

La Giroflée

n° 6

Bulletin Bertrand



Automne 2013

Tous droits réservés, ©*Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand,*
Dépôt légal Dernier trimestre 2013
Imprimé à Lille
ISSN 2106-7600

La Giroflée 6. Automne 2013

à la mémoire de Madame Herrgott

Éditorial

L'actualité bertrandienne du début de l'année 2013 a été marquée par la vente à Paris de l'un des deux manuscrits de la pièce détachée « À Mr David, statuaire » que Helen Hart Poggenburg avait pu consulter dans la collection de J. Dumas pour son édition des *Œuvres complètes*. Estimé 10 000 / 12 000 euros, l'autographe, qui comporte des ratures difficiles à déchiffrer, a été vendu 21 066 euros le 21 février. Le même jour, deux lettres autographes de David d'Angers relatives à *Gaspard de la Nuit* ont été adjugées 2 478 euros. Il s'agit de documents qui ont également appartenu à la collection J. Dumas et qui ont déjà été publiés : l'une des lettres est adressée à Bertrand (24 mars 1841 ?), l'autre à la mère de l'écrivain (8 mai 1841). Le catalogue de vente en offre de belles reproductions, qui permettent de corriger quelques erreurs (de typographie et de ponctuation essentiellement).

C'est également parce qu'ils ont été mis en vente, mais il y cinq années de cela, que nous avons pu prendre connaissance de deux documents qui faisaient défaut aux études bertrandiennes : le texte du *Carillonneur*, un conte satirique écrit par Bertrand en 1828 pour *Le Provincial* mais qui n'avait pas été publié finalement et un dessin représentant une fileuse âgée dont on peut voir une reproduction dans le Catalogue Piasa de la vente du 20 mars 2008 à l'hôtel Drouot. Nous donnons une transcription du conte et un rapide commentaire du récit et du dessin dans les « Textes et documents ». Nous attirons ensuite l'attention sur un poème en vers dont la photographie du manuscrit est conservée à la Bibliothèque de l'Institut de France (« Adieu... ») et qui pose des problèmes de datation. Une note sur les rapports de Bertrand à l'œuvre de l'érudit dijonnais Gabriel Peignot et la transcription de documents concernant James Demontry, un ami de Bertrand, complètent cette section.

L'actualité bertrandienne 2013, c'est aussi une thèse de Doctorat qui a été soutenue à l'Université d'Oxford le 28 juin sous la direction du Dr Katherine Lunn-Rockliffe dont l'étude que Valentina Gosetti a consacrée à « Ondine » donne un aperçu à nos lecteurs dans la section consacrée à l'analyse textuelle.

Nous terminons par les « Tout petits arrangements à la manière de » de Mélissa Roussey-Millot, conformément au souhait des membres de l'Association, de voir *La Giroflée* renouer avec les essais poétiques du XXI^e siècle auxquels les *Miscellanées* avaient ouvert leurs pages.

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

Textes et documents

Le conte du *Carillonneur* et un dessin inconnu de Louis Bertrand

Helen Hart Poggenburg déplorait qu'il manque aux *Œuvres complètes* de Bertrand *Le Carillonneur* (OC, p. 14)¹. La lacune est comblée grâce au catalogue Piasa de la vente du 20 mars 2008 *Lettres et manuscrits autographes. Documents historiques*, qui, en donnant une photographie du manuscrit et une transcription du conte, offre un bel exemple du talent satirique du jeune Bertrand. Voici la première partie de la notice :

Aloysius Bertrand (1807-1841). Manuscrit autographe, signé « L'homme de paille », *Le Carillonneur*, conte qui n'est point traduit de l'anglais, 3 mai 1828 ; 1 page in-8 (18 x 6 cm) avec ratures et corrections.

« Il était un petit bonhomme, *carillonneur* de son métier. Trois fois par semaine, il parcourait dès le matin les rues de la ville sa cloche fêlée à la main, en criant à haute voix : la boue ! la boue ! Car il était commis dans l'entreprise des boues et cela le faisait vivre. Quelques oisifs et quelques mauvais plaisans se mettaient à la fenêtre, émerveillés d'ouïr sa voix de zebre et le son de sa cloche mélodieuse. Et le petit carillonneur s'imagina qu'il pourrait bien être un musicien de première force. Or, il advint que des musiciens s'établirent dans la ville pour y donner des concerts publics. Voilà que le petit *carillonneur* s'effraie ; on menace sa gloire. Cependant le 1^{er}, le 2^e, le 3^e, et le 4^e concert eurent quelque succès, malgré la colère du petit *carillonneur* qui criait à la porte qu'on empiétait sur ses droits, qu'il n'y avait de bonne et véritable musique que la sienne. Paroles perdues ! qu'arriva t il ? On le crut fou et on lui administra les écrivains » ... Au dos, une note a. s. de J. d'Andelarre, à l'intention de l'imprimeur : « L'administration du journal tient *absolument* à ce que le conte du carillonneur soit inséré demain. C'est le dernier mot d'une lutte qui doit finir de manière à laisser les rieurs de notre côté » ...

Le conte a été écrit dans le cadre d'une polémique dont Helen Hart Poggenburg a recensé quelques-uns des moments-clefs dans les repères chronologiques qui ouvrent les *Œuvres complètes* de Bertrand et dont elle a donné les textes principaux dans la section « Journalisme politique et polémique ».

Le Provincial a été déclaré le 28 avril 1828 (OC, p. 43) et le premier numéro a paru le 1^{er} mai. Le journal de Carion (n° 52) en annonce la naissance le 30 avril :

Le projet conçu depuis quelques temps d'établir ici un troisième journal va enfin se réaliser ; du moins le prospectus est en ce moment sous presse, et ne tardera pas à être distribué. Nous ne savons pas si cette nouvelle feuille sera politique ou purement littéraire ; mais ce qu'il y a de certain c'est qu'elle doit être rédigée en société, et imprimée par M. Frantin.

1 Nous utiliserons l'abréviation OC dans toute la section « Textes et documents » pour désigner les *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éditées par Helen Hart Poggenburg (Paris, Champion, 2000).

Sous le ton apparemment irénique, les bases sont posées pour une série d'attaques qui se concentreront essentiellement sur quatre points, dont deux sont déjà abordés ici : l'orientation politique du journal et le nombre de ses rédacteurs. Carion y ajoutera rapidement la signature sous forme d'initiales de plusieurs articles et les ambitions du *Provincial* qu'il juge pure prétention. Les premières critiques ne tardent guère, même si *Le Provincial* ironise sur la lenteur de réaction de Carion qui ne publie sa première charge que quatre jours après la publication du premier numéro du *Provincial*. Elle paraît le dimanche 4 mai dans le numéro 54 du *Journal de la Côte d'Or* :

Le journal dont nous avons annoncé l'apparition prochaine ne s'est pas fait attendre. Son premier numéro a paru jeudi. Cette feuille qui a aussi adopté le format in-4°, a pris pour titre *le Provincial, recueil périodique, dédié à 85 départements*. Elle semble vouloir se consacrer entièrement à la littérature. Son premier article, signé *Brugnot*, est l'exposé du vaste plan que se proposent ses rédacteurs : le public jugera s'il est rempli. Le second, sous le titre d'*Histoire contemporaine*, est une petite excursion dans la politique ; M. de Maistre y est proclamé un admirable génie. Cet article, dont on nous promet la suite, est signé J. Le troisième est une *Chronique de l'an 1364* ; il est signé des initiales de l'agent responsable, M. J.-L. Bertrand. Il y a encore d'autres collaborateurs dont nous n'aurons sans doute que les lettres initiales. Ce journal doit paraître les jeudis et les dimanches ; le numéro de ce dernier jour contiendra une feuille d'annonces. Le prix est de 22 francs par an, et pour le recevoir par la poste on ajoutera 1 franc par trimestre. On s'abonne à Dijon, rue Saint-Pierre, n°22, chez M. J.-L. Bertrand.

Le Provincial réplique dans le numéro 3 :

Le *Journal Politique et Littéraire* de la Côte-d'Or (*sic*), qui auroit pu nous annoncer vendredi, s'est donné la peine de méditer jusqu'à dimanche un article plein d'insinuations que nous voulons croire innocentes. Le Rédacteur nous accuse d'avoir *fait une petite excursion dans la politique* ; en un mot d'avoir touché aux *cas réservés*. Il s'y connoît. Il prend acte de ce que nous appelons M. de Maistre *un admirable génie*, pour faire entendre apparemment que nous sommes des séditeux qui prêchons la suzeraineté du Pape. Avis à M. le Procureur du Roi.

Nous renvoyons les hommes de bonne foi au rapport de M. Foisset, sur Bossuet, dans le dernier N° du *Provincial*. Là sont nos doctrines sur l'Eglise de France, et sur une controverse que nous déplorons. Nous aussi, NOUS TOUS, nous croyons comme M. Foisset, que M. de Maistre a calomnié Bossuet. L'auteur de l'article incriminé n'en persiste pas moins à penser, AVEC LES AUTEURS DU GLOBE, que M. de Maistre étoit un esprit supérieur. Que M. Carion ait du génie, et demain nous le crierons sur les toits, sans professer une seule de ses doctrines. Il est temps qu'il se trouve, même en province, des hommes qui sachent être justes envers leurs adversaires comme envers tout le monde. Or ici, pour être juste, il falloit dire que nous avons une devise qui, ce semble, n'est point celle de M. de Maistre : *Le Roi, LA CHARTE, et les honnêtes gens*.

Il est vrai qu'alors on n'auroit pu faire accroire que *le Provincial* SEMBLE

VOULOIR *se consacrer entièrement à la littérature*. *Le Provincial* au contraire sera politique, dès que le monopole de certains journaux cessera d'être protégé par une loi.

De fait, les responsables du *Provincial* entreprennent les démarches qui aboutissent à convertir rapidement *Le Provincial* en journal politique : « Bertrand accompagne Théophile Foisset chez le préfet de la Côte d'Or et sollicite, se donnant comme seul responsable, l'autorisation de convertir *Le Provincial*, journal purement littéraire, en journal politique. Le préfet, M. Wismes, appuiera cette demande auprès du ministre de l'intérieur, Martignac. » (OC, p. 43). Parallèlement, les rédacteurs du journal continuent de répondre aux attaques du *Journal de la Côte d'Or* par de courts textes qui, comme le premier, semblent être en grande partie de la main de Bertrand (OC, p. 747).

C'est dans ce contexte qu'a été rédigé *Le Carillonneur, conte qui n'est point traduit de l'anglais*. La notice du catalogue de vente date le texte du 3 mai, erreur de lecture ou de transcription pour le « 8 mai », date visible sur la photographie du manuscrit et donnée par la notice du catalogue Marsan citée par Helen Hart Poggenburg (OC, p. 747). Le texte répond-il à des attaques qui furent d'abord verbales, à des textes non (encore) identifiés ou Bertrand a-t-il composé le texte en plusieurs fois, commis une erreur de datation, antidaté le manuscrit ou encore l'a-t-il signé après-coup ? À moins encore qu'il n'ait eu accès au *Journal de la Côte d'Or* avant sa diffusion ? Ce n'est, en tout cas, à notre connaissance, que dans la réponse parue à la Une du numéro 56 du 9 mai que le journal de Carion s'en prend publiquement à Bertrand sous l'appellatif dont le gérant-responsable du *Provincial* signe ironiquement son bref récit :

Il est de notoriété que nous sommes seul rédacteur du *Journal Politique et Littéraire de la Côte d'Or*, que nous sommes seul responsable, et que nous n'avons pas derrière nous, comme le *Provincial*, un homme de paille chargé de répondre à l'autorité pour une peuplade d'écrivains dont chacun porte courageusement pour nom une seule lettre de l'alphabet.

Il semble bien que la version du conte du *Carillonneur* qui nous est parvenue a été rédigée très vite, peut-être effectivement dès le 8 mai, mais après la finition (parution ?) des 4 premiers numéros du *Provincial* (comme le souligne le texte lui-même, le 8 mai étant la date du n° 4 justement). La signature et les amendements du manuscrit peuvent être un peu plus tardifs, comme l'est la note du verso, qui, datant du 10 mai, précède de peu l'impression du *Provincial* destiné à paraître le lendemain : l'apostille de Jules d'Andelarre et l'état du manuscrit dont le catalogue de vente donne une reproduction attestent que Bertrand ne prit pas le temps d'une mise au net et livra un brouillon à l'imprimeur – s'il n'a pas été intercepté avant de lui être remis. La décision de faire paraître le conte a été tardive puisqu'il est question de l'insérer dans un numéro qui semble déjà bouclé et prêt à l'impression. Celle de ne pas le faire paraître et d'y substituer un autre texte peut donc n'avoir été prise qu'*in extremis*, peut-être en lien avec la demande de conversion politique du journal littéraire, faite précisément à ce moment-là (OC, p. 43) et qui a pu nécessiter quelques compromissions. Cette (auto-)censure a dû donner lieu, en tout cas, à de vives discussions : Jules d'Andelarre considère très clairement la qualité du texte comme un gage de succès et Bertrand qui avait peut-être déjà fait lire le texte à quelques amis ou, du moins, leur en avait parlé, a jugé nécessaire de se justifier publiquement de son retranchement :

« Le dernier mot »

Nous n'avons plus rien à dire à l'auteur ou à l'héritier du *Nécessaire* : *Habemus confitentem reum*. Il demande l'oubli, nous le lui promettons.

