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

Éditorial

Comme les numéros précédents, ce bulletin nous invite tout d'abord à (re)découvrir des documents et manuscrits relatifs à Bertrand ou à *Gaspard de la Nuit*.

Et pour commencer, un autographe sorti du Fonds Foisset des Archives départementales de Côte d'Or par Valentina Gosetti, le Récit de famille de Paul Foisset, unique fils de Théophile Foisset, le fondateur de la Société d'études de Dijon (SED). La première partie du manuscrit a été éditée par Henri Beaune sous le titre Scènes de la vie domestique : une famille bourguignonne pendant la Révolution; la suite, où il est question de la SED et du *Provincial* notamment, est, quant à elle, restée manuscrite. Concernant Bertrand, le témoignage déçoit au premier abord. Paul Foisset n'a de toute évidence jamais lu Gaspard de la Nuit qu'il pense être un « roman » (ce qui signifie pour lui, dans le meilleur des cas, une pâle imitation de Walter Scott ou de Notre-Dame de Paris) et il ne se montre pas capable de nommer correctement celui qu'il juge pourtant avec beaucoup de hauteur. Son allusion à l'édition de Charles Asselineau et Auguste Poulet-Malassis (1868) vaut ainsi moins pour elle-même que pour la datation possible de la rédaction de cette partie de son récit de famille qu'on situe généralement beaucoup plus tard dans le XIX^e siècle (la notice des Archives départementales de Côte d'Or donne la fourchette 1880-1885 alors que le sous-titre du manuscrit (Cent ans. 1773-1873) et l'allusion à l'édition de Gaspard de la Nuit comme récente pourraient peut-être suggérer qu'il l'a commencée au début des années 1870). Quant aux liens qui ont pu unir à plus d'un quart de siècle de distance Gaspard de la Nuit et Le Spleen de Paris, Paul Foisset en a une idée si approximative qu'il semble penser que Bertrand et Baudelaire étaient des écrivains contemporains. Dépourvu de tout effort d'objectivité, écrit à la gloire des actions compatissantes du catholique militant qu'a été Théophile Foisset, le témoignage ne manque pourtant pas d'intérêt comme le montre Valentina Gosetti dans son étude de l'évolution du rapport de Foisset au Romantisme. Le témoignage résonne en effet de tout le ressentiment qu'exprime par ailleurs le notable dijonnais à l'égard de Bertrand et de tous les reproches qu'il a formulés à son encontre aussi bien à l'époque du Provincial qu'à celle du *Spectateur*, ainsi que de tous les sous-entendus qu'impliquent les

divergences politiques et religieuses qui les séparaient dans une époque passionnée où les enjeux étaient riches de possibles et lourds de conséquence. On comprend aisément pourquoi lorsqu'on sait que Paul Foisset a voulu être le continuateur fidèle de la mission assumée par son père. Engagé, à un niveau local, au service de l'Église, éditeur des œuvres de Montalembert et de celles du Révérend Père Lacordaire complétées de notes retrouvées dans les papiers de son père, il ne pouvait éprouver plus de sympathie que le fondateur de la SED pour un homme « sarcastique » et « sans religion » dont la tradition familiale lui avait transmis un portrait peu flatteur.

Les « Documents et manuscrits » nous offrent ensuite l'accès au fac-similé et à la transcription de l'autographe d'une première version du « Clair de lune », celle du manuscrit que Bertrand a cédé à Auguste Petit, si l'on en croit le témoignage de cet ami de jeunesse de l'écrivain. Publié en 1865 dans Loisirs littéraires. Louis Bertrand. Souvenirs de Dijon, l'autographe est aujourd'hui conservé à la Fondation Martin Bodmer en Suisse. Dans la présentation qu'il en fait, Steve Murphy s'interroge sur le travail que l'écrivain de 1828 a effectué sur l'archaïsme en se demandant dans quelle mesure l'orthographe parfois étonnante des mots pourrait en relever. Tout en partant du postulat que le texte doit être considéré comme un état ayant ses visées propres et non comme un brouillon de la pièce de Gaspard de la Nuit, il attire l'attention sur le fait que le manuscrit atteste une recherche sur le « blanchiment » interstrophique qui pourrait être antérieure aux premiers témoignages que nous en avions jusqu'à présent (avec la parution de trois Bambochades romantiques dans Le Provincial en septembre 1828). Si la datation de la rédaction de cette version devient possible un jour, ce serait donc une information précieuse pour la genèse de la forme que l'on appelle aujourd'hui le « poème en prose ».

Nous retrouvons « Le clair de lune » dans la section des « Études et analyses » où, dans le prolongement de son article consacré à la modernité de Gaspard de la Nuit (« Aspectos da modernidade em Gaspard de la Nuit ») paru dans Lettres modernes en 1984, Guacira Marcondes Machado nous propose une nouvelle contribution aux études bertrandiennes : une comparaison entre différentes versions de quelques pièces de Gaspard de la Nuit centrée sur une approche rythmique, phonique et lexicale. Elle confronte les différents états connus du « Clair de lune », de « Ma chaumière » et d'« Octobre », ainsi que de deux pièces ayant été réécrites sous des titres différents (« Les lavandières » / « Jean des Tilles », « La gourde et le flageolet » / « Jehan de Vitteaux ») à partir de leurs versions publiées par J. Richer et conclut que les états des textes sont généralement si différents les uns des autres qu'il est nécessaire de considérer qu'ils ont chacun leur logique propre. L'étude rectifie une erreur de perspective, encore commise très fréquemment, qui consiste à considérer les deux premiers articles du Spectateur comme des textes distincts et autonomes, alors qu'il s'agit en réalité d'une « suite ».

Gifle assénée à l'esprit de sérieux, telle est la lecture dynamisante à laquelle nous convie ensuite, parmi bien d'autres pistes, l'analyse des « Cinq doigts de la main » de Steve Murphy. En mettant en lumière comment le travail poétique sur les mots prolonge le plaisir des jeux de doigts de l'enfance, tout en abordant des questions que l'on classerait aujourd'hui dans les champs spécialisés de l'anthropologie, de la psychanalyse, de l'ethnologie, voire de l'économie, cette interprétation du texte nous rappelle que Bertrand appartient à une génération d'écrivains qui voulut mettre à distance la littérature geignarde et la critique pontifiante. En se mettant au diapason de l'esprit goguenard et grivois de l'une des pièces de Gaspard de la Nuit les moins commentées, Steve Murphy nous en fait toucher du doigt toute la virtuosité. Il attire en particulier notre attention sur la manière dont Bertrand suggère le déterminisme social qui lie les membres de la famille qu'à la faveur du six-paragraphes, il présente comme ayant chacun une autonomie propre... que le titre a d'avance dénoncée comme illusoire. (Zerbine ne se met-elle pas le doigt dans l'œil en croyant pouvoir épouser un jour un prince charmant ?) En nous faisant partager les fruits de ses méthodes de recherche lexicale et référentielle, en riant avec l'écrivain lorsqu'il unit les cinq membres de la famille pour faire un pied de nez au lecteur, en pointant (du doigt) l'intérêt de ce qui semble ne pas faire difficulté, le critique transmet la joie que lui donne la littérature et dessine pour le texte des voies d'avenir ludique, critique et poétique.

Le même plaisir du texte caractérise l'analyse de Georges Kliebenstein qui s'interroge sur ce qu'enseignent l'enseigne de la double bière de mars et l'étrange famille-fleur dont elle est comme le blason, dans le prolongement de l'étude précédente. C'est la raison pour laquelle, dérogeant à l'ordre alphabétique des auteurs qui organise les sections du bulletin, l'article suit immédiatement celui de Steve Murphy, dont il a commencé par être une étamine, puis une bouture, avant de devenir tout un parterre aux efflorescences chatoyantes. Unité de mesure de qui a la langue bien pendue, l'empan des « Cinq doigts de la main » prend sous la plume érudite du critique et son attention aux mots une saveur et des audaces rabelaisiennes : après nous avoir fait goûter à un large échantillon des bières du temps, il nous conduit jusque dans les soubresauts de la Révolution et du bonapartisme du début du XIX^e siècle non sans avoir pris le risque de la mise à l'index d'un détour par les bas-fonds ou les frasques de Mars et Vénus.

La suite de la section nous réserve encore d'heureuses surprises. Ainsi des « Rituels » que nous propose de voir dans *Gaspard de la Nuit* Marta Sobkow-Brandicourt. Cherchant à se frayer un chemin dans le mystérieux recueil que Bertrand a offert à la postérité, elle nous invite à la suivre en un parcours original qui commence par... la fin de chaque livre! Plutôt que de privilégier la lecture des textes pris isolément ou de suivre le fil du recueil, elle se montre en effet sensible à la structure de *Gaspard de la Nuit* en livres, qui constituent autant d'univers ayant chacun leur atmosphère,

leurs règles poétiques et narratives propres et dont la fin apparaît comme un rite de passage vers le seuil suivant. Ce mode de lecture nous amène à considérer le dernier texte de chacun des six livres et, finalement, chacun des six livres, d'un regard neuf.

La Giroflée n'est pas le seul lieu où Gaspard de la Nuit est à l'honneur cet automne : le manuscrit original de l'œuvre est présenté à la Bibliothèque Mazarine, jusqu'au 12 décembre 2014, à l'exposition « La Tour de Nesle de pierre, d'encre et de fiction » et sa visite nous est apparue comme une invitation des plus stimulantes à relire « Le Vieux Paris ».

Dans le catalogue de l'exposition, la reconstitution des principales étapes de l'élaboration des légendes littéraires qui entourent l'histoire des fortifications de Paris permet à Patrick Latour de souligner l'originalité du traitement littéraire du thème par Bertrand : alors que ses prédécesseurs ont imaginé et enrichi la légende des débauches et des meurtres qui y auraient été perpétrés et que ses contemporains y ont puisé l'inspiration d'histoires fertiles en rebondissements dramatiques, il serait l'un des seuls - voire le seul – à avoir fait le choix de peindre la tour « dans sa dimension réaliste de corps-de-garde surplombant un fleuve grouillant de bateaux », c'est-à-dire à s'être montré fidèle à la tradition graphique plutôt qu'aux élucubrations littéraires de ses prédécesseurs. « La Tour de Nesle » du livre II de Gaspard de la Nuit offrirait ainsi une forme poétique à la manière dont « la présentait [...] Callot dans sa Vue du Pont Neuf, de la Tour et de l'ancienne Porte de Nesle ». Si la conformité relative du texte du livre consacré au « Vieux Paris » avec la représentation du graveur lorrain semble cohérente avec ce qu'annonce le sous-titre de Gaspard de la Nuit, on ne peut qu'être frappé, toutefois, de la provocation qu'il y avait à intituler, en 1836, «La Tour de Nesle», un texte vide du contenu fantasmatique que tous projetaient sur un tel toponyme à cette époque. C'est d'autant plus frappant que, destiné à paraître quelques mois après la promulgation des lois contre la liberté de la presse (1835), le texte pouvait rappeler les débats dans lesquels la pièce de Gaillardet et de Dumas avait été utilisée pour justifier la mise en place d'une censure qui fasse cesser le « dévergondage » de « l'esprit humain » et le « chaos nauséabond » censés régner en France depuis 1830. La provocation se limite-t-elle à substituer au contenu sulfureux que donnait à attendre un tel titre, une simple transposition d'art poétique et pittoresque? À jouer la carte de « sympathies populaires » à la manière de Callot contre le populisme, et peut-être un certain anti-monarchisme, du spectacle de débauches royales? Peut-être. Mais ne serait-ce pas prêter à Bertrand une soumission aux désirs de Dame Anastasie qui sied mal au Républicain militant qu'il a été ? La question mérite au moins d'être soulevée et les documents réunis et mis en valeur par l'exposition de la bibliothèque Mazarine incitent à relire « La Tour de Nesle » à la lumière d'un fanal moins falot que celui que semble nous tendre de manière trop ostensible pour être candidement honnête le narrateur du « Vieux Paris ».

À l'honneur, Gaspard de la Nuit l'est aussi à la Bibliothèque d'Angers où depuis sept ans, Marc-Édouard Gautier travaille à constituer un fonds précieux d'éditions illustrées de l'œuvre maîtresse de Bertrand. C'est dans ce cadre qu'il a enrichi les collections de la Bibliothèque d'un exemplaire exceptionnel de l'édition, déjà en elle-même remarquable, de Gaspard de la Nuit illustré par Max Dutzauer (1904). L'envoi des pièces relatives à l'enrichissement de ce fonds à l'Association nous offre l'occasion de nous souvenir que l'œuvre de Bertrand a inspiré des illustrateurs de genres et de sensibilités variés - Lise Sabourin en recensait une dizaine en 2010 (« De Gaspard à ses illustrations », dans Nicolas Wanlin (dir.), Gaspard de la Nuit. Le Grand œuvre d'un petit romantique, Paris, PUPS, 2010) – parmi lesquels Dutzauer est, avec Hubert, l'un des plus talentueux : son travail ne vise pas seulement à combler les bibliophiles mais à proposer une véritable lecture de l'œuvre. Alliant l'élégance du trait et de la composition aux ressources de l'humour noir, il joue avec les effets de répétitions et de fausses clôtures des textes et des livres sur eux-mêmes par l'invention de culs-de-lampe et de bannières pleins de malice et il s'efforce de tirer de chaque pièce un motif qu'il met en vignette comme pour en faire l'enseigne du cabaret borgne dans lequel nous nous apprêtons à entrer sans savoir quelle étrange soupe à la bière nous y attend ni quel(s) exemplaire(s) du bestiaire gothique risque(nt) d'y (sur)nager. Rehaussant l'illustration, la reliure de l'exemplaire acquis par la Bibliothèque municipale d'Angers offre, incisée dans le cuir, la Mort visitant le poète, comme pour rappeler le mauvais tour que la Faucheuse a joué à l'écrivain qui n'a jamais pu voir son livre paraître. L'acquisition de la Bibliothèque d'Angers est d'autant plus exceptionnelle que l'exemplaire est accompagné du dessin original de Jean-Baptiste Drevet qui a servi de maquette pour réaliser la reliure.

Deux textes que Fabrice Agat avait accepté de publier dans *La Giroflée* peu après leur composition, au printemps 2013, couronnent ce numéro 7. Travaux de commande, ils étaient détachés de projets à venir beaucoup plus ambitieux. Le jeune écrivain envisageait en effet de se consacrer à l'élaboration d'une poétique après l'obtention des concours d'enseignement qu'il préparait tout en effectuant des remplacements en collège et en lycée. Les hautes qualités d'écriture de ces textes ne peuvent que nous faire regretter qu'il n'ait pu donner toute sa puissance à son talent.

Nous y joignons un texte tiré de sa correspondance, inspiré de Bertrand et de Mallarmé, auxquels nous pouvons ajouter *Le Spleen de Paris* bien qu'il n'ait pas mentionné cette source, mais l'influence est d'autant plus évidente que Baudelaire était l'un des écrivains qu'il fréquentait le plus depuis son adolescence et auquel il avait consacré le plus de travaux universitaires.

Nathalie Ravonneaux

Documents et manuscrits

Louis Bertrand et « le romantisme incarné » dans le « Récit de famille » de Paul Foisset

En creusant dans le Fonds Foisset des Archives départementales de la Côte-d'Or à Dijon¹, on découvre un manuscrit soigneusement relié et élégamment écrit, portant sur cent ans (1773-1873) d'histoire de la famille Foisset et, en particulier, sur la vie de Théophile Foisset (1800-1873), une des figures centrales de la vie culturelle dijonnaise des années 1820-1830 et fondateur de la Société d'Études dont Bertrand a été membre. C'est le « Récit de famille »² que Paul Foisset – le fils benjamin de Théophile – a rédigé vers 1880-1885, en déclarant dans l'« Avant propos » vouloir recueillir « pour moi-même et pour mes enfants les souvenirs et les leçons que je tiens de mon père ». Ce récit est, bien évidemment, une source d'information très importante pour tous ceux qui s'intéressent aux événements liés à cette famille, mais aussi pour tous ceux qui s'occupent de l'histoire culturelle de Dijon et de la Bourgogne, ou encore pour tous ceux qui seraient curieux de lire quelques anecdotes concernant les rapports entre des illustres Dijonnais et les Parisiens les plus célèbres de l'époque³. Pour ce qui concerne Bertrand, quelques phrases contenues dans le « Récit de famille » peuvent nous aider à réfléchir, encore une fois, sur le rôle joué par notre poète au sein de la vie culturelle dijonnaise pendant les années 1820.



© Archives départementales de Côte d'Or

Dans le « Récit de Famille », le nom de Bertrand n'apparaît que rarement, lors de petites remarques en passant⁴, mais même si ce ne sont que des allusions passagères, elles

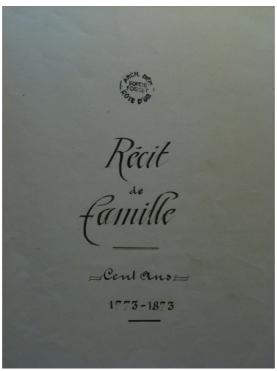
¹ Je tiens à remercier le personnel des Archives départementales de la Côte d'Or pour son aide précieuse pendant mon séjour de recherche en 2010.

^{2 «} Récit de famille », 34 J 5.

³ Voir, par exemple, les sections des chapitres VI et VIII intitulées « Relations littéraires à Paris ».

⁴ Par exemple, des remarques de ce type : « Arrêtons-nous à ce nom de Latour pour ne pas empiéter trop sur cet avenir prochain, où se rencontreront Brugnot [...] Bertrand et tant d'autres », p. 222.

peuvent revêtir une certaine importance, si notre objectif est de comprendre comment l'écrivain était perçu et considéré par ses contemporains (particulièrement par Théophile Foisset) et par quelque postérité bourguignonne (comme Paul Foisset, l'auteur du récit). La remarque de Paul Foisset qui nous intéresse est, notamment, celle où le nom de Bertrand apparaît par rapport à la fondation du *Provincial*⁵, périodique certes éphémère (mai 1828 – septembre 1828), mais sans doute organe central de la culture dijonnaise de l'époque, comme plusieurs critiques l'ont montré en l'étudiant avec beaucoup d'intérêt⁶.



©Archives départementales de Côte d'Or

Voici le portrait que Paul Foisset donne de deux amis de Théophile, Brugnot et Bertrand, dans son « Récit de famille » :

Il [Théophile Foisset] proposa donc à ses amis, Charles Brugnot pour chef de la rédaction, et pour second rédacteur, Jean Louis Bertrand. Ces choix dont l'amitié et la compassion décidèrent, préparaient aux fondateurs et surtout à M^I Foisset les plus cuisants mécomptes. La phtisie venait d'interdire à Brugnot le professorat au

⁵ Chapitre VIII, troisième partie « Le Provincial », pp. 200-212.

⁶ Voir par exemple plusieurs études de Jacques-Rémi Dahan, dont « La Vie culturelle à Dijon, à l'époque d'Aloysius Bertrand », dans *Les Diableries de la nuit : hommage à Aloysius Bertrand*, éd. Francis Claudon, Dijon : EUD, 1993, pp. 17 – 34 ; « Autour du *Provincial* : deux amis de Victor Hugo, Charles Brugnot et Théophile Foisset », dans *L'Esprit du lieu : La Bourgogne et ses écrivains*, éd. Jacques Poirier, Dijon, « Centre de Recherches Le Texte et l'Édition », Actes n° 84, Université de Bourgogne, 1998, pp. 95–119 ; « Les Correspondants parisiens du *Provincial* de Dijon : collaboration ou instrumentalisation ? », dans *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIXe siècle*, éd. Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde, 2004, pp. 105–19. Sylvain Milbach, « La Gestation du libéralisme catholique : l'itinéraire de Théophile Foisset sous la Restauration », dans les *Annales de Bourgogne*, n° 70, 1998, pp. 91–129. Luc Bonenfant, « Se placer aux marges de Paris. La littérature au *Provincial* », dans *Poésie et journalisme au XIXe siècle en France et en Italie*, éd. Silvia Disegni, Grenoble, ELLUG, 2005, pp. 43-54. Valentina Gosetti, « *Le Provincial* of Dijon : French Romanticism and Provincial Cultural Awakening », dans *French Studies Bulletin*, vol. 34, n° 128, automne 2013, pp. 53-57.

moment même où l'on cherchait une plume alerte pour le <u>Provincial</u>. Pauvre poëte, il n'avait que trente ans, était trois fois père et ne savait littéralement que devenir, son ami lui tendait encore une fois la planche de salut. Bertrand, plus jeune et encore garçon, était un échappé de la Société d'Etudes. On voyait en lui le romantisme incarné, et, sauf le talent, il n'avait rien de commun avec le reste de la rédaction du <u>Provincial</u>. Aussi rompit-il vite ces attaches pour aller à Paris se faire un nom à côté de celui de Baudelaire. Il devait être apprécié de S^{te} Beuve et son roman de <u>Gaspard de la nuit</u> a mérité d'être réédité récemment par les bibliophiles⁷. Mais Bertrand pauvre, sarcastique sans religion et sans mœurs, devait en peu de jours user sa vie et mourir avant trente ans à l'hôpital.⁸

Tout d'abord, vraisemblablement en raison de l'assez récente réédition de *Gaspard de la Nuit* par les proches de Baudelaire (notamment Charles Asselineau et Auguste Poulet-Malassis)⁹, on peut voir que Paul Foisset tenait déjà comme acquis le lien entre l'œuvre de Bertrand et celle de Baudelaire, relation qui, comme chacun sait, aura des conséquences soit positives soit négatives sur la situation de Bertrand dans l'histoire littéraire de la France. S'il est vrai que le nom de *Gaspard* ouvre les petits poèmes en prose baudelairiens, ces derniers deviendront l'ouvrage du frère cadet faisant constamment de l'ombre à Bertrand dans le grand public.

Mais ce qui nous intéresse dans le petit extrait ci-dessus, c'est surtout la vision assez biaisée présentée par Paul Foisset du rôle que Bertrand jouait au sein du comité de rédaction du *Provincial*. Le fils de Théophile se montre ouvertement sévère lorsqu'il juge le triste destin de notre poète, en l'appelant « sarcastique sans religion et sans mœurs » ; mais surtout, pourquoi Paul Foisset déclare-t-il que Bertrand n'avait rien à partager, « sauf le talent », avec les autres membres de ce petit cercle ? Pourquoi utilise-t-il les mots « romantisme incarné » assez négativement, en tant que reproche ?

Bertrand est vu par Paul Foisset comme un fanatique du romantisme, bien plus extrémiste que ses amis. Notre but est de montrer, à l'aide de quelques exemples, que cette évocation de Bertrand doit avoir été largement influencée par l'opinion de Théophile Foisset qui, il faut le rappeler, avait été un « classique » et avait ouvertement attaqué « le genre romantique » lors d'un discours intitulé « Du genre romantique, et de ses conséquences pour la langue et la littérature françaises »¹⁰, lu, comme nous le rappelle Paul Foisset¹¹, à la séance publique de l'Académie des Sciences, Arts, et Belles-Lettres de Dijon, le 24 août 1821. Même si Théophile reconnaissait quelques mérites aux romantiques, ce discours était une véritable défense de la littérature classique :

Mon tribut de respect et d'admiration à cette belle littérature classique, hors de laquelle je ne vois point de salut, ni pour la langue ni pour les lettres françaises. ¹²

⁷ Probablement une référence à l'édition de Charles Asselineau, avec un frontispice de Félicien Rops, coll. « Curiosités romantiques », Paris, R. Pincebourde, Bruxelles, Muquardt, 1868.

^{8 «} Récit de famille », 34 J 5, pp. 203-204.

⁹ L'enthousiasme de Poulet-Malassis pour ce projet de réédition est bien visible dans les lettres qu'il envoie à Asselineau. Voir « Six lettres d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau », dans *La Giroflée n°3*, Printemps 2011, pp. 9-18.

¹⁰ Dans les *Mémoires de l'Académie des sciences, art et belles-lettres de Dijon*, Dijon, Frantin, Imprimeur du Roi et de l'Académie, 1820, pp. 224-313.

^{11 «} Récit de famille », 34 J 5, p. 238.

¹² *Id.*, p. 227.

De surcroît, dans le même discours, les romantiques étaient souvent appelés « nos adversaires » :

Après avoir justifié par le raisonnement les vérités que nos adversaires ont le plus combattues, je tâcherai [...] de montrer qu'il y a péril tout à la fois pour la langue et pour les lettres.¹³

La nouvelle école était vue par Théophile Foisset (et par plusieurs autres « classiques ») comme un vrai péril pour la culture littéraire de la France, surtout en raison de ses influences étrangères :

Cette école se donna le nom de *Romantique*, nom tiré de l'une des langues étrangères auxquelles elle empruntoit ses modèles [...].

[...] l'honneur national est intéressé à la cause des classiques. Car il s'agit de savoir si le sceptre des arts restera à la France, ou s'il sera transporté au-delà du Rhin : et si l'on considère que des littérateurs qui occupent les premières chaires de la capitale ont déjà sacrifié au Dieu étranger. 14

Paul Foisset semble être d'accord avec son père et, dans son « Récit de famille », il n'hésite pas à défendre à titre posthume la position assez conservatrice de Théophile :

Ce sujet du Romantisme est trop complexe pour que nous puissions songer à une analyse du travail de Théophile Foisset [...]. C'est l'esprit révolutionnaire qui, depuis le XVI^e siècle est la grande maladie morale de l'Europe. Il a détruit le sentiment de l'autorité [...]. Même conséquence pour les lettres [...]. La chute est la négation de notre passé littéraire. ¹⁵

Cependant, la condamnation de la littérature romantique chez Théophile Foisset est vouée à s'adoucir pendant les années 1820, vraisemblablement grâce aux discussions avec ses amis et ses collègues romantiques du *Provincial* (Charles Brugnot en particulier), comme Milbach l'a suggéré dans « La gestation du libéralisme catholique », en expliquant que « Foisset, cédant lui-même à l'air du temps, corrige son opinion »¹⁶. Dans le même article, Milbach cite comme preuve un passage tiré d'un article de Foisset paru dans *Le Provincial* du 18 septembre 1828, intitulé « Aux classiques qui lisent *Le Provincial* », dans lequel Théophile manifeste une opinion bien plus modérée et se fait médiateur entre les classiques et les romantiques: « II [l'auteur] imprimait, il y a sept ans, que tout ce qui est beau est classique. Il lui semble aujourd'hui qu'une cathédrale gothique est une belle chose; mais il n'oserait dire que ce soit la même chose qu'un temple grec »¹⁷. Dans le même article, Théophile Foisset conseille aux classiques qui lisent le *Provincial* de « comprendre avant d'admirer [...] mais aussi de ne pas critiquer sans comprendre », en leur recommandant : « avant de flétrir Shakespear [sic], il faudrait le voir jouer, le lire du moins »¹⁸.

¹³ Id., p. 229.

¹⁴ *Id.*, pp. 227-28.

^{15 «} Récit de famille », 34 J 5, p. 240.

¹⁶ Voir Sylvain Milbach, « La gestation du libéralisme catholique », p. 101.

¹⁷ Cité dans *Id.*, p. 101.

¹⁸ Le Provincial, 19 septembre 1828, p. 223.

Toutefois, dans cet article, Théophile Foisset n'oublie pas de préciser : « Quand je dis *Nous* c'est les Classiques que je veux dire »¹⁹; en d'autres termes, du point de vue littéraire, Foisset reste un modéré. Cela dit, Théophile n'est pas immune à la fascination qu'exerce, surtout sur les provinciaux, le tourbillon littéraire parisien qui, à l'époque, tourne autour des grandes figures romantiques. Paul Foisset nous fait part de l'enthousiasme de son père, lors de son séjour Parisien en 1828 :

M^I Foisset rappelait souvent tous ces souvenirs littéraires de 1828, (encore actuels alors) dans nos entretiens de famille. C'est là notre excuse [...] pour la part que nous venons de donner à des relations brillantes, mais éphémères. Terminons cet épisode des relations de Paris en transcrivant le peu de mots que M^I Foisset y consacrait dans sa correspondance avec sa femme. « J'ai eu ici, lui dit-il, deux ou trois grands plaisirs : j'ai entendu la dernière leçon de Cousin, celle de M^I Guizot, et je viens de passer deux grandes heures avec Victor Hugo qui a 26 ans, qui est un bon mari, je te jure, et dont la femme est grosse de son troisième enfant... Hugo est pardessus tout un artiste, les destinées de l'art l'occupent vingtfois [sic.] plus que celles de l'Etat et de l'Eglise... M^I de Châteaubriand est l'homme le plus aimable de France, c'est encore le plus beau génie du XIX^e siècle... [...] Je trouve en rentrant un billet de visite de Lamartine. [...] J'ai vu maintenant toutes les supériorités de l'époque. [...] Je ne puis croire que je n'y aie pas gagné quelque chose. »²⁰

Dans les mots de Paul Foisset, et tout au long de son récit, on peut donc constamment entendre un écho lointain des opinions et des impressions de Théophile, dans ce cas, le bonheur d'être en contact direct avec le milieu littéraire parisien.

Une des petites anecdotes assez ironiques narrées dans la section du « Récit de famille » dédiée au voyage à Paris de 1828, nous invite aussi à réfléchir sur – et peut-être même à démentir – le mythe d'un accueil idyllique de Foisset par le cénacle de Hugo et, peut-être, sur l'idée d'une conversion sans réserve aux idéaux poétiques hugoliens de la part de Théophile. Voilà la description donnée par Paul :

Donc, une fois, M^r Foisset se trouvant chez Hugo, un fiacre se fait entendre dans la rue. Ce n'est d'abord qu'un léger bruit. Le bruit croît, les vitres tremblent ; la voiture s'éloigne, les sons s'apaisent graduellement jusqu'au silence. – « Il y a là des vers pour moi. » dit Hugo. – « Comment ? » – « Vous verrez. » – Et le lendemain soir le maître récitait les Djinns en plein cénacle.

Cependant tout le monde, maître et disciples, formaient une école ennemie de la critique. Grand fleuve ou simple rivière fontaine, le génie doit couler à son gré : barbare celui qui prétend à redresser les cours des eaux. On le fit bien voir à M^r Foisset [...] victime d'une naïveté toute de province, il hasarda une pauvre fois, quelque timide remarque. Aussitôt le tolle fut tel qu'il vit le moment d'être jeté dehors. Mais le dieu se montre clément. – « Voyez-vous, dit-il, mon cher M^r Foisset, nous autres, nous ne nous critiquons jamais, parce que la critique est une chose impie, car c'est Dieu qui a fait le poëte ! » [...] – « Et moi aussi, il m'a fait ! » reprit Théophile.²¹

Et, concernant un choix botanique maladroit dans Les Orientales que Théophile avait

¹⁹ *Ibid*.

^{20 «} Récit de famille », pp. 222-223.

²¹ *Id.*, pp. 214-215.

fait remarquer à Hugo, Paul commente :

Peu à peu Hugo manque de logique ; il consentit à changer un mot dans <u>l'Orientale</u> intitulée Fantômes, où se lisent ces vers si connus :

- « Il faut qu'avril jaloux brûle de ses gelées
- « Le beau pommier, trop fier de ses fleurs étoilées,
- « Neige odorante du printemps. »

Au lieu de <u>pommier</u>, le poète avait écrit d'abord <u>pêcher</u>. M^r Foisset fit observer que la fleur du pêcher, étant rose, ne peut être comparée à la neige. Hugo connaissait peu la nature ; c'était de ces romantiques qui voient tout dans leur cerveau et font de la couleur locale en chambre.²²

Si, comme on a vu, Théophile Foisset avait à plus d'une reprise manifesté quelques doutes sur la nouvelle école poétique, Charles Brugnot, au contraire, avait épousé entièrement ses principes, et cela est bien évident quand on lit quelques articles qu'il publie dans *Le Provincial*. Nous ne citerons qu'un petit exemple pour soutenir cette thèse : un extrait tiré du compte rendu des poésies de Chateaubriand paru le 20 juillet 1828 que le poète dijonnais a écrit à l'occasion de la parution du douzième volume des *Œuvres complètes*²³. Sous le prétexte d'écrire un compte rendu, Brugnot se concentre sur des questions plus larges et promeut très ouvertement les idéaux de liberté formelle et de renouvellement poétique qui étaient chers aux romantiques :

Jusqu'à notre XIX^e siècle, on appela *Poésie* des rimes telles quelles, encadrées dans un mètre. [...] Quelques littérateurs se sont avisés de croire que la poésie n'étoit pas tout entière dans des consonances, et qu'elle pouvoit même exister à la rigueur sans cadence uniforme, sans hémistiches. Bernardin de St. Pierre, Mme de Staël, M. de Chateaubriand commencèrent la nouvelle école ; ils écrivirent en prose : et, nonobstant la forme, nous les avons nommés de grands poëtes.²⁴

Brugnot soutient avec passion le besoin d'un renouvellement poétique au sein du XIX^e siècle. Dans ces mots de Brugnot résonnent ceux des pères de la nouvelle école, en particulier, ceux que Victor Hugo avait formulés dans sa préface aux *Odes et ballades* du 1822 et que Brugnot devait connaître très bien, car il était un vrai hugolâtre :

Le domaine de la poésie est illimité [...] Les beaux ouvrages de poésie en tout genre, soit en vers, soit en prose, qui ont honoré notre siècle, ont révélé cette vérité [...] la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes. La poésie c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout.²⁵

Ces petits exemples commencent à miner la solidité du verdict sévère de Paul Foisset concernant Bertrand – « On voyait en lui le romantisme incarné, et, sauf le talent, il n'avait rien de commun avec le reste de la rédaction du *Provincial* ». En effet, ce verdict est assez injuste si l'on pense, par exemple, à Charles Brugnot, qui était le rédacteur du *Provincial* et qui, comme on l'a vu, s'était chargé d'applaudir et soutenir ouvertement les idéaux poétiques de l'école romantique dans ce journal même !

²² Id., pp. 215.

²³ Charles Brugnot, « Poésies par M. de Chateaubriand, Œuvres complètes, t. xxii, 12^e livraison, 1828 », Le Provincial, 20 juillet 1828, pp. 119-22.

²⁴ *Id.*, p. 119.

²⁵ Victor Hugo, Œuvres poétiques : Avant l'exil 1802-1851, introduction de Gaëtan Picon, édition de Pierre Albouy, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1964, p. 265.

