ce moment ultime. Aloysius Bertrand crée ici des effets d'éclairs colorés, qui vont persister dans la mémoire bien après la disparition de l'image. Celle-ci n'atteint donc sa plénitude qu'à l'instant même où elle s'efface. L'imagination du lecteur la saisit alors en un instant dans toute son intensité, mais ne peut la contempler que recomposée dans le souvenir.

Deux procédés peuvent être relevés, outre cette tendance à ne donner qu'au dernier moment la précision de la couleur. Tout d'abord, pour obtenir un fort contraste de couleur et un effet d'éblouissement qui marquent le lecteur et closent le poème, Aloysius Bertrand procède à une brusque prise de recul. C'est ce qui se passe dans « Le Maçon » et « Ondine ». Dans « Le Maçon », la scène est, dès le départ, vue de loin et de haut. Mais l'image finale qui compare le village enflammé à une comète élargit encore le champ de vision, projette l'image dans un cadre beaucoup plus vaste et profond, celui du ciel où un astre disparaît. L'élargissement est brusque et frappant, et permet en outre au poète d'introduire une seconde couleur, l'azur, sur laquelle va se détacher le flamboiement de la comète. « Ondine » se termine également sur une prise de recul, qui concorde avec la fin de la rêverie. Mais par opposition au « Maçon », cette prise de recul s'effectue par rapport au cadre tout petit de la fenêtre. Celle-ci est en effet évoquée dans le premier verset, début de la rêverie, et dans le dernier, retour à la réalité : entre temps, elle disparaît ; son espace, encadré et limité, est complètement transcendé par l'imagination qui voit s'étendre un lac et sa végétation. Les giboulées sur la fenêtre réveillent le rêveur et le ramènent au cadre restreint des carreaux : dans une prise de recul finalement paradoxale puisqu'elle réduit le champ de vision, nous embrassons soudain du regard l'ensemble du tableau que tracent les giboulées sur la vitre, et prenons conscience du contraste entre le blanc de l'eau et le bleu des vitraux.

Enfin, remarquons l'emploi syntaxique particulier que le poète fait parfois des adjectifs de couleur : « [...] qui se fonde bleu et rouge », dit l'extrait de « Gaspard de la nuit » ; « qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus », trouve-t-on à la toute fin d'« Ondine ». Dans ces deux passages, les adjectifs de couleur sont placés après le verbe, qui, dans les deux cas indique transformation et mouvement. La position de ces adjectifs, ainsi séparés du sujet, montre que ces teintes ne sont acquises par ces êtres évanescents qu'à partir du moment où la transformation qui va mener à la disparition est entamée. Les giboulées ne deviennent blanches que dans leur ruissellement ; le petit Saint-Jean ne devient bleu qu'au moment de son écoulement. Dans les deux cas, il s'agit d'un mouvement descendant de liquéfaction. Ces couleurs sont peut-être à considérer comme le résultat même de cette transformation. Ainsi la blancheur des giboulées d'« Ondine » n'a de réalité que par contact et contraste avec le bleu des vitraux.

Les poèmes d'Aloysius Bertrand sont donc étonnants par l'attention qu'ils portent au détail des combinaisons de lumières et de couleurs, par la recherche d'effets complexes, de superpositions et de mélanges des sources lumineuses. Un dialogue continu se joue entre ces diverses sources qui tantôt se combinent, tantôt jouent de leurs contrastes. Le « petit follet de gouttière » incarne cette alliance étrange et magique des éléments au service de l'effet de lumière et de couleur. Le poète compose des tableaux mouvants dont toute la magie émane de ces minuscules détails, du scintillement de gouttes de cire sur le vélin d'un livre, de vitraux qui

s'émiettent au fond d'une étable, ou de la surimpression d'étincelles d'eau sur la lumière d'une vitre colorée. Romantique, Aloysius Bertrand ne s'est donc pas privé d'être aussi un peu impressionniste. Comme nous le disait bien le piano de Ravel, le *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand est bâti, ainsi que le palais d'Ondine, sur des impressions fugitives et des matières mouvantes, des effets d'eau, de lumière et de couleur, pris dans la dynamique de l'apparition soudaine et de l'évanescence, « impressionnistes avant la lettre³¹ », donc, et pourtant nés d'un matériel romantique traditionnel.