Le public a pu voir de quel côté a été l'agression. Si pour remplir ses colonnes, le Journal de la Côte-d'Or (sic) a spéculé sur cette petite guerre, il sera trompé ; car dès aujourd'hui nous tenons pour non avenus ses éloges et ses critiques, et nous ne lui répondrons plus ; nous avons autre chose à faire.

Le Provincial.

P. S. : Cette déclaration étoit commune à tous les collaborateurs du *Provincial*. Le gérant responsable y avoit ajouté quelques mots sur une personnalité bien gratuite qui lui est adressée ; il consent à en faire le sacrifice. L'auteur de *Jacques-les-Andelys* a fait ses preuves dans ce Journal comme dans nos écoles ; ces coups portés de bas en haut ne pouvoient l'atteindre, et nous le remercions tous de ce qu'il s'estime assez pour avoir pitié de ceux qui disent des injures en prêchant la politesse.

La disparition du journal de Théophile Foisset quelques mois plus tard est l'occasion d'une nouvelle leçon condescendante du rédacteur du *Journal de la Côte d'Or*, qui confirme les traits de caractère du *Carillonneur* :

Le numéro du *Provincial* qui devait paraître dimanche dernier n'a été publié que ce matin. Il est terminé par cet avis : « Des motifs graves nécessitant la suspension indéfinie du *Provincial*, le directeur a l'honneur de prévenir MM. les abonnés qu'il leur fera passer le montant de leur abonnement à dater du 1^{er} octobre. » Ce journal, qui avait commencé à paraître le 1^{er} mai de cette année, est parvenu jusqu'au n° 54 ; il a eu, en conséquence, cinq mois juste d'une existence qu'il eût pu prolonger en consultant mieux le goût du public, en ne montrant pas une opinion flottante, en affichant moins de prétentions, en écrivant pour le plus grand nombre, en rejetant tout esprit de coterie, et en évitant avec soin la division parmi ses nombreux rédacteurs. On peut dire qu'il s'est tué lui-même. Dieu veuille, à la vallée de Josaphat, dont ce journal, à ses derniers moments nous parle encore aujourd'hui, Dieu veuille oublier son suicide, et lui faire paix et miséricorde ! ²

Le titre, *Le Carillonneur, conte qui n'est point traduit de l'anglais*, oppose au journal de Carion une signature romantique qu'il revendique ironiquement (qu'elle ait ou non fait directement l'objet de remarques désobligeantes). Les numéros suivants feront de fait leur place au compte rendu et à la traduction d'œuvres composées en langues étrangères. *Le Provincial* publie ainsi dans les numéros 3 et 4 les *Paraboles du docteur F. A. Krummacher*. « Trad. par M. Bautain, professeur de philosophie à Strasbourg ». Le numéro 4 donne également le compte rendu d'un livre anglais, *Memoir on the Bhills, by General Major sir John Malcolm. Extract from the Mémoires of the Royal Asiatic Society of London* présenté de manière flatteuse :

Le général Malcolm vient de publier en Angleterre une relation de son voyage chez les Bhills, peuple de l'Inde, presque inconnu jusqu'ici, et dont

2 Le *Journal de la Côte d'Or*, 1^{er} octobre 1828.

l'histoire doit jeter le plus grand jour sur celle des nations de l'Indostan. Nous nous félicitons de pouvoir faire connoître cet ouvrage, dont aucun journal n'a encore parlé en France, quoi qu'il ait eu le plus grand succès en Angleterre, et qu'il décèle dans son auteur une connoissance peu commune des traditions et des annales de l'Orient.

En réalité, *l'Essai* a paru en traduction française dans les *Nouvelles annales des voyages, de la géographie et de l'histoire ou Recueil des relations originales inédites communiquées par des voyageurs français et étrangers* [...] publiées par MM. J. B. Eyriès et Malte-Brun dès 1825 – ce qui, il est vrai, n'est pas exactement un compte rendu journalistique. Le numéro 8 donne un texte en italien « La Pentecôte, Ode, par Alexandre Manzoni » suivi de sa traduction, non signée. La mère de Bertrand étant italienne, on peut se demander si le gérant-responsable n'a pas effectué cette traduction. Il signe en tout cas (« J. L. Bertrand ») une adaptation française de « La nourrice. Ballade écossaise (Walter Scott) » dans le numéro 11 et *Jock d'Azeldean : Ballade écossaise. Walter Scott* dans le numéro 21 (traductions de textes qui avaient déjà fait l'objet d'un travail présenté à la Société d'étude de Dijon)³. Mais si Bertrand fait référence à la traduction ici, c'est probablement aussi parce que cette pratique fait directement écho à celle de l'emprunt et du masque qui sont derrière l'accusation et la signature « L'homme de paille ». L'expression est entendue par Bertrand en un double voire triple sens : *prête-nom*, puisque Bertrand a accepté d'être gérant-responsable du journal, alors que ses fondateurs, Théophile Foisset, Jules d'Andelarre et Étienne Saint-Seine (*OC*, p. 43) restent dans l'ombre, mais aussi *homme de peu* ou même *homme de rien*, Bertrand devant répondre, comme ce sera le cas toute sa vie, de la faute de ne pas être (né) riche, accusation qu'il déplace immédiatement du terrain des inégalités sociales à celui des inégalités du talent, donnant ainsi à l'expression un troisième sens. Toujours, c'est avec l'arme du verbe et en endossant l'esprit de Figaro qu'il entend clore le bec des Bridois. Comme il le fera à chaque fois qu'il sera confronté à ce type d'accusations, il réplique donc ici à Carion en opposant ses talents à la médiocrité de son accusateur et en revendiquant hautement ce qui lui est reproché : le fait d'être un homme de peu ici, un « prolétaire » ailleurs (*OC*, p. 740).

Une transcription du manuscrit tel qu'on peut le lire sur la photographie du catalogue de vente du 20 mars 2008 permet de voir en partie le travail de retouche de l'écrivain⁴ :

- Variétés -

Le Carillonneur.
Conte
qui n'est point traduit de l'anglais

il etait ~~une fois~~ un petit bonhomme, *carillonneur* de son métier. trois fois par semaine, le ~~petit carillonneur~~ il parcourait dès le matin les rues de la ville ~~en~~

3 Bertrand joue à nouveau avec la question de la traduction dans « Poésie arabe. Le soir aux portes de Bagdad » qui paraît en 1831 dans *Le Cabinet de lecture*. (Le texte commence ainsi « La pièce suivante a été traduite de l'arabe en russe par M. Schwine, interprète des langues orientales attaché aux armées du Caucase. Du russe elle a été traduite en anglais, et nous la traduisons en français. »)

4 Catalogue de la vente Piasa du 20 mars 2008 à Drouot-Richelieu (expert : Thierry Bodin), *op. cit.*, p. 7. Nous donnons les ratures que nous avons cru déchiffrer sous la forme de textes barrés, les ajouts interlinéaires entre crochets aigus simples < > et les surcharges entre crochets droits []. L'emplacement des ratures non déchiffrées est signalé par la mention .

~~faisant tinter~~ sa cloche fêlée <à la main> et en criant <à haute voix> : la boue ! la boue ! car il était commis dans ~~n.-d.~~ l'entreprise des boues, et cela le faisait vivre. quelques oisifs et quelques mauvais plaisans se mettaient à la fenêtre, émerveillés d'ouïr sa voix de zèbre et le son de sa cloche mélodieuse, ~~n.-d.~~ [Et] le petit ~~bonhomme~~ <carillonneur> ~~tandis qu'il n.-d.~~ s'imagina qu'il pourrait bien être un musicien de première force. or, il ~~arriva dans ce temps-~~ là <advint> que des musiciens s'établirent dans la ville pour y donner des concerts publics. voila que le petit *carillonneur* s'effraie ; on menace sa gloire. cependant le 1^{er}, le 2^e, le 3^e, et le 4^e concert eurent de ~~n.-d.~~ grand <quelque> succès, malgré la colère du petit *carillonneur* qui criait à la porte qu'on empiétait sur ses droits, qu'il n'y avait de bonne et véritable musique que la sienne. paroles perdues ! qu'arriva t il ? on le crut fou et on lui administra les étrivières.

L'homme de paille.

8 mai 1828.

Dans ce texte, comme dans d'autres plus tardifs, Bertrand joue avec les signifiants et les signifiés et se montre aussi soucieux d'exactitude (il mentionne la périodicité du journal de Carion et le nombre de numéros du *Provincial* parus) que de brièveté (on ne peut lire qu'une parties des amendements sur la reproduction du manuscrit mais on peut relever par exemple le raccourci de la formule d'ouverture passée de *Il était une fois* à *Il était* ou la substitution de *il advint* à *il arriva dans ce temps-là*, si notre déchiffrement est juste). Le point de départ onomastique – le nom propre Carion (Cari-on → carillon) – s'étoile en jeux de mots qui transforment l'attaque *ad personam* en une affirmation du talent d'un véritable écrivain face à la médiocrité de celui qui ne fait de l'écriture qu'un gagne-pain : au lieu de sonner au carillon des demeures ou de jouer un air harmonieux, le faux musicien *fait du carillon*, c'est-à-dire du vacarme, et sa voix, si l'on se fie à l'origine portugaise du mot zèbre, est celle d'un âne qui braie. L'épithète qui qualifie son instrument indique qu'il est fendu et que son timbre est altéré par cette fissure. Mais la chute du conte amène le lecteur à tirer de l'image l'expression restée implicite derrière le détail en apparence purement descriptif : *avoir la cloche fêlée* au sens d'*être fou*. La fin, en jouant sur le sens figuré d'*administrer les étrivières*, donne en outre au texte un caractère réflexif et en justifie le mordant : puisque tout le monde sait que Carion a la cloche fêlée, tout le monde admettra aussi qu'il est un sujet de satire parfaitement légitime. Malgré la revendication (mais ironique) de Romantisme du titre, c'est, par-delà Voltaire et Beaumarchais, l'esprit du jeune Boileau comme de l'auteur des *Satires* que Bertrand retrouve.

Le conte atteste la sûreté de trait avec laquelle l'écrivain burine des portraits dignes des caricaturistes de son temps. Rien n'échappe à son ironie : ni le journal qui n'est que « boue », ni ses lecteurs qui, dépourvus d'oreille, sont incapables de discerner la justesse de ton de la voix de fausset et s'émerveillent béatement de la sottise du carillonneur. Mais la cible principale, le rédacteur et unique responsable du journal, bénéficie d'un traitement plus circonstancié. L'appellatif « bonhomme » ne participe pas simplement de l'entreprise de rapetissement du personnage qui a si haute opinion de lui-même. Il suggère également que Carion est, derrière ses allures paternes, un « vrai méchant » (comme dirait notre collègue Jean-Gabriel Forlorou). Il anticipe ainsi à sa façon sur le preudhomme Maître Ogier de *Gaspard de la Nuit*. Habilement, Bertrand fait également occuper à ce bourgeois imbu de lui-même une fonction proche de celles des pauvres réduits à des métiers de rue voire un

paria annonçant son passage par une cliquette ou faisant appel à la charité des « oisifs ». Après avoir ironisé sur son incompétence de musicien, Bertrand ravale le chanteur à un simple criard (il court les rues « en *criant* à haute voix : la boue ! la boue ! » puis il « *criait* à la porte qu'on empiétait sur ses droits »). Bien qu'il ne partage guère l'opinion dominante de la plupart des collaborateurs du *Provincial* et bien qu'il use de tout son talent pour souvent en saper les fondements idéologiques de l'intérieur même du journal, Bertrand défend dans le conte une position collective⁵ : il renverse l'accusation d'écrire « en société » et fait de la collaboration journalistique un art d'orchestre. La métaphore musicale, qui reviendra souvent sous sa plume, peut présenter la simple commodité d'opposer des concertistes amateurs unis par l'amour de l'art au piètre soliste, mais elle peut être porteuse aussi de valeurs républicaines, en particulier lorsqu'il est question de jouer en public, en ville et sous des fenêtres. Par-delà l'idée de concert public, il est possible que Bertrand renvoie aussi en effet à la pratique de la sérénade politique. Les archives de police conservent en particulier la mémoire de celles qui furent données à Dijon en l'honneur de Hernoux et de Cabet au début des années 1830.

Derrière le travail de rabaissement du « petit bonhomme », au comportement puéril, c'est la conviction que l'écrivain doit s'emparer de la presse pour en faire un support d'expression littéraire et une arme de combat dignes de ceux qui ont répandu les idées des Lumières et des Révolutionnaires qui anime Bertrand. Il le redira à l'occasion du toast républicain porté en 1832 : pour lui comme pour beaucoup de ses contemporains, il est important de ne pas laisser les journaux aux mains d'hommes médiocres, « commis dans l'entreprise des boues », qui en font un support idéologique et le vident de tout contenu véritable pour se complaire dans la calomnie et de basses polémiques. Bien que l'argument politique, brandi par Carion avant même la parution du premier numéro du *Provincial*, semble absent du conte, il reste donc bien l'horizon réel du texte. Homme de rien qui n'a pour lui que son talent, c'est au représentant d'une Église aux ordres du Roi mais dont les cloches sont fêlées que Bertrand réplique. Et nul proverbe populaire comminatoire ici : il ne s'agit pas d'attendre de voir, comme le diable tapi dans la manche de Padre Pugnaccio, qui rira le dernier, mais bien d'avoir « le dernier mot ». En artiste du verbe. Ce qui lui est refusé au tout dernier moment.