Après tout, la communion de pensée entre Brugnot et Bertrand était déjà assez évidente dans leurs poèmes, car le romantisme et l'hugolâtrie de Brugnot ne se manifestent que dans ses articles, mais aussi dans son œuvre poétique. Son unique recueil de poèmes ne sera publié qu'après la mort prématurée de l'auteur grâce aux efforts de sa veuve. Théophile Foisset ajoutera à ce florilège une préface sincère pour introduire les « vers d'un homme dont les *jours ont été courts et mauvais*. »²⁶, une préface toute centrée sur la triste biographie de son ami. Considérons, par exemple, la profonde estime pour Hugo exprimée par Brugnot et Bertrand dans leurs poèmes en rappelant que, comme l'a dit Anthony Glinoer, Hugo était vu comme un vrai chef de file par la « génération romantique émergente », ajoutant : « ces très jeunes gens sont tout entiers acquis à Victor Hugo, qu'ils idolâtrent sans modération »²⁷. (Comme on l'a vu, Paul Foisset avait même ironiquement appelé Hugo un « dieu » dans le passage ci-dessus). En 1825, Brugnot avait dédié au maître un poème passionné intitulé « À V. Hugo » qui s'ouvrait :

Je m'élance vers toi d'un amour téméraire ; O poète, pardon ! je t'appelle mon frère, Et je réponds à tes accords.

Car ta muse est aussi ma muse bien-aimée²⁸

Et Bertrand aussi, quelques années plus tard, en 1830, n'hésitera pas à rendre hommage à Hugo dans un sonnet assez emphatique intitulé « À Victor Hugo, poète » qui s'ouvre avec ces vers :

Gloire à toi dans la langue de Pindare et d'Endor Gloire à toi dont les vers, sublime poésie! Se nourrissent de sang, de miel et d'ambroise, D'une colombe éclose dans le nid du condor!²⁹

Hugo est également le destinataire du poème-dédicace « À M. Victor Hugo » qui ouvre *Gaspard de la Nuit* :

Le livre mignard de tes vers, dans cent ans comme aujourd'hui, sera le bien choyé des châtelaines, des damoiseaux et des ménestrels, florilège de chevalerie, Décaméron d'amour qui charmera les nobles oisivetés des manoirs.³⁰

Peut-être tous ces extraits sont-ils finalement des exemples de *captatio benevolentiae*, cependant ils transpirent une grande admiration pour celui qui était considéré comme le maître de la nouvelle école et surtout ils expriment une volonté de proclamer ouvertement cette fraternité poétique à tous ceux qui liront ces poèmes.

*

²⁶ Charles Brugnot, *Poésies*, Dijon, Imprimerie de Mme Veuve Brugnot, 1833, p. xxxii.

²⁷ Dans Victor Hugo, Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Correspondance*, éd. par Anthony Glinoer, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004, p. 21.

²⁸ Dans Brugnot, Poésies, pp. 210-11.

²⁹ Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenburg, Paris, Champion, 2000, p. 499. 30 *Id.*, p. 106.

Bertrand, loin d'être une figure romantique marginale et extrême dans le panorama de la culture dijonnaise des années 1820, avait à Dijon, dans sa jeunesse, des âmes sœurs littéraires; une de ces âmes, au moins jusqu'en 1830 (année de la fondation de *Le Spectateur de Dijon*), était Brugnot. Le verdict de Paul Foisset ne peut donc qu'avoir été influencé à titre posthume par l'autorité paternelle. Pourrait-on croire que Théophile reste un classique du point de vue littéraire, même après son séjour à Paris en 1828 et après l'aventure échouée du *Provincial*? La sévérité du jugement sur Bertrand – rien qu'un « sarcastique sans religion et sans mœurs », personnification d'un « romantisme incarné » – hérité par son fils benjamin semblerait supporter cette hypothèse...

VALENTINA GOSETTI

Le premier manuscrit du Clair de lune¹

Les éditions de Jacques Bony et de Jean-Luc Steinmetz fournissent deux versions du Clair de lune, celle du texte imprimé dans Le Provincial du 12 septembre 1828 avec La Gourde et le flageolet et Les Lavandières (premières versions connues de L'Air magique de Jehan de Vitteaux et Jean des Tilles respectivement) et celle du manuscrit d'ensemble confié à l'éditeur Renduel, probablement en 1836²; Jean Richer et Helen Hart Poggenburg en fournissent une troisième³ fondée sur la transcription par Auguste Petit du texte d'un autographe que le poète lui avait donné⁴. Le manuscrit de ce condisciple de Bertrand, arrivé au Collège Royal une année avant lui⁵, est conservé aujourd'hui à la Fondation Martin Bodmer à Cologny, une note allographe confirmant la provenance⁶. Il comporte la même datation que la version du Provincial, sous le titre et non en fin de poème, la position de la date correspondant ainsi à celle de la version de Ma Chaumière publiée dans les Annales romantiques en 1830 (« 2 janvier 1829. »). Le manuscrit permet de rectifier quelques inexactitudes dans la ponctuation du texte fournie par Auguste Petit et de se faire une idée de son orthographe exacte.

La comparaison des versions laisse penser que celle du manuscrit Petit, très proche de celle du *Provincial*, est la première en date. Côté paratextuel, on ne trouve ni la dédicace à Nodier du *Provincial*, ni l'épigraphe de la version Renduel, mais au même endroit,

¹ Nous remercions Georges Kliebenstein et Nathalie Ravonneaux de leurs observations portant sur une première version de cette note.

² Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, éd. J.-L. Steinmetz, Livre de Poche, 2002, p. 127 et 236, Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, éd. J. Bony, GF Flammarion, 2005, p. 199-201 et 412. On s'est penché avec beaucoup de finesse sur les deux versions principales du *Clair de lune* et sur leur curieuse relation génétique. Voir en particulier Pierre Brunel, « Sur deux versions de *Clair de lune* », dans *Lectures de* Gaspard de la Nuit, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 305-310 et Sabine Ricote, « *Le Clair de lune* d'Aloysius Bertrand : de la vision fantastique au grotesque autoréflexif », dans *Insignis*, numéro spécial, éd. Christine Marcandier et Vincent Vivès, 2010-2011 (en ligne).

³ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, éd. J. Richer, Flammarion, 1972, p. 98 et 228-229, Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenburg, Champion, 2000, p. 173-174 et 320; H. H. Poggenburg fournit pour être plus précis la version Petit « avec, entre crochets, les variantes de la version du *Provincial* ». Max Milner, quant à lui, reproduit le texte du *Provincial* et mentionne la version Petit, mais sans la citer, les variantes étant jugées « minimes » (Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1980, p. 318).

⁴ *Loisirs littéraires : Louis Bertrand. Souvenirs de Dijon*, Grenoble, Impr. Prud'homme, 1865, p. 21. H. H. Poggenburg évoque une publication en 1865 d'une conférence faite par Petit devant l'Académie Delphinale, séance du 24 novembre 1865, publié dans le *Bulletin de l'Académie delphinale*, 3° série, I, 1865, et qui existe sous la forme d'un « tirage à part », publié à Grenoble, Imprimerie de Prudhomme, 1865 (éd. citée, p. 1043). L'édition Richer indique, par erreur d'impression sans doute, une lecture faite en 1845, alors que le chercheur qualifie le conférencier de « président de Chambre à la Cour Impériale de Grenoble » : la Cour de Napoléon III donc et non de Louis-Philippe.

⁵ Henri Chabeuf, Louis Bertrand et le romantisme à Dijon, dans Mémoires de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Dijon, 4^e série, t. I, 1889, p. 129.

⁶ Nous remercions Jacques Bienvenu qui nous a informé de la localisation de ce manuscrit et Madame Staša Bibić, ainsi que la Fondation Martin Bodmer et en particulier Messieurs Jacques Berchtold, Jean Bonna et Nicolas Ducimetière, d'en avoir autorisé la reproduction.

l'indication temporelle précise qui sera placée après le texte dans Le Provincial, en partie peut-être pour ne pas surcharger l'entrée en matière maintenant que le poète veut dédier le texte « À L'AUTEUR DE TRILBY » (sous l'angle donc d'une inspiration très différente de celle de Smarra qui présidera aux poèmes du cycle Scarbo)7. Autrement, cette version diffère assez peu de la version du *Provincial*, la stratégie de ponctuation étant très proche. Bertrand modifie l'ordre des syntagmes dans une phrase (« je m'eveillai en sursaut, une nuit d'hyver, » → « je m'éveillai une nuit d'hiver en sursaut, »), change de conjonction (« lorsque la lune » \rightarrow « quand la lune ») ou, surtout, allonge légèrement des formulations (« les bruits cessèrent » → « les bruits s'affoiblirent par degrés » et « doux baiser » → « mélancolique baiser »). Ce ne sont que de menues illustrations de ces retouches apportées progressivement au texte dont Asselineau a fait une caractéristique génétique définitoire de Gaspard de la Nuit, au moment d'en offrir la deuxième édition, en donnant précisément comme exemple le renversement spectaculaire entre les versions du Provincial et du manuscrit Renduel pour Le Clair de lune. Le grand ami de Baudelaire s'opposait ainsi discrètement mais fermement à la manière dont Sainte-Beuve présentait ce perfectionnisme du poète comme un défaut, sinon une névrose⁸.

La comparaison des versions permet, lorsqu'on compare les deux premières avec celle du manuscrit Renduel, de réitérer l'un des postulats de la critique génétique : il est en réalité assez trompeur de parler, comme nous le faisons ici, de « versions » d'un texte, il serait peut-être plus juste de parler de deux textes homonymes. Car si la conception téléologique d'Asselineau constituait à coup sûr une admirable rectification de tir, flanquant une correction implicite à Sainte-Beuve, ses implications dans le cas présent pourraient conduire à délaisser comme des scories les versions antérieures, si différentes de celle de 1836 et pourvues de leurs propres qualités, qui méritent des analyses à part entière. Au moment où Bertrand donne *Le Clair de lune* au *Provincial*, son texte est pour lui (provisoirement) définitif. Comme l'a rappelé H. H. Poggenburg, « Plusieurs lecteurs ont préféré la première version du poème »⁹. Parmi ceux-ci, Petit qui suppute une reconstitution par Bertrand d'un texte perdu : « Le cadre de cette gracieuse composition sera resté dans sa mémoire, et il l'aura reproduite, avec les variantes, d'un goût peu sûr, qui se trouvent dans *Gaspard de la Nuit*. »¹⁰ Dommage que l'ami n'ait pu réécrire l'intégralité du volume pour y apporter un goût moins aléatoire.

Cette version, probablement remise à Petit parce que Bertrand la jugeait caduque, présente un certain nombre de caractéristiques spécifiques, notamment le manque à quelques exceptions près d'accents ou la présence de minuscules au début de certains paragraphes. Ces traits suggèrent-ils que, quoique très soigneusement transcrit, ce manuscrit n'était pas destiné à être confié à un imprimeur ? On remarquera néanmoins que l'espacement entre les paragraphes illustre la volonté du poète de « blanchir » son texte. Dans ce poème daté du tout début de 1827, même si la transcription peut être plus tardive (antérieure toutefois à la publication dans *Le Provincial* du 12 septembre 1828), Bertrand a donc déjà décidé de mettre en place le simulacre (typo)graphique de versification en prose

⁷ H. H. Poggenburg a relevé le titre *Minuit* dans les archives de la Société d'études de Dijon en 1827.

⁸ Voir Lucien Chovet, « Aloysius Bertrand par Charles Asselineau », dans *Miscellanées*, publication de l'Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, 2009, p. 87-88 et Jacques Bony, « Sainte-Beuve exploiteur d'Aloysius Bertrand », dans « *Un livre d'art fantasque et vagabond* ». Gaspard de la Nuit *d'Aloysius Bertrand*, éd. André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, 2010, p. 221-233.

⁹ Éd. citée, p. 320.

¹⁰ Op. cit., p. 21.

qu'il demandera dans ses « Instructions à M^r le metteur en pages » en vue de l'édition Renduel¹¹. C'est la période où Bertrand ne pense pas encore publier *Gaspard de la Nuit* mais des *Bambochades romantiques*¹² et où il entend déjà associer ses textes typographiquement à la poésie versifiée et non seulement les rattacher, thématiquement et par une poétique de l'évocation, à l'art des peintres et dessinateurs.

Deux mots sur des leçons qui frapperont le lecteur d'aujourd'hui. Pour ce qui concerne hyver, asyle, heurlait et misterieusement, s'agit-il d'archaïsmes visant à renforcer la couleur temporelle de cette évocation d'un passé caractérisé par la « ronde de nuit », en souvenir éventuel de Rembrandt ? Un demi-siècle après cette transcription du Clair de lune, l'entrée de Littré sera asile ou asyle, si bien qu'il est difficile d'affirmer qu'asyle était, dans l'esprit du poète, une orthographe ancienne. Les orthographes hyver et heurlait sont archaïques, comme l'est misterieusement. La différence entre i et y peut constituer l'un des endroits privilégiés dans des approximations involontaires, et telle fut en tout état de cause la supposition de Petit qui, dans sa transcription, fournit chaque fois des leçons « corrigées » / modernisées¹³, mais également dans des tentatives d'imitation archaïque, même ponctuelles. Pour mieux évaluer l'hypothèse archaïste – qui pourrait à la limite être prolongée pour expliquer l'absence d'accents? - il aurait fallu pouvoir vérifier l'orthographe du poète pour les mots concernés dans d'autres manuscrits de l'époque. Ce qui pourrait notamment l'appuyer, nous signale Georges Kliebenstein, c'est que « mistere est une ancienne graphie, misterial a concurrencé mystérieux, etc. La variation i/y est au cœur de la pseudonymie bertrandienne et de la forgerie de pseudo-archaïsmes : Louis / Louys / Aloysius. », d'où une possible allusion cryptée : « comme si j'eusse oui prononcer mon nom = l'ouïe = Louis/Louys ? »¹⁴. L'enchaînement asyle heurlait pourrait bien inciter à privilégier l'idée non pas d'un véritable pastiche du français du temps de Callot¹⁵, mais d'un

¹¹ Aloysius Bertrand, Gaspard de la Nuit, éd. Jacques Bony, 2005, p. 329.

¹² La publication dans *Le Provincial* était accompagnée de la note : « Ces trois pièces font partie d'un recueil de compositions que l'auteur se propose de publier très prochainement sous le titre de *Bambochades romantiques*. » (éd. J. Bony, citée, p. 7, n. 3).

¹³ Dans ce cas, cela n'aurait rien de déshonorant (surtout pour un poète qui, au moment référé, n'a que 19 ans, et 21 ans lors de la parution dans *Le Provincial*). Flaubert faisait bon nombre d'erreurs d'orthographe dans les manuscrits de *Madame Bovary*, Coppée probablement moins par décimètre carré en écrivant son *Reliquaire*; préférera-t-on ici l'impeccable correction de l'intimisme bourgeois ou l'incorrection hirsutement réjouissante? Morale philologique impuriste: le Génie n'a pas forcément besoin d'être imperméable aux phôtes d'hortografe. Mais dans le cas présent, il n'est pas forcément utile de faire appel à cette morale.

¹⁴ On peut penser à la technique de Verlaine, dans le climat également onirique de *Mon rêve familier*: « Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore / Comme ceux des aimés que la Vie exila. », la douce sonorité étant plausiblement *Élisa*, si proche d'*exila*, comme l'ont suggéré indépendamment et quasi simultanément Jean-Pierre Bobillot et Jean-Luc Steinmetz, l'un penchant pour la cousine du poète, l'autre pour sa mère (colloque de Cerisy *Verlaine à la loupe*, 11-18 juillet 1996). La solution serait probablement, si l'on peut dire, dans le palimpseste et si les deux femmes étaient toujours vivantes, il s'agit bien en effet d'évoquer une hantise en se servant de ce que Graham Robb appelle une « rime-fantôme » (*La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Aubier, 1993, p. 307-311). Pour Bertrand, voir Georges Kliebenstein, « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », dans *Lectures de* Gaspard de la Nuit, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 239-259.

¹⁵ Certains linguistes ont déploré l'ignorance linguistique que Bertrand manifesterait dans *Les Lépreux*. C'est le cas notamment de Charles Bruneau qui reproche à Bertrand la production d'un langage historiquement frelaté (*L'Époque romantique*, dans *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, dir. Ferdinand Brunot, Armand Colin, 1948, t. XII, p. 286) alors que la distinction très nette entre la langue de l'épigraphe et celle du corps du texte exhibe le fait que le poète n'a aucune intention de produire un pastiche de l'ancien français (ce qui ne prouve pas que l'épigraphe est tirée d'un texte authentique en ancien français). C'est, en gros, la méthode des tableaux historiques de Vitet ou de certaines œuvres du Bibliophile Jacob. Mais dans ces

saupoudrage orthographique pour donner un parfum d'ancienneté, comme pour la rime *mantel :: châtel* dans « La Chanson du pèlerin » ou des mots comme *aigail*, *hanaps*, *élanguis* et *mires* dans « Les Lépreux ». Si tel était en effet l'objectif du poète, la disparition de ces traits dans *Le Provincial* s'explique-t-elle par un changement de stratégie évocatoire volontaire ou Bertrand a-t-il cédé aux pressions d'autres membres de la direction du journal, tel le très conservateur Foisset ? Quoi qu'il en soit, la version si différente de Renduel maintient l'orthographe habituelle des années 1830.

STEVE MURPHY

textes, ce n'est pas généralement sur le plan de l'orthographe que se fonde la couleur temporelle, la technique consistant à puiser dans un stock relativement restreint de mots et locutions considérés comme moyenâgeux, très accessibles grâce à cette répétition même pour les spectateurs et lecteurs visés.

le clair de lune.

minuit, 7 janvier 1827.

A l'heure qui separe un jour d'un autre jour, quand la cîté dort silencieuse, je m'eveillai en sursaut, une nuit d'hyver, comme si j'eusse oui prononcer mon nom auprès de moi.

ma chambre etait à demi obscure : la lune vetue d'une robe vaporeuse, comme une blanche fée, gardait mon sommeil et me souriait à travers les vitraux.

une ronde nocturne passait dans la rue ; un chien sans asyle heurlait dans le carrefour desert, et le grillon chantait dans mon foyer.

Bientot ces bruits cesserent : la ronde nocturne s'était eloignée ; on avait ouvert une porte au pauvre chien abandonné ; et le grillon, las de chanter, s'était endormi.

et moi, à peine sorti d'un rêve, les yeux encore eblouis des merveilles d'un autre monde, tout ce qui m'entourait était un second rêve pour moi.

oh ! qu'il est doux de s'eveiller au milieu de la nuit, lorsque la lune, qui se glisse misterieusement jusqu'a votre couche, vous eveille avec un doux baiser !

LE CLAIR DE LUNE. À L'AUTEUR DE TRILBY.

À l'heure qui sépare un jour d'un autre jour, quand la cité dort silencieuse, je m'éveillai une nuit d'hiver en sursaut, comme si j'eusse ouï prononcer mon nom auprès de moi.

Ma chambre était à demi obscure, la lune vêtue d'une robe vaporeuse, comme une blanche fée, gardait mon sommeil, et me souriait à travers les vitraux.

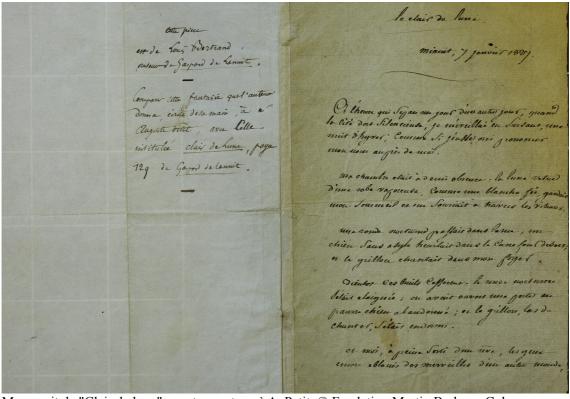
Une ronde nocturne passait dans la rue ; un chien sans asile hurlait dans le carrefour désert, et le grillon chantait dans mon foyer.

Bientôt ces bruits s'affoiblirent par degrés : la ronde nocturne s'était éloignée ; on avait ouvert une porte au pauvre chien abandonné ; et le grillon, las de chanter, s'était endormi.

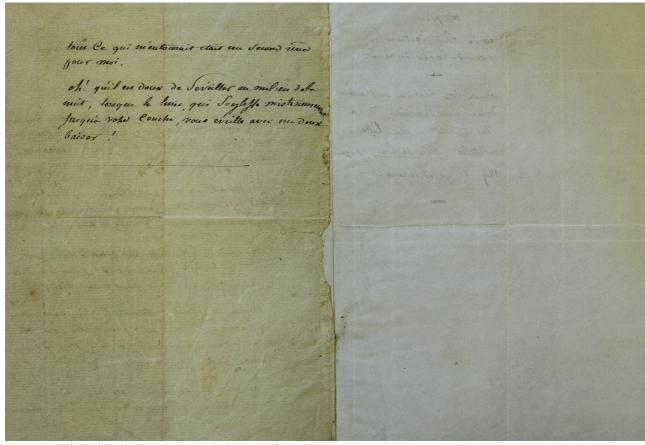
Et moi, à peine sorti d'un rêve, les yeux encore éblouis des merveilles d'un autre monde, tout ce qui m'entourait était un second rêve pour moi.

Oh! qu'il est doux de s'éveiller au milieu de la nuit, quand la lune, qui se glisse mystérieusement jusqu'à votre couche, vous éveille avec un mélancolique baiser!

Minuit, 7 janvier 1827.



Manuscrit de "Clair de lune" ayant appartenu à A. Petit. © Fondation Martin Bodmer, Cologny.



Manuscrit de "Clair de lune". © Fondation Martin Bodmer, Cologny.

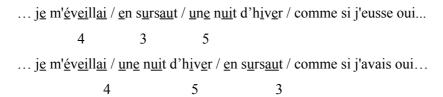
Études et analyses

Lecture comparée de différentes versions de quelques pièces de *Gaspard de la Nuit*

Nous allons comparer les versions diverses des premiers poèmes de Bertrand pour déterminer s'il y a une évolution et une attitude systématique dans les modifications introduites¹.

*

Nous connaissons trois versions de la pièce « Le Clair de lune » : la première, datée du 7 janvier 1827, a été lue à la séance de l'*Académie delphinale* du 24 novembre 1865 par Auguste Petit²; celle du 27 janvier 1827 a été publiée dans le *Provincial* du 12 septembre 1828³ et la troisième a été insérée dans le troisième livre de *Gaspard*, « La Nuit et ses prestiges ». Toutes les versions ont six couplets, mais ceux des deux premières sont plus longs et, parce qu'il n'y a pas de blancs entre eux, on y voit moins la disposition formelle. Les deux premières ne diffèrent que par quelques éléments :



Grâce au déplacement des termes, le rythme de la phrase devient plus efficace : d'abord plus rapide et subitement plus lent, mettant en relief, l'aspect sémantique de « en sursaut ». Quant au verbe, l'auteur préfère une forme moins littéraire, plus naturelle.

Ma chambre était à demi obscure <u>:</u> la lune, vêtue d'une robe vaporeuse, comme une blanche fée, fardait mon sommeil et me souriait à travers les vitraux.

Ma chambre était à demi obscure <u>;</u> la lune vêtue d'une robe vaporeuse comme une blanche fée, <u>regardait</u> mon sommeil et me souriait à travers les vitraux.

Les deux-points, explicatifs, sont moins suggestifs que le point-virgule lequel isole les deux propositions et élude leur rapport. Quant à « fardait », comme dans le cas antérieur, il

¹ Nous utilisons pour cette lecture l'édition de *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* avec Introduction par Jean Richer. Paris : Flammarion, 1972 (Bibliothèque romantique). Les références données ensuite renvoient à l'édition des *Œuvres complètes* de Helen Hart Poggenburg (Paris Champion, 2000), désormais abrégée *OC*.

² Le texte lu par Auguste Petit se trouve p. 228 de l'édition de J. Richer et p. 320 dans les *Œuvres complètes*. L'année 1845 donnée par Jean Richer est une erreur rectifiée par Helen Hart Poggenburg.

³ Gaspard de la Nuit, op. cit., p. 228-229 et OC, p. 320.

est d'emploi littéraire. Et la suppression des virgules, procédé moderne, donne plus de liberté à la lecture et plus de souplesse au rythme.

Bientôt <u>ces</u> bruits <u>cessèrent</u>; la ronde nocturne s'était éloignée, on avait ouvert <u>la</u> porte au pauvre chien abandonné...

Bientôt <u>les</u> bruits <u>s'affaiblirent par degrés</u>. La ronde nocturne s'était éloignée, on avait ouvert <u>une</u> porte au chien abandonné...

Le point isole davantage et est plus convenable dans ce contexte, à la suite de « s'affaiblirent par degrés », bien plus flou et suggestif que « cessèrent ». La préférence pour une poésie suggestive transparaît aussi quand l'auteur met le défini « les » à la place de « ces », et remplace le défini « la » par l'indéfini « une » (à comparer avec le verset précédent où, dans la deuxième rédaction, Bertrand met « un carrefour » à la place de « le carrefour »).

Aux versets 5 et 6, les différences concernent quelques virgules ajoutées par Bertrand dans la deuxième version. Elles mettent en relief l'absence d'ordre des termes des propositions et créent du mouvement, en intensifiant le rythme et le sens. Il y a aussi la suppression de l'adjectif « second » (« tout ce qui m'entourait était un second rêve pour moi »), visant le manque de précision et la substitution de l'épithète « doux » à « mélancolique », plus romantique.

Quand on examine le texte qui est dans *Gaspard*⁴, on y distingue une transformation très remarquable. Le sixième couplet des versions antérieures y apparaît assez modifié, au début de la pièce, en guise d'introduction, séparé du reste par un astérisque. La distribution de ce qui a été repris se fait dans un autre ordre :

Version de 1828 Version finale

Les premier et deuxième couplets n'ont pas été repris.

Le troisième couplet devient les troisième, quatrième, cinquième couplets.

Le cinquième a été supprimé. Le sixième est tout à fait original.

Dès le premier couplet, le lecteur remarque qu'il s'agit à peu près d'un nouveau poème, qui ironise le titre et, pensons-nous, la version précédente. L'atmosphère de rêve où baignait celle-ci devient l'atmosphère de l'état de fièvre, responsable de la vision grotesque, déformée de la réalité. Mais si la scène est devenue plus pittoresque, se fixant sur ces quelques points auxquels une nuit de veille fiévreuse nous rend sensibles, elle n'est pas pour autant moins poétique. À la place de ce vocabulaire et de ces phrases colorés encore de classicisme, caractéristique du romantisme à ses débuts, Bertrand a mis des expressions d'un lyrisme tout nouveau, qui priment surtout par leur pouvoir évocateur, par leurs résonances sonores et sémantiques : « l'heure tremble au clocher », « la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or! » — On est frappé par le réalisme de ces métaphores. « Deux ladres se lamentaient sous ma fenêtre » remplace « Une ronde nocturne passait dans la rue » ; « et le grillon de mon foyer vaticinait tout bas » se substitue à « et le grillon chantait dans mon foyer » — Ces modifications recherchent systématiquement des situations et un langage apparemment dépourvus de lyrisme, mais en vérité, pour cette raison même,

⁴ *Id.*, p. 98 et *OC*, p. 173-174.

libérés de conventions et capables d'exprimer des résonances nouvelles. « Mais bientôt mon oreille n'interrogea plus qu'un silence profond. » — Il y a tout un impressionnisme dirigeant l'élaboration de cette phrase qui remplace cette autre, bien précise, « Bientôt ces bruits cessèrent ». « Les lépreux étaient rentrés dans leurs chenils, aux coups de Jacquemart qui battait sa femme ». — « Ladres », employé plus haut, est un mot vieilli, littéraire et Bertrand a déjà montré ailleurs sa préférence pour un langage courant ; « chenils » est très fort, employé au sens figuré ; « Jacquemart » assure la couleur locale moyenâgeuse et dijonnaise. « Et moi, il me semblait, — tant la fièvre est incohérente — que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu! » — Nous sommes loin du romantisme doucereux de la version originelle qui termine le poème sur ces mots : « Oh! Qu'il est doux de s'éveiller, au milieu de la nuit, quand la lune, qui se glisse mystérieusement jusqu'à votre couche, vous éveille avec un mélancolique baiser! »

En examinant la dernière version de « Le Clair de Lune », nous avons signalé jusqu'ici les éléments qui sont à l'origine de cette expression poétique nouvelle. Cependant, tous ces changements semblent accompagner une transformation bien plus frappante concernant le rythme de la pièce : en vérité, ce langage dépouillé, simple, direct devient purement lyrique parce qu'il s'intègre dans le mouvement cadencé qui transforme la prose en poésie. Voilà comment se manifeste le rythme :

Énumération :

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

Formations binaires:

```
... du guet / enrouillé par la pluie /
et / morfondu par la bise /.
... dès que / la dernière bluette /
avait éteint / sa dernière lueur /.
```

Cette structure est soulignée par sa chaîne sonore :

Syntaxe:

```
<u>au coup</u> / de Jacquemart / qui battait / sa femme.

2 4 3 2
```

La comparaison de « Les Lavandières » et de « Jean des Tilles »⁵ nous conduit à des conclusions similaires. « Les Lavandières », parue dans *Le Provincial*, dédiée à É. Deschamps, date du 14 avril et dépasse de plus d'un an la rédaction de « Le Clair de

⁵ *Id.*, p. 141 et *OC*, p. 239-240 et p. 351.

Lune ». Cela explique la disposition en couplets qui, plus longs qu'ils ne seront dans « Jean des Tilles », se trouvent bien séparés les uns des autres, donnant déjà à la pièce la forme de ballade. Mais, comme la pièce citée, elle appartient à cette période du romantisme français dont le vocabulaire est tout coloré de classicisme (« voûte céleste », « auréole dorée », « couronner »), où l'inspiration vient de la nature (« les herbes verdoyantes », « des rayons aériens voltiger comme des papillons de fleur en fleur ») que le poète décrit par de nombreuses épithètes (« ses ailes bleues », « limpide miroir », « grotte murmurante et sombre », « nénuphars jaunes », au v. 4), le sentiment religieux (« l'heure de l'angélus » n'est-il pas un moment romantique par excellence ?). En même temps, on y rencontre cet élément surnaturel, associé à l'heure du soir, qui répond au goût du fantastique.

La technique de composition n'est pas encore celle que nous étudions dans *Gaspard*, fondée sur des effets de rythme, et travaillant chaque détail pour le rendre suggestif. Sauf en ce qui concerne les temps verbaux qui se distribuent dans une structure identique à celle qui est utilisée dans « La citadelle de Mollgast » : nous pourrions dire que le présent et le passé composé, indéfinis, transcrivent le mouvement de la description tandis que le passé simple, défini, ferme la pièce en la figeant dans le temps, immobile comme un tableau.

La pièce insérée dans le sixième livre, *Silves*, n'a plus la dédicace à Deschamps. Mais elle avait une épigraphe, raturée sur le manuscrit, la rattachant à La Fontaine, dont le réalisme se fait sentir. Dans ce cas aussi, le poème de *Gaspard* a très peu conservé de ses débuts :

- Quelques mots: « la lavandière », « l'ondin », « malicieux », « cueillir », « courant »,
 « écume », « balançaient » ont été repris ;
- D'autres mots ont été remplacés par des synonymes ou des locutions :

```
« anneau » par « bague »
```

- « vain » par « espiègle »
- « qui danse et chante » par « qui ruisselle, se plaint et rit »
- « sur l'écume de la cascade » par « sous les coups redoublés du battoir »
- « jette les fruits mûrs » par « les nèfles mûres qu'il noie »
- « qui se plaît à nous dérober » par « Jean le voleur ! »
- « un pivert a passé sous les saules balancés » par « le vent par des corbeaux qui se balançaient à la verte flèche des peupliers »

Tandis que, dans la première version, il faisait soleil, ici, « le ciel » est « moite et pluvieux », ce qui explique la préférence pour des corbeaux, seul vestige de l'élément fantastique de la version originelle ;

L'ondin est ici confondu avec l'eau elle-même (v. 2-3) et avec un poisson qui peut devenir friture (v. 5).

Dans toutes ces modifications, on remarque l'intention de faire jaillir le lyrisme de la réalité la plus simple : d'où l'emploi d'un vocabulaire et de situations qui n'appartiennent pas aux matériaux poétiques conventionnels. Tout devient très suggestif, grâce au pouvoir de création du rythme à partir des exclamations, des propositions relatives, des énumérations, des formations binaires et des sonorités (il y a des latérales et des fricatives

traversant tout le poème). Et, ce que nous avons constaté pour la première version, l'emploi des temps verbaux contribue à exprimer, dans une pièce si courte, des variations de la composition passant du plan du discours, du monologue intérieur à celui du récit.

« La Gourde et le Flageolet » a été publié dans le *Provincial* le 12 septembre 1828, avec « Le Clair de Lune » et « Les Lavandières ». Sa composition date du 22 février et à cette époque se révèle déjà le soin de séparer les couplets par des blancs. Elle sera refaite et raccourcie plus tard mais ne fera pas partie de *Gaspard*. Victor Pavie en mettra la nouvelle version dans les *Pièces détachées* sous le titre de « L'air magique de Jehan de Vitteaux » 7.

La structure de « La Gourde et le Flageolet » est celle d'un récit, situé dans le temps et dans l'espace et entremêlé de descriptions détaillées. Dans cette version la poésie jaillit d'une atmosphère étrange, côtoyant la légende, qu'un vocabulaire plein d'indications pittoresques réussit à évoquer. La disposition en couplets sert en quelque sorte de moule à Bertrand, conditionne son expression – plus directe dans les dialogues et plus détaillée dans les passages descriptifs, dans lesquels on voit la présence des constructions symétriques, caractéristiques plus tard des textes de *Gaspard de la Nuit*.

Mais c'est en comparant cette version à « L'air magique de Jehan de Vitteaux » que la tendance de Bertrand au resserrement devient visible. Les cinq couplets initiaux, après de nombreuses suppressions et des changements, se distribuent par neuf soi-disant couplets dont six constituent un dialogue. En outre, jusqu'au cinquième couplet, la pièce a la structure d'une scène dramatique, avec des indications concernant le décor, l'aspect des acteurs, leurs discours et leurs actions. Dans les quatre couplets finaux le poète utilise les procédés du récit : l'imparfait, les incises l'attestent. Il faut observer la nouveauté de cette composition qui, en fait, réalise le projet moderne de mélange des genres prôné par les théoriciens du romantisme.

L'économie de l'expression est obtenue aussi grâce à d'autres moyens :

- La suppression des épithètes ;
- L'emploi de constructions nominales :
 - 1.« serrait dans sa forte main droite la garde d'une longue épée » devient « armé d'une énorme épée à couper en deux la tour de Montlhéry ».
 - 2. « Prête-moi ta gourde, vassal... » se réduit à « Halte-là! ta gargoulette vassal ».
 - 3. « et appuie fièrement sa longue épée contre son épaule » devient « son épée appuyée contre l'épaule ».
- L'absence d'incises dans la partie initiale ;
- La phrase parenthétique résume une longue description ;
- La préférence pour des temps simples : « se mit à danser » devient « dansait ».