Lætitia Reibaud

³¹Max Milner, *op. cit.*, p. 10.

Errata et addenda au Bulletin n°3

p. 9 :

au lieu de six lettres d'Asselineau ».*9 lire* six lettres d'Asselineau. »⁹

p. 34 :

au lieu de n.d. pour le premier mot situé à gauche du document, lire *Greuze*. Nous remercions vivement Georges Kliebenstein qui a déchiffré le nom propre et identifié le tableau.

Greuze est effectivement l'auteur d'un très célèbre tableau qui correspond exactement à la description faite par Bertrand. On appréciera sans doute encore mieux l'intérêt de Bertrand pour cette œuvre en soulignant, à la suite de Louis Hauteœur (*Greuze*, 1913) que Greuze et les peintres de son temps étaient considérés comme les héritiers des Hollandais : « avant eux, Gérard Dow, Mieris, Terburg, Pieter de Hoogh, Brekelenkam et les autres ont représenté des bonnes ménagères, des mères allaitant leurs enfants, des tricoteuses, des dévideuses, des consultations, des visites, etc. » – ce que Louis Hauteœur appelle, de façon très significative, des « bambochades ». Il souligne aussi l'influence probable de l'ami de Greuze, Wille, qui « en bon Allemand indemne de tout italianisme » acheta des tableaux de l'école du nord (comme Greuze lui-même du reste) et qui grava, en 1755, une *Dévideuse* d'après Dow, avant que Greuze ne peignît la sienne « à son retour d'Italie » (Louis Hauteœur, *Greuze*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913.)

p. 51 :

au lieu de (voir « La Poterne du Louvre », IV-2) Le thème *lire* (voir « La Poterne du Louvre », IV-2). Le thème

p. 57 :

au lieu de (*Lectures de Gaspard*, op. cit., p. 243, note 11 : « Bertrand *lire* (*Lectures de Gaspard*, op. cit., p. 243, note 11) : « Bertrand

p. 60 :

au lieu de « Avez-vous de l'argent, Rabbi » On *lire* « Avez-vous de l'argent, Rabbi ? » On

p. 74 :

au lieu de « Les Reîtres » (IV-5 : « vous oubliez que madame Alinéor et sa nièce nous attendent là-haut pour les confesser ! ». *lire* « Les Reîtres » (IV-5) : « vous oubliez que madame Alinéor et sa nièce nous attendent là-haut pour les confesser ! »

Table des matières

Éditorial	p. 1
Prélude perpétuel	p. 3
par Jacques Bony	
Documents	p. 5
par Nathalie Ravonneaux	
-Trois lettres de Louis Bertrand à David d'Angers (mars et avril 1841)	p. 7
(Collection de la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon)	
-Une lettre de Laurine Davico dictée à Louis Bertrand	p. 11
(Collection de la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon)	
Fac-similé	p. 15
-L'annonce de la publication de <i>Gaspard de la Nuit</i>	p. 17
(Collection privée)	
Fac-similé.....	p. 29
Actualité des éditions de <i>Gaspard de la Nuit</i> en langue étrangère	p. 31
Études et analyses	p. 33
- <i>Gaspard de la Nuit</i> . Considérations générales (suite)	p. 35
par Jean-Luc Gallardo	
- Un poème (tout) contre la peinture. Pour faire un point sur un lieu de la critique de <i>Gaspard de la Nuit</i> à partir de quelques exemples	p. 61
par Philippe Jousset	
- Le son-bruit dans <i>Gaspard de la Nuit</i>	p. 75
par Claire Leforestier	
- L'œuvre d'une vie ?	p. 89
par Nathalie Ravonneaux	
- Pluie sur le vitrail gothique : impressions évanescences de couleurs, d'eaux et de lumières dans <i>Gaspard de la Nuit</i>	p. 141
par Lætitia Reibaud	
Errata et addenda du Bulletin n°3	p. 155