Bertrand aura toutefois d'autres occasions de parler net. Si la polémique avec Carion cesse dès la fin de non recevoir du numéro 5, elle reprend, plus virulente que jamais, après la Révolution de Juillet, lorsque Louis Bertrand est de nouveau actif dans le journalisme politique dijonnais. Le prouvent en particulier les deux articles que Helen Hart Poggenburg a inclus dans les *Œuvres complètes* : « Notre pauvre école des beaux arts » et « Un ancien élève de l'école des beaux-arts » (*OC*, p. 614-620). Les adversaires se connaissent bien désormais et la mesure n'est plus de mise. Bertrand, qui n'est plus censuré, peut conseiller à Carion de « ne jamais écrire avant d'avoir digéré, et de mettre un peu d'eau... bénite dans son vin » (*OC*, p. 620) et il peut le ravalier explicitement (cette fois) au-dessous de ceux dont il se sent si hautainement loin, ici les canuts, comme naguère les crieurs (et musiciens) de rue :

Le *Journal de la Côte d'Or* est à nos yeux une machine tout aussi noble que, par exemple, la machine dont on fabrique des bas et des bonnets de coton,

5 Sur la manière dont Bertrand sape la pensée de centre droit du journal de l'intérieur même du *Provincial*, voir la note sur les emprunts de Bertrand à Gabriel Peignot.

avec cette différence, que l'ouvrier qui prend la navette a besoin d'une dose d'intelligence beaucoup plus grande que celle que déploie M. le rédacteur du *Journal de la Côte d'Or* lorsqu'il tient la plume. Tous deux travaillent uniquement pour le lucre ; les bonnets de coton de l'un vont couvrir le chef de l'honnête épicier, qui roule en cornets de cassonade les admirables articles sur les beaux-arts du second. On voit que tout l'avantage est encore du côté du fileur de bas.

La polémique garde, on le voit, son caractère indissociablement politique et artistique. Pour Bertrand, aussi talentueux avec les mots qu'avec les jeux d'ombres et de lumière graphiques et qui n'a eu accès à une bonne éducation que par l'intermédiaire de la tante Lolotte, les deux questions sont indissociablement liées : de même qu'il s'est battu contre un journalisme de métier, c'est-à-dire médiocre et alimentaire, Bertrand se bat contre l'enseignement artistique considéré à l'aune de critères aussi sots et vains que la ponctualité et l'obligeance du professeur. L'enseignement des beaux-arts doit permettre aux élèves de devenir non des peintres mais des artistes, ce qui exige non une médiocrité de porteurs de bonnets de coton, non une transmission déséchante et superficielle par le truchement de pratiques coupées de tout horizon historique et de toute réflexion comparative, mais des enseignants dotés d'une hauteur de vue ambitieuse et qui mettent la main à la pâte. Ces deux articles polémiques suggèrent ce que les dessins mêmes de Bertrand rendent évident : il a lui-même travaillé à acquérir ce qu'il exige d'un professeur des beaux-arts et ce qu'il attend d'un ancien élève de l'école des beaux-arts. C'est ce que confirme le dernier dessin en date qui nous soit parvenu : la fileuse âgée.

*

Le conte n'a pas été vendu seul : lui était joint un dessin (à notre connaissance inédit) de Bertrand. Voici la manière dont la notice du catalogue de vente le présente :

On joint un dessin original à la plume et lavis d'encre brune (3,5 x 3 cm contrecollé sur un feuillet d'environ 7 x 16 cm, découpé d'un album), représentant une vieille fileuse près d'une cheminée : on a inscrit cette légende tirée de Ronsard : Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle ...⁶

On ne sait de quand date le dessin, à qui doit être attribuée la référence à Ronsard (l'attribution à l'écrivain est toutefois vraisemblable), ni *a fortiori* à qui elle s'adresse, mais il témoigne, comme tous les autres dessins actuellement connus, du talent incontestable de Bertrand⁷.

Il est possible que le dessin ait été conçu comme une illustration directe des deux premiers vers du sonnet de Ronsard⁸. Le dépouillement extrême du décor de la scène

6 Estimé à 1500/1800 euros, le lot a été adjugé à 1100 euros.

7 Sur les dessins de Bertrand, voir le livre à paraître de Steve Murphy, *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit*.

8 Dans l'édition des *Œuvres choisies* de Ronsard (1828), Sainte-Beuve rapproche le texte du poète d'une chanson de Béranger dans les termes suivants : « Ce tendre et mélancolique sonnet rappelle la chanson de

accentue la proximité avec le texte comme s'il s'était agi de ne représenter que les éléments qui y sont mentionnés : une vieille femme, assise le soir, près de la cheminée, filant et dévidant à la lumière d'une chandelle. Mais l'interprétation du personnage est toute personnelle. La sècheresse raide et filiforme du personnage de la fileuse annonce le profil en trique de la virago des « Cinq doigts de la main » de *Gaspard de la Nuit*. C'est aussi un personnage tout en angles, comme le décor dans lequel elle est logiquement inscrite. Le pointu domine en effet aussi bien le décor que l'activité et la représentation du corps osseux de la fileuse, avec les angles que forment les poutres du plafond, le manteau de la cheminée, les pieds et le plateau de la table, le triangle du fil de la vieille femme, le triangle de ses pieds, ses genoux, son nez, son étrange chapeau de fée malfaisante. Comme dans *Le Carillonneur*, c'est de fait vers la caricature qu'est tournée cette représentation d'une vie fruste, entendue, conformément à la leçon de Ronsard, en un sens sexuel. Par-delà la possible référence à l'écrivain de La Pléiade, Bertrand représente-t-il la figure revêche et castratrice, d'un membre de sa famille ? En tout cas, la portée symbolique ne fait pas de doute. Au lieu d'une vieille « accroupie », la fileuse apparaît comme l'incarnation de l'une des Parques, apte à rappeler que le nom des trois sœurs, qui vient de *parcere*, a rapport à la lésine et à une vie dénuée de tout plaisir. Ce contre-modèle s'adressait-il à une femme en particulier ? On ne peut qu'être frappé en tout cas par le caractère didactique de la légende qui lui a été apposée, qui rappelle que plusieurs poèmes en vers de Bertrand, comme « Jock d'Hazeldean », « La jeune fille » ou même « Adieu », ont une portée épicurienne.

notre célèbre Béranger, *Vous vieillirez, ô ma belle maîtresse*, etc. Le refrain semblerait emprunté à Ronsard, si la conformité des situations n'expliquait assez celle des idées,

Et, bonne vieille, au coin d'un feu paisible,
De votre ami répétez les chansons. »

Problèmes de datation du poème « Adieu... »

Dans l'édition des *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, Helen Hart Poggenburg a classé les textes en vers de manière chronologique. Le poème « Adieu » dont le titre est proche d'une pièce de prose lue à la Société d'étude de Dijon (« Adieux », 1827) a été placé avec les textes datés de 1827, bien que la leçon donnée vienne d'un manuscrit « sans signature » ni « date » (*OC*, p. 525). Sa datation soulève pourtant quelques problèmes. S'il peut effectivement avoir été composé dans les années 1827-1828, il peut aussi être plus tardif : un autre autographe, dont une photographie est accessible à la Bibliothèque de l'Institut de France, peut même laisser penser qu'il pourrait s'agir d'un texte lié à la rupture amoureuse de Bertrand avec Célestine.

*

Les reproductions de manuscrits de la collection Lovenjoul, offertes par C. Sprietsma, présentent un seul manuscrit du poème « Adieu » sur une photographie qui a été découpée en son centre pour en séparer le « papillon » « Vers pour un buste de Buffon » (Lov. H 1441, p. 40). Sur la partie supérieure figurent tout en haut à gauche un article défini et quelques fragments de lettres, vestiges d'un texte coupé par la photographie. Cargill Sprietsma propose d'y lire :

Le s
c
u

Toujours dans la partie supérieure, on déchiffre ensuite le début d'une indication scénique, elle aussi coupée (« Le théâtre représente un salon donna »). Enfin, sous le titre « Adieu », quatre vers dissimulés sous des ratures bouclées. C. Sprietsma y a lu le texte suivant :

Car j'ai trouvé dans toutes choses
Hélas ! un dégoût plus amer
Que n'est aux calices des roses
Une goutte d'eau de la mer.¹

La partie inférieure donne également quatre vers raturés, mais le texte reste lisible : il s'agit des quatre derniers vers du texte avant ses ultimes (?) amendements. La photographie offre enfin l'accès aux deux quatrains publiés sous le titre « Adieu » dans *La Volupté et pièces diverses* et dans les *Œuvres complètes*. Le texte que nous avons cru y lire est très légèrement différent du poème publié par les deux éditeurs critiques :

Va, que chacune au bal t'envie

¹ Aloysius 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, p. 97.

que le temps double tes attraits,
fais ton paradis de la vie
aime et pense a moi sans regret.

adieu. ~~tu~~ souris ~~et~~ [lorsque] je pleure²
que la joie amuse tes jours
et ne te souviens plus de l'heure
dont je me souviendrai toujours.

La leçon épicurienne du texte correspond bien à la tonalité des poèmes en vers de Bertrand comme « La jeune fille » (*Le Provincial*, 1828) aux accents proches de contes de La Fontaine³, ou à la tristesse de la situation évoquée dans « Regrets », un poème daté de 1828. Mais le texte rappelle aussi des poèmes plus tardifs comme « À une jeune fille » (1833). Surtout, il se présente également comme une sorte de lettre de rupture amoureuse d'une amertume généreuse qui correspond assez exactement à la situation de Bertrand en 1834. Or, dans le même ensemble de photographies, le texte adressé « à Célestine F. », « Mon Rêve » (*id.*, p. 23), est suivi du schéma d'un quatrain exclamatif qui commence par le vers « ~~adieu ! mot tracé de mes larmes~~ » et se poursuit avec l'emplacement de trois vers (matérialisés par trois traits) achevés par un point d'exclamation, comme si Bertrand avait voulu y travailler un texte pour la même femme que celle à laquelle il avait adressé « Mon Rêve ». Ce projet de quatrain suit immédiatement la date « 14 mars 1834 ». S'agit-il d'une tentative de réécriture d'un texte vieux de six ou sept ans (le même vers figure au-dessus d'un texte daté de 1827 – voir la note 4 ci-dessous), d'un projet très différent (le travail d'une strophe comme celle du « Lac » par exemple) ou s'agit-il d'un avant-texte d'« Adieu », poème qui serait alors postérieur au 14 mars 1834 et proche du 30 avril, date d'une lettre dans laquelle Bertrand exprime sa peur d'une rupture ? Si la photographie du manuscrit d'« adieu » peut donner l'impression qu'il s'agit d'un texte ancien, cette esquisse qui relie le poème à la rupture avec Célestine laisse perplexe. Surtout que d'autres manuscrits, en raison sans doute du réemploi du papier, attestent la même étrange proximité entre des textes datant des années 1827-1828 et d'autres datant des années 1833-1834⁴.

Le fait que le fragment photographique prélevé entre le premier quatrain et le deuxième quatrain raturés de « adieu » (p. 40) soit le « papillon » d'une mise au net signée des « Vers pour un buste de Buffon » qui figure sur la liste des textes envisagés pour un recueil de vers ne fait qu'ajouter au trouble...

-
- 2 Helen Hart Poggenburg précise que sur le manuscrit qu'elle a consulté « un sourire et » est rayé devant « je pleure » (*OC*, p. 525).
 - 3 Sur l'interprétation épicurienne de ce texte, voir *La Giroflée*, n° 3, 2011, p. 23.
 - 4 C. Sprietsma relève ainsi que la première page du manuscrit de « La Chansons du pèlerin », texte publié en 1828 dans *Le Provincial*, porte le titre barré : « Un rêve, vers à C. F. » (*La Volupté, op. cit.*, p. 15). Quant au manuscrit du « Pèlerin d'outre-mer » daté de 1827, il comporte le même texte que « Mon rêve » (« adieu ! mot tracé de mes larmes ») et, au verso, « Sur un album », daté de juin 1833.

Cette liste des textes destinés à être réunis en un recueil qui aurait pu s'intituler *La Volupté* renforce du reste elle aussi les interrogations : nulle trace d'un texte intitulé « Adieu » dans aucune de ces deux listes, alors que les versions raturées et la version "achevée" du texte se trouve au « verso » du « Soir dans une Église », qui figure dans la liste des poèmes envisagés pour la deuxième partie du recueil. Or, note C. Sprietsma, ce n'est qu'en 1834 probablement que Bertrand donne un titre à son recueil et transforme le titre du texte dédié à Célestine, d'abord conçu comme « Un rêve » avant de devenir « Mon rêve ». Faut-il en déduire que « Adieu » n'a pas encore été écrit à cette époque et le sera quelques jours ou semaines plus tard ou faut-il penser que le texte a été écarté du projet, par exemple parce qu'il avait des résonances trop intimes ? Pour l'instant, l'absence d'« Adieu » dans ces listes soulève plus de questions qu'elle n'apporte de réponse.

James Demontry

Qui était James Demontry, cet « ami » de Bertrand, dont le nom apparaît dans les querelles avec *Le Spectateur* (1832) qui vont jusqu'au duel (*OC*, p. 58-59) et qui est lié au projet de *M. Robillard ou Le Sous-Lieutenant de Hussards*, vaudeville ? Deux documents nous permettent d'en savoir un peu plus sur lui : un prospectus du « Bureau de la propagande démocratique et sociale », conservé à la Bibliothèque nationale de France, qui donne en particulier des indications sur les activités politiques de James Demontry à l'époque où nous savons que Bertrand l'a fréquenté et les *Souvenirs historiques* de Pierre Joigneaux, où il est question surtout de son nom et des circonstances qui ont entouré son décès.