En amendant le texte, Bertrand aboutit à une pièce construite autrement et visant d'autres effets. Le souci de couleur locale est encore un élément poétique mais frappant bien moins que la composition du poème, qui cherche à suggérer les intentions des

⁶ Id., p. 242-243 et OC, p. 364.

⁷ *Id.*, p. 160-161 et *OC*, p. 271-272.

personnages, leurs mouvements, par un minimum de ressources :

- L'ordre des mots crée le rythme :

Le clerc du gai savoir approcha, / sans mot dire, / l'archet / de son rebec / et joua l'air magique / de Jehan de Vitteaux

Vos agneaux d'or, s'il vous plaît, ou je vous mène, / ainsi dansant, / par les vallées et les bourgs, / au pas d'arme / de Marsannay!

- Les sonorités sont aussi expressives du point de vue rythmique :

```
La feuillée verte et touffue.

[f] [v] [t] [t] [f]

armé d'une énorme _épée à couper
[m e] [n e] [m e p e] [p e]

son épée appuyée
[e p e a p y j e]

et détachant son cheval dont les rênes étaient passées au rameau d'un chêne
[f] [f] [Ren] [Ramo] [se n]
```

- Les formations binaires créent aussi un rythme :

```
La feuillée verte / et touffue.

avec sa gourde / et son rebec

un clerc... / et un chevalier

approcha... / et joua

Vos agneaux d'or... / ou je vous mène ainsi dansant par les vallées / et les bourgs

après avoir fouillé... / et détachant...
```

Un tel intérêt pour la structure formelle de la pièce trahit chez Bertrand la redécouverte de valeurs poétiques essentielles que la poésie versifiée avait presque complètement ignorées. Et nous constatons que cette prise de conscience de la vraie nature de la poésie le saisit après avoir écrit ses premières bambochades.

Dans ce sens, la pièce suivante, « Ma Chaumière », datée du 2 janvier 1829 et revue plus tard pour faire partie du sixième livre, *Silves*, révèle bien davantage l'existence de cette élaboration formelle.

La lecture de la pièce de 1829⁸ ne nous conduit pas à des conclusions très distinctes de celles issues de l'examen des autres premières versions. Nous y rencontrons toutefois un élément nouveau : le sujet autobiographique (« ma mère nous raconterait notre jeunesse en Italie »), où le poète s'expose aux regards des lecteurs et, dans une note ajoutée à la pièce, avoue un désir secret qu'il reconnaît impossible. Il y a là aussi la couleur moyenâgeuse, « des cathédrales gothiques » et « des châteaux forts », qui lui vient à travers la rêverie, comme il convient au goût du jour.

⁸ *Id.*, p. 236-237 et *OC*, p. 349-350.

Pourtant, on peut reconnaître déjà une attention plus grande concernant la structure du texte et le réseau rythmique sous-jacent, ou plutôt dictant la suite de la pièce.

C'est le cas des parallélismes binaires :

```
Ma chaumière aurait / l'été / les feuilles des bois / pour parasol,

et / l'automne / pour jardin / quelque mousse /
qui soupire au bord de la fenêtre
et / quelque fleur /
qui sente...

Aux premières neiges... / ma mère nous raconterait...
tandis que / ma sœur ferait courir...

... j'y verrais / des cathédrales gothiques / briller...
et / des châteaux forts / crouler....
```

Cette structuration met en relief l'emploi très expressif des temps verbaux. Toute la pièce étant fondée sur un fait hypothétique, la répétition du conditionnel, comme ligne sonore traversant tout le poème, crée un rythme soulignant la non-réalité de ce qui est exprimé. En plus, il est complété par un imparfait, lui aussi hypothétique, par un présent de définition, intemporel, et par un participe et des infinitifs, formes nominales, intemporelles aussi.

Finalement, dans tous les couplets, des descriptions, des détails sont dirigés vers la création d'effets visuels :

l'aiguille luisante

les yeux sur la braise ardente, j'y verrais des cathédrales gothiques briller de la clarté rouge des incendies ; et des châteaux forts crouler en ruines avec leurs soldats dans les fossés

ouvrant la fenêtre, j'apercevrais bien loin dans la brume, à la lisière d'un bois, un voyageur [...] et qui va toujours s'amoindrissant beaux palais

La version suivante⁹, diminuée d'un couplet et de la note finale, élimine ces références trop évidentes à l'élément visuel et préfère des artifices qui mettent en branle l'imagination, essayant de suggérer au lieu de préciser. C'est ce qu'on vérifie dans le premier couplet, où il arrive à Bertrand de substituer une évocation olfactive à une autre, visuelle. Il faut remarquer aussi comment il fait ressortir le tableau par la recherche de quelques effets sonores qui signalent les termes expressifs :

Ma chaumière aurait, l'été, les feuilles des bois [ʃ] [e] [e] [f] [ə] [e]

⁹ *Id.*, p. 139-140 et *OC*, p. 237-238.

La Giroflée 7 – Bulletin Bertrand – Automne-Hiver 2014

Version de 1829	Version de 1836
que <u>l</u> que mou <u>ss</u> e qui en <u>ch</u> â <u>ss</u> e <u>l</u> es <u>p</u> er <u>l</u> es de [l] [s] [ʃ] [s] [l] [p] [l] la <u>pl</u> uie [l] [p][l]	et quelque giro <u>fl</u> ée qui <u>fl</u> eure <u>l'</u> amande. [1] [f] [1] [f][1] [1]

Le deuxième couplet (quatrième de la version originelle) conserve quelques éléments visuels seulement, mais ce qui lui est ajouté révèle nettement le but de Bertrand : utiliser tous les moyens à la disposition de la poésie pour la rendre suggestive :

Version de 1829	Version de 1836
Puis, ouvrant la fenêtre, j'apercevrais bien loin dans la brume, à la lisière d'un bois, un voyageur dont le manteau descend sur la croupe de son cheval, et qui va toujours s'amoindrissant.	Mais l'hiver, – quel plaisir, quand le matin aurait secoué ses bouquets de givre sur mes vitres gelées, La figure y parle davantage à l'imagination. d'apercevoir bien loin, / à la lisière de la forêt / un voyageur qui va toujours s'amoindrissant Le rythme accélère pour accompagner la vision du voyageur qui disparaît progressivement. lui et sa monture, dans la neige et la brume! Le rythme signale le pas du cheval.

D'autres passages ajoutés provoquent cette même intention d'éviter les traits précis : « Et quel plaisir, la nuit, à l'heure douteuse et pâle qui précède le point du jour... » – le temps y est flou, indéterminé. « Ah! Si le roi nous lisait dans son Louvre, – le seigneur suzerain de tant de fiefs qu'il ignore le nombre de ses châteaux ne nous marchanderait pas une chaumine! » – Bertrand ne décrit pas la « chaumine », qui est plus petite que la « chaumière », mais la suggère par les oppositions implicites dans « son Louvre », « tant de fiefs », « châteaux » et « chaumine ».

La pièce a reçu d'autres modifications encore : Bertrand lui enlève les deux couplets originels (2 et 3) où il était question de détails concernant sa vie. Le poète ne s'adresse plus à sa mère ni à sa sœur, mais à sa muse, bien que celle-ci ne soit pas une abstraction, et révèle sa subjectivité quand il la définit comme « inabritée contre les orages de la vie ! » Au niveau des déterminants, des substituts aussi, le poème est moins impersonnel et trahit encore la présence du « moi » : « ma chaumière », « mes vitres », « mon coq », « nous lisait », « ne nous marchanderait pas ».

En supprimant les références autobiographiques, Bertrand ne peut s'empêcher de recourir à l'inspiration moyenâgeuse, révélatrice elle-même de ses préférences et des sources auxquelles se rattachent ses compositions.

Pourtant, toutes les modifications signalées jusqu'ici s'insèrent dans le projet plus large de créer un poème essentiellement rythmique. On répète encore, Bertrand semble avoir redécouvert le principe du lyrisme. « Ma Chaumière » est une pièce faite de structures

symétriques, d'accumulations, de répétitions, de parallélismes.

```
Ainsi, au départ nous avons :
```

```
Ma chaumière aurait / l'été et l'automne...

/ <u>Mais</u> l'hiver / le matin

/ le soir

/ et la nuit.
```

Ensuite, par des accumulations et des parallélismes, le poème se construit :

```
Ma chaumière aurait / l'été / la feuillée des bois / <u>pour</u> parasol, et
/ l'automne, / <u>pour</u> jardin, ...
/au bord de la fenêtre, <u>quelque</u> mousse/
<u>qui</u> enchâsse les perles de la pluie,/
et
<u>quelque</u> giroflée/
qui fleure l'amande.
```

Mais / l'hiver, / quel plaisir /
quand / le matin.../ d'apercevoir....
Quel plaisir, / le soir, / de feuilleter...
Et quel plaisir, / la nuit.../ d'entendre...

Il y a d'autres dédoublements encore :

... un voyageur qui va toujours s'amoindrissant, / lui et sa monture, / dans la neige et la brume.

... de feuilleter, sous le manteau de la cheminée / flambante et parfumée / d'une bourrée de genièvre, / les preux et les moines / des chroniques, si merveilleusement portraits qu'ils semblent, / les uns jouter, les autres prier encore!

... à l'heure / douteuse <u>et</u> pâle / qui précède le point du jour, d'entendre / mon coq s'égosiller dans le gélinier <u>et</u> le coq d'une ferme lui répondre faiblement... »

Toutes ces structures se développent à partir d'une situation irréelle, hypothétique, mais idéale pour le poète. Ce deuxième aspect l'emporte sur le premier, comme nous l'indique la nouvelle distribution des temps verbaux : il y a sept infinitifs et cinq présents de définition, formes intemporelles qui énoncent des états ou des actions indéterminées, contre trois conditionnels chargés, eux, des actions éventuelles, conjecturales.

Les données examinées ci-dessus, assez incomplètes, suffisent à révéler toutes les possibilités offertes par une lecture des poèmes de Bertrand. Mais il serait important, à notre avis, de compléter cette première partie par une dernière lecture comparative des trois versions d'« Octobre », pièce insérée aussi dans le sixième livre, *Silves*. Ses trois versions étant également tardives, peut-être pourrons-nous en tirer des informations complémentaires sur une évolution possible de Bertrand dans la conception et dans la facture de son œuvre, après son séjour à Paris.

Depuis sa première esquisse¹⁰, ce poème fait voir des structures rythmiques déterminant le développement des idées, des images. Le texte, qui n'est pas distribué en couplets, est composé de formations symétriques :

Formules binaires:

- les pelouses du parc et de l'Arquebuse se sont épaissies, <u>et</u> les prés de Chèvremorte semés de marguerites
 - L'hirondelle est de retour,
 - et les petits ramoneurs sont partis.

Parallélismes:

Qui n'a respiré <u>déjà</u> / du haut... / le délicieux parfum des pêchers ! Qui n'a <u>déjà</u> visité/ la Fontaine...

Oh! malheureux le malade / qui ne voit le ciel / que du fond....
 Malheureux le prisonnier / qui ne respire l'air / que dans...

Accumulations:

des troupes de douze à quinze, / en habit de fête, / le visage rayonnant, / armés de leurs bâtons ferrés, / et chargés de leurs légers sacs de toile.

La composition suivante¹¹ n'est pas la reprise du même poème, mais proprement sa suite – elle commence par la fin du texte publié le 4 mai qui parlait de l'arrivée du printemps. Le 5 octobre, la source d'inspiration est déjà l'automne et la poésie fait jaillir d'autres situations. Si nous rapprochons les deux versions, c'est pour vérifier que les techniques utilisées dans leur composition est toujours la même. La pièce est constituée d'un long paragraphe dans lequel nous distinguons des variations sémantiques et rythmiques déterminant sa division d'une façon naturelle. Le mouvement est suggéré par le traitement dispensé au sujet lequel montre d'abord les effets de la saison sur la nature et sur l'homme, dans une vision romantique de leur parenté (« la cloche de Saint-Anne qui tinte plus mélancolique », « les marronniers de nos promenades qui gémissent, chauves et caducs »). Le temps leur étant hostile, les hommes se recueillent, cherchent les occasions de se rassembler, de se réunir et perdent un peu ce contact avec la nature. Voilà le sujet de cette pièce qui se termine en prévoyant déjà le retour du printemps, c'est-à-dire un retour au poème antérieur.

Quant à son aspect formel, cette pièce constitue une architecture plus complexe de formules binaires et d'autres formations symétriques. Nous pouvons même dire que le poème se fait de la juxtaposition de formules cadencées :

- Les petits savoyards sont de retour / \underline{et} déjà leur jeune voix a frappé l'écho sonore de notre quartier.

Les hirondelles suivaient le printemps ; Ils précèdent l'hiver.

- Accumulation de la structure S + qui + P. + C. :

¹⁰ *Id.*, p. 238-239 et *OC*, p. 353.

¹¹ Id., p. 239 et OC, p. 353.

La pluie intermittente / qui bat / nos vitres, La cloche de Sainte-Anne / qui tinte/ plus mélancolique, La mendiante / qui remue / les cendres de sa chaufferette, Les jeunes gens hâtifs / qui s'enveloppent / de leurs manteaux, etc.

- cet horizon immense, incolore, glacé et sans perspective...
- tout nous invite / à nous recueillir dans nos affections domestiques / et à resserrer le cercle de nos amusements
- Voici venir pourtant / les soirées au coin du feu, /
 les soirées théâtrales, /
 la Saint-Martin et ses brandons, /
 Noël et ses bougies,/

etc...

Ces développements symétriques deviennent excessifs, encombrant le poème qui devient monotone et inexpressif à cause de sa redondance. Quand Bertrand le transforme pour le distribuer en couplets¹², il simplifie beaucoup cette architecture. Il élimine les répétitions excessives d'une même structure au profit de formes moins rigides, capables de signaler le rythme par des moyens divers. Il se fixe sur la deuxième partie qui caractérise la saison par ses fêtes – dans ce cas, le maintien de l'accumulation des termes s'explique comme cadence qui accentue le passage du temps.

Ce travail de suppression des éléments considérés comme superflus ne réussit que grâce à une réelle habileté à choisir le détail révélateur, le trait susceptible de suggérer à lui seul tout ce qui n'a pas été dit. C'est ce qu'on constate dans ces substitutions significatives pratiquées lors de la rédaction définitive :

retour et déjà leur <u>jeune voix a</u> <u>frappé</u> l'écho sonore de <u>notre</u>	Les petits savoyards sont de retour, et déjà leur <u>cri interroge</u> l'écho sonore <u>du</u> quartier.
quartier.	

D'abord, Bertrand remplace le langage poétique conventionnel par une expression plus usuelle et donc, avec une plus grande force suggestive dans le contexte. Quant à la forme contractée « du », elle fait disparaître le trait subjectif ; c'est le même cas vérifié dans :

La pluie intermittente qui <u>bat nos</u> vitres...

Une pluie intermittente inonde la vitre offusquée...

Les changements concernant les articles s'expliquent par un désir d'indétermination; dans le cas du verbe et du participe-adjectif, ils produisent des effets au niveau sémantique et au niveau rythmique.

Il faut se tourner finalement vers les temps du verbe. Bertrand fait disparaître le passé initial de la deuxième version et élimine de cette manière les vestiges du récit. Il emploie le présent (10, dont 5 de définition), l'infinitif (2) et le futur (2), tous temps du discours

¹² *Id.*, p. 142 et *OC*, p. 241-242.

poétique qui se veut intemporel et qui exprime de nouveau le désir d'indétermination, d'élaboration d'une poésie non-confessionnelle, de création d'un langage qui ne soit asservi ni à des conventions, ni au poète.

La lecture de ces trois pièces permet une autre réflexion : si, après avoir rédigé sans doute plus d'une fois les compositions de *Gaspard*, Bertrand continue à reprendre et à corriger les écrits nouveaux, cela justifie l'idée que ce procédé lui est nécessaire à partir de la nouvelle conception de la poésie et du rôle du poète qu'il se fait et que son œuvre laisse entrevoir.

*

Les résultats obtenus au terme de ces lectures comparées nous fournissent des éléments essentiels à l'étude du poème en prose de Bertrand. Les premières pièces lues à la *Société d'Études* et publiées dans le *Provincial* ont été, pour quelques-unes d'entre elles, reprises et, pour la plupart, la rédaction nouvelle aboutit à une composition différente, on pourrait même dire à une autre pièce. Plus encore, d'une version à l'autre de chaque poème, nous vérifions des transformations qui nous permettent de parler d'une évolution sensible dans l'œuvre que Bertrand se proposait d'écrire.

Les pièces insérées dans Gaspard de la Nuit se composent de versets ou de couplets dont le nombre et la longueur varient. C'est dès lors un souci visible de la part de Bertrand d'adopter une forme apparentée à celle du poème en vers. Cette impression est renforcée par les suppressions et les remplacements de termes des versions originelles qui créent un langage assez différent dont l'extrême résonance sonore et sémantique atteste une connaissance profonde des ressources poétiques. En fait, ce resserrement de l'expression, allié au choix du mot exact, de la chaîne sonore, de la particularité syntaxique et à tout ce qui est facteur de rythme, produit un langage dont le but n'est plus déjà la clarté, la précision classiques. Au contraire, Bertrand veut évoquer, suggérer plutôt qu'exprimer, à l'aide d'un vocabulaire qui reproduit le réel de tout près – et, par conséquent, jusqu'alors conventionnellement non-poétique –, à l'aide aussi d'images simples, de tous ces éléments (symétries, répétitions) qui font naître le rythme et la musique. La matière de cette poésie, son message, poursuivent ce même but : ne pas faire connaître, révéler les impressions, mais les suggérer à travers le flou, l'obscurité, le mystère, le fragmenté, l'insolite.

Nous pouvons donc conclure que toutes ces différences signalées entre les premières versions et la forme définitive des pièces indiquent un changement de propos de la part de Bertrand, qui a dû modifier sa conception artistique entre l'époque de ses premiers textes et la composition de l'œuvre par laquelle il est connu aujourd'hui.

GUACIRA MARCONDES MACHADO

L'apprentissage de l'inculture : Les *Cinq doigts de la main*¹

CINQ DOIGTS, SIX PARAGRAPHES ET UN JEU

On a rarement voulu serrer *Les Cinq doigts de la main*. Ce petit jeu de mime digital ne payerait pas de mine : on le mentionne, mais sans trop s'y attarder. On fait état du recours à une expression populaire, du statut de fleur-fétiche de la *giroflée*, des échos faits à *Harlem*, mais à quelques rares et clairvoyants commentateurs près², on s'en va vite vers d'autres pièces jugées plus excitantes.

Bien qu'exceptionnel (mais on peut dire cela de tant des poèmes de *Gaspard*), ce texte s'insère bien dans le système autotextuel de « L'École flamande ». *Gaspard* « raconte *toujours la même histoire* »³ tout en affectionnant le hapax stratégique. Comme l'a signalé Rachel Sauvé, *Les Cinq doigts de la main* reprend des éléments de *Harlem*, tout en développant un saisissant contraste avec le thème floral du texte précédent, *Le marchand de Tulipes* : « le sublime de Rembrandt est balayé par le grotesque de Callot »⁴. L'image qui resurgit « n'est, chaque fois, ni tout à fait la même, / Ni tout à fait une autre »⁵.

Le texte a quelque chose d'enfantin, voire (en apparence) de pauvre, mais loin d'être un jeu d'enfants, son interprétation requiert la vigilance, le lecteur étant confronté, qu'il s'en doute ou non, à des procédures sémantiques et référentielles complexes. Les jeux d'enfants se trouvent à la base même du texte mais les préoccupations de Bertrand rejoignent celles des psychanalystes, anthropologues et sociologues : il en va de la condition humaine telle qu'elle se présente au Moyen Âge comme dans les années 1830.

Comme l'a montré Kathryn Slott⁶, le point de référence constitutif des Cinq doigts de

¹ Au cours de notre article, nous nous appuyons principalement sur trois éditions. Lorsque cela s'avère possible, nous privilégions celle de Jacques Bony, véritable modèle d'édition semi-diplomatique qui permet de suivre dans le détail l'orthographe et la syntaxe des manuscrits (Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, GF Flammarion, 2005). Le sigle JB renvoie à cette édition, HHP et JLS renvoyant respectivement à l'édition des *Œuvres complètes* de Helen Hart Poggenburg (Champion, 2000) et à celle de *Gaspard de la Nuit* de Jean-Luc Steinmetz (Livre de Poche, 2002); *TLFi* désigne le *Trésor de la Langue française informatisé*. Nous remercions Georges Kliebenstein et Nathalie Ravonneaux de leurs précieuses remarques portant sur des versions antérieures de cet article.

² Notamment Rachel Sauvé, Kathryn Slott et Michel Leuba.

³ Georges Kliebenstein, « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », dans *Lectures de* Gaspard de la Nuit, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 239.

^{4 «} L'École flamande de *Gaspard de la Nuit* ou la *solidificacio* du texte », *Nineteenth-Century French Studies*, XXIV, 3-4, printemps-été 1996, p. 283-284. L'idée suivant laquelle ce texte serait une « parodie : celle du poème qui précède, puis celle de l'épigraphe » (*ibid.*, p. 283) serait cependant à nuancer, l'hypothèse d'échos parodiques l'emportant sur celle d'une parodie à proprement parler. D'autre part, nous pensons que le bout du nez du grotesque pointe déjà (au bas mot) dans *Le marchand de Tulipes*.

⁵ Verlaine, Mon rêve familier (Poëmes saturniens).

^{6 «} Le texte e(s)t son double, *Gaspard de la Nuit* : intertextualité, parodie, autoparodie », *French Forum*, janv. 1981, p. 33-34.

la main se trouve dans les jeux utilisés par les parents pour divertir leurs enfants :

Celui-ci l'a vu, Celui-ci lui a couru après, Celui-ci l'a attrapé, Celui-ci l'a mangé, Et le pauvre petit qui n'a rien eu est allé tout droit se noyer dans l'étang.

De telles chansons ne proposent pas toujours une fin aussi anxiogène, quoiqu'elles puissent donner expression à des dangers qui menacent la famille et les enfants, en particulier la faim et les adultes prédateurs.

Michel Leuba nous ramène au plus près de l'enracinement de ce texte (et de Dijon) dans « la méthode didactique employée par les parents pour éduquer leurs jeunes enfants », reproduisant deux rengaines citées par Henri Vincenot dans *La Vie quotidienne des paysans bourguignons au temps de Lamartine*, avec leur traduction :

Le père qui vai au bôs
Lai mère que cueupe lai soupe
Lai seurvante que lai trempe
L'commis de louée que j'ai mège
A peu en y ai pu ren
Po le ch'tit guiguin

Le père qui va à la forêt (le pouce)
La mère qui coupe la soupe (l'index)
La servante qui la trempe (le majeur)
Le commis qui la mange (l'annulaire)
Et puis il n'y a plus rien
Pour le petit auriculaire.

Eul'beu
Lai vaiche
Lai vaiche
C'tu qu'lai détaiche
C'tu qu'lai meune en champs
A peu le ch'tit boudi

Que s'en vai brâvement.

Le bœuf (le pouce)
La vache (l'index)
Celui qui la détache (le majeur)
Celui qui la mène au champ (l'annulaire)
Et le petit boudi (et le petit auriculaire)
Qui s'en va tranquillement.⁷

Comme le rappelle Kathryn Slott, dans une version anglo-saxonne bien connue de ces jeux, où les doigts sont des cochons, le parent qui prend l'un après l'autre les doigts du petit enfant dans sa propre main finit sur des chatouillements qui remontent de la paume à l'aisselle. Le jeu repose sur le principe du plaisir de la répétition et dès le moment où il se fait pour la deuxième fois, le chatouillement différé qui le caractérise rend de ce fait encore plus hilare l'enfant, l'attente aiguisant son plaisir.

La stratégie poétique de Bertrand suppose sous sa forme prototypique six paragraphes et non cinq comme les doigts de la main, même si *La viole de Gamba* propose précisément cinq paragraphes, reflet réflexif de la rupture de corde du texte. Le poète propose ainsi en fin de poème un paragraphe de synthèse humoristique évoquant la main-famille entière. Ce dernier paragraphe souligne cependant que la pièce ne se contente pas de reproduire sous une nouvelle forme le jeu en question : elle examine le destin allégorique de cette famille de doigts et par une version idiosyncrasique de la chiromancie, se penche sur les lignes de la vie et de l'amour, comme si Bertrand ou Gaspard se mettait dans la peau d'une de ces Bohémiennes dont la figure traverse *Gaspard de la Nuit*, s'inscrivant parmi les motifs dignes de « L'École flamande » dès *Harlem*. Un peu comme lorsque Gautier lit les mains

^{7 «} Les cinq doigts de la main », dans Miscellanées, publication de l'Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, 2009, p. 39.

d'Impéria et de Lacenaire dans Étude de mains, il s'agit de faire le lien entre des aspects d'une main et le sort de personnages. Bertrand se limite pour sa part aux doigts, que l'on n'a pas coutume de « lire » de la même manière que la paume ; les doigts sont promus en personnages à part entière. Outre le jeu précité, Bertrand en vise un autre dont l'une des versions consiste à peindre des visages sur le bout des doigts (voire peut-être des habits sur le reste des doigts), l'autre à fabriquer de véritables marionnettes de doigts⁸, qui peuvent être en papier, en feutre, parfois en chutes provenant des travaux de tricotage et de broderie de la famille. La dernière variante serait peut-être à privilégier car elle satisfait au principe d'économie de familles pauvres – ou pingres. Mais ce principe a aussi un versant positif : les matériaux déchiquetés peuvent se rassembler pour donner lieu à un plaisir festif, arlequinien (cf. La Chanson du masque).

De telles pratiques reposent sur la programmation de l'hilarité, les parents riant généralement autant que leurs enfants. Grâce à cette répétition, l'enfant connaîtra vite par cœur les mots employés, ce qui renforce l'apport formateur du jeu : comme les chansons et surtout les comptines – dont on ne peut oublier dans le contexte de ce morceau « Giroflé-Girofla » - il aide son destinataire à entrer dans l'univers des phénomènes ritualisés... et dans le monde rythmé de la poésie, qui s'écarte des logiques discursives quotidiennes. Plus mémorable littérairement que les jeux cités, l'équivalent bertrandien est moins mémorisable, les doigts-paragraphes étant plus charnus : le jeu vise avant tout des lecteurs adultes.

Dans les exemples mentionnés par M. Leuba, qu'il n'a pas sélectionnés à cette fin, on trouve six vers : il arrive souvent dans ces textes que l'on insiste le plus sur le petit doigt. Last but not least, l'importance que revêt le petit dans ce jeu est inversement proportionnelle à sa taille car ces pratiques visent le petit enfant, ses frères et sœurs étant trop grands pour s'y amuser autrement que comme complices plus avertis, participant tout en maintenant la conscience gratifiante d'être trop grands pour en être les destinataires. C'est ainsi que les six paragraphes peuvent, au-delà de leur rôle justement à répétition dans Gaspard, où le lecteur fait l'apprentissage d'une forme fixe inédite, supposer un effet spéculaire reliant cette pratique à celle des jeux, précisément parce que ces textes entretiennent des jeux sémantiques avec le lecteur, qui doit garder une part de son ingénuité d'ex-enfant tout en y ajoutant son ingéniosité d'herméneute adulte : une adhésion et une distance critique.

Rappelons une expression glosée par Philibert Joseph Leroux :

Les cinq doigts de la main ne se ressemblent point. Proverbe, pour dire qu'il ne

⁸ Comme l'écrit Hélène Védrine : « Ces cinq doigts de la main sont les premières marionnettes de l'enfance, où, comme dans les comptines, chaque doigt incarne un petit personnage. » (« Fausse monnaie et pantins. Le livre et ses simulacres dans *Gaspard de la Nuit* », dans « *Un livre d'art fantasque et vagabond* ». Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand, éd. André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, 2010, p. 126). Jean-Luc Steinmetz rappelle que dans leur *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Éluard et Breton citent le cinquième paragraphe des *Cinq doigts de la main* dans l'entrée « Pouce » [JLS 293]. Il faut ajouter que la suite de la définition évoque précisément des métamorphoses digitales, prestige et prestidigitation qui constituerait comme une interprétation du jeu de Bertrand : « Dans le pouce était aménagé un théâtre d'ombres pour que les mains pussent devenir des biches, des oiseaux, des paysages. »

⁹ Qui sera l'un des points de départ de l'opéra-bouffe de ce titre de Charles Lecocq (1874), avant la chanson de Rosa Holt des années 1930.

faut pas exiger une exacte ressemblance entre des personnes, ou des choses. 10

Bertrand nous place dans ce même ordre de réflexion. L'enfant est invité à percevoir des airs de parenté au-delà des différences (les membres de la famille se ressemblent dans la dissemblance) et lui apprennent que sans « exacte ressemblance », on peut faire d'un doigt une mère ou un petit cochon, comme d'un roi une poire (ou *vice versa*), d'où un accès jouissif à la symbolisation, imposant une certaine perception enfantine de l'arbitraire du signe et – ce qui n'est pas peu – la possibilité de formes de figuration qui ne dépendent pas d'une ressemblance (dirait-on aujourd'hui) photographique (ou encore « d'une motivation "iconique" (pour parler comme Peirce) », pour parler comme Georges Kliebenstein qui nous glisse cette remarque).

Dans Les Cinq doigts de la main, on est ramené vers un univers où les lois rationnelles seraient inopérantes, ce qui n'exclut pas l'analyse rationnelle des opérations du texte. L'enfant suspend volontairement son incrédulité, comme le lecteur de romans et autres créations de l'imagination selon la formule de Coleridge (« willing suspension of disbelief ») : il sait que son petit doigt n'est pas un petit cochon, mais que sur un certain plan de signification, il en est quand même un, selon une logique proche de celle de Diderot (Ceci n'est pas un conte) ou de Magritte (Ceci n'est pas une pipe).

De tels jeux *incarneraient* une intimité familiale où l'enfant se sent heureux. Cette convivialité n'exclut pas des fonctions pédagogiques mettant en scène la répartition sociale des rôles selon les âges, les classes et les sexes, facteurs dont la portée variera selon la classe et le sexe de l'enfant. Elle n'exclut pas non plus la mise en texte de la misère, de la faim, de la cruauté et de la mort, sujets que le jeu peut convoquer pour prévenir l'enfant des dangers de la vie réelle, tout en lui donnant un plaisir permettant de les soumettre à la primauté du plaisir et de la prévisibilité rassurante.¹¹

PORTRAIT DE FAMILLE

Si le mari « fume sur sa porte, à l'enseigne de la double bière de mars », ce n'est pas sans rappeler l'épigraphe en tête du prologue, portant sur Dijon : « Là, plus d'une pinte / Est sculptée ou peinte », le texte évoquant ensuite des portails qui s'ouvrent « en éventail ». La bière de mars est une « bière brassée dans le mois de mars » (Académie 1835, s. v. bière), le qualificatif double pouvant indiquer que la bière en question comporte un degré d'alcool supérieur aux bières ordinaires, ce qui est digne d'intérêt pour des clients dont l'objectif est de se pinter 12... La fin du texte situant le cabaret à Harlem, Bertrand nous pousse à relire Harlem, le texte d'ouverture du Livre I, et à mettre en relation les buveurs qui fument dans l'estaminet borgne et ce mari qui fume sur le porte de son cabaret.

L'intérêt de l'expression est qu'elle implique en outre que cet homme est, comme son

¹⁰ Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial, Amsterdam, Chez Zacharie Chastelain, 1786, s. v. doigt.

¹¹ Un peu comme le célèbre jeu *fort-da* exploré par Freud. La répétition conjure l'absence et représente comme une dénégation de la mort.

¹² Nous avons fait part à Georges Kliebenstein de nos incertitudes quant au rapport exact entre l'expression « double bière de mars » et les expressions « bière double » avec adjectif postposé et « bière de mars ». Sa réponse a fini par prendre la forme d'un article passionnant publié dans ce même volume de *La Giroflée* et qui permet de nuancer et approfondir de plusieurs litres de polysémie l'analyse proposée ici.

fils – « qui serait soldat s'il n'était brasseur » – un homologue moins mélioratif de ce Callot qualifié dans la *Préface* de « lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohemiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette [...] ». La double bière serait celle du dieu de la guerre, Mars. Ainsi, le père aurait réussi à sa manière à trouver un compromis approximatif entre les deux vocations qui semblent tenter son fils, probablement en diachronie (soldat, puis cabaretier – on y reviendra) avant de trouver une résolution symbolique et sociologique dans la vente de la double bière de mars.

Le mot *enseigne*, désignant d'abord un élément important dans la sémiologie populaire¹³, comporterait peut-être aussi l'auréole de son sens de « signe militaire servant de point de ralliement ; drapeau d'infanterie », etc. (Boiste)¹⁴, les deux significations étant associées dans *Le Falot* (« un coup de vent dont gémirent dans la rue les pendantes enseignes comme des bannières »).

La violence prime-t-elle sur l'amour ? Que le pouce fasse office de mari suggère que ce dernier est de petite taille, mais fort trapu, version atténuée du vigneron « nabot et bossu, qui se carrait sur sa porte » dans le prologue [JB 88].

Si « à l'enseigne de » peut être lu au figuré, on est poussé à solliciter le sens concret du mot *enseigne* et à considérer la préposition à comme une localisation. La préposition dans l'expression « fume sur sa porte » est équivoque car si la phrase peut signifier simplement qu'il fume à l'entrée du cabaret, rien n'empêche de voir ici une forme de mise en abyme où le cabaretier est une image d'enseigne, suspendue au-dessus de sa porte ou placée littéralement sur la porte¹⁵, sans négliger l'hypothèse d'une enseigne où l'on a peint l'image du tenancier du cabaret lui-même. On pourrait imaginer du reste une mise en abyme vache-qui-rieuse où le cabaretier est à la porte sous une enseigne le montrant à la porte sous l'enseigne qui... On doit du reste croiser cette mise en abyme avec une autre mise en relation suggérée par Jacques Bony: les épigraphes des poèmes seraient comme des enseignes, des « affiches » précédant le texte (JB, p. 46-47), si bien qu'il y aurait ici une épigraphe proposant une enseigne du texte et le texte qui serait comme une enseigne possible de *Gaspard de la Nuit*. Cela ne fait qu'ajouter à la complexité ludique de cette famille tout en figures mais aussi, on le verra, défigurée. Gibier de potence, le marienseigne pendu aurait de ce fait même une mine patibulaire.

Cette réflexivité reliant l'objet à l'être humain peut être appuyée par métonymie militaire puisque l'enseigne est aussi « celui qui [...] porte » l'enseigne (Boiste). D'autre part, il suffit de citer un passage donné en exemple par Boiste : « Les ouvrages libres sont moins dangereux que ceux où le vice affecte l'enthousiasme de la vertu : aux premiers du moins on voit l'enseigne. », pour comprendre que l'enseigne pose la distinction entre le sincère et l'hypocrite, le franc et le perfide, entre les vraies publicités et leurs homologues

¹³ Cf. La Foire de Beaucaire en 1771 : « Toutes [les barques] avaient une enseigne ; celle qui avait remporté le prix ne manquait jamais de suspendre à son plus haut mât la peau du mouton remplie de paille ; d'autres attachaient à leurs poupes un gril de fer, d'autres un chapeau, un sac vide ; quelques-unes une femme de paille assise dans une chaise. Ces signes servaient à les désigner et à les faire reconnaître. Autant de barques, autant d'enseignes différentes. » [JLS 267-268]

¹⁴ Dans le prologue, Dijon a « couru les champs, tambour battant et enseignes déchirées » [JB 80].

¹⁵ Comme dans un élément de la définition de Boiste, s. v. : « figure à la porte d'un marchand, etc., d'une hôtellerie ».

mensongères, « à telle enseigne que » l'enseigne se relie au motif capital de la fausse monnaie. Le cabaretier résumerait assez fidèlement le climat de son établissement et le fait que son fils a pu avoir une vocation de soldat apporterait peut-être un élément de causalité topique : le cabaretier pourrait non seulement avoir éprouvé la même envie d'être militaire, mais être un ancien soldat à la retraite, comme le sera plus tard le tenancier de *L'Auberge* éponyme de Verlaine (« L'hôte est un vieux soldat ») accompagné d'une femme entourée de « dix marmots roses et pleins de teigne » ¹⁶.

L'image d'un homme gros, rigolard et coquin qui fume et boit de la bière peut être une bonne publicité pour faire entrer ses semblables¹⁷, conformément à la rusticité d'enseignes qui, souvent, montraient en effet des militaires pour attirer une telle clientèle¹⁸. Ces images constituaient une forme d'art populaire, en corrélation parfaite avec la culture folklorique et populaire au cœur de ce texte, qu'il faudrait compter parmi les pièces de *Gaspard* les plus dignes d'une lecture ethnocritique¹⁹.

Au XIX^e siècle notamment, les enseignes furent souvent la basse besogne de peintres appauvris. La rapide érosion due au vent et à la pluie pouvait apparaître comme un symbole éloquent de la paupérisation de la Bohème²⁰. L'enseigne, la caricature et peut-être les doigts peints : on trouve dans ce tableau de « L'École flamande » une hyperbolisation des traits populaires que l'on peut trouver chez les Van Ostade et « Bamboccio » ; cette prose poétise le prosaïque ou pour mieux dire en dévoile le potentiel poétique, mais dans

¹⁶ Ce sonnet de *Jadis et Naguère* a pu être tenu pour une sorte d'idylle dans le genre Van Ostade ou Téniers. Nous pensons qu'il s'en prend implicitement au Bonapartisme de la fin du Second Empire (« Trois sonnets d'un vaincu », *Plaisance*, 22, 2011, p. 61-64).

¹⁷ G. Kliebenstein nous rappelle cependant que « la publicité peut (aussi) être un mauvais signe, cf. "à bon vin, point d'enseigne" ».

¹⁸ Le *TLFi* cite une évocation de brasserie chez Anatole France (*s. v. enseigne*) : « Il y pendait pour enseigne, une peinture sur tôle représentant deux grenadiers attablés sous une tonnelle et débouchant tous deux en même temps leur cannette de bière d'une main libérale et assez heureuse pour que chaque jet de la liqueur mousseuse, échappée de la bouteille d'un soldat, après avoir décrit une courbe hardie, allât retomber dans le verre du camarade. »

¹⁹ Voir en particulier, pour Bertrand, les travaux de Sabine Ricote (« Jean des Styles. Des Lavandières à Jean des Tilles d'Aloysius Bertrand », Romantisme, 2009, 145, p. 51-64, « La clef des songes. Lecture ethnocritique d'Un rêve », dans Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique, éd. Nicolas Wanlin, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, p. 201-209, « Le Clair de lune d'Aloysius Bertrand : de la vision fantastique au grotesque autoréflexif », dans Insignis, numéro spécial, éd. Christine Marcandier et Vincent Vivès, 2010-2011 (en ligne) On peut penser à l'énumération par Rimbaud de formes diverses de l'infraculturel et du démodé dans Alchimie du verbe : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petites livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rhythmes naïfs. », voire à son poème Larme où le sujet n'est pas capable de boire : « Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge. » On peut penser aussi au petit poème en prose Le Tir et le cimetière de Baudelaire : « À la vue du Cimetière. — Estaminet. / "Singulière enseigne, se dit notre promeneur, mais bien faite pour donner soif! [...]" » (Le Spleen de Paris).

²⁰ Le *Dictionnaire universel* mentionne parmi ceux qui ont peint des enseignes Watteau, Hogarth, Horace Vernet... Murger montre un tel exemple : le peintre Marcel, qui révise constamment la même peinture en en modifiant chaque année le titre et les protagonistes pour essayer de la faire accepter par le Salon, la vend enfin avant de découvrir qu'elle a subi encore des transformations mais qui ne sont pas cette fois de son cru, l'ajout d'un bateau à vapeur et le remplacement du titre *Passage de la mer Rouge* par le moins exotique *Au port de Marseille* lui permettant de servir d'enseigne à une boutique « de comestibles » (*Scènes de la vie de Bohême*, fin du chapitre xvi). Ces substitutions paradigmatiques ne font que prolonger ironiquement l'arbitraire de celles effectuées par le peintre : le Salon et le commerce sont les sources prétendument antithétiques d'une seule et même aliénation.

une veine aux antipodes de la thématique et de la sémantique lamartiniennes, si compatibles toujours avec les horizons d'attente du classicisme.

On ne peut dire que la famille de doigts brille par sa solidarité, ni même par sa solidité. Le père trompe sa femme avec la servante ; la mère fait ce qu'elle peut pour prendre sa revanche sur la servante et essaie de dissoudre ses aigreurs dans l'alcool.

L'épicentre de l'idée de tendresse évoquée par les jeux de doigts est bien la mère. Elle est qualifiée cependant ici de « virago sèche comme une merluche », le mot *virago* étant lui-même assez peu lyrique, s'agissant, écrit Monique Parent, d'un « terme d'origine savante, mais utilisé en littérature dans le ton burlesque »²¹.

Bertrand recourt à la physiognomonie, comme il l'avait fait dès le prologue. La caricature permet de livrer un maximum d'informations avec un minimum de détails. Le jeu de Bertrand implique lui aussi l'économie des signaux graphiques, si légers par rapport au poids de leur rendement cognitif et encyclopédique.

La passerelle principale entre l'apparence et le for intérieur de la femme est sa sécheresse. D'apparence masculine, son desséchement sous-entendrait la corrélation entre une sécheresse affective et le fait qu'elle est dotée d'une poitrine plate ou de seins flétris. Elle est la vivante antithèse de la source d'innutrition culturelle qu'est Dijon au début du prologue, nourrice qui aurait, comme on dit, du monde au balcon.

Le Benjamin de la famille ne cesse de pleurer. J. Bony précise que « *pleureur* remplace en marge *geignant*, biffé » [JB 407]. H. H. Poggenburg y voit la marque d'une déshumanisation, jugeant que Bertrand choisit « l'adjectif *pleureur* (qui s'applique couramment aux saules) au lieu de choisir l'adjectif *pleurard*, plus approprié à un enfant » [HHP 303].

Asselineau a montré brillamment comment en général, les substitutions stylistiques de Bertrand vont du plus banal au plus pittoresque, ce qui renforce tantôt la précision et la rareté, tantôt la mise en jeu de la polysémie. Pour *pleureur* substitué à *geignant*, n'irait-on pas génétiquement du moins courant vers le plus banal ? Pour deux raisons, ce serait là une illusion d'optique, due à un jugement comparatif de ces mots pris hors-contexte. Le cas prouve au contraire la justesse de l'avis d'Asselineau par connotation et par dénotation.

D'une part, s'il serait botaniquement inexact de dire que l'adjectif *pleureur* « s'applique couramment aux saules », dans la mesure où le saule pleureur est une espèce et non simplement une « application » non lexicalisée de l'adjectif à un nom d'arbre qui tient en un seul mot, la remarque a une part de justesse lorsqu'on se rappelle l'importance de cette image pour beaucoup d'écrivains sentimentaux. Le cliché du saule pleureur comme totem dendrologique des poètes romantiques est sans doute parodié ici obliquement par ce substitut qui, quoique mélancolique, est loin du registre « poétique » que l'adjectif aurait pu laisser imaginer. On a l'autre moitié de cette image dans l'évocation du Gaspard du prologue, les « cheveux longs comme un saule, et peignés comme des broussailles », le lecteur étant invité à convoquer l'adjectif *in absentia*. Dans *L'Illustre Gaudissart* (cité par le *TLFi*, *s.v. saule*), Balzac enregistre et exploite humoristiquement cette puissance clichéique de l'arbre, épinglant une *pose* qui a peu de chances de susciter l'empathie du

²¹ Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose, Klincksieck, 1960, p. 31-32.

spectateur : « J'ai reconnu l'une de ces femmes ennuyées de leurs maris, de leurs marmots, vertueuses à regret, quêtant des émotions, et toujours posées en saules pleureurs ». Ce genre d'anthropomorphisme apparaît sous une forme un peu décalée dans l'avant-texte d'*Octobre* publié dans *Le Spectateur* le 5 octobre 1830 : « les *marronniers* de nos promenades qui gémissent, chauves et caducs » [JB 425]. Mais on pense surtout aux sœurs d'*Ondine* qui « se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne! »

D'autre part, l'objectif de Bertrand est d'éviter que se crée dans l'esprit du lecteur l'image mentale d'un enfant qui gémit doucement (*geindre* signifiant « pousser des cris plaintifs, étouffés et languissants, exprimant une douleur ou un malaise physique » indique le *TLFi*). Au contraire, il pousserait des cris perçants, comme la cornemuse des *Grandes Compagnies* qui, d'une manière non moins stridente, « pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent » [JB 251], le mot *marmot* pointant le rapprochement à faire et produisant comme une révision acoustique contre-intuitive de l'idée de *marmotter* au sens précisément de « parler confusément et entre ses dents » (Académie 1835, *s. v. marmotter*). Que ce type de contamination ait été à l'esprit de Bertrand nous semble conforté par le fait que trois paragraphes plus loin dans *Les Grandes Compagnies*, on lit : « – "Le coq a chanté et saint Pierre a renié notre seigneur ! marmotta l'arbalétrier en se signant." » Le marmot imaginé se trouve à une frontière dans sa vie articulatoire mais pour l'instant, cet accès au don de la parole est la source d'une douleur inarticulable²².

En tête de ses motifs de déplaisir, figurerait la faim : la mère ne lui donne pas le sein qu'il réclame ou lui donne un sein vide. La manière dont sa mère le porte suppose sa petitesse et le fait qu'il ne soit pas encore (en principe) sevré. L'intérêt de cette indication pour une lecture psychanalytique est évident, mais avant Freud ou Melanie Klein, la question de la qualité aussi bien que la quantité du lait donné au nourrisson était déjà jugée capitale pour le bon développement de l'enfant, sur le plan affectif et non seulement physique. À l'époque, la mortalité infantile a suscité de très nombreuses études concernant la qualité nutritive et l'hygiène des nourrices mais si la question se posait plus souvent pour les nourrices, à cause de fréquents abus (prise en charge de plusieurs nourrissons, allaitement trop longtemps après l'accouchement...), la qualité et la quantité du lait maternel n'en étaient pas moins une préoccupation contemporaine.

S'il fallait choisir entre les hypothèses concurrentes d'une poitrine plate et des seins flétris, nous pencherions pour la seconde. Pour comprendre cette inférence, incertaine en soi, il faut relever que dans les paragraphes 3 et 4, le fils est déjà adulte, la fille au minimum adolescente et plus plausiblement une jeune adulte. On est frappé par la différence d'âge les séparant de leur très petit frère. L'explication pourrait être que le couple des parents s'est momentanément rapproché avant à nouveau de se disjoindre, qu'ils ont eu un petit accident en pariant sur les périodes d'infécondité de la femme ou encore que celle-ci a donné à son mari la monnaie de sa pièce en le trompant et que le fils n'est pas de lui. Mais on ne peut être sûr que le couple n'a eu que deux enfants : certains ont pu mourir très jeunes. Cette femme sèche aurait été en tout cas asséchée par ses enfants, devenant moins désirable et plus sèche métaphoriquement. Cette femme accueillante comme une porte d'assommoir, qui serait une très mauvaise enseigne d'auberge, est en même temps l'antithèse de l'archétype-idée reçue de la servante aux voluptueuses rondeurs qui aiguise l'appétit (les appétits) de l'énonciateur d'Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir et de La

²² Cf. Mon Bisaïeul: « Il marmotta des oraisons tant que dura la nuit » [JB 213].

Maline de Rimbaud. Il suffit de penser à cette enseigne d'un réjouissant symbolisme préfreudien inventée par Balzac dans La Rabouilleuse :

Au-dessus de la porte, brillait cette énorme branche de pin semblable à du bronze de Florence. Comme si ce symbole ne parlait pas assez, l'œil était saisi par le bleu d'une affiche collée au chambranle où se voyait au-dessous de ces mots : bonne bière de mars, un soldat offrant à une femme très décolletée un jet de mousse qui se rend du cruchon au verre qu'elle tend, en décrivant une arche de pont, le tout d'une couleur à faire évanouir Delacroix²³.

Mais c'est par implication la servante qui occupe cette place et on peut penser qu'il s'agit de l'une des ironies diachroniques du texte : la mère aurait été, dans le passé, elle-même désirable. Inversement, elle donnerait un peu l'image de ce que la servante peut attendre de l'avenir.

Trouvant sa femme enlaidie par les séquelles des accouchements et des allaitements, le mari voit donc dans la « servante » un meilleur objet de désir – et par sa position ancillaire, celle-ci se sentirait probablement contrainte d'accepter ses avances. En même temps, on imagine dans cette hypothèse que la mère est lassée de n'être plus qu'une machine à pondre des enfants et que ses relations avec son mari comme avec ses enfants ont perdu toute poésie, toute intimité, tout espoir d'épanouissement.

Cette femme *sèche* a pour cette raison même le gosier éternellement sec, sa soif étant à rapprocher de celle de son bébé, induisant une opposition entre l'alcool et le lait. Au point que l'on pourrait songer à une explication psychanalytique rattachant l'alcoolisme à une soif primale qui se relance, des frustrations nouvelles ranimant la mémoire inconsciente de celle de l'enfance. Le pire est cependant que le savoir médical prévenait déjà du danger présenté au nourrisson par l'ingestion d'alcool par sa mère²⁴. L'alcool n'est pas que l'antonyme dans les discours médicaux, hygiénistes et moralisateurs du lait : il peut finir par en être un ingrédient.

Les sonorités du passage concernant cette femme « sèche comme une merluche » appuient nettement une mise en équivalence paradoxale :

- [1°] « soufflète la servante dont elle est jalouse,
- [2°] et care<u>sse</u> la bouteille dont elle est amoureuse. »

La logique d'ensemble du parallélisme offert par ces segments de phrase sous-entend qu'elle n'est plus amoureuse de son mari, sa jalousie pour la servante pouvant s'expliquer soit par l'inertie (elle était vraiment amoureuse par le passé et n'a pas cessé d'être jalouse quoiqu'elle se désintéresse maintenant de son mari), soit par le rôle que la servante joue désormais dans l'établissement, le cabaretier étant sous sa coupe. L'amour et les caresses qui visent la bouteille (peu sélective quant au degré de beauté et d'éloquence de ses amoureux) s'associent à des motifs de *Harlem*: la bohémienne qui « se pâme sur sa

²³ Deuxième partie, chapitre III.

²⁴ On n'est pas loin de la logique présidant à l'évocation de la nourrice Mme Rolet dans *Madame Bovary*, incarnation de tous les dangers liés aux nourrices « mercenaires » : Berthe, la fille d'Emma, est nourrie dans une demeure sordide, en compagnie d'un enfant visiblement malade, d'où un évident danger de contamination, par une femme qui donne du lait aussi à au moins un autre enfant – et qui presque certainement boit l'eau-de-vie qu'elle réclame pour son mari.

mandoline » et qui vit une relation amoureuse avec son instrument autant que quelque amour pour un homme exprimé par sa chanson; « l'amoureux fleuriste » et qui est tulipomane; le bourguemestre qui « caresse de la main son double menton » est amoureux de lui-même. La monomanie de la femme est une réponse à sa misère affective et quoiqu'elle soit désagréable, Bertrand invite à une certaine indulgence, compte tenu des circonstances atténuantes qu'il laisse deviner.

Commentant l'expression « marmot pleureur qui toujours se brimballe à la ceinture de sa mère », Jean-Luc Steinmetz affirme que « "se brimbaler" est plus imitatif du mouvement que le plus banal "se balancer" » [JLS 293]. Le choix du verbe privilégie la rareté, selon cette aspiration au pittoresque et à la précision sémantique mise en évidence par Asselineau²⁵. Se balancer traduirait incomplètement les suggestions du verbe. Le fait que le petit enfant se brimballe peut donner l'impression que ce mouvement est volontaire de sa part, qu'il dispose d'une certaine autonomie, voire d'une marge de liberté. Il s'agit d'engendrer une illusion de perspective car il est sans répit secoué par les gestes de sa mère, laquelle vaque à ses affaires sans s'en soucier. Brimbal(l)er ou bringuebaler se dit notamment « de cloches, et p[ar] ext[ension] d'objets en tant qu'ils font entendre des sons musicaux ». Ici, même si le verbe peut être utilisé pour d'autres formes de balancement, on peut penser, dans ce livre rempli de cloches hautement symboliques, que la mère transforme l'enfant pendu à sa ceinture en cloche humaine, la musique antiphrastique impliquée n'étant autre que ses pleurs²⁶. Ces pleurs, il les émet toujours, adverbe ajouté dans la marge du manuscrit du poème : ce n'est pas là un élément ponctuel, mais l'état habituel de l'enfant. Ce manque d'égards pour son enfant fait de la mère l'antithèse du parent (« normal » ou idéal) supposé par les jeux de référence de ce texte. Ivrogne, elle est incapable d'utiliser sa main pour caresser son mari ou son fils, sa tendresse manuelle allant vers la bouteille qui (ersatz phallique?) lui tient lieu d'amant²⁷. Versant ses larmes, l'enfant s'assèche au lieu comme il l'espère de se désaltérer, signe avant-coureur probablement d'un destin de *soiffard*, comme celui de ses parents.

La pendaison de l'enfant « au croc d'une ogresse » convoque ainsi des images qui sont à l'autre extrémité de l'éventail des représentations de l'enfance : non plus la sécurité dans la tendresse, mais une angoisse d'autant plus profonde qu'elle serait engendrée par la peur de la famille même. Et une image devait justement accompagner le poème, Bertrand notant parmi les « sujets supplémentaires » « Un petit enfant pendu à la ceinture d'une ogresse grande, sèche et osseuse. » [JB 333]. Ce Benjamin est à situer dans un univers qui ne finit pas sur une moralité heureuse comme l'histoire du Petit Poucet chez Perrault, à laquelle ce texte fait sans doute référence obliquement. « Poucet » vient de *pouce*, unité de longueur correspondant, rappelle le *TLFi*, « au douzième du pied du roi, soit 2,7 cm. » :

On ne s'afflige point d'avoir beaucoup d'enfants,

²⁵ Voir M. Parent, *op. cit.*, p. 32 et Fernand Rude, *Aloysius Bertrand*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1971, p. 76.

²⁶ Dans *Gaspard*, les cloches sont souvent liées à la pendaison, voir notamment le chapitre consacré aux *Deux Juifs*, ainsi que les dessins de Bertrand. Comme le rappelle Claire Leforestier, le poète se réfère à une pratique de pendaisons aux clochers historiquement attestée (« Le son-bruit dans *Gaspard de la Nuit* », *La Giroflée*, 4, 2012, p. 86).

²⁷ Topos dans la représentation des alcooliques, comme lorsque dans La Main de gloire de Nerval le militaire est « de ces gens assez nombreux à qui les honnêtes femmes inspirent peu de désirs ; et, pour le présent, il disait comme Tabarin, que la bouteille était sa mie. » (Gérard de Nerval, La Main de gloire et Théophile Gautier, Les Jeunes France, Édition des autres, 1979, p. 40)

Quand ils sont tous beaux, bien faits et bien grands, Et d'un extérieur qui brille; Mais si l'un d'eux est faible ou ne dit mot, On le méprise, on le raille, on le pille; Quelquefois cependant c'est ce petit marmot Qui fera le bonheur de toute la famille.

Le problème des parents des *Cinq doigts de la main* n'a rien à voir avec l'extrême misère de ceux du Petit Poucet et contrairement à la femme de l'ogre de Perrault qui voudrait que les enfants échappent à son mari, cette ogresse métaphorique sans graisse suspendrait elle-même son plus petit « marmot » (justement) à un croc de boucher, le Petit Poucet se déplaçant vers l'auriculaire en tant que plus petit (doigt) de la famille. L'ogresse sèche est, comme nous le fait remarquer N. Ravonneaux,

quasiment oxymorique puisque l'ogre et l'ogresse renvoient à l'image stéréotypée d'un géant qui, mangeant énormément, n'a pas une apparence osseuse. Le croc peut renvoyer aussi aux canines de l'ogre mangeur de chair humaine. Au lieu d'être nourricière, la mère est présentée comme potentiellement dévoreuse (sans passage à l'acte). On peut noter par ailleurs que la même série croc, cabaret, faim et pendaison se retrouve dans *Le Raffiné*²⁸.

Or s'il n'est pas question ici d'une famille juive, ce « Benjamin de la famille » ne se prénommant sans doute pas ainsi, une part de l'intérêt de la formulation reposerait sur le statut de souffre-douleur que peuvent partager les petits et les Juifs, ces derniers étant souvent associés à la pendaison ou au bûcher, en tant surtout que victimes²⁹. La rencontre entre *ogresse* et *bière* peut signifier la mort, par une syllepse sur *bière* qui a été très courante au XIX^e siècle³⁰.

On devine que le mot *ogresse* sert entre autres à faire penser aux contes pour enfant – que la mère ne lira sans doute jamais à ce fils, et qu'elle n'a pas dû lire à ses autres enfants, exactement comme elle n'aurait pas joué à une version quelconque du jeu des cinq doigts. Ainsi que l'a observé Philippe Bonnefis³¹, on ne peut que se rappeler les petits charbonniers de *La Pluie* qui vivent seuls, sans parents, et qui plaignent tous ceux qui sont pris sous la pluie et notamment des « enfants fourvoyés » qui suivent un chemin fait par les voleurs « ou qui se dirigeraient vers la lumière lointaine de l'ogresse ». Les deux renvoient à des textes traditionnellement adressés à des enfants où les adultes font peur et à des éléments du folklore que rassemblent les romantiques, la mère étant par le nom d'ogresse un équivalent féminin potentiel du Roi des aulnes de Goethe, cité en se référant uniquement à Latouche dans l'épigraphe de *L'Heure du sabbat*.

On sait que la pendaison – de petits enfants, de tableaux et d'enseignes... – se relie métaphoriquement dans *Gaspard de la Nuit* au gibet, anticipé sur le mode de la dénégation ironique par l'épigraphe : « Une honnête famille où il n'y a jamais eu de banqueroutes, où

²⁸ Communication personnelle.

²⁹ Voir surtout Les Deux Juifs et L'heure du sabbat.

³⁰ Baudelaire s'en sert dans *Le Tir et le cimetière*. Nous avons exploré les syllepses de ce texte du *Spleen de Paris* (notamment le rapport entre but comme verbe au passé simple et comme substantif lié à la téléologie de la vie – la mort) et relevé des exemples analogues chez Pétrus Borel et Nerval (*Logiques du dernier Baudelaire*, Champion, 2007[2003], p. 451-476.

³¹ Mesures de l'ombre, Presses universitaires de Lille, 1987, p. 188.

personne n'a jamais été pendu. » Comme l'observe G. Kliebenstein,

l'épigraphe est infirmée : le plus jeune est « pendu » (rien de plus dangereux qu'une analogie). Il n'est pas indifférent, en outre, que le phore « pendu au croc d'une ogresse » rappelle le sort promis au « boucher » Isaac : pendu comme un pourceau.

La phrase de l'épigraphe exprime une prétention à l'honnêteté toute relative.

Si les familles comme celle dépeinte dans le corps du texte pourraient finir par sombrer sous des dettes, le mot banqueroute fait davantage penser au sort de ceux qui disposent d'un capital significatif. L'impossibilité de subir une banqueroute sera-t-elle pour cette famille une grande source de consolation? Tout cela lui est indifférent car on peine à l'imaginer portée sur l'épargne ou, a fortiori, capable de s'adonner aux spéculations boursières (l'alcool, c'est la dépense ; le bon lait nourrissant, l'épargne). Honnête est ici un euphémisme pour désigner une personne d'un rang social estimable jouissant de ressources financières qui le seraient tout autant, la question des scrupules éthiques étant accessoire, le tout étant de maintenir sa solvabilité, sine qua non (sinon synonyme) de la respectabilité. Comme nous le fait remarquer N. Ravonneaux, cette famille est exemplaire par le fait que sa situation se confond avec son commerce, le risque de faire faillite pouvant expliquer que tout le monde y travaille, même si le fils et la fille ont pu envisager de suivre un autre chemin et si la fille complète les gains par la vente de dentelles ; elle correspond sans doute à ce qu'était la réalité d'une famille commerçante typique de la Flandre du Siècle d'Or. C'est ce qui explique l'importance des enjeux économiques dans le texte et annoncés en épigraphe.

Les membres de la famille ont pu commettre des crimes non pendables, ou simplement ne jamais être inculpés pour leurs actes, comme le duc d'Albe suspendu dans le tableau de Maître Huylten dans *Le marchand de Tulipes*; l'honnêteté (authentique) n'a pas empêché des innocents protestants de Harlem ou de Paris d'être pendus. L'épigraphe renvoie à *La parenté de Jean de Nivelle* (œuvre qui pourrait être une invention, comme le suggère J. Bony [JB 377]): l'enjeu du texte n'est autre que les relations parentales. Comme l'a montré N. Ravonneaux, l'épigraphe permet, en relation avec le dernier paragraphe du texte, une allusion au soufflet décoché à son père par Jean de Nivelle, légende mentionnée dans l'article du *Magasin pittoresque* dont Bertrand a tiré l'image du Jacquemart de Dijon qu'il souhaitait voir reproduite dans *Gaspard et de la Nuit* et qui peut être reliée à un Jacquemart flamand nommé « Jean de Nivelle » ³². Le Jacquemart se relie à la violence familiale, que ce soit l'homme qui l'exerce contre sa femme dans *Le Clair de lune* ou la femme qui l'exerce contre son enfant comme dans le prologue.

Le caractère équin du fils³³, le fait qu'il serait un soldat s'il n'était pas un brasseur, s'expliqueraient par un manque de finition : il est *dégrossi*, non pas raboté et limé comme l'aurait été un être cultivé doté du raffinement de formes d'une sculpture³⁴, mais éduqué d'une manière incomplète, capable de la force brutale que demande le métier de soldat, un

^{32 «} Le Maçon: textes et intertextes », in Lectures de Gaspard de la Nuit, op. cit., p. 282.

³³ Gaspard fait allusion à la lycanthropie dans le prologue mais *Le Nain* laisse penser que Bertrand pourrait aussi penser à l'hippanthropie.

³⁴ K. Slott, art. cité, p. 34.

travail manuel mais s'exprimant surtout dans la violence physique³⁵. La *hache* qui permet ce dégrossissement semble impliquer que la rudesse qui a marqué son (manque d')éducation ne pourra que lui conférer un caractère agressif, nouvelle manifestation du cercle vicieux. Ce rapport métonymique entre l'instrument et l'œuvre suppose la main lourde des parents, si éloignée de la délicatesse des rapports impliqués par le jeu, avec son univers de berceuses, de comptines et de chansons. Comme l'a relevé Kathryn Slott³⁶, Bertrand fait probablement allusion à l'expression *enseigne à bière*, au sens d'un « portrait mal fait » (Académie 1835, *s. v. bière* : « Prov. Et fig., *C'est une enseigne à bière* se dit d'un portrait, d'un tableau très-mal fait, très-mal peint. »), ce qui pourrait convenir à la famille entière, exception faite peut-être pour la fille, et surtout aux parents dont l'outre-à-bière que risque d'être le père.

Quant à la fille, l'antonomase « Zerbine » pourrait renvoyer à la Zerbinette des Fourberies de Scapin selon J.-L. Steinmetz [JLS 293] ou à la Zerbine (Serpina) de La Servante maîtresse de Pergolèse selon J. Bony [JB 377] mais on peut songer à d'autres possibilités plus récentes³⁷. Qu'elle vende des « dentelles aux dames » ne revient pas à dire qu'elle fait de la couture. Ce travail raffiné est l'activité manuelle par excellence de la jeune fille honnête³⁸, se reliant non seulement aux traditions rurales que chantera Nerval dans Sylvie, mais aussi à la tradition prestigieuse des dentelles en Belgique³⁹, ce travail pouvant déboucher sur des rencontres sentimentales, situation romanesque topique qui peut conduire à un mariage avec un jeune homme de famille plus aisée. Le mot brodé qui surgit dans l'ultime paragraphe rappelle comme incidemment ce que la fille ne ferait justement pas, contrairement à la sœur du sujet dans la première version de Ma chaumière.

La fille se contente donc de vendre des dentelles brodées par d'autres mains, son caractère *leste* supposant une agilité et une souplesse mais non pas celles requises pour bien broder : est désignée ainsi une personnalité libre en matière de sexualité, *leste* étant un synonyme de l'adjectif *grivois* employé pour caractériser l'humeur du père. Le mot *leste* est souvent utilisé pour qualifier des ouvrages licencieux, ce qui permet une petite dose supplémentaire de réflexivité. Cette fille ne serait pas travailleusement leste des mains mais oisivement leste du corps entier, si ce n'est peut-être précisément en se vendant.

Comme pour la mère, la physiognomonie permet de passer de la gestualité de la fille à sa personnalité. Si elle « ne vend pas ses sourires aux cavaliers », mais les donne, il s'agit d'un euphémisme car si son frère ressemble à un cheval, la sœur pourrait être *chevauchée* par ces *caval*iers. Quoiqu'elle soit liée à l'annulaire, « le doigt de l'anneau », est équivoque : il pourrait s'agir d'insinuer qu'elle cherche à faire d'un de ses cavaliers un mari mais de manière ironique : elle ne serait pas faite pour le mariage, du moins avec un cavalier⁴⁰. La

³⁵ Ceci dit, Nerval donne au bohémien malin de *La Main de gloire* « un profil en fer de hache » (*op. cit.*, p. 21).

³⁶ Art. cité, p. 34

³⁷ On trouve une Zerbine dans *Le Muletier, opéra-comique en un acte* de Ferdinand Hérold (Barba, 1823 ; on y trouve également un personnage nommé Henriquez) et une autre dans *Fiorella, opéra-comique en trois actes* de Scribe et Auber (Bruxelles, chez J.-B. Dupon, imprimeur-libraire, 1827).

³⁸ Même si les images de fuseaux et de quenouilles s'associent aussi et surtout, dans *Gaspard*, aux maléfices des contes de fées qui renversent l'image *heimlich* de celles qui brodent et filent.

³⁹ Cf. la « haute guimpe de Malines » de la reine, dans *Messire Jean*, qui implique cette tradition, mais aussi la « jupe de plomb atournée à la mode brabançonne » et la « gorgerette de tôle tuyautée comme une dentelle de Bruges » de Jacqueline dans le prologue [JB 87].

⁴⁰ On se trouve à nouveau assez proche des suggestions de Flaubert dans Madame Bovary, par le fait que des

volonté de séduire pourrait s'expliquer par le désir, mais aussi par l'envie de s'extraire de son ornière sociale, compte tenu des suggestions sociologiques de *cavaliers*. Ces deux principes d'explication sont probablement fondés l'un et l'autre : cette fille serait peut-être à l'image de sa mère telle qu'elle apparaissait dans le passé. Elle risque de finir de la même manière, désabusée et avachie par une maternité sérielle infligée par un mari brutal, plongé dans les tristes joies compensatoires de l'alcool. Car si la fille a tant d'amants, ce ne serait pas en vertu de quelque sympathique nymphomanie pathologique, mais parce qu'elle espère faire un « bon » mariage avec un homme argenté. S'y oppose une évidence topique et sociologique : les cavaliers s'enorgueillissent de leurs conquêtes de filles de cabaretiers, mais songent rarement à en faire leurs femmes.

L'histoire familiale ne présenterait pas d'issue, la société étant ainsi faite que les jeunes femmes du peuple peuvent difficilement sortir de leur condition si ce n'est en devenant courtisanes. Le préalable d'une telle échappée ne serait autre que l'éducation, principe réformateur que les républicains épris de justice sociale ont à cœur. La personnalité de ces deux enfants laisse deviner l'absence des petits jeux qui auraient pu les conduire vers d'autres destins. Ils ont probablement subi le même sort que leur Benjamin de frère. L'évocation n'est pas sans résonances personnelles possibles : le poète au père militaire décédé n'a sans doute échappé à ce destin que grâce à l'argent fourni par la tante Lolotte et encore, on peut se demander si sa mère égocentrique s'est réellement occupée de lui.

La famille digitale a ceci d'ironique que par sa signification populaire, la giroflée à cinq doigts n'est ni un chatouillement complice, ni une douce caresse, l'idée de caresses étant présente, mais sous des formes négatives ou antiphrastiques. Comme n'ont pas manqué de le relever tous les commentateurs, le titre renvoie à l'idée d'une gifle ou d'un coup, l'expression giroflée à cinq feuilles ou à plusieurs feuilles étant accompagnée du verbe girofletter ou girofléter, selon les orthographes respectives de Lorédan Larchey et Alfred Delvau, le premier citant Balzac (et Restif de la Bretonne pour une attestation qu'il date de 1783 de la locution giroflée à cinq feuilles), le second lui attribuant l'invention même du verbe⁴¹. Ces expressions sont souvent boudées par les dictionnaires conventionnels mais apparaissent dans les dictionnaires consacrés au français populaire ou argotique⁴². Le cas d'espèce linguistique était peut-être d'autant plus intéressant pour Bertrand que le signifiant giroflée renvoie au signifie « gifle », anticipé par le verbe soufflète au deuxième paragraphe, mais aussi au signifiant gifle (GIroFLéE)⁴³.