* * *

Propagande
démocratique
et sociale

Jules-Léon-James Demontry, né à Dijon en 1807, fut nommé commissaire du Gouvernement provisoire dans le département de la Côte-d'Or, après la glorieuse Révolution de Février.

À vingt-trois ans, il achevait ses études de droit lorsque parurent les fameuses ordonnances de Charles X. Jouissant d'une grande influence parmi ses condisciples, qui le connaissaient déjà comme un républicain éprouvé, il parvint à organiser, avec les étudiants en droit, une imposante protestation armée, dont tout le monde se souvient encore, et que la duchesse d'Angoulême eut à subir lors de son passage à Dijon. Il donnait ainsi une preuve éclatante de son amour sincère pour la liberté, et sa réputation grandit dans le parti républicain. Voyant que la Révolution de juillet ne se tournait pas au profit du peuple tout entier, mais d'une caste privilégiée de deux cent mille censitaires à 200 francs, il lutta avec énergie contre les tendances corruptrices et liberticides de Louis-Philippe, et plus d'une fois il fut persécuté pendant les dix-huit ans de ce règne méprisé et honni !

Correspondant de la *Société des Amis du peuple*, il fut, après sa dissolution, l'un des fondateurs de l'*Association bourguignonne* contre le retour de la branche aînée.

En 1831, on le poursuivit pour la publication d'un manifeste aux officiers de l'armée.

Lors des événements qui surgirent au convoi du général Lamarque, en 1832, la *Société démocratique de Dijon* l'envoya à Nancy, pour concerter le mouvement général de l'Est, avec le docteur Béchel et les délégués de Metz, Épinal, Strasbourg, qui s'étaient rendus dans cette ville. Mais leurs efforts demeurèrent impuissants comme ceux des patriotes parisiens, qui luttèrent avec tant d'énergie et d'héroïsme au Cloître Saint-Méry. La cause de la République n'était qu'ajournée, car le droit est impérissable, et tôt ou tard il doit prédominer les privilégiés de toutes les classes, de toutes les nations !

James Demontry ne se découragea point. En véritable républicain, il eut la persévérance de ne point reculer devant le danger, de déblayer son chemin de tous les obstacles qui pouvaient l'empêcher d'arriver au but, et il ne craignit pas de sacrifier sa fortune et sa liberté pour le bonheur et la liberté du peuple ! Il devint alors collaborateur du *Patriote de la Côte d'Or* et correspondant de toutes les associations de Paris pour la propagande républicaine par la presse et les luttes électorales.

En 1834 il eut un conflit politique avec le rédacteur du journal ministériel le *Spectateur*, et il eut à subir une condamnation et un emprisonnement¹.

Les événements d'Avril furent pour lui une cause nouvelle de persécution de la part du pouvoir.

La Chambre des Pairs, le connaissant comme un des hommes le plus énergique et le plus dévoué du parti républicain dans le département de la Côte d'Or, lança contre lui un mandat d'amener. James Demontry, pour ne pas subir plusieurs mois de détention préventive, fut obligé pendant un certain temps de quitter Dijon. – Plus tard il fut appelé comme défenseur des prévenus d'Avril, et se trouva à Paris, le 1^{er} mai 1835, au congrès formé pour concerter la défense. Depuis ce temps, il ne cessa de faire propagande active en faveur des principes républicains, tout en se livrant à des spéculations commerciales pour réparer les brèches faites à sa fortune par de nombreux sacrifices.

Le journal de la Réforme ayant été fondé par Godefroy Cavaignac, il en devint le correspondant. Lors des banquets réformistes, pour répondre à la puissante manifestation de Lille, où Odilon Barrot fut obligé de désertier le banquet en apprenant que Ledru-Rollin devait y assister, James Demontry organisa, en novembre 1847, le banquet républicain et révolutionnaire de Dijon.

Prévoyant le mouvement qui devait éclater à Paris lors du banquet du douzième arrondissement, que les ministres de Louis-Philippe Duchâtel et Guizot voulaient empêcher, il se tint sur le qui-vive avec tous les patriotes de la Côte d'Or, et le résultat de la Révolution de Février n'était pas encore connu à Dijon que déjà il était nommé par ses compatriotes président de la commission exécutive. Dès le 25 février, il prit possession de la préfecture, nonobstant la protestation de M. Nau de Champlouis, alors préfet. Le lendemain il faisait reconnaître solennellement la République par toutes les autorités civiles et militaires du département.

Le 5 mars, sa position révolutionnaire fut régularisée par le ministre de l'intérieur, qui le nommait commissaire de la République pour le département de la Côte d'Or. – Plus tard il fut nommé commissaire général pour les départements du Doubs et de la Haute-Saône.

Le 6 avril, lors du coup de main de la garde nationale de Besançon contre la préfecture, il eut la mission délicate et difficile de rétablir l'autorité centrale : il y réussit pleinement.

Élu dans le département de la Côte d'Or comme représentant du peuple par cinquante mille suffrages, il siège avec les membres de la Montagne à l'Assemblée constituante.

James Demontry, convaincu que la Révolution de Février, n'était pas seulement politique, mais qu'elle était avant tout *sociale*, a voté pour le droit au travail, pour l'abolition de l'impôt du sel, pour la liberté illimitée de la presse et de la discussion, pour le droit de réunion, etc., etc. Il proclame hautement la *République démocratique et sociale*, car seule elle pourra faire le bonheur du peuple ! C'est en abolissant tous les privilèges, en reconnaissant et respectant tous les droits, en détruisant sans pitié tous les abus, en donnant

1 Une lettre conservée aux Archives de Côte d'Or témoigne des conditions de sa détention à cette époque.

à tous les citoyens une instruction obligatoire et gratuite qu'on parviendra seulement à régénérer cette société gangrenée par dix-huit ans de corruption, minée par l'usure et gouvernée par des apostats et des eunuques !

James Demontry mérite donc plus que jamais la confiance des électeurs de la Côte d'Or, qui ne doivent envoyer à l'Assemblée législative que des *républicains démocrates socialistes* pour y défendre la sainte cause du peuple et de la liberté !²

* * *

Les uns écrivent de Montry et les autres Demontry en un seul mot. James ne mettait pas la particule ; son frère Albert la mettait ; le premier avait peut-être raison, mais le second n'avait pas tort ; cela dépend du point de vue auquel on se place pour juger la chose.

Le père de James était un estimable propriétaire de Dijon, qui de son nom de famille s'appelait modestement Jacques. En parlant de lui, on disait M. Jacques, et quelquefois familièrement le *père Jacques*. Cet excellent homme avait, paraît-il, un grain de vanité, et, à ce qu'on dit, un domaine en un lieu dit Montry. La Restauration, qui n'était pas riche, eut l'idée de battre monnaie sur la faiblesse humaine. Il en coûtait un peu moins de deux mille francs, dans les circonstances faciles, pour acheter l'autorisation de se donner un air de gentilhomme en associant à son nom celui d'une terre quelconque. C'est ainsi, m'a-t-on affirmé, que M. Jacques tout court devint, moyennant 1,800 francs, M. Jacques de Montry. La particule lui appartenait donc comme appartient à n'importe qui ce qu'on lui a livré contre argent comptant.

Ne riez pas, sceptiques de ce temps-ci, car si pour 1,800 francs vous pouviez avoir un *de*, les dix-neuf vingtièmes de nous autres en auraient un.

James Demontry, qui était sincèrement républicain, montra sans ostentation le peu de cas qu'il faisait de la particule paternelle en question. Il était trop intelligent et ne rougissait point d'être de souche plébéienne ; il n'eût pas donné cinq centimes pour changer d'origine.

James Demontry commença son droit ; il ne le finit pas. Il est permis de le regretter, car il avait la parole facile. Son seul défaut dans le cas particulier était sa rectitude de jugement et son obstination à ne jamais dévier de la ligne des principes. Il cassait, il ne pliait point ; il manquait absolument de la souplesse qui est un des attributs des talents de l'avocat de profession. Il fit donc, au lieu de discours, de la politique militante ; il fut un des chefs de la société des Droits de l'homme et acquit assez de notoriété pour être appelé à titre de conseil par les accusés d'avril de 1834, devant la cour des pairs.

En définitive, James Demontry devint à juste titre l'homme influent du parti républicain à Dijon, et je puis ajouter dans la Côte-d'Or. Il passait pour autoritaire en diable, quand, en réalité il n'avait que la ferme intention de l'être. Il croyait commander, et il n'était, le plus souvent, que le subordonné d'un entourage qui ne le valait pas. Il avait une cour et une pléiade de flatteurs qui l'enveloppaient et pesaient sur lui.

Il ne connaissait pas suffisamment les hommes ; il les mesurait trop à son aune ; il mettait trop aisément sa confiance en des individus qui ne la méritaient pas assez. Ceux qui menaient grand bruit ne lui déplaisaient point ; il avait de la tendance à juger de la force des convictions sur l'énergie artificielle du verbe ; il était tellement de bonne foi qu'il avait de la peine à croire à la mauvaise foi d'autrui. Il était brave et honnête et ne suspectait ni la

2 Prospectus du Bureau de la propagande démocratique et sociale, Bibliothèque nationale de France (FOL-LE70-312)

bravoure ni l'honnêteté de quiconque affirmait sa foi républicaine. Aussi se trompa-t-il plus d'une fois sur la valeur et la solidité des individus dont il fit ses lieutenants.

James Demontry était un républicain de principes absolus, jacobin, révolutionnaire par tempérament. Le gouvernement provisoire de 1848, ou plutôt Ledru-Rollin, le nomma commissaire général pour plusieurs départements : Côte-d'Or, Haute-Saône et Doubs. Il ne fut pas toujours heureux dans la délégation de ses pouvoirs. Gindriez, dont il fit un commissaire départemental, gâta les affaires à Besançon. Il fallut le rappeler bien vite. Les sous-commissaires, dont j'étais, demandaient-ils à James Demontry des pouvoirs illimités, il s'empressait de les leur accorder sans se préoccuper de ce qu'ils en feraient. C'est quelque chose de tentant et de dangereux qu'un pouvoir illimité. Au fond, James Demontry était bienveillant et doux, mais dans la forme et en temps de révolution, il était dur, quelquefois trop dur.

Il se trouvait à l'Assemblée au moment de l'expédition contre la République romaine ; il ne pouvait manquer de se joindre aux manifestants du 13 juin 1849 au Conservatoire des Arts-et-Métiers. Question de principes. Il y alla et ne s'y laissa point prendre, mais il fut reconnu par la police et signalé.

J'étais alors à Varennes, en congé de convalescence. Une dépêche, transmise par la préfecture, m'y arriva avec l'ordre de rentrer immédiatement à Paris, ce que je fis. Je trouvai James Demontry, Signard et d'autres collègues au fumoir de l'Assemblée. James me parut inquiet ; on l'avait averti qu'il devait être l'objet d'une demande d'arrestation et de poursuites. Or, autant il craignait peu les coups de fusils, autant il appréhendait la prison ; il songea donc à se dérober par la fuite, à la faveur d'une passe-port pour Cologne, délivré à un employé de la compagnie l'*Équitable*, dont le signalement répondait au sien d'une manière frappante. [...]

James Demontry avait pris, sous un faux nom, la route de Cologne. Il se fit inscrire, dans un hôtel, sous ce faux nom, s'enferma dans sa chambre et se coucha. Le choléra sévissait dans la ville. La nuit même de son arrivée, la maladie tomba sur mon pauvre collègue de la Côte-d'Or. Il sonna en désespéré, cassa le cordon de la sonnette, ne réussit à se faire entendre de personne, et mourut ainsi sans secours, d'une affreuse mort, dans un pays qui n'était pas le sien, et sous un nom qui n'était pas le sien non plus.

Comment arriva-t-on à constater son identité ? Je l'ignore. Toujours est-il que James Demontry fut reconnu, que les habitants de Cologne lui firent cortège au cimetière, et que les derniers devoirs lui furent rendus très honorablement.

Le corps de James Demontry est resté à Cologne, mais son cœur nous est revenu et repose au cimetière de Dijon.

M. Albert de Montry, frère du défunt, se chargea nécessairement des soins de l'exhumation, et il fut convenu que Gindriez, représentant de Saône-et-Loire, irait le recevoir à la frontière de France, et que je me joindrais à lui pour l'accompagner de Paris à Dijon.

À l'arrivée de l'urne, une triste cérémonie de constatation eut lieu, rue Louis-le-Grand, à Paris, au domicile du frère du défunt. Nous étions là quatre ou cinq. L'urne fut ouverte, on en retira le cœur soigneusement enveloppé de bandes de linge ; on le développa, on le mit sous nos yeux, on le réenveloppa, et on rédigea le procès-verbal de constatation, au bas duquel les témoins de cette triste cérémonie mirent leurs signatures. Je crois me rappeler qu'un double du procès-verbal fut enfermé avec l'urne avec les précautions d'usage. Après cela, nous partîmes pour Dijon par la route de la Champagne.

Nos amis les Dijonnais étaient prévenus de l'heure de l'arrivée et de l'heure de la cérémonie pour le lendemain. Les journaux républicains avaient donné toute la publicité

désirable, et, malgré cela, il était à craindre que le cortège ne réunît pas un nombre imposant de personnes, car on était en pleine moisson.