L'ironie provient non seulement de l'écart entre le sens floral de cette giroflée de Harlem et son sens pugilistique, mais aussi de l'antithèse que cette seconde acception contribue à ce grinçant travestissement du jeu parental complice. On est moins proche d'une tendresse tactile que de la fessée. R. Sauvé rapproche à juste titre les cinq doigts qui forment une fleur des cinq plaies de la fleur de la passion dans le texte précédent, *Le*

indices montrent Emma en difficulté devant des travaux manuels tenus pour prototypiquement féminins comme dans son goût pour les cavaliers, de valse, de cours d'équitation et bien entendu de ce que ces activités métaphorisent avec une discrète insistance dans le roman tout entier.

⁴¹ Le verbe apparaît par exemple dans *La Cousine Bette*, existait-il déjà au moment de la composition de *Gaspard de la Nuit* ?

⁴² Par exemple *Dictionnaire du bas-langage ou des manières de parler usitées parmi le peuple*, D'Hautel et F. Schoell, 1808, t. 2, s. v. : « GIROFFLÉE. *Donner à quelqu'un une girofflée à cinq feuilles*. Pour lui donner un soufflet. »

⁴³ G. Kliebenstein: « "giroflée" = gifle + soufflet = mot-valise (cf. Rabelais et les "sorbonagres") ».

marchand de Tulipes⁴⁴. K. Slott écrivait que le calembour du dernier paragraphe était une manière de chatouiller le lecteur... ou de lui envoyer une gifle en plein visage⁴⁵, effet métaleptique dont la force variera selon la susceptibilité ou le sens de l'humour du destinataire. Bertrand s'attaque à l'esprit de sérieux, celui du lecteur classique, mais aussi de tout romantique (comment ne pas penser à Sainte-Beuve?) qui recherche dans la littérature un lyrisme autobiographique, une peinture philosophique (Rembrandt...) ou plus généralement une aspiration vers le sublime, conspuant le grotesque (Callot...) et *a fortiori* l'esprit potachique.

L'OGRESSE ET LE POISSON

Le choix du mot *ogresse*, à proximité de *cabaretier*, pousse à soupçonner chez la mère un rôle professionnel qui ne se limite pas à être tenancière de cabaret. Le substantif désigne en effet la « tenancière d'un établissement mal famé » ou plus précisément une « femme qui exploite des prostituées » selon la formulation du *TLFi*, qui cite Colette, mais aussi Vidocq, contemporain de Bertrand. Sue emploie le mot à la première page des *Mystères du Peuple* : « Un repris de justice, qui dans cette langue immonde s'appelle un *ogre*, ou une femme de même dégradation, qui s'appelle une *ogresse*, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne »).

La *merluche* est une « préparation alimentaire consistant en merlu, morue ou poisson du même genre, séchés au soleil et non salés. » (*TLFi*). Jacques Cellard et Alain Rey rappellent que le poisson salé était l'une des nourritures par excellence du pauvre au XIX^e siècle⁴⁶ et on n'a pas besoin d'attendre *Le Hareng saur* de Cros pour que l'on en tire des ressources comiques. Molière accorde à l'un des personnages de *L'Avare* le nom de « la Merluche », ce personnage se trouvant au cœur d'un dialogue auquel Bertrand fait peut-être allusion dans *L'Écolier de Leyde*⁴⁷. Surtout, la Merluche est un homme.

Cette comparaison entre femme et poisson pourrait laisser entendre, pour peu que l'on rapproche les paragraphes symétriques 2 et 5, que la mère est une maquerelle. Les femmes occupant cette profession bénéficieront bientôt d'autres qualifications comme *morue* (« MORUE. Femme de mauvaise vie, qu'on pourrait appeler – si l'ichthyologie [sic] ne s'y opposait pas formellement, la femelle du *maquereau*. », écrit Delvau dans son *Dictionnaire érotique moderne*, dont la première édition parut en 1864⁴⁸, l'emploi du mot étant cependant daté de 1849 par Jacques Cellard et Alain Rey (*loc. cit.*). L'emploi dans le même sens de *merluche* (*TLFi*) serait probablement plus tardif mais le retard lexicographique habituel des dictionnaires est plus grand pour ce qui concerne les mots et locutions

⁴⁴ Art. cité, p. 238.

⁴⁵ Art. cité, p. 34, voir aussi Marvin Richards, *Without Rhyme or reason*. Gaspard de la Nuit *and the dialectic of the prose poem*, Lewisburg, Bucknell University Press / Londres, Associated University Presses, 1998, p. 57.

⁴⁶ Dictionnaire du français non-conventionnel, Masson, Hachette, 1981, s. v. morue.

⁴⁷ Comme nous l'a fait remarquer Georges Kliebenstein, la manière dont l'écolier sort « à reculons » avec ses « bas et chausses percés » rappelle sûrement un moment de *L'Avare* (Acte III, scène I) où Brindavoine et La Merluche se plaignent respectivement d'une « grande tache de l'huile de la lampe » aux « devants » de son pourpoint et d'avoir le « haut-de-chausses tout troué par derrière », si bien qu'on lui voit, « révérence parler... », tel endroit que l'on devine, à quoi Harpagon réplique qu'il faut « rang[er] cela adroitement du côté de la muraille, et présent[er] toujours le devant au monde ».

⁴⁸ Slatkine Reprints, 1968, s. v.

populaires et argotiques. Une caricature de Grandville dans sa série *Carte vivante du restaurateur de Grandville* montrant deux personnages avec la légende « Un maquereau et une morue » semble bien jouer sur les acceptions en question dès 1831-1832⁴⁹.

L'idée d'une allusion de ce type est renforcée, sous la forme d'une dénégation, lorsqu'on voit que la fille Zerbine « ne vend pas ses sourires aux cavaliers », ainsi peut-être que par le fait que le tenancier soit un « gras cabaretier flamand, d'humeur goguenarde et grivoise ». Le fait de ne pas vendre ses sourires peut vouloir dire qu'elle les accorde gratuitement mais aussi, comme nous le fait remarquer G. Kliebenstein, qu'elle vend autre chose, pour ceux qui n'ont pas envie de s'en tenir à une exploration aussi synecdochique de ses charmes.

* * *

On a vu que pour K. Slott, le calembour de la fin est une claque au visage du lecteur. Pour François Kerlouégan, « la famille du cabaretier se transforme, par la grâce de la métaphore, en une fleur qui n'est pas sans évoquer l'un de ces bouquets qui constituent un sujet de prédilection de la peinture hollandaise », ce qui conforterait l'idée d'un devenir pictural des textes de « L'École flamande » : « tout s'immobilise dans l'art »⁵⁰. Il est pourtant tout aussi possible de voir ici une « littéralisation de la métaphore »⁵¹ : ce n'est pas seulement que la fleur métaphorise un coup, c'est d'abord que les doigts métaphorisent une famille, pour déboucher non pas sur l'idée d'une famille qui se tient comme les doigts d'une main, mais sur celle d'une violence qui peut se diriger contre d'autres personnes, ou tout aussi bien fleurir à l'intérieur de la famille. Si l'on peut juger comme Christian Leroy que les images du texte « témoignent d'une volonté de dépoétiser le lyrisme en prose traditionnel »⁵², on pourrait aussi y discerner une tentative allant dans le sens inverse, pour produire une autre forme de poéticité en prose, lisible pour peu que l'on considère non seulement Lamartine ou Vigny comme des poètes, mais aussi d'Assoucy et Scarron. Ainsi, comme l'observe G. Kliebenstein,

la pièce joue à renverser la sagesse parémique : « se tenir comme les (deux) doigts de la main » ; elle repose, à ce titre, sur l'inversion ironico-sarcastique d'un « hypogramme » (Riffaterre), pulvérise le « parangon stéréotypique » de l'entente

⁴⁹ Voir l'excellente analyse de Laurent Baridon qui montre comment Grandville apparente les deux personnages physiognomoniquement aux deux espèces (« La *Carte vivante du restaurateur de Grandville* : les appétits d'une période de crise », in *La Cuisine de l'œuvre au XIX^e siècle. Regards d'artistes et d'écrivains*, éd. Éléonore Reverzy et Bertrand Marquer, Presses universitaires de Strasbourg, 2013, p. 114 et reproduction de la caricature p. 110, fig. 3).

^{50 «} Étude littéraire [du Livre I] », in *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit*, éd. Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, CNED/PUF, 2010, p. 162. Le même critique propose un rapprochement entre la cabaretière qui « "caresse la bouteille dont elle est amoureuse" et porte un "marmot pleureur" à la ceinture de *La Fête du haricot* (1668) [...] » de Jan Steen. » (*ibid.*, p. 158). Dans le tableau en question, où figure notamment un joueur de *rommelpot*, la femme au centre a certes l'air d'avoir trop bu, une cruche à la main, mais elle n'a rien à voir avec la femme sèche comme une merluche du texte de Bertrand et loin d'être une incarnation de la privation affective, le plus petit enfant, roi couronné de la fête, bénéficie des égards souriants des adultes.

⁵¹ Comme le rappelle Richard Sieburth, Todorov a mis en évidence le rôle de la littéralisation de la métaphore dans la littérature fantastique, observant que cette question se pose, pour *Gaspard*, bien au-delà de la question du fantastique, citant justement en exemple *Les Cinq doigts de la main* (« *Gaspard de la Nuit*. Prefacing genre », *Studies in Romanticism*, XXIV, 2, été 1985, p. 244-245 n. 10).

⁵² La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours. Histoire d'un genre, Champion, 2001, p. 139.

affectueuse (« les doigts de la main ») — fait un « pied de nez » (ou donne une gifle) à la doxa. C'est là le « secret » et la violence du texte ; la métaphore est une gifle au syntagme figé : « comme les doigts de la main » (ailleurs, le figement subliminal : « comme larrons en foire » semble, lui aussi sujet, à caution). Le renversement para-doxal est un scandale.

Le portrait familial s'apparente à une manière de caricature ou d'image d'Épinal humoristique. Il s'éloigne des représentations plus ou moins réalistes de l'École flamande tant qu'on garde à l'esprit visuellement la main tandis que si l'on s'en tient à la famille, tout pourrait figurer dans une peinture de cette école. L'image est ludique mais elle donne expression à une idée humaniste et sociale de la famille et de l'éducation, loin de toute idée d'une finalité exclusivement formelle de la culture. Que cette giroflée soit « la plus mirobolante [...] qui ait jamais brodé les parterres de la noble cité de Harlem » revient à dire que cette famille est le plus beau fleuron à la couronne de la ville. L'idée qu'elle puisse être le parangon de cette « noble cité » (nous soulignons) est sociologiquement incongrue (cette famille est plébéienne) et moralement ironique (elle est plutôt ignoble). Mais c'est cette vie populaire, avec ses joies simples, sa vulgarité et ses animosités, que présentent tant de Bambochades et de peintures de l'École flamande. N. Ravonneaux nous fait remarquer que cette giroflée peut être mirobolante en partie parce que, « dans l'univers de Gaspard de la Nuit, elle n'est pas d'abord une fleur de parterres », mais, prototypiquement, de ruines⁵³ ou d'endroits dépourvus précisément de culture(s) comme dans *Sur les rochers* de Chèvremorte : contrairement à la mère et à son nourrisson, cette fleur souffre moins de la soif que de la privation de soleil.

Le terme *mirobolante* même est sans doute rare à l'époque, le *TLFi* donnant 1838 comme première attestation et le *DHLF* 1836, sans indiquer sa source⁵⁴ (mais en indiquant que l'adjectif est « précédé par *mirobolard* (1767, en parlant d'un médecin) » : « l'adjectif qualifie ce qui est merveilleux, mais trop beau pour être vrai, avec une valeur voisine de *mirifique*⁵⁵ ». Telle est bien la portée de l'adjectif dans ce passage, assimilant le travail délicat de la broderie au fait de porter une très grosse claque. En même temps l'expression « mirobolante giroflée » produit la rencontre curieuse d'une fleur et d'un « terme populaire⁵⁶ issu du nom d'un fruit de l'Inde »⁵⁷, le mot étant « tiré par plaisanterie de *myrobolan*, fruit utilisé dans les préparations pharmaceutiques » [*TLFi*]. Faut-il rappeler qu'il en allait de même pour les clous de girofle ? On comprend en tout cas que l'expression « mirobolante giroflée » peut être l'humoristique boniment proclamant implicitement les qualités de cette mirobolante pièce à six paragraphes, rejoignant la réflexivité de l'enseigne. Le texte ressemblerait à l'un de ses contenus comme l'enseigne au propriétaire, comme le damoiseau de Luynes à son chardonneret (*Le Falot*). On peut aussi, avec G. Kliebenstein, penser que « le 6-paragraphe figure l'image tératologique (diabolique) d'une main à six

⁵³ Comme dans les *Fleurs animées* de Grandville en 1846 ou chez Chateaubriand, sous la forme du *violier* dans *René*, rappelé dans l'évocation de Gaspard dans le prologue, « accoudé sur le parapet d'un bastion en ruines » [JB 78], chez Saintine, ou encore Rimbaud...

⁵⁴ Il ne doit pas s'agir de ce texte car le *TLFi* donne comme point de référence la date de la première édition (ou plutôt à plus d'une reprise 1841).

⁵⁵ Cf. les mises en scène de mains surnaturelles et notamment de la main de gloire post-nervalienne dans *L'heure du sabbat*.

⁵⁶ Si ce terme aura des résonances familières par la suite, son registre d'emploi à l'époque de Bertrand reste, sauf erreur, à circonscrire. Il pourrait s'agir au contraire d'un terme déjà employé mais abscons pour le lecteur populaire.

⁵⁷ M. Parent, op. cit., p. 32.

doigts ».

Le texte même *Les Cinq doigts de la main* est-il une broderie délicate ou une pièce dégrossie à la hache, qui ne fait pas dans la dentelle? Au lecteur de juger, mais en tout cas le texte conspire à le faire réagir, à entrer dans le jeu avec ce livre que l'auteur espère mettre entre les mains de futurs lecteurs, qui ne doivent pas tourner trop vite les pages de leurs doigts d'adultes. Si cette opération a réussi, Bertrand sera parvenu à sortir un instant du cercle vicieux de la misère affective dessiné par *Les Cinq doigts de la main*, en faisant concrètement la promotion du jeu littéraire et du jeu tout court. Et si le lecteur joue ensuite avec ses enfants, leur chante et leur lit des contes, *Gaspard* aura œuvré diaboliquement en faveur du bonheur humain, et peut-être alimenté subrepticement des vocations de poète⁵⁸.

STEVE MURPHY

⁵⁸ On se souviendra de l'importance que Baudelaire assigne au jeu dans l'éclosion de l'imagination de l'enfant et de la sensibilité artistique dans sa « Morale du joujou ».

Ce qu'enseigne une enseigne (Des signes de la main dans Gaspard de la nuit)¹

Les cinq doigts de la main ressemblent un peu au supplice du pal version Verlaine : la pièce débute apparemment bien, mais finit plutôt mal². Tout, pourtant, nous avertit, et plutôt deux fois qu'une, de la gifle fatale, suspendue comme une épée de Damoclès, à commencer par l'enseigne du cabaretier, et à pré-commencer³ par l'épigraphe, qui en constitue une sorte de double. De fait, une enseigne, c'est ce qui pend (comme le rappellent les « pendantes enseignes » du Falot). Quant au pré-texte, arboré comme un étendard, ce qu'il affiche n'est pas clair :

Une honnête famille où il n'y a jamais eu de banqueroute, où personne n'a jamais été pendu.

La Parenté de Jean de Nivelle

L'épigraphe louangeuse n'est pas si éloignée, dans son souci de rétrospection, d'une épitaphe – genre qui condamne à « niveler » ses propos, à dire obligatoirement du bien (ou obliquement du mal) : famille, je vous (h)aime. Littré, indifférent à la double forme du syntagme, fait de « famille honnête, ou honnête famille » un figement, à comprendre comme : « à qui il n'y a rien à reprocher ». Mais Bertrand est l'homme du défigement, du jeu avec les vessies, les lanternes, les chats la nuit, et les « Rira bien qui rira le dernier » (qui fera pleurer à la fin). Et il est aussi le poète « inversif »⁴ : celui de l'antéposition adjectivale. Il sait bien que, contrairement à ce que suppose l'expression populaire, « bonnet blanc » et « blanc bonnet » ne reviennent pas tout à fait au même : une « honnête famille » n'est pas forcément une « famille honnête », de même qu'un « honnête homme » n'est pas fatalement un « homme honnête » – pas plus que les *homines honesti* ne renvoient, en latin, à la « classe des gens honorables »⁵. Rien de plus polysémique, en

¹ Ce texte a pour origine une stimulante question de Steve Murphy sur le(s) sens à donner à la « double bière de mars » dans *Les cinq doigts de la main*. Encouragé à développer la réponse embryonnaire, la notule (une anacoluthe n'est pas de trop pour arquer cette bifurcation) s'est étoffée, au point de contredire, parfois, les hypothèses primitives. Vifs mercis à Steve Murphy et Nathalie Ravonneaux, qui ont accompagné cette aventure jusqu'au bout, pour leur relecture attentive, corrective et suggestive.

² Dans L'Écolier de Leyde, il est directement question du pal : « un bonnet et une culotte percés, debout sur un pied comme une grue sur un pal ».

³ Dans *Gaspard*, tout a toujours tendance à pré-commencer, comme suffit à le signaler la prolifération des « seuils » textuels, et cela, dès l'« avant-premier » texte, qui précède la « Préface » pseudo-allographe. Il n'est pas sûr que l'on doive appeler « Prologue » la zone trouble de l'ouverture, si l'on ne veut pas minorer le scandale d'un texte officiellement non-nommé – même si (d'autant que) Bertrand l'a officieusement nommé : « première préface » dans le paratexte épistolaire (*Œuvres complètes*, éd. H. H. Poggenburg, Paris, Champion, 2000 [désormais : HHP], p. 912). Il serait peut-être plus juste de parler, au risque du bégaiement, de « pré-préface ».

⁴ Il pourrait être rapproché, à ce titre, de « l'inversif vicomte » (d'Arlincourt), dont les permutations systématiques excédaient largement le champ restreint de l'adjectif.

⁵ Comme le rappelle Dupin dans *La lettre volée* : « je concède qu'analyse traduit algèbre à peu près comme en latin [...] *homines honesti*, la classe des gens honorables. » (traduction de Charles Baudelaire, 1844).

français, que l'adjectif, qui peut se restreindre à des emplois spécialisés (on parle aussi d'alcool ou de nourriture « honnêtes » : « non frelatés »). Et qui peut mettre en scène une « exemplarité » ambiguë : les cinq portraiturés pourraient être « dans la movenne », d'une représentativité prototypique. Une telle hypothèse tendrait à être confirmée par l'usage des antonomases: la fille-« Zerbine », vieil emploi théâtral – « faire la Zerbine » est une locution fixée en langue⁶ –, et « le Benjamin », dont l'apparition majusculée tend à délexicaliser le substantif. Mais l'interprétation qui « nivelle » la famille en la renvoyant à une médiocrité (arché)typique semble ensuite infirmée par l'épithète « mirobolante », montée au haut degré par le superlatif, et qui place cette sacro-sainte famille au sommet (antiphrastique?) d'une hiérarchie. On pourrait aussi considérer, en vertu d'un autre figement, que la famille en question a trop de qualités (deux) pour être honnête, ou que ces qualités ne sont pas tout à fait compatibles. Il n'est même pas sûr qu'il soit question ici de « qualités ». La prospérité économique (jamais de banqueroute⁷) pourrait laisser soupçonner une honnêteté plus ou moins « lâche », en vertu du principe selon lequel derrière chaque (grande ou petite) fortune se cachent quelques entorses à la loi⁸, à commencer par les « pots-de-vin ». Quant à l'innocence affichée (jamais de pendu), elle témoigne d'une exigence morale minimale qui place très haut la barre de la mal-honnêté : elle permet une large palette de crimes et délits « non pendables », sans compter qu'il peut seulement s'agir, selon le principe de la morale spartiate, de ne pas se faire prendre (pendre), comme l'a bien souligné Steve Murphy. L'adjectif « honnête » ne manque pas, en outre, de jeter la suspicion sur les conduites érotiques des uns et des autres. Il n'est que de rappeler l'usage antiphrastique, fixé en langue, du syntagme « une honnête maison », à entendre comme : un lieu de débauche. Côté sexuel, il est patent que le cabaretier n'est pas un « mari honnête », mais qu'il est, par son comportement typique, et à l'instar des quatre autres membres de la famille, une marionnette (à doigts). Il semble bien que l'on ait ici affaire à une « famille maudite » (ou, du moins, à une maudite famille), comme le suggère l'œuvre sans doute imaginaire d'où sort l'épigraphe : La Parenté de Jean de Nivelle. Pour être apocryphe, ce titre n'en dit pas moins (n'en dit que mieux) la vérité, et sur le recueil (à « la parenté de Jean de Nivelle » – ou de gens qui nivellent –, appartient aussi le maçon Abraham Knupfer qui « nivelle »), et sur la pièce : la gifle familiale fait écho, comme l'a judicieusement noté Nathalie Ravonneaux, à une version de l'histoire où l'homme-chien, brutal, aurait frappé son père, et aurait fui la justice pour éviter d'avoir à répondre de son acte⁹. Gaspard de la nuit réécrit les légendes et chansons sur Jean de Nivelle, comme l'a fait, mutatis mutandis, Gaspard de Chénu (en 1792) en écrivant Cadet Rousselle. De façon générale, le recueil, à tout moment, oblige à être sensible aux dé-nivelés du sens – ainsi, par exemple, en signalant, dès la pré-préface, qu'une « touffe de giroflée » peut se retrouver

⁶ Même si elle ne réussit pas au malheureux Saniette, dans *Sodome et Gomorrhe*: « Je me rappelle seulement que c'était Mme Samary qui faisait la Zerbine, dit Saniette. – La Zerbine, qu'est-ce que c'est que ça? cria M. Verdurin comme s'il y avait eu le feu. – C'est un emploi du vieux répertoire, voir *Le Capitaine Fracasse*, comme qui dirait Tranche Montagne, le Pédant. – Ah! le pédant, c'est vous. La Zerbine! Non, mais il est toqué. » s'écria M. Verdurin. Mme Verdurin regarda ses convives en riant comme pour excuser Saniette. « La Zerbine, il s'imagine que tout le monde sait aussitôt ce que cela veut dire. »

⁷ À noter que « banqueroute » mêle inextricablement l'économique à l'éthique, et que l'on peut, au figuré, « faire banqueroute à quelqu'un » ou à « l'honneur ».

⁸ Rien de plus oxymorique, parfois, qu'une « fortune honnête », comme le souligne (parmi d'autres) Balzac : « rares comme des fortunes honnêtes dans le monde financier » (*Illusions perdues*, 1839).

⁹ On trouve peut-être un écho déformé de cette version chez La Fontaine, qui fait certes du héros, conformément au monde des fables, un chien (confondant, comme beaucoup, « ce chien de » et « le chien de »), mais si ce chien n'est « pas un sot, non, non », c'est parce qu'il ne se rend pas à un tribunal où il est sommé de comparaître (*Le Faucon et le Chapon*, VIII, 21).

« sur l'oreille » (d'une tourelle). Double blessure narcissique : on reçoit, à la fin, une gifle alors qu'on a été, à maints égards, mis en garde. La plus belle ruse du diable est de multiplier les avertissements. Une contradiction, patente, alerte : l'épigraphe oraculaire qui annonce une famille « où personne n'a jamais été pendu » est démentie, à la fin, par le Benjamin-auriculaire, comparé à « un petit enfant pendu au croc d'une ogresse ». Il n'y a pas vraiment d'a-pendus, dans *Gaspard*, seulement, et au mieux, des « appendus » : les armoiries des trente et un chevaliers de la Toison d'or « appendues » à une « boiserie de chœur » (pré-préface), le portrait du duc d'Albe « appendu à la muraille » (*Le marchand de tulipes*), ou le luth « appendu à la cloison » (*La ronde sous la cloche*).

Autre démenti aux a-pendus : l'enseigne « pendante », « comme une bannière » (selon la future analogie du Falot) de la première parastrophe. Les enseignes, on le sait, occupent une place de choix dans l'« iconothèque » du XIX^e siècle, pour parler comme Philippe Hamon. Et c'est ce que confirme Victor Hugo, à Namur : « Où il n'y a pas d'église, je regarde les enseignes, pour qui sait visiter une ville, les enseignes des boutiques ont un grand sens »¹⁰. Et même plusieurs. L'enseigne est l'art de dire obliquement la (ou une) vérité, au prix de quelques truquages. Il est, de fait, notoire que cette catégorie sémiotique fourmille de jeux signifiants, comme les calembours (dont l'exemple-type est le fameux : « Au Lion d'or » / « Au lit, on dort ») ou les rébus¹¹, sans compter le hasard objectif des contingences malicieuses¹², et les effets de l'ignorance (les fautes d'orthographe). Au point que Molière a imaginé, dans le placet comique du Caritidès des *Fâcheux*, la nécessité d'un contrôle (graphique et sémantique) des enseignes¹³. Une chose est sûre : le monde iconique, chez Bertrand, appelle une iconologie. Et rien n'empêche une enseigne de devenir une énigme, comme le deviennent aussi, dans le champ héraldique, un blason, un écu écartelé, les « armes d'un prince de la maison d'Anhalt-Coëthen », les armoiries de la ville de Dijon « qui sont de gueules au pampre d'or feuillé de sinople », ou simplement « de gueules plein » (dédoublement qu'une note infrapaginale tente d'élucider), et, en extension métaphorique, « l'heure blasonnée », « la légende écussonnée », et la théorie littéraire que Gaspard refuse de « parangonner ».

Une bonne bière, pour trinquer à la famille

Dès qu'il est question de distinguer, de compter (tel est le cas pour la « double bière ») tout peut vite devenir suspect, dans une enseigne : pensons à la Maison-Vauquer : « pension bourgeoise des deux sexes et autres ». Il est possible, évidemment – tout piège herméneutique reposant sur l'affichage d'un sens obvie – de lire l'enseigne comme la promesse métaphorique, rabelaisienne (emphase habituelle d'une « réclame ») d'une double

¹⁰ Victor Hugo, Le Rhin, Lettres à un ami, nouv. éd., t. 1, Paris, Jules Renouard et Cie, 1845, p. 126.

¹¹ Quelques exemples : un puits dont on tire de l'eau pour signifier : « Au puits sans vin » / « Au puissant vin ». Un singe avec une collerette et des manchettes pour représenter Saint Jean Baptiste (singe en baptiste). Un os, un amas de sous tout neufs, et des poulets morts, qui traduisent : « Aux sonnettes pour les trépassés » (os sous nets poulets trépassés).

¹² L'enseigne du cabaret Corinthe dans *Les Misérables*, qui affiche la spécialité de « carpes au gras », orthographiée par son propriétaire « carpes hogras », devient, grâce aux intempéries, un très horatien : « *carpe horas* ».

^{13 «} Ayant considéré les grands et notables abus qui se commettent aux inscriptions des enseignes des maisons, boutiques, cabarets, jeux de boule et autres lieux de votre bonne ville de Paris ; en ce que certains ignorants compositeurs des dites inscriptions renversent, par barbare, pernicieuse et détestable orthographe, toute sorte de sens et de raison, sans aucun égard d'étymologie, analogie, énergie ni allégorie quelconque [...] » (Les Fâcheux, III, 2).

force printanière, confirmée par le sybaritisme dionysiaque du « gras cabaretier flamand ». Notons, au passage, que la représentation picturale de la « double bière de mars » soulève aussi la question métonymique de son contenant, dès lors que, chez Bertrand, le flacon compte au moins autant que l'ivresse, comme le prouve, ici même, la bouteille « caressée », et ailleurs : les « pintes peintes » de l'épigraphe générale, les « vidrecomes » du Capitaine Lazare, les « hanaps de buis » des Lépreux, ou encore les « calices » botanico-religieux (on y reviendra). Mais quelques anomalies viennent perturber le code pseudo-réaliste, à commencer par la mention même, à Harlem, de la « bière de mars », qui a(urait) pour origine une ville « française » : Arras¹⁴ (elle apparaît dans les archives de la ville, sous Philippe le Hardi, en 1394). On sait qu'un motif comme des « pampres de houblon annonçant l'arrivée de la bière de mars » figurait au nombre des enseignes parisiennes traditionnelles¹⁵. Tout se passe ici comme si Bertrand commettait une sorte d'« anatopisme », en se référant à la typologie des « bières françaises » : « On les désigne selon la qualité sous les noms de petite bière, bière double, bière de mars, bière blanche, etc. » (tandis que les « bières du Nord » impliquent une liste différente : « bière de Louvain, bière rouge d'Amsterdam et de Rotterdam, faro et lambic, bière de Lille 16 »). Malgré l'effet de dissociation, toujours un peu ambigu¹⁷, certains types peuvent se combiner, comme c'est justement le cas de la bière qui nous occupe : « double bière » + « bière de mars ». De fait, la « double bière de mars » est l'une des boissons qui représentent « mythologiquement » (au sens de Barthes) la « francité », comme le souligne Malisset en 1803 :

On brasse de diverses sortes de bières : de la rouge, de la blanche, de la petite, de la forte et de la double. L'Angleterre, les Pays-Bas, la Flandre, la Hollande et quelques cantons de l'Allemagne, ont des bières renommées dans différentes dénominations, telles que le *porter*, en Angleterre ; le *piter-mann*, en Brabant, et particulièrement à Louvain ; le *fareau*, à Bruxelles ; la *hougarde*, en Hollande et en Flandre ; la *garley* et la *mutne*, ou *duchenstein* d'Allemagne, etc. La *double bière de mars*, en France, est la plus estimée de toutes celles qu'on y brasse. ¹⁸.

Par rapport à la « simple » bière de mars, la « double bière » fait surenchère publicitaire – un rien douteuse (si l'on veut bien se rappeler qu'« À bon vin, point d'enseigne »). De toute façon, le jeu qui, pour donner une image de l'excellence, restreint l'objet du désir à une sous-catégorie, est ici surdéterminé. Ce que dit aussi la « double bière », c'est que cette famille exceptionnelle, « mirobolante », « ce n'est pas de la petite bière » (expression figurée qui est attestée dès le XVIIIe siècle). Mais, de façon plus générale, la « double bière » est, manifestement, un symbole (ou un dia-bole) de dédoublement et de duplicité – et elle est très loin d'être le seul. Dans *Gaspard*, tout est double, globalement et localement. Ce n'est pas pour rien que le recueil entier est placé sous le signe du double auteur (Gaspard et Bertrand), de la double définition de l'art (Dieu*sentiment* et Diable-*idée*), des « deux Dijons », de la « double personnification »

¹⁴ Mais la « bière de mars » ne manque pas de bières saisonnières concurrentes, comme la *Märzenbier* allemande, ou la « bière des Rameaux » en Suisse romande.

¹⁵ Comme le note Alexandre Privat d'Eglemont dans son *Essai sur les enseignes (La Sylphide*, 10 juin 1850). Dans le recueil, la bière de Harlem est, quant à elle, annoncée par les « toits, verts de houblon » dans *Harlem*. 16 Pour reprendre ici les classifications du *Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation*, t. I (A-G), Paris, Guillaumin et Cie, 1839, p. 293.

¹⁷ Même ambiguïté dans *Le grand vocabulaire françois* de Panckouke (t. IV, 1768) : « On appelle *Bière de Mars*, la bière brassée pendant le mois de Mars ; & *double Bière*, la bière qui est plus forte que l'autre. » 18 Jean-Baptiste Antoine Malisset, *La Boussole des spéculateurs*, t. III, *s. v.* « Bière », Paris, Obré, 1803.

(Rembrandt et Callot), du double genre (prose et poésie), et de toutes les « diplopies ». Il s'agirait, ici, en quelque sorte, de « voir (et de boire) double ». Dans la pièce, tout y pousse : le double sens de « giroflée » (fleur et gifle), le fantasme de double vie (professionnelle) du fils, sans compter celui de sa réincarnation en cheval, le double visage de l'hôtesse-ogresse, le double sens d'« ogresse », la double vie (sexuelle) du cabaretier, pour ne rien dire de la sexualité de sa fille-Zerbine, et du double sens de « Benjamin » (on ne prétend pas ici à l'exhaustivité). Steve Murphy a mené sur ces sujets des analyses si décisives qu'il n'est guère besoin d'y revenir, si ce n'est pour y ajouter de menus détails qui en confirment la justesse.

Le double jeu des mains de l'hôtesse, par exemple, qui pour l'une « soufflette », pour l'autre « caresse », constitue, bien entendu, un avertissement majeur quant au double jeu énonciatif et à la chute du texte¹⁹ – la « giroflée » finale fusionnant gifle et soufflet²⁰. Et les actions opposées de ces deux mains sont d'autant plus inquiétantes qu'elles sont insidieusement équivalentes. On pourrait croire qu'il s'agit ici d'associer un sens propre, en style élégant (« soufflette sa servante ») à un sens figuré, en style populaire (« caresse la bouteille » = aime la boisson), association dont l'exemple mythique est, pour nous, l'attelage hugolien de la « probité candide » et du « lin blanc ». Cependant « aimer » n'est pas « être amoureux », et l'ajout de « dont elle est amoureuse » réintroduit une part de littéralité, donne à la « bouteille » une sorte de matérialité phallique²¹ (le flacon importe ici beaucoup), et rend à la « caresse », dans un retour du refoulé littéral, une valeur concrète obscène. Il n'y a pas, ici, d'opposition entre concret et abstrait, entre « bonne » et « mauvaise » main. Un tel jeu de mains ne fait que confirmer le double visage de l'« ogresse » - bien dévoilé par Steve Murphy -, qui est, comme dans les contes, virtuellement technophage (sa maigreur « osseuse » pourrait l'inciter à manger son propre enfant), et qui est, comme chez Vidocq, probablement maguerelle. Il se pourrait bien, en effet, que la mère-maquerelle exploite sa fille. Si la Zerbine « ne vend pas ses sourires aux cavaliers », ce peut être par austère (revêche) vertu, parce que ses sourires ne sont pas « à vendre », ce peut être par amabilité naturelle, parce qu'elle les distribue « gratis pro deo », ce peut être, enfin, parce qu'elle vend aux cavaliers autre chose. Comme semblent le confirmer les deux épithètes qui la portraiturent : « leste et agaçante ». Steve Murphy a bien signalé le côté grivois que peut cacher « leste ». Ajoutons qu'« agaçante » ne vaut guère mieux : le verbe, dans le vocabulaire amoureux, signifie : « troubler par des excitations légères et répétées ». Et, en emploi littéraire, prolongeant la sensualité tactile de la bouteille « caressée » : « toucher légèrement de manière répétée, nerveuse ». Rien d'impossible à ce que la « Zerbine » – qui appelle, comme « Colombine » qui la suit dans La viole de gamba, une rime pornographique bien exploitée au XIX^e siècle – ne soit une

¹⁹ Alors que, dans *Harlem*, le bourguemestre « caresse de la main son double menton », ici, la main, sous le signe de la « double bière », gratifie d'une « caresse » au sens antiphrastique du mot.

²⁰ L'apparition du verbe « soufflette » encourage à considérer « giroflée » comme une espèce de mot-valise (avant la lettre), comparable au « sorbonagre » de Rabelais ou à la « foultitude » de Victor Hugo. On pourrait aussi conjecturer que, par « étymologie populaire », une mécoupure pousse à interpréter la « giroflée comme giro + flée » = fleur qui fait « tourner » (la tête), ce qui la rapprocherait de la « torgniole » (ou « torniole »). Le faux composant « giro » ferait de la fleur un excellent « trope » pour une gifle. Il se pourrait enfin que le nom vernaculaire de la fleur ne soit pas le seul en cause, et que le phytonyme savant de la giroflée, *Cheiranthus cheiri*, ait joué son rôle. Il a pu arriver, en effet, que *cheirantus*, mot hybride tiré de l'arabe *kheri* (nom de la giroflée dans cette langue) et du grec *anthos*, soit réinterprété, par harmonisation grecque, en *cheir* (main) + *anthos*. Le (faux) nom savant transformant alors la giroflée en main-fleur.

²¹ Comme l'a justement relevé Steve Murphy dans *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand* (manuscrit communiqué).

Vénus vénale. On comprendrait mieux dès lors (ou, en tout cas, autrement) pourquoi la famille n'a « jamais eu de banqueroute ». *Compter* et *conter* sont des doublons qui ont même origine (*computare*), et le télescopage du comput et des comptines permet de dire impunément des horreurs. Notons-le : l'histoire de l'hôtesse-index mériterait d'être mise à l'index, comme on dit et on fait depuis le Concile de Trente²², pour les histoires hérétiques ou obscènes et les livres de sorcellerie. Histoire d'adultère, d'alcoolisme, de proxénétisme (aggravé), voire de bisexualité (dès lors que la « virago » est « jalouse de sa servante »).

Rien d'étonnant à ce que *Harlem* mette en scène, dès l'ouverture, un « estaminet borgne ». Comme Maribas est borgne. Comme le cabaretier est un mari/bas²³ et rabelaisien (il n'y a pas loin d'AlcofRIBAS à mARIBAS). Le mari bas, trivial, mal marié, ressemble aussi à un pendu, si l'on en croit l'épigraphe d'*Henriquez* : « Je le vois bien, il est dans ma destinée d'être pendu ou marié. Lope de Vega ». Pendu ou marié, c'est tout un, quand on s'est laissé passer la corde au cou par une « virago », un « virage » masculinisé²⁴. Dès la pré-préface, Bertrand recourt à l'antonomase lexicalisée, en faisant de Jacqueline une « mari/torne », une fille « mal tournée », dont le mariage a « tourné », a viré à l'aigre. La jeune Zerbine, qui représente le « doigt de l'anneau », est sans doute une promesse de plaisir sexuel (pensons à l'anneau d'Hans Carvel), mais n'est pas une promesse d'amour conjugal, même (et surtout) si ce rêve traverse le recueil : « elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt » (*Ondine*) / « Henriquez coula à son doigt la topaze ensanglantée » (*Henriquez*) / « Marions nos mains » (*La chanson du masque*). *Les cinq doigts de la main* composent, à la fois, un triste « roman familial » et un triste « roman conjugal ». Le monde des parents, le monde des enfants : il n'y en a pas un pour racheter l'autre.

Famille découpée

Ce que dit *Gaspard*, dans son credo, ce n'est pas qu'il aime (du moins uniquement) Dieu (*Gott-Liebe*), ni ses imparfaites créatures (qui ont bien du mal à s'aimer entre elles), ce qu'il dit, c'est qu'il aime l'art (« Harlem ») – l'art, capable de « broder », d'ennoblir ou d'anoblir, même à titre ironique, les « parterres d'une noble cité ». L'art et les transmutations qu'il permet : Noblesse n'exclut pas ici les « jeux de mains, jeux de vilains ». L'art et la langue perverse qu'il exploite. Dans la clausule, la giroflée-fleur des parterres est, du même coup, une giroflée-gifle renversante (à mettre par terre). Les « feuilles » ont apparemment ici un double sens : d'un côté, doigts métaphoriques, de l'autre, « pétales » botanique. Mais « feuilles » renvoie aussi, dans le recueil – catachrèse oblige (ou cache) – aux feuilles-feuillée-feuillage-ramée des arbres, au symbolisme souvent funèbre²⁵, comme au monde de l'écrit, de la bibliophilie et de la magie, aux

²² Auquel Bertrand fait allusion dans À un bibliophile.

²³ Steve Murphy, de son côté, se demande si « l'incertitude de prononciation » touchant le S final ne permettrait pas « un jeu entre mari bas et Marie basse, personnage marial à la manière transsexuelle de la messe noire. »

²⁴ Dès son entrée en langue, au XVII^e siècle, « virago » a amorcé un virage dépréciatif qui s'est continuellement accentué. Mais à l'origine, pour saint Jérôme, le mot désignait Ève, issue d'Adam : « haec vocabitur virago quoniam de viro sumpta est ».

²⁵ Le recueil tend à confondre dans un même symbolisme funèbre les feuilles-pétales (des fleurs) et les feuilles-feuilles (des arbres). Dans la pré-préface, Elisabeth meurt inexorablement d'un mal de langueur (elle perd un à un ses pétales). Mais les feuilles-feuilles sont souvent promises à (ou promettent souvent) la même destinée. Peu de distance sépare les « feuilles mortes » (du platane), de l'hermite « trouvé mort », « sur son lit de feuilles », ou de la « feuille du tremble » désirée comme linceul. Et si « chaque feuille d'une ramée » vit, c'est pour « frissonner » des cris plaintifs et des rires féroces qu'elle entend.

nombreux « feuillets » que des doigts « feuillettent »²⁶, et qu'il faut décrypter. L'une des premières interprétations consiste à voir dans l'histoire un pur et simple renversement de la Sagesse des Nations. La pièce foule aux pieds la locution : « se tenir comme les (deux) doigts de la main » ; elle orchestre l'inversion sarcastique du dicton, pulvérise le « parangon stéréotypique » de l'entente affectueuse – fait un pied de nez à la doxa. C'est là le « secret » et la violence du texte ; la métaphore florale est une gifle au syntagme figé. Et le renversement anti-doxal est total : textuel et iconique. On sait que Bertrand a le goût des « vers rhopaliques » (*carmina figurata*), à preuve, parmi d'autres, le *Dizain en losan*ge²⁷. Le « soudés comme » ou « unis comme » est ici démenti par le calligramme ironique qui sépare, dia-boliquement, les versets inter-blanchis : pas de plus violente agression, en un sens, que ces quasi-strophes qui disent la catastrophe.

On aurait tort de croire que les cinq « feuilles » de la giroflée se distribuent en 2 + 3 (les parents + les enfants). Une petite claudication se glisse dans le découpage de la fratrie : « leur fils » / « leur fille » / « le Benjamin », et non : l'aîné / la cadette (ou puînée) / le benjamin. Comme si le dernier enfant n'était ni un « fils », ni une « fille ». Comme s'il était symboliquement exclu de la filiation: le « geignard », quasi métamorphosé en (saule-) « pleureur »²⁸, n'est pas du même bois que l'aîné « dégrossi à la hache ». La différence d'âge qui sépare le Benjamin-auriculaire des autres (des « vrais » autres ?) enfants pourrait mettre la puce à l'oreille. Le père est ici, plus que jamais, incertus (les enfants ne se faisant pas toujours « par l'oreille ») – et l'infans-petit doigt pourrait chuchoter à l'oreille bien des choses, s'il pouvait parler. Son statut ici, quoi qu'il en soit, est très ambivalent. Le « benjamin » a d'abord désigné le « fils préféré » (en écho à l'attitude de Jacob), mais le sens a muté : « De nos jours, il se dit du plus jeune enfant d'une famille (1808) », néosémie contemporaine de la naissance de Bertrand. Le mot ne désigne plus que le plus jeune, le plus faible. Ici, le maintien ou l'ajout d'une majuscule « réveille » l'antonomase et met en tension nom commun et nom propre. Mais, par un retournement ironique, « le B/benjamin » en vient à désigner un mal-aimé. Et le spectre du prénom juif, comme l'a bien noté Steve Murphy, tend à faire de lui un bouc émissaire. De là à supposer à l'enfant accroché le destin d'un « faisan mort », ou d'un « pourceau d'Israël » pendu, il n'y a qu'un pas. Le fils aîné a échappé au sacrifice, même si, « dégrossi à la hache », il l'a symboliquement frôlé. Cependant que tout pousse, chez Bertrand comme dans l'univers biblique, au sacrifice du dernier-né : « La nature immortelle / Pour son fils dernier-né / Ô douleur, n'aurait-elle / Qu'un lait empoisonné ? »²⁹. L'imaginaire bertrandien est tenté et hanté par la pédothysie. Dans la pré-préface, l'occiput de l'« enfançon emmailloté » est menacé par les ciseaux de sa mère-automate, dans La chambre gothique, une nourrice berce « un petit enfant mort-né », et dans Scarbo, il s'agit d'entendre « à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes ». Ce n'est pas pour rien que « le Benjamin » bénéficie d'un sort (iconographique) à part, Bertrand suggérant à son illustrateur de représenter « un petit enfant pendu à la ceinture d'une ogresse sèche et osseuse ». Goya et son Saturne dévorant sont tout proches. Le privilège de l'illustration se paie au prix fort.

²⁶ Hasard ou non – mais tout est, comme au banquet de Balthazar, *compté, pesé, divisé* dans *Gaspard de la nuit* – le mot « giroflée » apparaît, au total, dans cinq « feuilles » du recueil (les quatre autres fois : dans la pré-préface, *Ma Chaumière*, *Sur les Rochers de Chèvremorte*, *À M. Sainte-Beuve*).

27 HHP, p. 510, 546.

²⁸ Notons l'apparition du saule dans l'épigraphe du *Bel alcade* : « Tant que pendra sur la cascade/ Le saule aux rameaux chevelus » qui annonce la clausule et sa « source de larmes amères ».
29 HHP, p. 510.

Cependant la pièce va au-delà du 5-parastrophe. Énumérés dans l'ordre traditionnel, du pouce à l'auriculaire, les cinq doigts laissent une trace distincte. Cette première découpe n'est pas anodine : le comput des doigts commande des scènes capitales dans Gaspard : il sert, dans le sillage de toute une tradition chironomique³⁰, à une tractation sordide autour d'un pourpoint sanglant (trois doigts *versus* deux) qui se termine, aussi, par un « soufflet » (Les grandes compagnies). Il sert à conjurer la frayeur « en se signant de cinq doigts » (Le falot). Il sert, en pleine guerre, à jurer « les deux doigts sur la Bible » (Les Flamands). Un seul doigt peut tout, si c'est le « doigt de Dieu », et notamment effleurer « le clavier de l'orgue universel » (pré-préface). Mais ce qui compte surtout, en matière de doigts, c'est que compter soit une activité tenue pour « mystérieuse » : « Deux juifs [...] comptaient mystérieusement au bout de leurs doigts » (Les deux juifs). Ici, frappe, et Steve Murphy y a justement insisté, une sorte de discordance : la pièce est informée (déformée) par le schème : x + 1. Cinq doigts, six versets (dans la pièce VI du premier livre) : voilà bien de quoi confirmer l'obsession satanique du 6. On pourrait reconnaître dans le [5 + 1], au-delà des comptines enfantines et des scénographies de « marionnettes à doigts »³¹, le modèle de la charade, qui commence par une phase énumérative : « mon premier, mon deuxième, etc. », suivie, en guise de couronnement, par : « et mon tout ». La littérature « à secret » aime ces jeux herméneutiques, qui peuvent mal tourner, comme le montre, en amont, une « charade en action » chez Stendhal³². Dans une « charade en action », comme dans un « calembour en action » (pensons à Baudelaire), le fin mot de l'énigme peut s'accompagner d'une violence initiatique (et d'une blessure narcissique si le mot de l'énigme échappe). Ici, dans la parastrophe finale : sous la « fleur » (de rhétorique), derrière le « trope » de la « giro »/flée, la torgn/ole qui « fait tourner la tête ».

La parastrophe supplémentaire pourrait aussi (en même temps) figurer un doigt surnuméraire, une main « tératologique », diabolique. De fait, dans la Bible, la « polydactylie » n'est pas un bon signe, comme le confirme le deuxième livre de Samuel (21, 20) : « Il y eut encore une bataille à Gath. Il s'y trouva un homme de haute taille qui avait six doigts à chaque main et à chaque pied » (le géant défie Israël et se fait tuer par le frère de David). Ajoutons encore une hypothèse, que le recueil encourage. Elle tient à l'importance accordée aux signes secrets³³ et aux « figures » cabalistiques dans *Gaspard de*

32 Le vicomte de Malivert, dans Armance, y réagit violemment en jetant son domestique « par la fenêtre ».

(celle du grillon grillé).

gnomes), tout incite au qui-vive : la « guerre », le « guet », les « gueux » et laisse planer une menace de mort

³⁰ Pensons, notamment, à la dispute par gestes de Panurge et Thaumaste dans *Pantagruel*.

³¹ Dans le *mundus* enfantin, ces micro-marionnettes avaient du succès (on trouve encore, au musée de la Malmaison, trois marionnettes à doigts de Napoléon). Une référence implicite à ce théâtre de doigts pourrait renvoyer ici à l'art de « manipuler » (au double sens du mot). Bertrand ne manque pas de rappeler, au début, que Polichinelle cache le fil conducteur de son bras (*Préface*), et, à la fin, que le diable aime à faire de l'homme un « pantin », un « frêle jouet gambadant suspendu au fil des passions » (*À M. David, statuaire*).

³³ On sait que *Le Maçon*, par exemple, qui est aussi un surnom donné à Bertrand, pourrait renvoyer à la franc-maçonnerie, et que, dans cette symbolique, le « G » joue un rôle majeur (quelque « traduction », qu'on en donne : Géométrie, Gnose, God, Gamma grec en forme d'équerre, etc., etc.). Il n'est pas indifférent que, dans le monde de *Gaspard*, cette lettre soit l'initiale du héros éponyme lui-même, et la première lettre du mot « giroflée ». Dans la série des noms propres le G imprime souvent sa marque, à commencer, « maçonniquement » par le nom de *Gott (Liebe)*, mais il est très vite tiraillé entre le « Bien » (« l'évêque Gotzelin ») et le « Mal », « l'infernal » G(il-Pueblo). D'un côté, le Malin (« Guillot ») la ruse, « Grugel »= gruger, « Ganelon = la félonie), de l'autre le prestige mythique (Bertrand du Guesclin, Geneviève de Brabant, Saint Georges) ou encore la farce (« Gueudespin », « Gourgouran », « Gargantua »). Dans la série des noms communs, le g inaugure des mots-fétiches comme « gothique », « génie » ou « gloire ». Mais tout peut virer au piège (au « gab »), à l'accident (la viole de gamba), à la violence (« Gavache ! »), aux maléfices (les

la nuit, soulignée par le « jeune reclus » qui s'amuse « à tracer des figures diaboliques sur les pages blanches de [s]on livre d'oraisons » (La Cellule). L'oscillation entre le 5 et le 6 pourrait signifier, à ce compte, une « hésitation » entre un pentagramme (ou un pentacle) et un hexagramme, aux implications plurielles, en ce qu'il représenterait, aussi bien une « étoile de David » (la semi-antonomase « le B/benjamin » irait, à sa façon, dans ce sens) que l'« étoile des brasseurs » qui apparaît souvent sur les enseignes, et qui s'apparente au sceau de Salomon de la symbolique alchimique.

Cependant, et quelque interprétation qu'on retienne, l'alinéa « de trop » n'est pas le seul écart du genre dans la pièce des Cinq doigts. Une « giroflée à cinq feuilles », une petite initiation au sens figuré, brutal et trivial, nous apprend vite ce qu'en parler veut dire. Le contexte vient même, parfois, y aider, comme chez Balzac, plein de sollicitude didactique : « Marie-Jeanne! Mes socques et mon cachemire en poil de lapin, et vite, ou je te réchauffe la joue par une giroflée à cinq feuilles » (César Birotteau, 1837). Mais ce que le sens figuré pourrait faire oublier, c'est qu'une giroflée à cinq feuilles, au sens propre, ressemble un peu aux « fleurs arctiques » de Rimbaud. La giroflée, qui appartient à la famille des crucifères, ne compte que quatre pétales. Il y aurait donc, ici, des anomalies en série : le sixième doigt redoublant la monstruosité de la cinquième feuille (en quoi la fleur est bien « mirobolante »³⁴). Le monstre botanique qu'est la « giroflée à cinq feuilles » inverse apparemment la mythologie du « trèfle à quatre feuilles », qui, en excédant ses trois feuilles étymologiques, banales ou maléfiques³⁵, joue, dans l'imaginaire populaire, un rôle talismanique. Que la giroflée soit une « crucifère », mot botanique emprunté au latin chrétien : crucifer = « qui porte la croix » (en parlant du Christ), n'est pas un petit détail, Surtout si l'on veut bien se rappeler que l'« odorante » giroflée tire son nom des « clous » (de girofle). À l'échelle du recueil, les croix sont partout (latines ou « de Saint-André »³⁶). Tout se passe comme si la « croix absente » du début (« un piédestal gigantesque dont la croix est absente ») donnait lieu à une infinité de projections compensatoires : « la nef harmonieuse de la cathédrale » s'endort « couchée les bras en croix » (Le Maçon), la croisée d'une fenêtre devient « la croix du calvaire » (La chambre gothique). Le recueil, hanté par « la passion de Notre Seigneur » (À un bibliophile), mentionne même le « juiferrant » (pré-préface) qui y aurait assisté. Il n'est pas, ici, insignifiant que, dans une perspective ésotérique, la croix soit alliée à un autre nom de fleur : « les rose-croix », « le rose-croix de l'art » (sans compter le « rosaire »). Les « rose-croix » appellent, à leur manière, la giroflée-croix (crucifère). Alors que la « fleur de la passion », dans Le marchand de tulipes, est sacralisée – en ce qu'elle re-présente les arma Christi et « les cinq plaies de Notre Seigneur » –, la cinquième feuille de la giroflée, qui dé-figure la croix, pourrait être considérée comme un blasphème. De toute facon, et au-delà des mystères du langage des fleurs, « détacher un soufflet » semble peu chrétien. L'affaire est cependant ambiguë. Et le meilleur indice de cette ambiguïté est sans doute le sens axiologiquement flottant de l'adjectif « mirobolante ». Une chose saute aux yeux : à la différence de la « giroflée à cinq feuilles », attestée au XVIIIe siècle, l'adjectif « mirobolant » est d'un surgissement tout récent (daté, au gré des dictionnaires, de 1838 ou 1836), et l'usage d'un mot « nouveau » ne peut qu'accentuer ici l'effet de choc. Si, côté jardin, mirobolante giroflée fait à la fois oxymore, compte tenu de la modeste fragilité de la fleur (« frêle »), et

³⁴ Ce cinquième pétale « impossible » serait à rapprocher de la quête de la quinte essence dans le monde alchimique, et chez Rabelais.

³⁵ On trouve la plante herbacée dans un « gazon de trèfle et de luzerne » (*Le cheval mort*), ou sous la forme symbolique d'une carte (le « Valet de trèfle » de *La Tour de Nesle*).

³⁶ Autres croix, autre supplice, dans les maisons « à façades barrées de croix de Saint-André ».

tautologie, compte tenu de sa monstruosité (la cinquième feuille), l'association de l'adjectif et du nom, côté coup, n'est pas moins trouble. Elle peut signifier l'intensité renversante du passage à l'acte, comme elle peut renvoyer – quoi qu'en dise le DHLF, qui pose que « l'origine médicale » du mot n'est « plus perçue » – à des vertus thérapeutiques. Rappelons que l'adjectif a peut-être (ou sans doute) subi l'influence de « mire » = médecin (pensons au Vilain mire) – et il n'est pas indifférent que, dans Les Lépreux, la « science des mires » soit mentionnée, fût-ce pour en dire l'impuissance (elle marque d'une croix les mourants). On sait que derrière l'adjectif se cache, par antonomase lexicalisée, un médecin de comédie : Mirobolan, tiré du Crispin médecin de Hauteroche (1680), et que derrière le médecin se cache le « myrobolan », fruit du badamier aux propriétés purgatives, utilisé dans les préparations pharmaceutiques (TLF). Gaspard n'est pas étranger à ce genre d'effet, au risque de mêler le burlesque à l'ésotérique : « Je bus l'élixir de Paracelse [...]. J'eus la colique ». Une décoction à base de fleur de la passion (Passiflora incarnata) aurait eu une action plus noble (anxiolytique et sédative). Le « mirobolante », semblable au *pharmakon* grec, mi-poison, mi-remède, à la fois renforce la gifle et prétend soigner. Bertrand nous plonge, avec le fantôme de Mirobolan, comme Molière, avec « Monsieur Purgon », entre laxatif et *catharsis*. La fleur-gifle peut se retourner comme un gant : l'emblème poétique se retourne en brutalité triviale; mais la gifle du destin pourrait se retourner en réparation posthume (« fleurira toujours la giroflée »). En attendant, il n'y a pas (vraiment) d'amour (familial) heureux. Reste que Les cinq doigts de la main racontent une h/Histoire qui dépasse ce cercle étroit.

Politique, mythologie, et au-delà

Dans la « double bière de mars », il y a (au moins) deux mots à (au moins) double sens : le mot « bière », qui signifie en même temps boisson et cercueil (possibilité activée par la vocation de « soldat » du fils dégrossi « à la hache »), et le mot « mars », qui confirme cette double lecture, en ce qu'il réfère au mois et au dieu de la guerre. Mieux encore : dès avant la « double bière de mars », les dés sont pipés, puisque le mot « enseigne » lui-même, comme l'a relevé Steve Murphy, participe au double jeu, et désigne à la fois une icône de cabaret et un emblème militaire. Toutes ces duplicités sont redoublées par des preuves inter-fragmentaires. Les « enseignes » deviennent « bannières » dans Le Falot, et le double jeu sur « bière » se retrouve dans la « soupe à la bière » (Départ pour le sabbat). Ajoutons qu'on trouve un autre double jeu sur « Mars » (dans À un bibliophile) qui confond, cette fois, la planète et le dieu : « Nul n'est plus curieux d'apprendre [...] à quelle heure de la nuit Mars entre en conjonction avec Vénus ». Cette curiosité-là est moins obsolète qu'obscène : une précision comme « à quelle heure de la nuit », chronologiquement isolée (rien sur les jours, les mois et les années) concerne moins la « conjonction » des planètes que le coït des dieux. Le sens pornographique l'emporte largement ici sur le sens astrologique ou astronomique (en termes de périodicité, la conjonction des deux planètes n'a pas forcément lieu la nuit, ni encore moins toutes les nuits). Sous couvert de nostalgie pour des savoirs disparus, s'avoue une mala curiositas pour la « scène primitive » et la fréquence des rapports sexuels³⁷. Le tour de passe-passe qui permet de glisser subrepticement de la planète au dieu, fait écho aux jeux onomastiques dont font l'objet, dans Les cinq doigts de la main, à coups d'éponymie ou d'antonomases, « m/Mars », « Zerbine », « Benjamin » et « Mirobolan ». Ici comme ailleurs, l'affaire est

³⁷ C'est, naturellement, toute la pièce qu'il faut soupçonner d'amphibologie, et, au-delà, bien des fragments du recueil (la pornographie bertrandienne est largement sous-estimée).

entendue : l'amour, même (surtout ?) familial et conjugal, n'est jamais très loin de la guerre. De même que, comme nous en avertissent justement les enseignes, l'association de Bacchus et de la mort est vieille comme le monde. Pensons à l'enseigne typique des « trois crânes », qui rappelle que « boire de la bière ou de l'hydromel dans des coupes formées avec des crânes ennemis est une des joies du palais d'Odin, du paradis de l'Edda ». Et rappelons-nous ce cabaretier allemand, dont parle Leibniz, « qui, pour se moquer des utopies qui avaient déjà cours de son temps, prit pour enseigne [un cimetière] : À la Paix UNIVERSELLE³⁸ ».

Mais la « bière de m/Mars » dit, plus précisément, quelque chose de la mort, de la guerre, et de la politique. Il n'est pas indifférent, par exemple, que, pendant un certain laps, Révolution obligeant, la « bière de mars », sur les enseignes, ait été rebaptisée (prézoliennement) : « bière de germinal³⁹ ». Il est plus significatif, encore, que l'association de la bière et de la guerre ait trouvé son accomplissement historique en la personne du général Santerre, comme l'a rappelé, parmi d'autres, Florimont Parent, en 1831 :

Le trop célèbre brasseur Santerre, devenu général pendant la révolution, avait été mis à la tête d'une armée. Le bruit non fondé de sa mort se répandit dans Paris ; on lui improvisa cette épitaphe :

Ci gît le général Santerre Qui n'eut de Mars que la bière.⁴⁰

La figure mythique du brasseur-général accomplit le fantasme du fils-majeur : « qui serait soldat, s'il n'était brasseur ». Tout se passe comme si l'univers des Cinq doigts de la main interférait avec l'histoire d'Antoine-Joseph Santerre⁴¹, qui a grandi à Paris (tandis que son frère aîné a été élevé dans les Flandres), est devenu un « roi de la bière » (le principal fournisseur de bière de la capitale) – l'équivalent de Gambrinus (rival de Bacchus), mythique patron laïc des brasseurs –, a perfectionné, grâce à ses études de chimie, la bière (« bière à la Santerre »), a publié L'Art du brasseur, qu'il a dédié à son fils, et a possédé plusieurs brasseries parisiennes, dont l'une portait le nom floral (tout nouveau) d'Hortensia. Santerre a joué, comme on sait, un rôle mythique pendant la Révolution, depuis la prise de la Bastille (à laquelle il a participé en tant que « commandant général » du faubourg saint Antoine « nommé par le peuple »), jusqu'à l'exécution de Louis XVI, au cours de laquelle il aurait ordonné les fameux roulements de tambour destinés à couvrir la voix du roi sur l'échafaud (de là les sobriquets de « général roulement » ou « général tambourin »). Au fil du temps, le brasseur a été victime d'une valse des épithètes : « le beau » => « le fougueux » => « le terrible » => « l'infâme Santerre ». Les surnoms satiriques les plus frappants sont ceux qui font écho à sa double vie : le « général houblon » ou le « général mousseux ». Pendant la guerre de Vendée, on l'a cru tué, ou « émigré », ou « envolé en fumée ». Rien d'étonnant à ce qu'un tel personnage ait eu vocation à entrer en fiction,

³⁸ Ces deux exemples sont tirés de Blavignac, *Histoire des enseignes d'hôtelleries, d'auberges et de cabarets*, Genève, Grosset et Tremblay, 1878.

^{39 «} Après la création du calendrier républicain, adopté par la Convention le 24 novembre 1792, un arrêté du Bureau central de Paris enjoignit aux cabaretiers de substituer, sur leurs enseignes, aux mots : bière de mars, ceux-ci : bière de germinal. » (Édouard Fournier, *L'Histoire des enseignes de Paris*, Paris, E. Dentu, 1884). 40 Florimont Parent, *Manuel de la conversation*, Bruxelles, Perrichon, 1831, *s. v.* « Mars ».

⁴¹ Nous tirons la plupart des informations qui suivent du livre de Raymonde Monnier : *Un bourgeois sans-culotte : le général Santerre*, *suivi de* L'art du brasseur *d'A. Santerre*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990.

notamment dans *Le Chevalier de maison rouge* (1846), où Alexandre Dumas lui fait jouer un « rôle grossier et ridicule »⁴². De même, plus tard, chez Jules Verne. Le portrait qu'en trace Michelet n'est pas des plus encomiastiques : « C'était une espèce de Goliath, sans esprit, sans talent, ayant les apparences du courage, du bon cœur et de la bonhomie ». L'homme, qui se passionnait pour les courses hippiques et se prétendait le meilleur cavalier de Paris (après le duc d'Orléans), a été missionné par l'armée pour l'achat de chevaux. On retrouve ces biographèmes dans la double vocation du fils-majeur : brasseur-soldat et homme-cheval⁴³.

Ce que montrent, à leur manière, la « bière de germinal » et la « bière de Santerre », c'est que le syntagme « bière de mars » n'est pas exempt d'implications politiques. Il peut même cacher une clef historique autrement célèbre, comme pousse à le supposer un *Dictionnaire des calembours* de 1860 : « De vieux littérateurs de l'Empire ont appelé le cercueil de Napoléon *la bière de Mars*⁴⁴». Florimont Parent, en 1831, se montre bien plus précis dans son article sur « Mars » (l'anecdote y fait corps avec celle de Santerre) :

On se souvient aussi de ce brave vétéran des armées françaises, qui avait pris pour enseigne un tableau représentant le tombeau de Napoléon, avec cette inscription : *Au tombeau du grand homme !* C'était là que d'anciens camarades venaient parler de leurs jours de gloire. La police prit de l'ombrage en voyant tous les jours s'augmenter leur nombre, et enjoignit à l'hôte de l'établissement de changer son enseigne ; le lendemain des passants s'arrêtaient en lisant ces mots : *À la bière de Mars*.

On le voit : le général Santerre n'a pas le monopole du jeu sémantique, et doit compter avec la prestigieuse concurrence de l'Empereur. Il y a bien, pour le coup, dans l'imaginaire conversationnel, « double bière ». Cet effet de surimpression pourrait passer pour négligeable, si le poète lui-même n'était, à bien des égards, un double de Napoléon. Tout s'est joué, pour Bertrand, dès le début, comme l'indique l'acte de naissance rédigé, à Ceva, en latin: « Anno domini 1807 die vigesima Aprilis [...] cum impositum nomen Jacobus, Alloysius, Napoleon ». Napoléon est le dernier prénom du poète, et en un sens le « vrai » : une coutume voulait alors que le troisième des trois prénoms servît de prénom usuel ; sans compter que ce prénom est le seul (à l'accent aigu près) à ne pas subir de transmutation, à la différence de Jacobus-Jacques, et d'Alloysius-Louis. Parmi les nombreuses combinaisons auxquelles il a soumis son nom, Bertrand n'a pas manqué de jouer (de « miser ») sur ces deux derniers couples : sur Louis / Alloysius, évidemment, prénom pseudo-latin avec lequel, à une l près, il s'est « re-baptisé » (ce qui en dit long sur la valeur qu'il accorde à ses prénoms primitifs); et sur Jacques / Jacobus, aussi : on retrouve « Jacques » dans Jacquemart, Jacqueline, Jacques Callot, Jacques d'Arquiel, Jacques-les-Andelys, Saint Jacques, etc., tandis que « Jacobus » ouvre la porte à l'onomastique juive de Gaspard⁴⁵, dont « Benjamin », le fils de Jacob, est ici le représentant, précédé par

⁴² Pour citer ici Antoine-Etienne Carro, Santerre, général de la république française, Paris, Ledoyen, 1847.

⁴³ Rien n'empêche, bien sûr, de comprendre le fils-cheval (dont le devenir-animal n'est pas sans évoquer le chien / ce chien de Jean de Nivelle, « qui s'enfuit quand on l'appelle »), à l'aune de la symbolique hippique du recueil. L'animal n'est pas de bon augure : depuis l'âme-haquenée boiteuse, jusqu'à l'image funèbre et funeste du *Cheval mort*.

⁴⁴ Baron de la Pointe, Dr. Eugène Le Gai, *Dictionnaire des calembours*, Paris, Passard, 1860, *s. v.* « Bière ». 45 Il n'est pas impossible que l'importance accordée à la question juive, chez Bertrand – dont une des formes est l'obsession des nez, la « rhinomanie », le côté « Nasier » (dans les textes comme dans les dessins) – ne doive quelque chose à ce prénom. Nombreuses, en tout cas, sont les mentions de noms bibliques, parmi

« Abraham Knupfer », dont le patronyme (Knupfer = boiteux) pourrait aussi avoir quelque rapport avec Jacob (rendu boiteux par l'ange, et devenu « Israël »). Il ne serait pas très étonnant, dans ces conditions, que « Napoléon » joue un rôle majeur – même si oblique – dans l'imaginaire bertrandien⁴⁶. Ce prénom, de fait, et c'est le moins qu'on puisse dire, est difficile à porter. Certes, dans *Madame Bovary*, Homais, que rien n'arrête, peut prénommer l'un de ses fils Napoléon, « pour la gloire ». Mais doté de cet encombrant prénom, un héros de Stendhal, « Napoléon Malin La Rivoire », préfère se faire appeler « Léon », par aphérèse et « peur du blasphème » (dans Le Rose et le Vert, 1837). En revanche, l'usage en antonomase a du succès, comme l'atteste le schème : « le Napoléon de X. » Ainsi, chez Balzac, César Birotteau devient un « Napoléon de la parfumerie », comme Balzac lui-même se veut le « Napoléon des lettres » (« Ce qu'il a accompli par l'épée, je l'accomplirai par la plume »). Bertrand, à ce compte, n'en serait que « l'Aiglon », ou le « brillant corbeau » (telle est l'étymologie de son patronyme). La métaphore bertrandienne de l'« aiglon », comme l'a bien vu Steve Murphy, ne manque pas de renvoyer aussi (et peut-être d'abord) à Napoléon⁴⁷. C'est elle qui ouvre Gaspard : « Toute originalité est un aiglon qui ne brise la coquille de son œuf que dans les aires sublimes et foudroyantes du Sinaï » (pré-préface), et c'est elle, à la fin, qui jette un voile d'ombre sur l'aventure de l'écriture : « C'est que je naquis aiglon avorté » (À M. David, statuaire). Condamné, en somme, par (ou : dès) l'acte de naissance même. Tout pousse à voir dans l'« enfançon »⁴⁸ dont les ciseaux de Jacqueline menacent l'occiput (pré-préface), dans le « petit enfant mort-né » bercé par sa nourrice (La chambre gothique), dans les enfants qui pleurent « dans les limbes » (Scarbo), ou, ici, dans le « marmot pleureur » assimilé à « un petit enfant pendu au croc d'une ogresse », des métaphores métapoétiques et automantiques qui évoquent l'œuvre/œuf avorté(e). Entre temps, l'œuvre, il a fallu l'écrire, et prendre, peut-être, pour modèle : Napoléon. C'est, en tout cas, ce que laisserait croire le fameux autoportrait de Bertrand, à l'encre de Chine et au lavis⁴⁹, une plume dans la main droite, la main gauche glissée dans la chemise – geste napoléonien par excellence⁵⁰. Alors que Jean-Baptiste Isabey représente Bonaparte, en 1801, la main droite dans le gilet, Ingres, dans son Bonaparte premier consul, en 1803, occulte, lui, la main gauche (la main droite jouxtant une plume). Bertrand sacrifie, à la suite de Napoléon, au geste rhétorique de la main cachée, lointain héritage des statues d'Eschine. Quant au décor de la mise en scène bertrandienne, ce qui ressemble au dossier d'une chaise, sur la gauche, a pour motif une fleur crucifère (comme une giroflée à quatre feuilles), tandis que le poète va écrire sur un « manuscrit-livre » (au risque de l'oxymore) aux pages blanches. Napoléon est-il un « bon » modèle pour le Diable ? Sans doute. S'il y a, au XIXe siècle, un « messianisme

lesquelles : Isaac, Job Hans, Samson, Melchior, Jeanpoil / Jean-Baptiste, etc., sans compter les apparitions anonymées (*Les deux Juifs*, le « juif errant »).