Grand et pénible fut notre étonnement quand nous apprîmes, à Dijon, que l'enterrement n'aurait pas lieu au jour et à l'heure annoncés, que c'était une mesure d'ordre public, prise par le ministre de l'intérieur. Comme l'ordre public n'avait rien à voir dans cette affaire, nous ne dissimulâmes pas notre vif mécontentement, et M. Albert de Montry s'en montrait encore plus offensé que Gindriez et moi. C'était bien naturel.

Nous nous réunîmes une douzaine de personnes dans une petite pièce du rez-de-chaussée à l'hôtel du Parc, qui, aujourd'hui, n'existe plus, et là, nous agitâmes la question de savoir à quel parti il convenait de s'arrêter. Sur la proposition de M. Albert de Montry, il fut décidé que je retournerais de suite à Paris, et que le lendemain, à la tribune, je saisisais l'Assemblée de ce qui venait de se passer à Dijon.

Parole donnée, parole tenue. À l'ouverture de la séance je racontai loyalement notre mésaventure de Dijon et demandai des explications à M. Dufaure, ministre de l'intérieur, persuadé que, malgré tout son talent, il ne réussirait pas à justifier la mesure arbitraire que je lui reprochais.

Eh bien ! je me trompais. M. Dufaure me répondit de sa place que, sous prétexte de rendre les derniers devoirs à James Demontry, nous ne voulions qu'agiter les populations et prononcer des discours révolutionnaires : son préfet l'en avait prévenu et lui avait dit que la manifestation projetée réunirait trente mille individus qu'on verrait accourir de tous les coins du département, et que la tranquillité pourrait être troublée.

Je répondis au ministre que ses renseignements n'étaient pas sérieux et qu'en semaine, lorsque les travailleurs font la moisson, il n'y a pas à compter sur eux. J'ajoutai qu'un seul discours devait être prononcé par moi et que ce discours devait être très mesuré.

M. Dufaure reprit et affirma que ses renseignements administratifs se trouvaient confirmés par ceux de la famille Demontry. Ce matin même, dit-il, à neuf heures, j'ai reçu la visite de l'un des plus proches parents, qui m'a vivement remercié d'avoir pris la mesure dont vous vous plaignez, et d'avoir empêché une manifestation organisée contre la volonté de la famille Demontry.

Je restai abasourdi sous ce coup inattendu. Notez que la famille dont le ministre invoquait le témoignage se composait d'une seule personne, M. Albert de Montry. Or, c'est sur sa demande que j'avais signé le procès-verbal de la rue Louis-le-Grand, que j'avais accompagné l'urne à Dijon, que j'avais préparé un petit discours écrit et bien inoffensif. C'est sur ses instances aussi que j'avais porté la protestation à la tribune de l'Assemblée législative, tandis que, cinq heures avant la séance, il était allé remercier le ministre à son hôtel d'avoir empêché l'enterrement et les discours.

Toute réplique devenait impossible ; je me contentai donc de faire un mouvement d'épaules qui, évidemment, ne s'adressait pas à M. Dufaure, mais qui n'en fut pas moins très mal accueilli par la majorité.

Ce simple récit n'a pas besoin de commentaires. Je venais de recevoir une tuile sur la tête ; je ne perdis pas mon temps à la ramasser et à fournir à mes collègues des renseignements qu'ils ne soupçonnaient pas et dont le caractère trop intime ne me permettait point de les livrer en pâture à la curiosité publique.³

3 *Souvenirs historiques* de Pierre Joigneaux, Ancien représentant du peuple, ancien député, Sénateur de la Côte-d'Or, tome second, Paris, Librairie Marpon et Flammarion, 1891, p. 19-27.

Note sur quelques emprunts de Bertrand à Gabriel Peignot

La correspondance de Théophile Foisset et de Prosper Lorrain garde la trace des projets de journal qui, évoqués dès 1822, aboutirent au *Provincial* six ans plus tard. Bien qu'initiateur lointain du projet, Prosper Lorrain s'est finalement tenu à l'écart de l'entreprise en raison de ses divergences politiques et religieuses avec Théophile Foisset. Louis Bertrand a, lui, tenté de prendre part à l'aventure en dépit de profonds désaccords idéologiques avec le journal et ses fondateurs, en se donnant pour ligne de conduite de ne jamais y insérer de textes directement politiques. C'est de fait par le biais de jeux littéraires, de mystifications et d'une bonne dose d'ironie qu'il sape de l'intérieur même du journal ses positions modérées, comme il le fera de nouveau, plus tard, dans *Le Spectateur*. C'est ainsi que l'on peut lire les articles « Des procès intentés aux animaux en Bourgogne » et « De la justice et des peines infligées autrefois en Bourgogne » parus dans les numéros 43 et 53 du *Provincial* (3 septembre et 26 septembre 1828) comme relevant d'une forme de plagiat malicieuse.

*

Signés « J.B. L » et « L. » respectivement, ces deux textes, recensés dans les *Œuvres complètes* de Bertrand, ont été attribués à l'écrivain de manière certaine par F. Rude qui a acquis un exemplaire du journal annoté de la main de Bertrand où il les signe de manière manuscrite¹. Dans ces articles, l'écrivain joue manifestement avec la tradition érudite : il précise ici un format de livre, là un numéro de page ; il donne ailleurs les références précises de sa source (titre de l'ouvrage et auteur) en note ou au sein même de l'article. Mais il s'inspire aussi d'ouvrages qu'il ne cite pas. L'un d'entre eux semble avoir joué un rôle particulier dans le projet de rédaction de ces deux articles. Il s'agit de l'*Essai chronologique sur les mœurs, coutumes et usages anciens les plus remarquables dans la Bourgogne* (Dijon, 1827) composé par Gabriel Peignot, un célèbre érudit de son temps, correspondant de Charles Nodier², qui était membre de nombreuses sociétés savantes et que Bertrand connaissait bien puisqu'il s'agissait aussi d'une haute personnalité dijonnaise. Inspecteur de la librairie et de l'imprimerie à Dijon en 1818, avant de devenir proviseur du Collège Royal, où Bertrand a fait ses études, il a ensuite été élu Président de l'Académie de Dijon (1832) puis conservateur honoraire de la bibliothèque (1833)³. Très lié à Théophile Foisset, le président de la Société d'étude de Dijon, Gabriel Peignot était une figure incontournable de la vie intellectuelle bourguignonne au temps où Bertrand a commencé sa carrière d'écrivain (1823-1828) et au-delà.

Plusieurs éléments, parfois des phrases entières, des deux articles de Bertrand parus dans *Le Provincial* viennent directement de l'*Essai chronologique* de Gabriel Peignot. Quelques exemples suffisent à le montrer. Pour illustrer son propos sur les procès

-
- 1 F. Rude, « Du nouveau sur Aloysius Bertrand et "Le Provincial" », *Les Annales de Bourgogne*, 1970, p. 191-199 et *OC*, p. 446.
 - 2 Quelques-unes de leurs lettres ont été publiées dans *Correspondance de Charles Nodier et de Gabriel Peignot, 1826-1835*, s. l., 1859.
 - 3 Sur l'importance de Gabriel Peignot dans la vie et l'œuvre de Bertrand, voir C. Sprietsma, *Louis Bertrand. Une vie romantique* [1926], avant-propos de Jacques Bony, Eurédit, , p. 23, 30, 74.

intentés aux animaux, Bertrand cite l'exemple d'un « jeune cheval » condamné à mort en 1390 par « les échevins de Montbard » « pour fait d'homicide ». Or, on lit en note de l'*Essai chronologique* de Peignot :

Dès 1389, on voit par les registres de Dijon, qu'un cheval, sur l'information faite par les échevins de Montbard, fut condamné à mort, pour avoir *occis* un homme. (p. 68)

Même si Peignot empruntait lui-même l'information et qu'elle sera de nouveau rapportée par Clément-Janin dans l'ouvrage qu'il consacre au Morimont par exemple, il est probable que c'est dans l'*Essai chronologique* que Bertrand l'a prise, étant donné le nombre d'autres éléments qui sont communs avec l'ouvrage. C'est le cas de l'exemple des excommunications choisi par Bertrand qui fait écho à celui de l'opuscule de G. Peignot :

En 1573, il y eut « une procession générale à Chenosves (près Dijon) pour la conjuration des escrivains et hurebarz (insectes qui ravageaient les vignes) ; et il fut payé 45 sols pour les frais faits audit Chenosves à cette occasion. » Dès le commencement du XVI^e siècle, il était « ordonné à chacun de chasser aux urbestes, et qu'on ferait procéder contre eux par malédiction... (p. 73).

Les emprunts sont plus nombreux encore dans le second article. Voici quelques extraits de l'*Essai* où Bertrand a probablement puisé son inspiration :

À Auxonne, en 1392, il y avait près le pont de la porte Damnot (à Damno), aujourd'hui la porte de Comté ou du Jura, un banc, recouvert d'un abri, sur lequel le maire et les échevins rendaient la justice aux habitants. Lorsqu'un coupable était condamné à mort, on cassait devant lui une baguette blanche, dont les morceaux étaient jetés à ses pieds, et on le livrait en chemise au prévôt qui le faisait exécuter hors de la ville. (V. *Ducange*). (p. 28)

Nous ajouterons qu'en 1671, il fut délibéré à Dijon, qu'au lieu de cordeliers on ne donnerait que des jacobins pour confesseurs aux condamnés, attendu que ces religieux, étaient d'après leur règle, dans l'obligation de confesser les crimes. (*Ibid.*)

À Dijon, vers 1363, lorsqu'on pendait un juif pour ses méfaits, on l'exécutait entre deux chiens. (*Ibid.*)

Vers 1465 et années suivantes, le prévôt, à Dijon, faisait couper les oreilles, à ceux qui étaient bannis. (*Id.*, p. 29)

La première préface de *Gaspard de la Nuit* semble garder également la trace de la lecture de l'*Essai* de Peignot. L'énumération « les *Riches* de Châlons, les *Nobles* de Vienne, les *Preux* de Vergy, les *Fiers* de Neufchâtel, les *Bons barons* de Beaufremont. » (*OC*, p. 97) pourrait bien en effet en être directement issue même si elle était très répandue⁴. Le texte de Peignot est, en effet, suivi de la relation de la mort de Philippe de Rouvre et de la prise puis l'installation à Dijon de l'horloge de Courtrai. Voici l'extrait d'où Bertrand a pu la tirer :

4 L'énumération est présente dans des textes de Courtépée, Pierre Grappin, Jean-Baptiste-Pierre de Courcelles, Étienne de Jouy, Abel Hugo signale Hugues Marchal (« Métalepses, ou comment voir le diable », 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, Paris, Garnier, 2010, p. 98).

Au XIII^e siècle, les sobriquets que l'on donnait aux habitants de certaines villes, en certains pays, étaient li *buveors* d'Auxerre, li *musarts* (fainéans) de Verdun, l'*usurier* de Metz, li *mangeors* de Poitiers, li *meillor archer* d'Anjou, *chevaliers* de Champagne, *escuyers* de Bourgoigne, *sergens* (fantassins) de Hainaut. Et au XV^e siècle, les *moqueurs* de Dijon, les *buveurs* de Beaune. Postérieurement Julien de Baleure nous a conservé l'ancien dicton sur la haute noblesse de la province : *riche* de Châlon, *noble* de Vienne, *fier* de Neufchâtel, *preux* de Vergy, *bons barons* de Beaufremont.

On peut également comparer à « Ma chaumière » (en particulier dans la version de 1830), cette note de Peignot :

Au XIV^e siècle, les ducs de Bourgogne faisaient leur résidence à Dijon, dans leur palais, qui subsistait dès le X^e siècle. Ils allaient passer la belle saison dans leurs différents châteaux de Salmaise, Aignay, Maisy, Duême, Aisey, Villaine, Châtillon, Monfard, Montréal, Salive, Germoles, Pouilly-en-Auxois, Pouilly-sur-Saône, Brazey, Pagny, Rouvre, Saulx-le-Duc, Vollenay, Vergy, Talant, Argilly. Ils y prenaient le plaisir de la chasse, de la pêche et de la promenade. Ils avaient des maisons de chasse à Vosne, au Val-Suzon, à la Perrière près Baigneux, etc., etc. (*Essai chronologique*, p. 30-31).

Nous l'avons souligné, Peignot, qui ne cherche pas tant à faire œuvre originale qu'à aiguillonner « la curiosité du lecteur », emprunte lui-même sa matière à différents ouvrages. Il en cite quelques-uns en tête de *l'Essai chronologique* : « D. Plancher, D. Merle, Mille, l'abbé Leboeuf, Beguillet, Courtépée, etc. » ainsi que « *Mémoires de Bourgogne*, 1 vol. in-4° » ; « *l'Art de vérifier les Dates*, partie des Ducs de Bourgogne » ; « *Les Petites Affiches de Dijon*, de 1824 » et « plusieurs autres ouvrages tenant plus ou moins à l'histoire de Bourgogne. » De ce point de vue, il apparaît donc, dans cet ouvrage, essentiellement comme un compilateur. Est-ce pour cette raison que Bertrand lui emprunte des développements entiers sans jamais le mentionner⁵ ? C'est possible. Mais il est vraisemblable que les enjeux de ces reprises sont plus complexes. Bertrand en effet ne plagie pas simplement les développements ; il modifie l'ordre chronologique des faits, change légèrement les dates et les mobilise pour les mettre au service de ce que Peignot rejetait dans sa préface : une composition réfléchie. Prévenant l'objection d'un lecteur qui trouverait que sa succession de faits ne constituent « que des notices détachées, sans suite, sans style, et dénuées de cet intérêt qui naît d'un ensemble, d'un tout bien disposé » (*op. cit.*, p. 6), l'érudit écrivait en effet dans la préface de son ouvrage que « c'est précisément parce que ce sont des notices détachées, que leur variété doit plaire davantage puisqu'elle fatiguera moins l'attention du lecteur ». Son esthétique du fragment prenait donc le prétexte de l'agréable et l'utile. Bertrand semble lui rétorquer que c'est peut-être précisément dans les sous-entendus qui se glissent entre les différents éléments que se dit l'essentiel – la poétique de *Gaspard de la Nuit* en témoigne hautement – et qu'à la lecture de cette compilation de faits curieux, il entend, lui, tout autre chose que ce qui ravit la curiosité de l'auteur.