⁴⁶ Steve Murphy, qui consacre une part importante de son livre à l'onomastique, y interroge notamment le rapport de Bertrand à Napoléon, inscrivant le poète « parmi les républicano-bonapartistes ou bonaparto-républicains », le situant comme « plus ou moins socialiste ou communiste probablement mais dans un assez grand flou contemporain ». De même que le critique, de façon plus centrale, pose comme hypothèse, à partir des nombreux signes de judéité (onomastiques ou prosopographiques, comme le nez de Maribas) que Bertrand a pu se considérer, en partie au moins, comme juif, et se penser exclu pour cette raison même (ce que pourrait confirmer une suggestion de Sainte-Beuve allant dans ce sens).

⁴⁷ Et surtout à son fils « qui ne régnera jamais ».

⁴⁸ Un prénom comme « Louis » voue Bertrand à être un « enfant-son » (on sait l'importance du verbe « ouïr » et l'attention portée à l'enregistrement des sons dans *Gaspard de la nuit*).

⁴⁹ HHP, p. 559.

⁵⁰ Comme le pense Steve Murphy dans son analyse du Nain (Dans le labyrinthe de Louis Bertrand).

napoléonien »⁵¹ – nombreux, dans les asiles, sont les fous qui se prennent pour Napoléon et le Christ – l'Empereur est aussi, pour certains, l'Antéchrist. Contentons-nous d'évoquer ici James Girtin, qui, en 1803, retrouve dans la somme des lettres de NAPOLEON BONAPARTE le Chiffre de la Bête, 666, et l'abbé Barruel, qui, en vertu d'une paronomase, identifie, en 1798, Napoléon à Apollyon (le Destructeur), l'ange exterminateur de l'Apocalypse, et ravale la Révolution à un vaste complot maconnique⁵². Bertrand, dans la chute d'un sonnet dédié À Victor Hugo, poète, n'a pas manqué, de son côté, d'assimiler la chute de Napoléon à celle de Lucifer : « Et nul de ton soleil que la gloire environne / Ne t'a précipité sans vie ou sans couronne / Comme Napoléon et comme Lucifer »53. Une caricature d'Ackermann, en mars 1814, représente Le diable berçant Napoléon, sous les espèces d'un enfant emmailloté comme une momie – scène que légende, en traduction française : « Voici mon fils bien aimé qui m'a donné tant de satisfaction ». Ce genre de représentation n'est pas sans faire songer à un autre autoportrait de Bertrand, en enfant-momie⁵⁴, à la présence du diable près (mais, comme Bertrand lui-même l'a souligné, il arrive que le diable, dans une image, ne se voie pas). Quant à la métamorphose iconique de la famille en fleur-gifle, qui reprend des techniques picturales très anciennes (on songe à la joue florale du *Printemps* d'Arcimboldo), elle s'inscrit dans toute une tradition satirique, dont Napoléon, parmi d'autres, a fait les frais, grâce au genre des « têtes composées » (une caricature de Johann Voltz, publiée dans le Journal de Paris le 3 mai 1814, le représente, un visage composé de cadavres, et portant une épaulette figurée par la main de Dieu).

Au-delà de l'imaginaire politique qui s'est cristallisé autour de *bière de mars*, le syntagme ne manque pas de réveiller le monde de la mythologie, et des enjeux religieux. Dans la rhétorique des enseignes, nombreuses sont les apparitions des mythes et des héros antiques, y compris à la faveur de notables hasards objectifs⁵⁵. L'enseigne de la « double bière », par la simple présence de la bière-cercueil et de mars-guerre, suppose une « double mort », et s'oppose, symétriquement, à une mythologie de la « double naissance ». De fait, il n'y a pas très loin de « la double bière de mars » (d'autant qu'il s'agit d'un « cabaretier » qui fume « sur sa porte ») à « la double porte de Bacchus », le dieu deux fois né (pour les Anciens, le « dithyrambe » à Dionysos cachait une *di-thura*, une double porte)⁵⁶. On sait que le rapprochement de Mars et de Bacchus est topique⁵⁷, et que Bertrand s'intéresse de près aux seuils et aux portes⁵⁸. Si l'enseigne, retournant le mythe de la « double

⁵¹ Voir Frank Paul Bowman, Le Christ romantique, Genève, Droz, 1973, p.171-193.

⁵² Abbé Barruel, Abrégé des Mémoires pour servir à l'histoire des Jacobins, 1798.

⁵³ HHP, 499.

⁵⁴ HHP, 574. Il va de soi que bien d'autres interprétations du dessin/dessein seraient possibles et qui insisteraient notamment, comme l'a fait Steve Murphy dans *Le Nain*, sur l'ambiguïté (savamment entretenue) entre « autoportrait » et « illustration pour *Gaspard de la Nuit* ».

⁵⁵ Comme le remarque Hugo, en repérant, dans le faubourg de Namur, « un certain *Janus, boulanger*, qui m'a rappelé que j'avais noté à Paris, à l'entrée du faubourg Saint-Denis, *Néron, confiseur*, et à Arles, sur le fronton d'un temple romain en ruines, *Marius, coiffeur*. » (*Le Rhin, op. cit.*, p.128).

⁵⁶ Guylaine Pineau a proposé une belle analyse de ce mythème dans « La double porte de Bacchus : naissance d'un mythe de la création poétique chez Ronsard », *L'Autre et les encyclopédies*, éd. B. Baillaud, J. de Gramont et D. Hüe, *Cahiers Diderot*, n° 11, PUR, 2000.

⁵⁷ Notons simplement qu'Aristote, quand il s'agit de donner un exemple prototypique d'analogie, choisit entre autres ces deux dieux : le bouclier est à Arès ce que la coupe est à Dionysos : « on appellera donc la coupe : le bouclier de Dionysos et le bouclier : la coupe d'Arès » (Poétique, 21).

⁵⁸ Dès la pré-préface, aux « huit portes et quatre poternes ou *portelles* » médiévales de Dijon, aux « hôtels » dijonnais « à doubles guichets » (détail qui a remplacé : « à fenêtres grillées »), et au « vigneron de *lai rue sain-felebar*, nabot et bossu, qui se carrait sur sa porte en riant de mon embarras ». Tout le recueil insiste ensuite sur les franchissements de seuil : la porte force au cryptage (au sésame, au « mot de passe ») et à

naissance », semble afficher l'image d'une « double mort », c'est que cette image traverse tout le recueil : y règnent la menace perpétuelle de la mort physique et l'impossibilité ou le refus d'une résurrection (par gloire posthume ou pouvoir divin). Autour de la double promesse de l'exhumation de l'œuvre et de la résurrection des corps, la tension, dans Gaspard de la nuit, est extrême. Chez Bertrand, rien de plus terrible que l'opposition qui se joue dans l'en-deux-mains : d'un côté la « main de gloire », la magie post mortem, de l'autre la « giroflée à cinq feuilles », dans la basse vallée de larmes. Chacune des mains de l'hôtesse-ogresse accomplit un acte qui s'oppose à l'autre (le soufflet, la caresse)⁵⁹, de même que les mains du poète en viennent à symboliser (à dia-boliser) une frontière redoutable : « une main à la vie et l'autre à la mort » (Sur les rochers de Chèvremorte)⁶⁰. L'autoportrait en auteur-Empereur scinde le poète, une main à la vie que donne la plume, l'autre contre le corps voué à la mort, comme un Napoléon allongé, dont le combat (agon) menace de se jouer dans un lit (agonie). La vie, la mort, le salut, la damnation, la gloire, l'oubli, tout s'agite sur le fil d'un fragile versus. D'un côté, le désespoir qui se dit, muré dans le silence, dans Le deuxième homme, si bien approché par Marion Pécher⁶¹, de l'autre, le nom de « Lazare » et les « vidrecomes » qu'il a besoin de sabler, et qui signifient, littéralement : « venir de nouveau » (de wieder = de nouveau, et kommen = venir), ou encore, dans la clausule de l'« après-dernier » texte, cette prophétie heureuse, en forme d'anastrophe : « fleurira toujours la giroflée ». Promesse de retour, promesse de redoublement : en botanique, il y a aussi, comme pour les bières, des giroflées « doubles ».

L'un des effets (et sans doute l'un des buts) de l'h/Histoire espacée, de l'écriture « blanchie », qui est tout le contraire d'une « écriture blanche » (neutre), c'est d'instaurer un univers syncrétique, dont témoigneraient ici les apparitions fugitives ou subliminales de Zerbine, de Benjamin, de Mirobolan (fantômes de langue), de Santerre, de Napoléon (fantômes conversationnels), de Mars, de Bacchus, du Diable ou de Dieu. De façon générale, Les cina doigts de la main supposent un « brouillage des images », au double sens iconique et rhétorique. Beaucoup, ici comme partout, repose sur des amphibologies et des analogies. Et ces perpétuels tourniquets sur les sens propres/figurés et les métaphores en viennent à confondre le lisible et le visible. Il en va ainsi, pour citer une autre pièce, de l'incrustation (l'inchristation) de La chambre gothique : « je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux » : rien de plus « illustrable » que la coïncidence de la croisée et de la croix. Bertrand en a totalement conscience, comme le prouvent les dessins qu'il fait, au nombre desquels la lune-visage (« la lune tirant la langue comme un pendu »), ou le pendu-battant de cloche. Et comme le prouvent les instructions qu'il laisse à son illustrateur. Une part de la poétique bertrandienne tient dans le « sous la forme de » : « un esprit sous la forme d'une bougie », « un lutin sous la forme d'un fuseau », « la terre sous la forme d'une fleur ». Les ennuis (ou le plaisir) commencent, lorsque le recueil va au-delà de cette double face (ce double visage), ce qui arrive évidemment constamment. Quand, par exemple, la terre est assimilée à « un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles » (La chambre gothique),

montrer patte blanche.

⁵⁹ Ce jeu de mains qui, dans une espèce de schizophrénie, dit quelque chose du « clivage » (*Spaltung*) du moi, semble faire écho littéral (grinçant) à l'injonction christique : « Que ta main gauche ignore ce que fait ta main droite » (*Matthieu*, 6, 3).

⁶⁰ À noter que le clivage jouissance / souffrance, métaphorisé par les mains, se retrouve synecdochiquement dans les doigts : d'un côté le Raffiné, qui « goûte avec le doigt » une « truite à la sauce », de l'autre Scarbo, qui « plonge » dans le cou « son doigt de fer rougi à la fournaise ».

⁶¹ Dans : « Le Deuxième Homme, palimpseste mélancolique », La Giroflée, n°2, 2010, p. 67-83.

la terre devient certes fleur, mais le « calice » renvoie aussi, en surimpression, à la liturgie, au « calice amer » d'*Encore un printemps*, au *Transeat a me calix iste*. Le « sous la forme de » est une technique d'assimilation susceptible, par récursivité, de se déployer in(dé)finiment – sous « sous la forme de », d'autres « sous la forme de » –, comme c'est aussi le cas pour les mises en abyme. Il n'est guère étonnant que Bertrand n'ait pas laissé de consigne illustrative « générale » pour *Les cinq doigts de la main*, ni qu'un illustrateur ultérieur, Auguste Leroux, ne soit pas parvenu, malgré deux dessins différents, à « imagiser » toute la pièce⁶². C'est que le poète misait sur l'esthétique malicieuse de la « confusion des figures » : « Plus il y aura dans l'encadrement de confusion et de figures, plus il fera de l'effet. »

On aurait mauvaise grâce à le nier : Les cinq doigts de la main constituent un redoutable imbroglio, qui met au défi, comme on jette un gant, d'éclaircir la « mirobolante giroflée » au risque de l'obscurcissement. Pas plus que le « langage des fleurs », le langage des doigts n'est ici très clair. Gaspard ne propose pas, seulement, des « pages souffreteuses » (À M. Charles Nodier), mais aussi souffleteuses et sulfureuses. De quelque sens qu'on la soupçonne, la pièce bertrandienne nous assène une gifle herméneutique, une « leçon » lafontainienne, comparable à celle du Fou qui vend la sagesse : à nous de nous débrouiller avec le « soufflet » et le « fil » du discours. Quelque chose, cependant, se détache, à coup sûr : à la fin apparaissent les traces d'une main : l'empreinte d'une giroflée sur la joue. Enfin, quelque chose est « imprimé », fût-ce sous la forme « manuscrite » de la marque de cinq doigts (handprint), dans une épreuve cuisante, une alchimie de la douleur. Le poète *laisse sa trace*. Il ne (se) trompe pas quand il s'arroge magiquement, dès l'avantpremier texte, le rôle de l'imprimeur : « J'imprime son livre », ni quand il se dessine sur le point d'écrire (sur) un « manuscrit-livre ». Louis Bertrand et ses doubles, à coups d'impressions sans impression, nous adresse quelques signes énigmatiques de la main, comme une initiation violemment salutaire (qui bene amat...), comme une sorte de salut – de fraternelle, paternelle, éternelle mémoire –, donné en passant.

Georges Kliebenstein

⁶² Les deux illustrations de Leroux (pour une édition de *Gaspard de la nuit* qu'envisageait Édouard Pelletan) représentent la main-famille (où chaque membre est à peu près traité comme une « marionnette à doigts »), et la marque de la main sur un visage sous le choc, en contre-plongée. Il n'est pas question de représenter la fleur, ni encore moins les parterres de Harlem, etc.

Relire « Le Vieux Paris »1

À la mémoire de Fabrice Agat

« La Tour de Nesle de pierre, d'encre et de fiction », le catalogue de l'exposition qui est présentée cet automne à la bibliothèque Mazarine offre, entre autres dossiers remarquables, la reconstitution des principales étapes de l'élaboration des légendes qui entourent l'histoire des fortifications de Paris et tout particulièrement de la tour du Coin et de la tour de Nesle qui se faisaient face jusqu'à leur destruction. Bertrand y apparaît comme l'un des premiers écrivains du XIX^e siècle à s'être intéressé au sujet après le succès de la pièce de Gaillardet et de Dumas et le seul à avoir délaissé les intrigues scabreuses des amours royales au profit d'une peinture fidèle de la réalité historique du Vieux Paris. « La Tour de Nesle » du livre II de Gaspard de la Nuit offrirait ainsi une forme poétique à la manière dont « la présentait [...] Callot dans sa Vue du Pont Neuf, de la Tour et de l'ancienne Porte de Nesle »². Il est vrai que le texte témoigne de la grande importance qu'ont eue les références graphiques dans l'inspiration d'un écrivain qui a aussi été un grand connaisseur des beaux-arts et un artiste dont on sous-estime encore trop souvent le talent³. Plusieurs commentateurs ont relevé les influences picturales et aquafortistes sensibles dans ce texte. Noriko Yoshida, en particulier : elle a souligné que la pièce devait beaucoup à la peinture flamande et l'a rapprochée du Reniement de Saint-Pierre de David Téniers, des Soldats jouant dans une caverne aménagée en corps de garde de Michael Sweerts ou du Dépôt du butin. Intérieur d'un corps de garde avec une église romane de Jacob Duck⁴. La deuxième référence à la Tour de Nesle, dans « La Poterne du Louvre » (livre IV) mentionne la Seine gelée ; elle donne ainsi également à penser aux *Patineurs sur la Seine en 1608*, un tableau d'inspiration flamande, qui commémorait l'hiver particulièrement rigoureux de cette année du début du XVII^e siècle où la Seine était restée gelée pendant plusieurs semaines entre la fin du mois

¹ Je remercie chaleureusement Magali Janet et Georges Kliebenstein pour leur relecture attentive d'un brouillon du texte.

² La Tour de Nesle de pierre, d'encre et de fiction, catalogue de l'exposition qui se déroule du 12 septembre au 12 décembre 2014, sous le haut patronage de Monsieur Gabriel de Broglie, Chancelier de l'Institut de France et le Commissariat de Jocelyn Bouquillard, Patrick Latour et Valentine Weiss (Bibliothèque Mazarine, éditions des Cendres, p. 127).

³ Sur le talent graphique de Bertrand, voir l'étude que Steve Murphy a consacrée aux dessins conservés à la Bibliothèque d'Angers (*Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit,* à paraître, passim).

⁴ Noriko Yoshida, « La Fenêtre et le Regard », dans Francis Claudon (dir.), *Les Diableries de la nuit*, Dijon, EUD, « Figures libres », 1993, p. 129, note 21.

de décembre et la mi-mars⁵. Quant au « Raffiné », il fait songer au « piquier » d'Abraham Bosse posant sur le Pont-Neuf entre la Tour de Nesle et la Tour du Coin qui se font face à l'arrière-plan⁶.

Bertrand s'est-il inspiré uniquement de représentations graphiques et picturales pour composer le texte du livre II de Gaspard de la Nuit? Sophie Mentzel a montré que « le creuset du texte organise » plutôt « un jeu de pistes qui superposent les intertextes, les arts, les époques, les genres, les tonalités »⁷ et que l'une de ses sources principales est, comme le titre semble l'annoncer pourtant faussement, La Tour de Nesle, le drame de Dumas et de Gaillardet. Bien que le texte multiplie les échos avec différentes traditions graphiques et qu'il soit construit selon les phases de progression du travail alchimique⁸, il joue aussi en effet avec la réécriture de textes anciens ou contemporains, parmi lesquels figure le drame qui connut tant de succès. De fait, Bertrand ne passe pas totalement sous silence l'actualité théâtrale de « La Tour de Nesle » : en commençant son évocation pittoresque in medias res par un échange de répliques, il joue à donner l'illusion de nous plonger dans une représentation théâtrale. Ainsi, note Sophie Mentzel, « la pièce de Dumas et de Gaillardet s'ouvre sur une scène de taverne que le début du poème semble mimer »⁹. De plus, venant doubler l'allusion et confirmer le lecteur dans ses intuitions, le titre et le nom de Brantôme sont suivis d'un brelan d'amour et de galanterie remporté par une dame de pique sur un valet de trèfle, qui renvoie de manière imagée aux amours d'une séductrice royale toute-puissante sur un jeune amant naïf¹⁰.

La réunion, dans l'exposition de la bibliothèque Mazarine et son catalogue, d'un ensemble de documents essentiels consacrés à la Tour de Nesle et à ses représentations artistiques comme aux enjeux idéologiques dont elle a été investie nous invitent ainsi à relire le texte et à mesurer le travail de dialogue que Bertrand entretient avec les différentes traditions qui l'ont entourée et dont il s'est de toute évidence nourri, et à évaluer la réalité de son apparent désintérêt pour les aspects légendaires et fantasmatiques de La Tour de Nesle. Ne s'agit-il pas d'un effet trompe-l'œil ? Que « La Tour de Nesle » ne soit pas un

⁵ La Tour de Nesle de pierre, d'encre et de fiction, op. cit., p. 78-79. Voir également la note 13, p. 79 : « D'après le témoignage de Pierre de l'Estoile, le vin gela dans le calice à l'église Saint-André-des-Arts le 10 janvier 1608 ; " il fallut aller chercher un réchaud pour le fondre". »

⁷ Sophie Mentzel, « Explication de texte. "La Tour de Nesle" », dans *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit*. Gaspard de la Nuit, ouvrage coordonné par Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, CNED-PUF, 2010, p. 171.

^{8 « [...]} le feu représenté ici réunit les deux éléments de l'eau et du feu, tout comme la démarche alchimique qui peut emprunter la voie sèche ou la voie humide pour parvenir à la création de la pierre philosophale. » De plus, « les couleurs du texte respectent les trois phases de la progression du travail alchimique : l'œuvre au noir d'abord [trèfle et pique sont des cartes noires], puis l'œuvre au blanc [les brouillards], et enfin l'œuvre au rouge [« rougeoyaient face à face » la tour de Nesle et la tour du Louvre]. » (id., p. 178) Le texte « La Tour de Nesle » offre ainsi au niveau microstructural ce qui organise le recueil au niveau macrostructural comme Réjane Blanc et Jacques Bony l'ont montré. (Voir, respectivement, La quête alchimique dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand et Louis, dit Aloysius Bertrand, Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, édition établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, GF-Flammarion, Paris, 2005, p. 61.)

^{10 «} Dès l'ouverture, la bambochade instille une inquiétude qui renvoie au titre : outre les allégories de la bonne fortune contrariée par le malheur, les deux cartes noires fonctionnent comme des évocations des personnages de la pièce de Dumas : Marguerite est la dame de pique, Buridan, son serviteur qui tente en vain de la manipuler mais les conduira tous deux à la mort, est le valet de trèfle. Le texte est d'emblée placé sous le signe du jeu macabre et de l'affrontement. » (id., p. 174)

texte isolé, mais qu'il soit relié à d'autres, notamment « La Poterne du Louvre » (où réapparaît le lieu réputé maléfique) et l'ensemble des textes qui constituent le livre II, semble devoir être pris en considération pour déjouer les pièges que nous tend le narrateur et ne pas être la victime de ses jeux d'ombre et de lumière : il ne peut être anodin que le motif récurrent du livre II, le falot, se trouve être aussi étroitement associé à la Tour de Nesle (bien que le narrateur de *Gaspard de la Nuit* ne le rappelle pas), dont l'une des fonctions principale a été, semble-t-il, de fournir un des seuls éclairages publics du temps. C'est par conséquent l'ensemble des textes du « Vieux Paris » au minimum, plutôt que simplement « La Tour de Nesle », que l'exposition de la Bibliothèque Mazarine invite l'amateur de *Gaspard de la Nuit* à relire, c'est-à-dire à relier entre eux.

La Tour de Nesle avant 1836 : construction de traditions légendaires et contestataires

Au cœur du catalogue de l'exposition, Patrick Latour¹¹ retrace « la lente maturation » de la légende qui s'est construite progressivement au cours des siècles. Il offre ainsi quelques-unes des sources potentielles de Bertrand ayant échappé aux éditeurs critiques qui n'ont pu reconstituer cette histoire et réunir une si riche documentation. La présentation de ces sources ouvre en outre des perspectives vers les dimensions idéologiques qui ont été associées à la Tour au fil des siècles, ce qui peut peut-être permettre de comprendre certains des enjeux de *Gaspard de la Nuit*.

Patrick Latour situe l'origine des légendes qui se sont construites autour de la Tour de Nesle dans les chroniques de l'année 1314. Le premier à faire mention des événements serait le chanoine Jean Bouin, dont le *Memoriale historicum*, une chronique contemporaine des événements, accorde une place conséquente à la condamnation pour adultère des brus du roi de France et de leurs amants. On peut comprendre la sévérité du jugement, en remontant aux circonstances qui ont présidé à ces mariages. Philippe le Bel avait marié ses quatre enfants selon des vues géopolitiques qui ne les avaient pas rendus très heureux : sa fille Isabelle avait épousé le roi d'Angleterre, qui ne cacha pas lui préférer le « Gascon Pierre de Gaveston »; Philippe, le fils cadet du roi de France avait dû épouser Jeanne, héritière présumée des comtés de Bourgogne et d'Artois ; Charles, le puîné, Blanche, la sœur cadette de Jeanne et Louis, l'héritier du trône, Marguerite de Bourgogne. Or, « au printemps 1314, alors qu'il séjournait à l'abbaye de Maubuisson, Philippe le Bel fut averti – par sa fille Isabelle, si l'on en croit une chronique liégeoise – de soupcons d'adultère pesant sur ses brus. Il ordonna immédiatement l'arrestation des princesses et de deux chevaliers de leur suite, les frères Philippe et Gauthier d'Aulnay, qui rapidement avouèrent être depuis environ trois ans, Gauthier l'amant de Marguerite et Philippe celui de Blanche. »¹²

> [Les frères d'Aulnay] furent escorchié Puis fu lor nature copée Aus chiens et aus bestes jetée Et puis trainé et pendu

Quant à Marguerite et Blanche, elles furent

¹¹ Patrick Latour, « Une tour de fiction. Légende, littéraire et culture populaire », *op. cit.*, p. 117. 12 *Id.*, p. 119.

... menées aval Sainne A Andeli par bonne estrainne De tout noble atour despoillées, Et puis resès et rooingnées Si ot chascune sa prison¹³

Patrick Latour souligne « la publicité » étonnante faite à l'affaire qui « est non seulement rapporté[e] par des chroniqueurs « privés », mais figure aussi dans les chroniques tenues à Saint-Denis par le continuateur de Guillaume de Nangis » ¹⁴. Nul soupçon de bâtardise ne devait peser sur les héritiers de mariages politiques d'aussi grande importance. Notons que dans ce premier acte de la construction des récits qui vont être associés à la Tour de Nesle, la Seine est présente indirectement, mais il n'est fait aucune allusion aux fortifications de Paris. Le seul symbole du pouvoir royal évoqué, mais c'est significatif en particulier pour l'œuvre de Bertrand, est le fort des Andelys où Marguerite et Blanche sont emprisonnées.

Le deuxième moment important de la constitution de la légende commence avec le *Grand Testament* de Villon, qui mentionne, parmi les « dames du temps jadis », la reine

Qui commanda que Buriden Fust gecté en ung sac en Saine [...].¹⁵

L'évocation rapide de Villon a été reprise et développée par un certain Hans Jencz, qui aurait entendu raconter cette histoire pendant ses études vers 1460. Cette version semble avoir été « suffisamment diffusée pour qu'en subsistent trois copies manuscrites » ; elle fait mention d'une reine de France et de Navarre qui aurait séduit l'universitaire Jean Buridan, l'aurait invité dans son palais au bord de la Seine, puis, après trois jours d'étreintes, l'aurait condamné à être noyé comme les quatre-vingt-dix-neuf [...] étudiants qui l'ont précédé dans sa couche, mais Buridan étant parvenu à échapper à la noyade, il aurait révélé l'infamie de la reine [...] » grâce à un « sophisme » devenu célèbre, *Interficere reginam nolite timere bonum est*, envoyé sur de petits rouleaux de parchemin au moyen d'oiseaux bagués ¹⁶. Même s'il y a eu plusieurs manuscrits de cette version de la légende, elle serait néanmoins sans doute restée confidentielle, si elle n'avait donné lieu à des discussions érudites de la part de Robert Gaguin, M. de Launoi, puis Pierre Bayle. C'est ainsi, probablement, par des débats destinés à la faire disparaître en tant que telle, que la légende a pu, paradoxalement, connaître une longue postérité littéraire et cinématographique.

En tout cas, ces tentatives pour donner l'avantage à la discussion savante sur la construction mythique n'ont pas empêché Pierre Bourdeille, seigneur de Brantôme, d'apporter dans ses *Vies des dames galantes* « la dernière pierre à l'édifice » de la légende

^{13 «} Geoffroi de Paris, *Chronique métrique*. Cette chronique, dont s'est inspiré Jean Bouin pour les années 1312-1316, est connue par un unique manuscrit (BnF, Ms. fr. 146.) cf. *La Chronique métrique attribuée à Geoffroy de Paris...*, éd. A. Diverrès, Strasbourg, 1956 (« Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg », 129) », (Patrick Latour, *id.*, p. 119, note 2).

¹⁴ *Id*., p. 119.

¹⁵ François Villon, *Ballade [des dames du temps jadis]*, édition établie par Jacqueline Cerquiglini-Toulet avec la collaboration de Laëtitia Tabard, Paris, Gallimard, 2014, p. 52.

¹⁶ Reginam interficere nolite timere bonum est peut se lire de deux manières opposées : Il est bon de craindre de tuer la reine ou Il ne faut pas craindre de tuer la reine, c'est chose bonne. (Id., p. 121).

« en désignant définitivement la tour de Nesle comme le lieu de débauches royales » à la faveur (très vraisemblablement) d'une combinaison entre les événements de l'époque de Philippe le Bel et ceux qui ont marqué l'actualité de son temps : « en 1574 avaient été exécutés deux gentilshommes, Hannibal de Coconnas et Joseph Boniface de La Mole, que la rumeur prétendait être les amants de deux princesses amies, dont l'une, Marguerite de Valois, portait le titre de reine de Navarre, et l'autre, Henriette de Clèves, habitait [...] l'hôtel de Nesle... »¹⁷. Les différentes traditions brodées autour des faits primitifs nouées ensemble, c'est désormais dans la tour qui marquait l'extrémité de l'enceinte de Philippe-Auguste sur la rive gauche, en face de la tour du Coin que sont situés les débauches de la reine de Navarre avec les écoliers du quartier latin et ses assassinats en série. Le texte de Brantôme, édité en 1666 à Leyde (mais qui a vraisemblablement circulé sous forme manuscrite auparavant), assure ainsi une survie fantasmatique à la tour de Nesle, au moment même où elle disparaît (elle a été détruite entre 1663 et la fin de l'année 1665¹⁸).

De nombreux historiens s'intéressant au Moyen Âge au début du XIXe siècle, les chroniques médiévales les plus importantes sont rééditées (en particulier dans la Collection des Chroniques nationales françaises) et différentes études consacrées non seulement aux rois de France, mais aussi aux ducs de Bourgogne, de Bretagne ou de Normandie paraissent. Plusieurs monographies mentionnent alors l'épisode du règne de Philippe le Bel et ses conséquences. C'est le cas de l'Histoire du Château-Gaillard, et du siége qu'il soutint contre Philippe-Auguste en 1203 et 1204, ornée de planches lithographiées et gravées et de plusieurs vignettes d'Achille Deville, paru en 1829 à Rouen chez Édouard frères. L'auteur mentionne parmi ses sources anciennes la Branche des royaux Lignages de Guillaume Guiart (qui avait été rééditée dans la Collection des Chroniques nationales françaises) et, parmi ses sources modernes, les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France (Haute-Normandie), par MM. Charles Nodier, Taylor et Cailleux (Paris, 1821), un ouvrage – actuellement mis à l'honneur par une exposition au Musée de la vie romantique – que Bertrand connaissait bien¹⁹. Plutôt que d'autres de la même période, nous évoquons ce texte, parce qu'il met en évidence l'intérêt de l'époque pour le toponyme que Bertrand choisit d'utiliser dans son premier texte publié, les Andelys. Il constitue en outre un exemple de l'intérêt que des historiens de la Restauration puis de la Monarchie de Juillet ont pu porter aux événements rapportés par les chroniques avant que les romanciers et dramaturges ne s'emparent du sujet de la Tour de Nesle ainsi que de la variété d'approche et de traitement du motif chez les historiens²⁰:

En 1314, Marguerite et Blanche, belles-filles de Philippe-le-Bel, et femmes de Louis-le-Hutin et de Charles-le-Bel, après avoir été déclarées coupables

¹⁷ Id., p. 124-125.

¹⁸ On pense à l'époque de Bertrand que la tour a été détruite en 1663, c'est ce que précise la notice historique qui précède le drame de Gaillardet et Dumas dans l'édition de 1832 par exemple, mais les recherches de Catherine Brut et de Valentine Weiss amènent aujourd'hui à reconsidérer la question, des plans signés par Le Vau le 23 juin 1665, attestant que la tour n'avait pas encore été détruite lorsqu'ils ont été établis. (*La tour de Nesle, de pierre, d'encre et de fiction, op. cit.*, p. 55).

¹⁹ Achille Deville, *op. cit.*, p. XI. L'exposition « La Fabrique du Romantisme, Charles Nodier et les Voyages pittoresques », en lien avec la Fondation Taylor, se tient au Musée de la Vie romantique du 11 octobre 2014 au 18 janvier 2015.

²⁰ Achille Deville, *op. cit.*, chapitre six, p. 93-95. Nous ne citons pas toutes et pas entièrement les notes. L'auteur de *L'écolier de Cluny* mentionne trois autres sources : Robert Gaguin, Dreux du Radier, *Histoire des reines et régentes* et *Histoires chronologiques d'Espagne*.

d'adultère, furent enfermées au Château-Gaillard. Blanche fut transférée, plusieurs années après, au château de Gavrai, en Basse-Normandie, et de là à l'abbaye de Maubuisson, où, après avoir pris le voile, elle vécut en grande pénitence jusqu'à la fin de ses jours¹. Elle était encore au Château-Gaillard en 1324. Cette jeune princesse, chose étrange, ne se déplaisait point dans sa prison. Lorsque l'évêque de Paris, Étienne, vint, avec la permission de l'archevêque de Rouen, l'interroger relativement à la dissolution de son mariage, à laquelle on travaillait, elle se présenta à lui d'un visage gai et riant, dit ce prélat; et, sur la demande qu'il lui fit si elle désirait être transférée ailleurs, elle répondit que non².

Quant à Marguerite, elle vit terminer ses jours dans la forteresse même de Richard, l'année qui suivit celle de sa réclusion, en 1315. On étrangla, dit-on, cette infortunée avec ses propres cheveux³, par ordre de son mari. Son corps fut transporté par eau à Vernon, et déposé dans l'église des Frères Mineurs de cette ville.

Un vieux chroniqueur nous apprend quel fut le sort réservé aux deux frères Philippe et Gautier d'Aulnay, séducteurs des deux jeunes princesses :

Si furent jugié sans doutance
Les deux chevaliers de leur pere* *pairs
D'une sentence si amere
Par leur trahison et pechié
Que il furent vif escorchié,
Puis fu lor nature copée
Aux chiens et aux bestes jetée,
Et puis trainé et pendu.
Tel jugement leur fut rendu.⁴

Ils furent exécutés sur la place publique de Pontoise.

Un autre historien raconte leur supplice avec des détails plus étendus, et qui font frémir : « Ayant fait l'aveu, à Pontoise, le vendredi après la Quasimodo, qu'ils s'étaient rendus coupables du crime durant près de trois années, et en plusieurs temps et lieux saints ; après avoir été condamnés, en expiation d'un si grand forfait, à un supplice ignominieux, ils furent à la vue de tous, sur la place publique du Martroy, écorchés vifs. Puis on leur coupa les parties génitales ; ensuite on leur trancha la tête, et on les traîna, entièrement dépouillés de leur peau, au gibet commun, où ils furent suspendus par les épaules et par les bras.