5 Sauf erreur de notre part, son nom n'apparaît sous la plume de Bertrand que dans le compte rendu qu'il fait pour *Le Patriote de la Côte d'Or* de l'ouvrage dans lequel Peignot a signé plusieurs notices : *Voyage pittoresque en Bourgogne, ou Description historique et vues de monuments antiques, modernes et du moyen âge, dessinés d'après nature par différents artistes*, Dijon, Impr. Veuve Brugnot, 1833-1835 (OC, p. 611).

La confrontation des textes de Bertrand à cette source non revendiquée permet donc avant tout d'apprécier un travail d'argumentation ironique et amène à considérer l'emprunt dans ses enjeux polémiques. Il semble évident de fait que l'écrivain journaliste ne s'approprie pas le travail érudit de Peignot pour bâcler un article et remplir à peu de frais une colonne de journal : en mettant ces bribes d'érudition au service d'une réflexion ironique sur les reculs sensibles dans la société de 1828 par rapport aux espoirs portés par la Révolution⁶, Bertrand tout à la fois sabote la tendance « centre droit » du *Provincial*⁷ et met en cause l'érudition réactionnaire de Gabriel Peignot.

Membre de la Garde royale commandée par le duc de Brissac en 1789⁸, sous le nom de La Verpillière⁹, malgré ses tentatives pour se couvrir d'un vernis républicain dans les années dangereuses¹⁰, Gabriel Peignot était en effet fondamentalement un opposant aux idées révolutionnaires – ce qui ne l'empêcha pas de tirer bénéfice de la Révolution, puisque c'est, comme le souligne l'un de ses biographes, du fait de la confiscation des biens de l'Église et des émigrés qu'il eut accès à un nombre considérable des livres rares et des manuscrits qui allaient lui permettre de devenir, avec Nodier, l'un des plus grands érudits de son temps. Et, bien que ses biographes affirment qu'il fut « exclusivement appliqué aux études philologiques et bibliographiques » et que ses écrits n'étaient que des « récréations instructives » (M. Guillemot), les choix qu'il fit dans les sujets de ses recherches témoignent d'une orientation idéologique qui ne put que choquer Bertrand. S'il nécessitait peut-être d'être dénoncé pour apparaître dans toute sa crudité à propos de *l'Essai chronologique sur les mœurs*, le caractère réactionnaire des recherches érudites de G. Peignot apparaît plus naïvement dans d'autres publications, dont plusieurs sont antérieures au mois de septembre 1828. On ne peut guère dire qu'il soit tout à fait neutre de faire paraître en 1815 un *Précis généalogique et anecdotique sur la famille de Bourbon*, orné des portraits des rois de France (Paris, Renouard, 1815), qui se termine sur un appel à tous se rallier « autour du trône » et formule le vœu de voir durer la monarchie rétablie « pendant plus de siècles que nous ne comptons depuis le commencement » de ce type de régime, et, plus tard, en 1830, un *Précis historique, généalogique et littéraire de la maison d'Orléans...* Que dire encore de ce genre de brèves publications parues dans des journaux dijonnais que sont la *Lettre sur les rois de France qui ont porté le nom de Charles, et qui sont au nombre de onze, non compris le cardinal de Bourbon, nommé illégalement Charles X par la Ligue (Journal de Dijon et de la Côte d'Or, 28 février 1827, n°17)* ou de cette série d'exécutions qu'il réunit plus tard sous le titre on ne peut plus ouvertement anti-républicain *Du mois de juillet considéré comme fatal aux provocateurs de révolutions ?* Parmi les cas exemplaires sélectionnés, Jacques Artavelle, brasseur de bière qui s'était mis à la tête des Flamands révoltés contre Louis de Nevers, comte de Flandre, Étienne Marcel, Masaniello, Marat, Robespierre, mais aussi « Louis Alibaud, âgé de 26 ans, condamné par

6 Sur cette question, voir le livre de Steve Murphy à paraître (*op. cit.*).

7 C'est Théophile Foisset qui, dans une lettre de 1832, précise que telle était la tendance politique qu'il avait voulu donner au journal (lettre inédite, Archives départementales de Côte d'Or, fonds Foisset). Les adversaires politiques de Bertrand se servirent du rôle qu'il joua dans le journal pour le discréditer et donner à penser qu'il n'était qu'une girouette politique (C. Sprietsma, *op. cit.*, p. 161-166). La correspondance de Foisset, les remarques désobligeantes qu'il fit sur Bertrand, l'exclusion du journal, et les textes mêmes que Bertrand y signa attestent au contraire son intégrité.

8 *Notice biographique et bibliographique sur Gabriel Peignot* par P. D., J. Téchener, Paris, 1857, p. 3.

9 Dr Abel Poullain, *Note biographique et bibliographique sur Gabriel Peignot*, Arc-en-Barrois, 1889, Imprimé à Chaumont, p. 2

10 *Id.*, p. 2-5.

arrêt de la Chambre des pairs du 9 juillet, à la peine de parricides, pour avoir attenté aux jours de Louis-Philippe, roi des Français, le 25 juin précédent, [et qui] subit son jugement à la barrière Saint-Jacques, ledit jour 11 juillet [1836] » ou encore « Armand Barbès, dit Durocher, âgé de 29 ans, [qui] s'étant déclaré chef de l'insurrection des 12 et 13 mai précédents, marqué au coin de la révolte et de l'assassinat, est condamné à la peine de mort par arrêt de la cour des pairs, prononcé à neuf heures du soir dudit jour 12 juillet [1839]. » (*Spectateur de Dijon*, 21 juillet 1839, n°101). Il ne manque pour ainsi dire que les Henry Beyle qui eurent la prudence de laisser à l'état de projet crypté leurs impulsions (« t.L.18 » pour *tuer Louis XVIII*)... Du reste, au sein même de *l'Essai chronologique*, les choix de Peignot ne sont pas aussi indifférents qu'il y paraît et l'érudit ne les présente pas toujours d'une manière aussi neutre que ce que laisserait attendre la préface. En voici un exemple éclairant si l'on se place du point de vue de l'auteur de *Gaspard de la Nuit* (d'autant plus que le fait rapporté par Peignot lui vient de *l'Histoire abrégée* de Courtépée qui propose, lui, une réflexion relativement nuancée sur l'histoire des Juifs en France) :

Joinville, qui vivait au XIII^e siècle, raconte un trait qui peint bien l'esprit du temps. Dans une conférence tenue à Cluny entre les juifs et les moines, un chevalier présent à la discussion, renversa d'un coup de bâton un rabbin qui blasphémait contre la sainte Vierge. L'abbé ayant fait des représentations à ce pétulant controversite, celui-ci répondit : « Un laïque, quand il entendu parler mal de la foi chrétienne, doit défendre la chose, non de paroles, mais à bonne épée tranchante, et en frapper les médisans et les mécréans à travers du corps, tant qu'elle y pourra entrer. » De pareils argumens, tout concluans et expéditifs qu'ils sont, ne prendraient certes pas aujourd'hui.

*

N. Ravonneaux

Étude de texte

La sensualité d'Ondine. Une femme fatale grotesque.

L'héroïne d'« Ondine » est une figure centrale du folklore d'Europe du Nord, qui a été revisitée dans plusieurs œuvres littéraires du XIX^e siècle comme *Undine* (1811), le conte du Baron de la Motte-Fouqué qui jouit d'une grande popularité en France à cette époque. Carole G. Silver résume le conte de manière brève et précise : c'est « l'histoire d'un esprit élémentaire aquatique qui obtient une âme grâce à son mariage avec un chevalier chrétien »¹. Ondine, en effet, est un esprit sans âme. Selon les textes alchimiques de Paracelse, les ondines et les néréides sont des esprits élémentaires aquatiques, où le terme « élémentaire » signifie qu'ils sont entièrement constitués par l'un des quatre éléments seulement². Parmi les nombreux motifs qui ont influencé la genèse des différentes Ondines de la tradition littéraire, dont la gamme s'étend, précise Silver³, de la femme fatale jusqu'à la « Fairy Bride » (la Fée Jeune Mariée), on retrouve, bien évidemment, Mélusine. Une entrée du *Dictionnaire des mythes littéraires* souligne en effet que « Mélusine est bien l'ancêtre d'Ondine »⁴ et que cette figure « reproduit un schéma folklorique universel »⁵. Ce schéma commence avec la rencontre de deux créatures qui appartiennent à deux mondes différents, généralement un être mortel masculin et une créature merveilleuse féminine. Habituellement, l'épisode se termine de manière tragique, le mortel succombe aux charmes de l'être merveilleux et il est infidèle à sa future épouse humaine avant de mourir⁶.

Le folklore d'Europe du Nord jouit d'une grande popularité dans le cercle culturel que fréquente Bertrand à Dijon à la fin des années 1820. Ainsi, le journal *Le Provincial* auquel Bertrand collabore, à la date du 17 juillet 1828, inclut « Superstitions des Suédois », un article expliquant que, contrairement à ce qui se passe en France, la préservation des mythes et des légendes est une qualité louable des civilisations du Nord :

Tandis que dans les états qui nous entourent, nous voyons les croyances superstitieuses s'évanouir [...] d'autres Pays conservent avec un respect que nous

1 Carole G. Silver, *Strange and Secret Peoples. Fairies and Victorian Consciousness*, Oxford, OUP, 1999, p. 18. Jacques-Rémi Dahan établit un lien intertextuel précis entre « Ondine » et l'*Undine* de La Motte-Fouqué dans « Ondine, ou la tentation luciférienne » (« *Un livre fantasque et vagabond* » Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand, sous la direction d'André Guyaux, avant propos de Dominique Millet-Gérard, Paris, Garnier, 2010, p. 169).

2 Il est important de noter que parmi les allusions alchimiques de *Gaspard de la Nuit*, étudiées par Réjane Blanc (*La Quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*, Paris, Nizet, 1986), la troisième section de *Gaspard* ne contient pas seulement « Ondine », l'esprit élémentaire aquatique, mais aussi « La Salamandre », l'esprit élémentaire du feu. Sur la signification de « l'élémental », voir Jacques-Rémi Dahan, « Ondine, ou la tentation luciférienne », *op. cit.*, p. 164-165.

3 Carole G. Silver, *op. cit.*, p. 89.

4 *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, édition Du Rocher, 1988, p. 1003.

5 Pour davantage de précisions concernant ce schéma, voir le *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 1000-1001.

6 *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 1000.

n'avons pas peine à comprendre, leurs traditions et leurs légendes fabuleuses.⁷

Au début du XIX^e siècle, ce répertoire nordique de légendes suscite globalement un grand intérêt en France grâce aux traductions et adaptations d'œuvres étrangères, comme l'anthologie de Loève-Veimars, *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Écosse* (Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1825). Bertrand ne fut pas imperméable à cette influence. Comme Suzanne Bernard et Max Milner l'ont déjà remarqué, l'« Ondine » de Bertrand peut avoir été influencée par l'une des traductions du recueil de Loève-Veimars, « Le Chant de la Naïade »⁸, mais dans ce volume, on trouve aussi d'autres textes qui peuvent être considérés comme un intertexte possible d'« Ondine », par exemple le « Chant des Nymphes » et « La Sirène du Galloway ». L'« Ondine » de Bertrand, en tout cas, ne peut être réduite à une simple imitation, comme Pierre Brunel l'a affirmé : « C'est une création originale, qui ne se laisse réduire à aucune des sources ordinairement proposées. »⁹

« Ondine » est une fantaisie en deux mouvements séparés graphiquement par un astérisque qui représente un brusque changement de point de vue. L'emploi de l'astérisque – une caractéristique très fréquente des fantaisies – a une grande importance pour Bertrand qui, dans ses « Instructions à M. le metteur en pages » recommandait : « Je le prie de ne pas oublier de placer dans la mise en page les étoiles que j'ai figurées dans le manuscrit [...] et qui indiquent qu'il faut en outre un *double blanc* »¹⁰. Ces astérisques ne sont donc pas simplement une question de préférence typographique, puisque les lecteurs sont souvent confrontés à un changement de point de vue inattendu, qui, parfois, entraîne une réinterprétation complète de ce qu'ils viennent de lire¹¹. Après l'épigraphe empruntée au poème « Les deux génies » de Charles Brugnot, la première section consiste en trois paragraphes, s'ouvrant avec « Écoute ! Écoute ! – C'est moi, c'est Ondine ». Ce discours direct d'Ondine est le chant de cette créature légendaire. Cette ouverture est proche de celle d'autres textes littéraires circulant à l'époque de Bertrand et que le Dijonnais a pu lire. Pour ne relever que quelques exemples, une ouverture similaire caractérise une ballade intitulée « La Grille du Cimetière » qui a été publiée dans *Le Provincial* du 5 juin 1828 et qui consiste en quatre paragraphes en prose, s'ouvrant respectivement avec « Écoutez ! Écoutez-moi tous ! », « Écoutez ! Écoutez toujours ! », « Écoutez, Écoutez encore ! » et « Écoutez ! Écoutez bien ! ». L'emploi de la voix d'Ondine dans la première partie de la fantaisie rappelle aussi les structures du « Chant de la Naïade » et du « Chant des Nymphes », les deux œuvres étant entièrement racontées par la voix chantante de leurs héroïnes aquatiques. La naïade commence en chantant « Ma demeure est au sein de la vague, le lis d'eau est mon lit » ; et les nymphes, « Loin des royaumes de l'air, nous habitons des bosquets de corail : nos jardins sont parés d'algue choisie ». L'emploi fréquent de pronoms personnels et d'adjectifs possessifs dans ces textes crée l'effet d'une nette séparation entre le monde aquatique des héroïnes et leur auditeur (ou auditeurs), même si ce dernier n'apparaît pas

7 « Variétés », dans *Le Provincial*, n°24, 17 juillet 1828.

8 Voir Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (Paris, Nizet, 1959, p. 52) et Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, éd. Max Milner (Paris, Gallimard, 1980, p. 39.)

9 Pierre Brunel, « À propos d'"Ondine" », dans *Du Visible à l'invisible. Pour Max Milner. « Mettre en images, donner en spectacle »*, éd. Stéphane Michaud, Paris, Corti, 1988, p. 267.

10 Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenburg, Paris, Champion, 2000, p. 373. (Cet ouvrage sera désigné désormais par l'abréviation OC.)

11 Voir par exemple la fantaisie « Le Raffiné », où, après cinq paragraphes où le personnage principal parle au discours direct, les astérisques apparaissent et le dernier paragraphe introduit soudain le point de vue extérieur d'un passant qui démasque l'identité véritable de l'énonciateur.

explicitement dans le récit. En effet, « moi », « mon », « notre » impliquent inévitablement un « ton » ou « tes » caché.

Comme les protagonistes de ces *ballades*, Ondine veut attirer l'attention de quelqu'un : elle essaie de séduire un mortel. En tout cas, à la différence des autres œuvres, le premier paragraphe d'« Ondine » apparaît comme divisé en deux parties, la seconde commençant après le point-virgule par « et voici ». L'utilisation de ce déictique rend l'interprétation de ce passage assez ambiguë. Après s'être présentée elle-même et avoir présenté son monde légendaire dans la première partie du paragraphe, Ondine commence à décrire à son auditeur quelque chose qui appartient au monde humain ; en effet « voici » indique quelque chose qui est proche à la fois de l'énonciatrice et de son auditeur. Après « et voici » les lecteurs découvrent « la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi ». Le passage a été interprété différemment par les critiques. Pour Pierre Brunel par exemple, la « châtelaine » est Ondine elle-même, alors que selon Poggenburg et Dahan, elle est un autre personnage du poème¹². Dahan ajoute aussi que l'opposition entre Ondine et la mortelle est la première d'une série d'oppositions qui caractérisent cette fantaisie, Ondine et la châtelaine étant « les deux termes d'une irréductible antinomie » entre le monde humain et celui d'Ondine¹³. Dans sa note, Poggenburg rappelle également la proximité entre le passage de Bertrand et un extrait du « Sylphe » de Victor Hugo : « bientôt parut la dame à son balcon gothique »¹⁴. Le ton d'« Ondine », surtout si on le compare au ton plus sérieux du poème de Hugo, renforce l'idée que Bertrand joue ironiquement avec un cliché¹⁵. Dans « Ondine », la femme contemple « la belle nuit étoilée » et « le beau lac endormi », où la répétition du même adjectif banal au féminin et au masculin (« belle » et « beau ») crée l'impression qu'Ondine se moque. En effet cette créature merveilleuse semble se moquer non pas simplement de la perspective limitée et plutôt naïve de la femme mortelle, qui n'est pas capable de percevoir ce qui se passe réellement sous la surface du lac, mais aussi la vision clichéique de la femme dans la littérature romantique et chevaleresque, qui voit la femme idéale comme innocente et angélique, contemplant la beauté de la nature en attendant son prince. D'un autre côté, Ondine sait bien que la nuit et le lac sont loin du royaume de paix et de tranquillité stéréotypé (« étoilée », « endormi ») que se représente la « dame châtelaine »¹⁶ ; ils sont même très exactement le contraire. La nuit, le lac est le royaume d'Ondine, de son père le roi des lacs, de ses sœurs les ondines et des autres créatures nocturnes ; il y a tout un monde bouillonnant sous la surface du lac que la dame « mortelle » ne peut ni percevoir ni même imaginer.

Comme on l'a dit, après l'astérisque, les lecteurs découvrent Ondine telle qu'elle est vue par l'homme mortel. La présence de cette alternance de points de vue décrivant la créature mythique n'est pas une caractéristique propre à la fantaisie de Bertrand. Dans « La Sirène du Galloway » par exemple, une composition plus longue, l'épisode est raconté depuis des points de vue multiples, incluant un narrateur extérieur et omniscient, la sirène, le chevalier,

12 *OC*, *op. cit.*, p. 326. Poggenburg cite le passage exact de l'étude de Brunel : « la châtelaine n'est autre qu'Ondine elle-même » selon P. Brunel (1988, p. 269).

13 Voir Jacques-Rémi Dahan, « Ondine, ou la tentation luciférienne », dans « *Un livre fantasque et vagabond* », *op. cit.*, p. 170.

14 *OC*, note 5, p. 326. Notons que les sylphes sont les esprits élémentaires de l'air.

15 D'autres passages du « Sylphe » de Hugo suggèrent que le texte a été une source d'inspiration possible de l'« Ondine » de Bertrand. Voir par exemple la présence de la fenêtre et des carreaux comme frontière entre deux mondes : « Ce vitrage éclairé », « Que ta fenêtre s'ouvre ! », dans « Le Sylphe », et « ta fenêtre illuminée », « mes vitraux bleus » dans « Ondine ».

16 Loève-Weimars, *op. cit.*, p. 255-263.

son petit page, et, à la fin, « la chaste fiancée de Galloway », qui attendait vainement son futur époux et qui comptait sur sa loyauté. (Il faut noter que l'attitude de la « chaste fiancée » est un exemple parfait pour illustrer le stéréotype littéraire dont Ondine se moque en faisant référence à la « dame châtelaine »). C'est dans le point de vue extérieur sur la créature légendaire qu'on trouve une des différences les plus importantes entre « Ondine » et « La Sirène du Galloway ». Le narrateur et le chevalier décrivent la sirène en mettant l'accent sur son pouvoir de séduction sensuelle, « sa chevelure blonde », « sa voix douce et sonore charme », « Que vos lèvres séparées sont roses ! Rien n'égale la blancheur des lis de votre sein ! Ah ! Ces yeux caressants séduiraient l'ermite le plus pieux ! »¹⁷. De surcroît, la sirène n'est pas vue seulement comme irrésistible mais aussi comme dangereuse : on dit ainsi que « ses accents sont perfides »¹⁸, et le petit page confie à son maître : « je crains pour vous »¹⁹. Par contre, dans « Le Chant de la Naïade », c'est l'héroïne elle-même qui insiste sur sa propre sensualité (« viens sur ce sein charmant, et tu tresseras parmi les vagues d'argent, ma chevelure de soie »²⁰).

Même après une première lecture, il est évident que dans « Ondine » cette fascination profonde et ce danger tout à la fois disparaissent complètement : le mortel n'éprouve aucune difficulté à résister à la proposition d'Ondine et elle ne l'effraie pas. L'homme raconte au lecteur l'épilogue de l'épisode d'une manière plutôt objective, détachée et désenchantée : « elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt, pour être l'époux d'une Ondine ». Il semble qu'Ondine soit ici dans une position de faiblesse, comme elle finit par « supplier » le mortel qui garde son attitude de refus. De surcroît, c'est Ondine qui propose au mortel de l'épouser (« être l'époux d'une Ondine »), et l'homme répond : « je lui répondais que j'aimais une mortelle », une réponse probablement mortifiante pour Ondine qui, dans ce cas, est vaincue par les charmes banals d'une simple mortelle (peut-être les charmes de la dame châtelaine dont Ondine s'était moquée de manière hautaine dans son chant ?). À la différence du chevalier de « La Sirène du Galloway » qui est séduit par une sirène et succombe fatalement à ses charmes (« Oh ! Donne-moi, tendre fille, un gage d'amour sincère ! »²¹), le héros terre-à-terre d'« Ondine » ne se laisse séduire par aucune de ses promesses (« visiter avec elle son palais », « être le roi des lacs »), qui résonnent comme absurdes à ses oreilles de mortel. D'ailleurs, les deux seuls adjectifs que l'homme utilise pour décrire Ondine sont plutôt humiliants : « boudeuse et dépitée ». Aux yeux de l'homme, Ondine se comporte comme une enfant gâtée : elle boude et, déçue, répond à son refus de la manière suivante : « elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit. » De toute façon, la réaction d'Ondine peut dissimuler quelque chose qu'un mortel, en raison de sa perspective humaine, ne peut percevoir.

C'est spécifiquement le rire d'Ondine qui introduit l'ambiguïté. De point de vue du mortel, sa réaction est vraisemblablement vue comme un comportement très instable, typique des enfants ; Ondine commence par pleurer puis, n'obtenant pas ce qu'elle veut, rit bruyamment. La frénésie enfantine d'Ondine et son instabilité émotionnelle visent sans doute à la rapprocher de Jean des Tilles, l'Ondin qui apparaît dans les « Silves », la dernière section de *Gaspard de la Nuit*. Jean des Tilles qui passe son temps à harceler les lavandières, est décrit comme « l'ondin malicieux et espiègle qui ruisselle, *se plaint* et *rit* sous les coups redoublés

17 *Id.*, p. 257-258.

18 *Id.*, p. 255.

19 *Id.*, p. 257.

20 *Id.*, p. 160.

21 *Id.*, p. 259.

du battoir »²² ». Dans une version antérieure de « Jean des Tilles », le poème intitulé « Les Lavandières », que Bertrand publia dans *Le Provincial* le 11 avril 1828, les caractéristiques communes entre Ondine et l'Ondin masculin de l'Armançon sont encore plus évidentes. Voici le troisième paragraphe de « Les Lavandières » :

C'est, disent les lavandières et les jeunes filles, c'est l'Ondin de l'Armançon qui se plaît à nous dérober nos anneaux lorsque nos bras nus sont caressés par les ondes qui danse et chante la nuit sur l'écume de la cascade, et qui malicieux et vain, cueille et jette les fruits mûrs au courant des eaux.²³

Le *chant* d'Ondine nous rappelle donc celui de l'Ondin de l'Armançon évoqué ici par les lavandières, l'Ondin qui apparaît, chantant et dansant, et remuant parmi leurs bras dénudés. Bertrand garde dans « Les Lavandières » et dans « Jean des Tilles » l'adjectif « malicieux », source de doute : est-ce que le rire de Jean des Tilles et d'Ondine est la manifestation de leurs enfantillages ou suggère-t-il quelque chose de plus inquiétant ?

Les créatures qui rient sont partout dans le recueil de Bertrand ; Ondine « poussa un éclat de rire »²⁴ », Jean des Tilles « rit »²⁵ », Scarbo, « le nain railleur », « ricanait » (dans « Scarbo »²⁶ ») et encore « ricana » (dans « Le Fou »²⁷ ») ; « Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve » (dans le « Scarbo » des « Pièces détachées »²⁸) ; Maribas, un des protagonistes du Sabbat diabolique, « riait ou pleurait » (dans « Départ pour le Sabbat »²⁹). Tous ces rires semblent reliés au rire du diable lui-même, comme dans le dernier paragraphe de « Padre Pugnaccio », où « le diable, tapi dans la grand'manche de Padre Pugnaccio, ricana comme Polichinelle ! »³⁰ » Dans une section de son étude *Les Rires de la poésie romantique*, étudiant plusieurs aspects de « Les ricanements frénétiques », Matthieu Liouville remarque utilement :

Principe de division, le rire est en rapport direct avec le diabolique. Il est la marque de la supériorité du rieur, il déforme les traits, il cause le mal.³¹

L'étude de Bakhtine sur Rabelais offre un examen précieux de quelques-unes des principales caractéristiques du « principe du rire » romantique, tout en soulignant ses différences avec le rire de la Renaissance et du Moyen Âge. Après l'avoir défini comme « la plus importante transformation » du grotesque romantique, Bakhtine propose qu'à l'intérieur du Romantisme « le rire est diminué, il prend la forme de l'humour, de l'ironie, du sarcasme. Il cesse d'être joyeux et allègre. »³². Bakhtine nous offre ainsi une excellente base théorique, puisqu'il explique comment ce changement dans le principe du rire est lié à des caractéristiques du grotesque romantique comme sa relation à la terreur :

22 C'est moi qui souligne. *Id.*, p. 239.

23 *Id.*, notes, p. 351.

24 *Id.*, p. 182.

25 *Id.*, p. 239.

26 *Id.*, p. 167.

27 *Id.*, p. 169.

28 *Id.*, p. 280.

29 *Id.*, p. 131.

30 *Id.*, p. 229.

31 Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, Paris, Champion, 2009, p. 201.

32 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel [1970], Paris, Tel Gallimard, p. 47.

Le monde du grotesque romantique est plus ou moins terrible et *étranger* à l'homme. Alors que le grotesque du Moyen Âge et de la Renaissance, apparenté à la culture comique populaire, ne connaît le terrible que dans les *épouvantails comiques*, c'est-à-dire dans le terrible vaincu par le rire. Le terrible prend toujours un tour drôle et joyeux.³³

Dans cette perspective, le *Gaspard de la Nuit* de Bertrand est un exemple très intéressant parce que ce recueil contient les deux aspects décrits par Bakhtine. D'un côté, certaines des compositions de Bertrand semblent pouvoir être reliées à l'impression de terreur typique du grotesque romantique ; par exemple, « La Chambre gothique », « Scarbo », « Le Nain » sont des représentations d'un monde terrifiant où le nain Scarbo s'amuse à torturer ses victimes d'une manière extrêmement sadique. D'un autre côté, il semble que Bertrand, qui a été influencé par l'œuvre de Rabelais (une épigraphe tirée de *Pantagruel* apparaît dans la troisième section ouvrant le poème « Un Rêve »), garde quelque chose de la manière dont le Moyen Âge et la Renaissance considèrent la terreur comme ce dont on peut rire, comme le démontre la fin ridicule de « Départ pour le Sabbat » :

Mais déjà sorciers et sorcières s'étaient envolés par la cheminée, à califourchon qui sur le balai, qui sur les pincettes, et Maribas sur la queue de la poêle.³⁴

Il convient donc de porter une attention particulière au rire d'Ondine, afin d'inviter les lecteurs à reconsidérer la conclusion de cette fantaisie sous une lumière nouvelle. Si l'on penche d'un côté vers le sens le plus terrifiant du grotesque romantique, la fin d'« Ondine » ne serait pas la victoire du mortel, à travers son refus, mais ce serait l'explosion de rage de cette créature légendaire, représentée par son rire (ce n'est pas un rire ou sourire rassurant, mais un violent éclat de rire) et par sa soudaine disparition et son explosion « en giboulées ». Le rire d'Ondine peut donc être interprété comme le pressentiment de sa future vengeance contre le mortel³⁵. En tout cas, il est possible de considérer que la puérilité d'Ondine ridiculise sa rage et que celle-ci est exactement la raison pour laquelle elle échoue à effrayer le mortel qui la congédie comme il l'aurait fait d'une enfant. On doit maintenant regarder de plus près le *chant* d'Ondine pour étudier sa compréhension immature et partielle du monde des sens humains.

*

À travers cette fantaisie, Ondine voudrait que le mortel la considère comme sensuelle et attirante ; elle fait le choix de s'exprimer avec des termes musicaux et des images suggestives. L'exemple le plus remarquable de cet aspect est la combinaison inhabituelle « losanges sonores » dans le premier paragraphe du texte, où elle s'adresse simultanément à

33 *Id.*, p. 47. Dans la première préface, M. Gaspard de la Nuit lui-même, l'auteur fictif des *fantaisies*, mentionne quelques caractéristiques du rire : « La figure de pierre avait ri, – ri d'un rire grimaçant, effroyable, infernal, mais – sarcastique, incisif, pittoresque » (*OC*, p. 100).

34 *OC*, p. 132.

35 Cette interprétation plus dramatique est défendue par Gisèle Vanhese, par exemple, dans son article « Un sens à la fois précis et multiple. Poétique de l'ambigu dans *Gaspard de la Nuit* ». En se référant au rire d'Ondine, elle remarque : « Par ce dernier trait, la séduction s'apparente explicitement à la séduction démoniaque [...] l'éclat de rire [...] étant toujours associé [...] à la présence satanique. » (« *Un livre d'art fantasque et vagabond* », *op. cit.*, p. 75. Dahan aussi s'oriente vers cette interprétation plus dramatique dans son article, « Ondine ou la tentation luciférienne » (*id.*)

deux sens différents. Ondine essaie de choquer la perception sensorielle de son auditeur (et de son lecteur) avec une expérience synesthésique assimilée à une « vision sonore », comme Brunel la définit dans son étude, suggérant aussi : « ce sont les gouttes d'eau qui sont sonores », « les losanges (que ces gouttes d'eau rendent) sonores »³⁶. Dans « Ondine », le son hypnotique de l'eau semble toujours être en arrière-plan, même s'il n'est pas rappelé explicitement par des termes musicaux, comme Ondine elle-même est faite de cet élément. Par exemple, le son de l'eau est visuellement évoqué dans des passages comme « Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant » dans le second paragraphe, et les « giboulées qui ruisselèrent » dans le dernier, où le mot « giboulées » joue sur les « gouttes » du premier paragraphe. La mention du « flot », de la vague, rappelle « le flot roule doucement » dans « Le Chant de la Naïade » et, plus encore, le paragraphe espiègle du « Chant des Nymphes » : « Dans le sillage du léger navire, nous folâtrons où le flot se sépare, et nous flottons en rayonnant autour de l'écume soulevée par la rame. »³⁷ »

Dans « Ondine », l'imagerie aquatique est également accompagnée de la référence à une construction fluide, qui ne figure pas dans les autres œuvres. Ondine affirme : « mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air. » Les mots « bâti » et « fluide » s'annulent l'un l'autre, le verbe *bâtir* suggérant quelque chose de robuste et de solide, deux concepts qui sont inévitablement détruits par leur fluidité. Comme les « fleurs arctiques » de Rimbaud dans « Barbare », il semble que le « palais bâti fluide » d'Ondine soit plus qu'une image-sonore, une évocation qu'il est presque impossible de saisir conceptuellement, même en imagination ; comment pourrait-on imaginer une construction fluide ? La localisation du palais d'Ondine est également mystérieuse, non seulement parce qu'il est situé au fond du lac, mais aussi au centre du point de rencontre alchimique entre trois des quatre éléments (feu, terre et air), à l'exclusion – curieusement – de l'eau, qui est l'élément principal de la composition entière, et qui est ici rappelée seulement par la référence au lac et à la fluidité du palais. On ne doit pas oublier qu'Ondine elle-même est une animation de l'eau : « C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau », elle est ces gouttes d'eau. Paradoxalement, Ondine et sa famille sont elles-mêmes une personnification de l'élément manquant.

Même s'il y a des similarités entre les textes cités inclus dans l'anthologie de Loève-Veimars, l'atmosphère d'« Ondine » rompt avec les fluctuations harmonieuses et attirantes de l'eau qui caractérisent les autres œuvres. Des adjectifs comme « coassante » (en fort contraste avec le « beau lac endormi » vu par la châtelaine) témoignent de l'échec d'Ondine à créer une métaphore propre à séduire le mortel. En effet l'adjectif « coassante » nous amène à revisiter l'impression suggestive d'une musicalité harmonieuse de l'eau, en évoquant le son (et l'image) plutôt déplaisant(s) d'un lac coassant. Ondine ne comprend pas l'art de la séduction humaine et choisit des images de conflit, qui pourraient éventuellement être attractives si elle essayait d'attirer un autre esprit malicieux, mais qui sont, hélas, inadaptées pour un mortel : « Mon père bat l'eau coassante » et « mes sœurs [...] se moquent du saule caduc ». C'est la peinture d'un père violent et de sœurs cruelles et immatures, qui passent leur temps à se moquer de leurs aînés : ce n'est certainement pas ce à quoi un être humain aspire ni l'image d'une belle-famille désirable. Ce qu'Ondine présente dans le troisième paragraphe est loin de ressembler à un portrait de famille attirant pour un humain : loin aussi de l'invitation au bonheur et à la tranquillité que peignent les nymphes :

36 Brunel, À propos d' « Ondine », p. 271.

37 Loève-Veimars, *op. cit.*, p. 156.

« Mortel, notre vie est douce : veux-tu comme nous connaître le bonheur, fuis le trouble et le bruit du monde, et viens demeurer sur les bords solitaires de la mer »³⁸.

Le monde d'Ondine est un bruyant tohu-bohu, tout ce qu'elle a à offrir est désordre et chaos. Pire : elle n'est pas capable d'adopter le point de vue du mortel qu'elle cherche à séduire. Ondine ne saisit pas complètement non plus la valeur emblématique de plusieurs des images qu'elle utilise, comme l'aulne et le saule, deux arbres légendaires, porteurs d'une importante signification symbolique en cela qu'ils sont liés aux esprits malfaisants³⁹. Ces arbres sont ici dégradés, en devenant l'arme du père (« branche d'aulne ») et la personnification d'un vieil homme (le « saule caduc et barbu ») qui, au lieu d'être respecté et craint, est l'objet des moqueries des sœurs d'Ondine aussi puériles qu'elle. De même que les enfants ne peuvent évaluer un danger, Ondine et ses sœurs harcèlent les esprits malicieux, pendant que leur père « bat l'eau coassante » probablement dans l'espoir, vain, de faire obéir ses filles, les Ondines coassantes, qui courent comme des gouttes d'eau sauvages, mal-élevées et désobéissantes. La faute d'Ondine est donc de dévoiler ce qu'elle aurait dû cacher : offrir ces scènes familiales privées au mortel est une erreur de jugement et un échec de la part de l'héroïne de Bertrand, qui finit par transformer les chants des femmes fatales de la tradition littéraire en leur imitation grotesque.

Lorsque l'on confronte « Ondine » à quelques-unes de ses sources d'inspiration, il apparaît comme évident que Bertrand, qui joue souvent avec les renversements soudains et leur effet de surprise dans *Gaspard de la Nuit*, choisit de traiter ce mythe nordique avec ironie et humour. D'un côté, c'était peut-être une manière de rationaliser comiquement les vieilles superstitions, mais d'un autre, il pouvait s'agir aussi d'une manière de rappeler et de réévaluer l'héritage nordique qui constituait une part importante des mythes populaires que la génération romantique voulait revivifier. Bien que les influences romantiques sur le recueil de Bertrand soient indéniables, l'ironie du poète et son espièglerie – que l'on voit ici à l'œuvre – sont deux des caractéristiques clefs de son inventivité. Toute accusation de manque d'originalité est donc vide de sens, parce que la créativité de Bertrand devient plus apparente encore quand ses textes sont comparés aux passages des œuvres littéraires qui peuvent avoir influencé les choix de ses thèmes.

Valentina Gosetti

38 *Id.*, p. 157.

39 Poggenburg suggère que « les aulnes et les saules sont associés aux esprits malfaisants », *OC*, note 2, p. 328. Pour Dahan, le « saule caduc et barbu » est aussi, dans « Ondine », « emblème de mort et de dégradation » (« *Ondine*, ou la tentation luciférienne », *op. cit.*, p. 171).

Atelier d'écriture

**Tout ptits arrangements
à la manière de**

I

Belle journée pas vrai ma belle ?
Foin des bruits parasites

Femmes affamées qui pleurent

Ptits ogres
Ptites puces
Ptits rats

N'avaient qu'à s'entre-dévorer

*

Et au pays des choux
à la mode à la mode
Et au pays des choux
grasseçons anglais
à la mode de chez nous

*

au nom des flux

de tes dix doigts

tombe des nues

fais ce que dois

II

Aurore

Replié sur soi
En chien de fusil
Le jour se déplie
Au son de ta voix
Et deux fois
Souris

Éclipse

La nuit bégaie.
Quand l'aube renaît,
Les chiens aboient.

Crépuscule

Et dans cent mill'ions de là
Est-ce qu'on appellera un chat un chat
ou est-ce que la langue virera ?

*

Les grappes grimpent
Les crabes bringuent

(x 10 et *crescendo*)

*

III

Au Père-Lachaise,
on peut avoir
des couronnes des bougies de l'encens
des glaïeuls des géraniums des roses
(trémières) des grands arbres
des bustes des pleureuses des gisants
des statues des colonnes des obélisques
des monuments-élevés-par-l'État
un carrefour
des capsules de *Despé*
(comme le bon Gérard, Jim ou Madame Jules)

des vers

(en français en hébreu en grec en latin
ou dans plein d'autres langues).

Eux, ils ont un mur.

Et plein de lézards chatoyants.

*

Dans les divisions,
grimpereaux
s'entêtent,
roitelets
bèchevètent
petits rats
furètent
gris chatons
étêtent.

Et au pic des heures
au cri du *grader*,
corbeaux haut perchés
trompettent.

*

Entrer
Monter
Aller
Venir
Tourner
Retourner
Être retourné
Descendre
Partir

Et puis
prendre un ptit
ou un grand verre d'eau
au *Purgatoire* ou à *La Factorie*

*

Talons au plafond
De tout petits ronds
Pour toucher le ciel.

*

Ainsi font font font
Patachannes et patachons
Ainsi font font

Leurs Grands Huits
Et puis s'en vont

Mélissa Roussey-Millot

Table des matières

Dédicace	p. 1
Éditorial	p. 3
Prélude perpétuel par Jacques Bony	p. 5
Textes et documents par Nathalie Ravonneaux	p. 7
Le conte du <i>Carillonneur</i> et un dessin inconnu de Bertrand	
Problèmes de datation du poème « Adieu »	
James Demontry	
Note sur les emprunts de Bertrand à Gabriel Peignot	
Étude Ondine. une femme fatale grotesque par Valentina Gosetti	p. 37
Petits arrangements à la manière de par Mélissa Roussey-Millot	p. 47