Le même auteur nous apprend que le châtiment s'étendit à d'autres victimes. Voici ce qu'il ajoute immédiatement après ce qui précède : « Ensuite, à côté d'eux, fut attaché le chambrier, qui était regardé à juste titre comme le fauteur et le complice du crime. Un grand nombre de personnes de l'un et de l'autre sexe, tant nobles que roturières, qui passaient pour avoir favorisé le forfait ou pour y avoir consenti, furent, en outre, la plupart livrées à la question, quelques unes plongées dans l'eau bouillante ; un plus grand nombre périt secrètement. Beaucoup d'autres, reconnues entièrement innocentes, échappèrent.⁵

1-Elle mourut vers la fin de l'année 1325, ou au commencement de 1326, comme l'indique une bulle du pape Jean XXII, rapportée par Baluze (*Vitae paparum Avenionensium*, tome II, col. 474).

2-Trésor des Chartes, article Dissolutions de mariage, vol. IX.

Il est vrai que, après l'avoir enfermée dans un cachot pendant deux années, on lui avait donné le château tout entier pour prison.

Elle y fut successivement sous la garde de Robert Berfumée, bailli de Crecy, de Jean de Croisy, d'André Thiart, du bailli de Gisors, et de Geoffroy le Cauchois (Voyez *Histoire généalogique et chronologique de*

la Maison Royale de France, tome 1er, âge 96.)

- 3-D'autres disent avec un linceul. La *Chronique* en vers de Godefroy de Paris viendrait à l'appui de cette dernière version, en détruisant la première. En effet, on y lit que les deux princesses furent rasées en entrant au Château-Gaillard.
- 4-Chronique de Godefroy de Paris ; ms de la Bibliothèque royale, n°6812.
- 5-Continuatio chronici Guillelmi de Nagis, ex Spicilegio Acherii, tome III, p. 68.

Bien qu'il présente son travail comme une étude érudite et sérieuse, fondée sur des manuscrits authentiques, des textes latins et des chroniques rééditées, Achille Deville termine son essai, à la manière de maint historien de son temps, par une double concession à la mode romantique et à la mode du roman noir, annonçant la façon dont le sujet sera traité peu après par les romanciers et les dramaturges :

Depuis cette époque, entièrement déserts et abandonnés, les débris du Château-Gaillard semblent à peine avoir éprouvé les outrages du temps. Ces créneaux abattus, ces tours, ces pans de murailles couchés sur le flanc de la roche, accusent la main seule des hommes ; le temps a respecté ce qu'elle a laissé debout. De quelque côté que l'on se place pour contempler ces nobles ruines, soit que l'on gravisse, à l'est, le sommet de la montagne où fut assise la tente de Philippe-Auguste, soit que l'on descende, vers le sud, au bord de la Seine ; de près, de loin, leur aspect a quelque chose d'imposant et de majestueux. Il est même difficile (et ce sentiment je l'ai éprouvé) de se défendre d'un certain mouvement d'effroi, lorsque le soleil, se levant derrière les tours encore debout de la citadelle, vient projeter sur vous leur ombre gigantesque.

Une morne solitude place aujourd'hui sur ce roc témoin de tant d'événements, et où s'agitaient les bataillons armés. Aux cris des soldats, à la voix des chevaliers, au bruit des machines, aux gémissement de tant d'infortunés, a succédé un calme profond, un silence qui n'est pas non plus sans terreur. À peine est-il interrompu par le croassement du faucon royal qui se balance et qui plonge sur ces antiques remparts que lui seul n'a point abandonnés, et par le bruit plus léger encore des pas du jeune pâtre qui, penché sur leur cime, y cueille l'œillet sauvage, la fleur du Château-Gaillard.

Plus d'une fois, assis sur la pierre écroulée de la citadelle, je ranimais, absorbé par mes souvenirs, la cendre des héros qui foulèrent ce roc désormais solitaire. Je voyais passer devant moi Richard-Cœur-de-Lion, Philippe-Auguste, Saint Louis, Henri IV; je contemplais avec respect les traits de ces grands hommes, quand l'assassin du jeune Artur, Jean-Sans-Terre, se levant tout à coup à mes côtés, me montra du doigt, avec un sourire affreux, la place où l'on étranglait Marguerite. [...]

Que l'étude d'Achille Deville ait joué ou non un rôle dans l'intérêt des écrivains pour l'histoire de la Tour de Nesle et celle de Château-Gaillard, on retrouve en tout cas les événements tragiques liés à l'adultère d'une reine dans deux récits qui connaissent le succès au XIX^e siècle, l'un avant le drame de Gaillardet et de Dumas, l'autre, après :

- L'écolier de Cluny ou Le Sophisme, 1315 signé du pseudonyme Roger de Beauvoir (1832), un récit frénétique où Buridan, considéré comme mort, connaît une résurrection typique des romans gothiques.

- La Tour de Nesle. Roman historique du temps de Marguerite de Bourgogne, suivi des Crimes et amours des reines de France de Frédéric Girard (1842) qui s'inscrit dans la filiation de Prévost ou de Richardson opposant de noirs scélérats à une innocence persécutée et, en l'occurrence, sacrifiée, mais avec un happy end digne d'un conte.

Les deux récits ne diffèrent pas uniquement par leur inscription dans deux voies romanesques cousines; ils font aussi des choix singuliers concernant l'intrigue et les événements historiques dont elle est censée être l'écho. Comme le rappellent les textes qui proposent une synthèse sur l'histoire de la tour de Nesle, la reine dont parlent les différentes versions des légendes qui l'entourent n'est pas toujours la même : elle est Jeanne de Bourgogne (1273-1305), épouse de Philippe le Bel pour un certain nombre ; Marguerite de Bourgogne (1290-1315), première femme de Louis X, pour d'autres ; Jeanne de Bourgogne (1293-1348), sœur de la précédente, pour d'autres encore. Et, ce choix effectué, les variantes sont encore nombreuses en particulier chez les auteurs de fictions littéraires, selon que les débauches et les meurtres sont situés, concernant Marguerite de Bourgogne, avant ou après la punition de ses belles sœurs et sa libération au bout d'un court emprisonnement, avant la punition et l'exécution des trois coupables, celle, seulement, de la reine, avec une libération de Jeanne et Blanche ou encore selon l'âge attribué à Buridan et à sa séductrice, par exemple. Roger, l'auteur du premier récit, choisit de faire de Jeanne de Bourgogne son héroïne noire. Elle est nommée pour la première fois dans le récit juste après son forfait²¹. Ce choix est revendiqué par la mention de la date 1315 mise en valeur dans le titre : l'intrigue se passe après le châtiment de ses belles sœurs qui ne lui a guère servi de leçon et immédiatement après sa libération du château de Dourdan où « Philippe de France, prince faible et indolent » ne l'a fait enfermer qu'un an, moment où elle reprend sa vie de « courtisane »²². F. Girard, choisit quant à lui, Marguerite de Bourgogne, fille de Robert II de Bourgogne et épouse de Louis X le Hutin qui la répudia pour débauche et adultère et la fit étrangler. L'intrigue se passe entre 1314 et 1340 environ, du début des crimes de la reine au retour du héros auprès de celle qu'il aime mais qui n'a eu la force de l'attendre plus de... 25 ans ! Le récit s'inspire, pour le détourner, du scénario de la fiction la plus célèbre née de l'histoire de la Tour de Nesle : le drame de Gaillardet et Dumas.

Peu après cette Chronique de 1830 construite autour de la figure de Boniface de La Mole qu'est *Le Rouge et le Noir* et le succès de *L'Écolier de Cluny, ou Le Sophisme, 1315*, les légendes qui entourent la Tour de Nesle ont en effet connu un véritable triomphe au théâtre. L'histoire est célèbre. Un avocat tonnerrois, Frédéric Gaillardet, s'inspirant du roman de Roger de Beauvoir, a composé un drame qu'il a soumis à Harel. Le directeur du théâtre de la porte Saint-Martin propose à Jules Janin de retravailler le manuscrit avant de le confier à Alexandre Dumas. L'œuvre remaniée est présentée sur la scène, le 29 mai 1832. Mademoiselle Georges joue le rôle de Marguerite, Bocage, celui de Buridan, Lockroy prête sa voix au personnage de Gaultier Daulnay et Delafosse à celui de Philippe Daulnay. Profondément différente du roman de Beauvoir, l'intrigue fait des frères d'Aulnay les enfants de Marguerite et Buridan et est nouée par une série de parricide, incestes et infanticides. C'est un succès immense : elle est jouée « près de 800 fois », note Dumas dans ses *Mémoires*²³, plus de sept cent fois, de 1832 à 1853 (date à laquelle elle est,

²¹ Roger de Beauvoir, *L'écolier de Cluny ou Le Sophisme*, *1315*, deuxième édition, Paris, H. Fournier, 1832, Tome I, p. 148.

²² Id., Tome I, p. 202.

²³ Dumas, *Mes mémoires 1830-1833*, variantes et notes par Pierre Josserand, chapitre CCCXXXIV, Robert Laffont/quid, « Bouquins », 1989, p. 732.

momentanément, interdite) selon les recherches de Patrick Latour, et elle génère de très nombreuses parodies tant au théâtre que chez les marionnettistes²⁴. Autre signe de son succès, elle est utilisée pour discuter des lois sur la censure en 1835. Désignée dès 1832 par les critiques bien-pensants comme une « monstrueuse composition » ou un « chaos nauséabond », elle apparaît comme une des cibles du président du Conseil le duc Victor de Broglie, lorsqu'il feint de se désoler de voir le théâtre, autrefois gloire de la France, devenu « le témoignage éclatant de tout le dévergondage et de toute la démence auxquels l'esprit humain peut se livrer lorsqu'il est abandonné sans frein [...], une école de débauche, une école de crime », pour mieux demander le rétablissement de l'autorisation préalable sur les gravures et les représentations théâtrales²⁵.

Si le rappel à l'ordre de la décence et des bonnes mœurs a justifié la censure des œuvres inspirées du scénario de l'adaptation théâtrale de *L'écolier de Cluny*, la Restauration, comme la Monarchie de Juillet ou le Second Empire ont pu avoir d'autres raisons de se méfier de l'impact d'une telle intrigue qui ne présentait pas la royauté et plus généralement le pouvoir autocrate sous son meilleur jour. De fait, on trouve, à côté des aspects sulfureux des figures de femmes dévoreuses d'hommes, des orgies sexuelles et des meurtres, une tradition de mise en cause des abus du pouvoir monarchique liée à la Tour. Et pour cause. Qu'elles soient le fruit d'une approche relevant d'un travail d'archivistes, d'archéologues, d'historiens de Paris, d'historiens d'art ou d'historiens des idées, toutes les contributions du catalogue de l'exposition consacrée à la Tour de Nesle soulignent son importance symbolique comme manifestation du pouvoir royal, ce qui permet de comprendre qu'en faire le repaire d'une reine nymphomane et sadique n'a pas été un choix innocent et de simple tradition pour tous ceux qui s'emparèrent de la légende.

Historiquement, c'est bien pour affirmer son pouvoir que Philippe Auguste a fait construire l'enceinte de Paris. Catherine Brut et Valentine Weiss montrent que, sous son règne, la ville « devient celle des tours et de la grosse tour du Louvre, massif donjon dont dépendent tous ses fiefs » et que la « forteresse, avec ses tours et ses portes ouvrant sur la ville et le fleuve, bâtie sur un terrain obtenu au détriment de l'évêque, marque profondément la rive droite qui se développe ainsi sous la protection d'un pouvoir royal affirmé. »²⁶ « La vaste muraille de cinq kilomètres de long répartie sur les deux rives est ponctuée à espaces réguliers de tours défensives et de portes (treize en tout dont six sur la rive gauche), qui sont bâties sur les axes principaux alimentant la ville par terre ou la reliant à ses bourgs. L'enceinte aboutit à quatre tours plus imposantes en bord de Seine : la tour Barbeau répond à celle des Tournelles, alors que celle du Coin près du Louvre fait face à une tour bâtie sur une langue de terre avancant sur le fleuve. Cette tour Philippe Hamelin porte le nom d'un prévôt de Paris peu connu, qui serait le gendre du voyer et bailli de Paris Renaud L'Archer. La mémoire des textes lui conservera par la suite celui de tour de Nesle. »²⁷ L'iconographie médiévale tend à confirmer « l'association très forte de la tour au pouvoir royal ». Jocelyn Bouquillard relève à ce propos que sur « les cinquante et une miniatures des Grandes chroniques de France, Fouquet a choisi à trois reprises la tour de

²⁴ Patrick Latour cite *La Reine de Siam ou Le Numéro 250*, parodie mêlée de couplets par Gen-Gis-Kan ou *Madame Barbe-Bleue ou La Tour des dames* de Maurice Alhoy et Charles Mourier. Nous n'avons malheureusement pas pu les consulter (*op. cit.*, p. 131).

²⁵ Patrick Latour, article cité, p. 132.

²⁶ La tour de Nesle, de pierre, d'encre et de fiction, op. cit., p. 19.

²⁷ *Id.* p. 21.

Nesle pour illustrer des règnes de rois mérovingiens et carolingiens »²⁸.

On ne s'étonnera donc pas qu'à partir du moment où les débauches et les meurtres attribués à une reine sont situés dans la Tour de Nesle, les écrivains et penseurs qui s'emparent de la légende y incluent plus ou moins nettement une dimension de critique du pouvoir absolu et que les pamphlétaires recourent à la célébrité de l'épisode pour mettre en cause l'autorité royale, comme c'est le cas en particulier sous Louis XV²⁹. Il est probable que le texte qui a le plus contribué au développement de cette tradition est l'article « Buridan » du *Dictionnaire historique et critique*.

Bayle y souligne, par-delà les questions de chronologie, la difficulté essentielle qu'il y a à rapprocher les légendes construites autour des relations érotiques d'une reine et de Buridan et les événements historiques rapportés par les chroniques médiévales à propos des brus de Philippe le Bel: Buridan n'est connu que par un sophisme, le sophisme de l'âne, qui n'a rien à voir avec l'histoire d'une survie miraculeuse à une nuit d'amour devant le conduire à la mort. L'argumentation est au premier abord étonnante : Bayle connaît de toute évidence l'histoire de la construction de la légende, il ne peut donc ignorer qu'on attribue à Buridan un autre sophisme, nettement lié à l'histoire des débauches et des meurtres de la reine de Navarre. On a alors l'impression qu'il a balayé d'un revers de main toute cette tradition dénuée de fondement et n'y accorde aucune attention, pour ne discuter que ce qui est essentiel, le sens philosophique qu'il faut donner à l'âne de Buridan et l'équivoque entre les paronymes interlinguistiques *âne* (en français) et *an* (en latin) qui en est peut-être l'origine. Mais il n'échappe pas au lecteur qui n'a pas enjambé les citations latines et qui ne s'est pas perdu dans le réseau complexe des renvois multiples de l'article que Bayle non seulement cite un deuxième sophisme attribué à Buridan et un sophisme qui a bel et bien un rapport avec les rumeurs concernant une reine de France et de Navarre, mais même qu'il attire l'attention du lecteur sur ce texte par une note qui rend compte de l'homonymie qui lui permet d'affirmer dans le corps de l'article que Buridan n'est connu que pour un sophisme : à l'occurrence du terme sophisma dans la citation du texte latin de Robert Gaguin, un appel renvoie le lecteur à la note suivante :

Ce mot ne signifie point ici, comme à l'ordinaire, un raisonnement captieux et trompeur, mais plutôt un axiome ou une maxime que, peut-être, il enveloppait sous une énigme qu'il donnait à deviner.

Comment mieux aiguiser la curiosité du lecteur qu'en lui suggérant de chercher anguille sous roche ? Il doit comprendre que Gaguin appelle *sophisma* ce que *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri appelait *emphasis*³⁰ ou ce que Diderot

²⁸ *Id.*, p. 72.

^{29 «} La légende des débauches royales à la tour de Nesle était en tout cas suffisamment connue au XVIII e siècle pour être utilisée dans des pamphlets contre Louis XV. » « Ainsi dans l'*Apothéose du roi Pétaud*, conte rimé, la tour est associée aux maîtresses royales désignées par des anagrammes transparentes : "Il vous souvient encore de cette Tour de Nesle / Tivinmille, Lymal, Rouxchâteau, Papomdour." » (Patrick Latour, *article cit.*, p. 125). Il faudrait toutefois préciser que le rapprochement est sans doute dû en partie au fait que quatre des favorites de Louis XV, dont les trois premières citées ici – la comtesse de Vintimille, la comtesse de Mailly et la marquise de la Tournelle, duchesse de Châteauroux – étaient les filles de Louis de Mailly, marquis de Nesle (1689-1767).

^{30 «} C'est quant dessoubz aulcun dict, aultre sentence se peult entendre. Et se faict come en parolles de sentence, comme double et douteuse, ainsi que fut donne response a Cresus, roy de plusieurs pays, qui voulloit acquerir plusieurs royaulmes, il fut ainsi dict par les Dieux : Cresus trangressant perdra de grans

appellera dans l'*Histoire générale des dogmes et opinions philosophiques*, un *sophisme de position*³¹. Mais qu'on l'appelle *sophisma*, *emphasis*, équivoque, phrase amphibologique, *sophisme de position* ou sophisme tout court, il reste toujours que *Reginam interficere nolite timere bonum est* est l'un des exemples les plus célèbres d'appel (im)prudent au régicide. Or, l'argumentation de Pierre Bayle, tout en paraissant soutenir l'idée d'une légende dénuée de tout fondement et ne relevant que de la calomnie, offre des arguments qui donnent à comprendre que non seulement il ne traduise pas le texte de Gaguin mais qu'il taise les enjeux de l'amphibologie. Ironisant sur la réfutation que Robert Gaguin et M. de Launoi ont proposé de la légende qui s'est construite à partir de Villon et de Jencz et qui salit la réputation de « Jeanne, reine de Navarre, et femme de Philippe-le-Bel, roi de France », fondatrice du Collège de Navarre, il écrit en effet :

M. de Launoi réfute ce conte par un passage de Robert Gaguin, qui contient ces deux raisons : l'une, que Buridan a vécu après cette reine ; l'autre, que cette princesse a témoigné trop de charité envers les pauvres par la fondation du collège de Navarre, pour mériter qu'on l'accusât d'un dérèglement de cette nature. Gaguin ne prouve sa première raison qu'en disant que ce philosophe a fleuri sous le règne de Philippe de Valois, lorsque Foulques était évêque de Paris, l'an 1357. La chose valait la peine d'être beaucoup mieux éclaircie : car si l'on répondait à Robert Gaguin, qu'il est vrai que Buridan faisait des leçons et des livres l'an 1357, mais qu'il était déjà bien vieux, on ne laisserait presque aucune force à l'apologie. Ceux qui faisaient le conte ne supposaient pas que la reine fût dans sa jeunesse, ou qu'elle choisît des écoliers avancés en âge. Ils supposaient apparemment qu'elle était sur le retour, et qu'elle demandait de fort jeunes écoliers. Qu'elle soit donc morte tant qu'on voudra l'an 1304, Buridan aura pu être son fait, encore qu'il ait été en vie l'an 1357. Il faut seulement supposer qu'alors il avait soixante-quinze ans³²: Robert Gaguin ne dit rien qui réfute une telle supposition; ainsi il n'a pas bien défendu l'honneur de cette princesse. Ce serait bien pis, s'il fallait ajouter foi à ceux qui disent que Buridan était recteur de l'université de Paris l'an 1320⁽³⁾. Gaguin devait établir solidement que ce professeur n'avait qu'un tel ou tel âge l'an 1357. Sa seconde raison n'est point forte ; car ce n'est point une chose rare, que des princesses impudiques aient d'ailleurs mille bonnes qualités, et fassent des fondations très-utiles à l'église et au public. Le bon moyen de justifier cette reine de Navarre est de dire premièrement que le conte n'est soutenu d'aucune preuve ; et qu'ainsi on le doit traiter de calomnie, puisqu'il ne suffit point pour n'être pas calomniateur, que ce qu'on débite contre l'honneur de son prochain soit vrai, il faut de plus qu'on ne le croie vrai sur des raisons convaincantes. Il faut dire en second lieu, qu'il est contre toutes les notions communes, qu'une reine de France souhaitant de se divertir au jeu d'amour soit obligée de faire venir des écoliers, ou

_

royaulmes; l'en ne sçait se ce sont les siens ou ceulx de ses amys. Aussi est : *Reginam interficere nolite timere*, etc. » (Pierre Fabri, *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, [1521], Slatkine reprints, 1969, p. 193). ³¹ « Buridan, professa la philosophie au temps où Jeanne, épouse de Philippe le Bel, se déshonoroit par ses débauches et sa cruauté. On dit qu'elle appeloit à elle les jeunes disciples de notre philosophe, et qu'après les avoir épuisés entre ses bras, elle les faisoit précipiter dans la Seine. On croit que Buridan, qui voyoit avec chagrin son école se dépeupler de tous ceux qui y entroient avec une figure agréable, osa leur proposer cet exemple d'un sophisme de position : *Reginam interficere nolite, timere, bonum est*; où le verbe *timere* renfermé entre deux virgules, peut également se rapporter à ce qui précède ou à ce qui suit, et présenter deux sens en même temps très opposés. Quoi qu'il en soit, il se sauva de France en Allemagne. Tout le monde connaît son sophisme de l'âne placé entre deux bottes égales de foin. »

³² On situe aujourd'hui la naissance de Jean Buridan en 1300, sa mort postérieure à 1358 et 1328 et 1340 les années où il fut Recteur de l'université de Paris (Le petit Robert des noms propres, rédaction dirigée par A. Rey, nouvelle édition refondue et augmentée, 2003).

tels autres indiscrets qu'il faille faire mourir, si l'on veut cacher son crime. N'y a-t-il pas assez de gens dans le Louvre plus en main et plus à sa portée que ne le sauraient être des étudians ?³³

Sous couvert de n'obéir qu'au raisonnement pour mieux défendre l'accusée, Bayle formule des arguments qui accablent en définitive la royauté absolue dans son essence plus qu'ils ne sont à même de disculper la reine Jeanne de Navarre : qu'elle soit une prédatrice âgée dépucelant de jeunes hommes ou une reine débauchée s'accordant les faveurs d'un professeur d'université de soixante-quinze ans est de faible importance en comparaison du fait que retient le lecteur : le pouvoir absolu dont dispose une épouse royale lui permet de commettre des « crimes », à l'abri, derrière les murs épais du Louvre, de toute justice, ses domestiques étant des sujets qui lui doivent une totale obéissance et qui sont dépourvus de toute protection. En raisonnant selon la droite raison et indépendamment de toute considération subjective, on aboutit à un argument qui pourrait être celui d'un antimonarchiste.

De manière significative, les *Remarques critiques sur le* Dictionnaire *de Bayle* n'apportent de complément à l'article « Buridan » que sur ce qui semblait ne pas prêter à discussion au premier abord et paraissait n'avoir guère d'importance (le *sophisma* rapporté par Gaguin) et donnent la clef de ce qui n'est présenté que comme une fausse énigme :

REM A. Bayle croit que ce sophisme rapporté par Gaguin *Reginam interficere nolite, timere bonum est*, étoit enveloppé sous une Enigme, que Buridan donnoit à deviner. Pour moi, je pense que toute la difficulté consistoit dans la différence de la ponctuation qui faisoit trouver deux sens différents dans ces paroles ; sçavoir en les ponctuant comme ci-dessous ; ou bien mettant une virgule après le second mot, et une autre après le quatrième : à peu près comme dans ce vers si connu :

des lapins, suivant Belon³⁴

La manière dont Buridan révèle l'infamie de la reine dans différentes versions issues d'abord, semble-t-il, des manuscrits de Hans Jencz³⁵, rappelle ainsi les techniques d'écriture analysées par Jean-Pierre Cavaillé³⁶. Plus précisément encore, l'article « Buridan » paraît

⁽³⁾ Dullardus, apud. Valer. Andream, Biblioth. Belg., pag. 471.

³³ Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*. Nouvelle édition augmentée de notes extraites de Chaufepié, Joly, La Monnoie, Leduchat, L.-J. Leclerc, Prosper Marchand, etc., Slatkine reprints, Genève, 1969

³⁴ Philippe-Louis Joly, *Remarques critiques sur le* Dictionnaire *de Bayle* Paris, E. Ganeau, 1752, p. 242, article Buridan (Jean).

³⁵ Patrick Latour précise qu'une « variante de cette amphibologie est également attribuée à Isabelle, fille de Philippe le Bel, qui aurait ainsi donné discrètement l'ordre de tuer son mari Édouard II en envoyant à son geôlier le texte *Eduardum occidere nolite timere bonum est*. [...] » et le « même thème, repris, dans le premier tiers du XVI^e siècle, par Martin Schleich, sous une forme légèrement différente où Albert le Grand remplace Buridan et où la reine de France et de Navarre cède sa place à Blanche de Castille qui se contente de noyer neuf étudiants », a été repris par Achim von Arnim et Clemens Brentano dans *Des Knaben Wunderhorn* (article cité, p. 121).

³⁶ Jean-Pierre Cavaillé mentionne le cas de l'amphibologie latine parmi les techniques de mensonges licites issues d'une « longue tradition religieuse élaborée par les hérésies persécutées » pour que le prévenu puisse rester en accord avec sa pensée, dans l'introduction de *Dis/simulation : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto : religion, morale et politique au XVII^e*

livrer, comme en une mise en abyme, une des clefs du système de fonctionnement du Dictionnaire critique et historique lui-même, tout comme les Encyclopédistes exposent au sein même de leur grand œuvre les secrets qu'il recèle et les moyens par lesquels les lecteurs peuvent les percer³⁷. Bien que Bayle n'ait pas cherché à appeler à un régicide, sa manière de masquer le deuxième sophisme de Buridan et d'attirer l'attention du lecteur sur lui confère à son article une exemplarité dans le domaine des jeux d'écriture auxquels recourent liberté de pensée et liberté d'expression quand elles se sentent surveillées, ce qui peut le faire apparaître comme marquant une nouvelle étape dans l'histoire de la construction de l'imaginaire de la Tour de Nesle : désormais, le lieu ne symbolise plus simplement le pouvoir royal, il ne résume plus simplement une sombre histoire de débauches dont il faudrait laver la réputation de bienfaitrices royales, il ne rapporte plus seulement une phrase amphibologique appelant de manière masquée au régicide, il devient aussi le nom d'une forme de liberté de pensée obéissant à la raison et à l'examen critique indépendamment de toute pression et oppression, un signe de connivence pour les esprits libres. Que le Dictionnaire ait connu deux éditions en 1820 et 1824 doit, comme le souligne Patrick Latour, retenir l'attention et inviter à ne pas négliger son influence sur l'imagination et la réflexion des hommes du début du XIX^e siècle, en particulier sur l'auteur du Sophisme, 1315 et, très probablement, Bertrand³⁸.

On peut s'interroger sur les raisons auxquelles obéit, en 1832, le romancier qui signe Roger de Beauvoir *L'écolier de Cluny ou Le Sophisme, 1315*. Alors que la préface se termine par une allusion à l'actualité politique (« l'auteur pourrait se plaindre du malheur des temps et des préoccupations sinistres de la société. Mais il est de ceux qui se sont fait une religion d'attendre et d'espérer. Paris, 25 avril 1832. »), le texte est tout entier construit pour aboutir à la vengeance « philosophique » de l'écolier de Cluny, Buridan, qui assassine une première fois la reine par la soutenance d'une thèse qui se présente comme une variante, simplifiée au point d'être dénaturée (elle n'est plus susceptible d'une double lecture), de la célèbre amphibologie (*Licet occidere reginam*, traduit en note *Occir une royne ne craignez, il est bon de ce faire* – une traduction attribuée à « R. Gaguin, Manuscrit de la Bibliothèque, feuillet cxii » et un numéro de feuillet qui rappelle, sous une forme tronquée, l'année où, après le 10 août, on a arrêté Marie-Antoinette). La soutenance de cette thèse est en outre explicitement présentée comme un régicide symbolique :

il avait rempli sa tâche. Frappé à l'esprit et au cœur, et dans un temps où il n'y avait ni le couteau de Jacques Clément, ni la borne de Ravaillac³⁹.

Quoique l'appel au régicide ne soit en rien dû à des causes politiques, de telles

siècle, (Paris, Champion, 2008, p. 16-17).

³⁷ Les Encyclopédistes indiquent ainsi des méthodes d'écriture/lecture lorsqu'ils notent par exemple : « Toutes les fois qu'un préjugé national mériterait du respect, il faudrait, à son article, l'exposer respectueusement et avec tout son cortège de vraisemblance et de séduction ; mais renverser l'édifice de fange, dissiper un vain amas de poussière en renvoyant aux articles où des principes solides servent de base aux vérités opposées. » (Cité par Daniel Mornet dans *Les Origines intellectuelles de la Révolution française. 1715-1787*, [1933], Paris, Tallandier, 2010, p. 78.)

³⁸ Concernant l'article « Buridan » de Bayle, Roger de Beauvoir feint (?) de ne pas avoir perçu les implications du « verbiage étrange et contradictoire de ses notes » et, soulignant le peu d'intérêt que présente la longueur du corps de l'article par rapport aux contradictions qu'il faut démêler dans le jeu des renvois, il disqualifie les « quatre longues pages » consacrées au « seul *Sophisme de l'âne* » par une citation de Rabelais se moquant des sophismes.

³⁹ L'écolier de Cluny, op. cit., tome II, p. 137.

motivations ne sont pas totalement absentes de remarques du narrateur. Il met en effet en scène au cours du « Drame », les murmures de la jeunesse contre le luxe qu'étale la Reine alors que le peuple est dans le plus grand dénuement⁴⁰ et le ressentiment accumulé contre les Juifs. Ce ressentiment est en outre explicitement relié à leur fonction de

prêteur des rois, battant monnaie pour ces mêmes hommes qui les rayaient de leur territoire, entourés de malédictions et de pièges, d'erreurs et de préjugés, desséchés par l'usure et courbés par l'âge⁴¹

même s'il est clair que c'est avant tout l'Église qui, dans L'écolier de Cluny comme pour les historiens du Moyen Âge, encourage l'anti-judaïsme. Et il devait être bien difficile à ceux qui avaient vécu la période révolutionnaire ou à ceux qui en avaient reçu l'héritage de s'empêcher de faire un rapprochement entre les récits des débauches et meurtres jetant le discrédit sur des figures royales qui devraient inspirer le respect et la crainte, et tout le travail de satire et de diffamation qui avait été fait autour du personnage de Marie-Antoinette au cours de la période révolutionnaire⁴². Roger de Beauvoir accorde également une importance remarquable au mode opératoire attribué à la reine meurtrière par Villon et en fait un élément porteur de signification politique. Dans L'écolier de Cluny, Jean Buridan est en effet enfermé dans un sac destiné à être jeté dans la Seine, mais une succession d'événements imprévus retardent la noyade. Le sac est alors présenté comme un sac de farine, ce qui relie le meurtre aux problèmes du prix du pain et aux souffrances du peuple⁴³. Or la manière dont la reine fait disparaître les corps dans *Le grand Testament* de Villon a une réalité historique qui renvoie à une manière de procéder du pouvoir attestée par plusieurs sources. Barante rapporte ainsi dans son Histoire des ducs de Bourgogne d'autres épisodes où il est question de se débarrasser de cadavres en les jetant dans la Seine cousus dans un sac. Le premier retient particulièrement l'attention : il est, pour différentes raisons, très liés aux événements dont L'écolier de Cluny et « Le Vieux Paris » résonnent et il amène à s'interroger sur la signification de la manière de faire disparaître les victimes de la reine dans plusieurs des versions de la légende depuis celle de Villon.

Après l'émeute des maillotins, le sire de Coucy persuade les bourgeois de Paris de faire

^{40 – «} Vous avez beau dire, maître, le sac de charbon ne valait alors qu'un denier, et le bussard de vin six blancs... Où est le temps où l'on donnait la quarte de Beaulne friand pour une aiguillette borgne! Nous étions alors heureux en princes et flacons. L'hypocras et le muscadet coulaient jusque dans nos chausses. Aujourd'hui ... – Voyez-vous pas qu'elle a des atours brodés sur ses armes? Messire André dit que cela coûte huit cents livres de Parisis... N'est-ce pas horreur pour une reine quand un regrattier venant du Landit ne trouve chez lui miche de pain? – Sans compter que tous ces varlets nous font tort avec leurs panneteries et bouteilleries, ajouta un vendeur de chair salée. – Et que les gens de guerre dévorent tout comme les abbés, au dire même d'Antoine Fusil, docteur en Sorbonne, qui chante que c'est là que la calebasserie est vidée en perfection. – Cela ne peut durer, » murmura un coffretier de Saint-Josse. Madame Jehanne nous entendra. – Ou bien nous lui ferons bonne et belle escorte jusqu'au château de Dourdan, où le roi le Long l'a déjà reléguée...vous savez pour quelle raison... Il dit que c'est assez d'avoir adopté son peuple ... qu'il ne veut pas d'autres enfants ... Les princes se croient privilégiés ... Maître Babolard, grand moqueur, disait que cela blesse la couronne... – Quel mal, après tout, si cela peut croiser les races! – La reine! Place et silence! La reine! » clamèrent les archers. (op. cit., tome I, p. 198-199.)

⁴² On peut lire quelques-uns de ces pamphlets qui présentent Marie-Antoinette comme une reine lubrique en Annexe de l'étude qu'en fait Chantal Thomas dans *La Reine scélérate*, éditions du Seuil, 1989.

^{43 « –} À nous le sac, clamèrent plusieurs voix ; mort à Navarre et Cluny ! – Au vol ! Au pillard ! reprit un clerc qui tomba meurtri sur le sable. – Le blé est trop cher ! criait le peuple. [...] – À mort ! À nous le sac ! [...] » op. cit., tome I, p. 214-215.

des excuses au Roi.

On leur accorda que les aides seraient remplacées par une taxe que la ville mettrait elle-même, et verserait chaque mois chez son propre receveur. Une amnistie fut aussi promise. Les chefs de la révolte en furent exemptés. On ne pouvait cependant ni les juger ni les exécuter publiquement, à cause du peuple. Chaque nuit on en liait quelques-uns dans des sacs, et on les jetait dans la rivière. 44.

On saisit mieux encore les enjeux de cette manière de procéder lorsqu'on se souvient que l'un des modes d'aggravation de la peine de mort d'un condamné était, au Moyen Âge, l'exposition de son corps supplicié : les cadavres exhibés au gibet de Montfaucon y restaient suspendus jusqu'à ce qu'ils en tombassent d'eux-mêmes.

L'amitié qui unissait Roger de Bully et Alexandre Dumas était-elle fondée sur le partage de convictions politiques et de telles convictions ont-elles pu jouer un rôle dans la composition de ses romans? On peut se poser la question, mais il semble que ce soit surtout la revendication de la liberté de penser et de s'exprimer en particulier par la littérature, ainsi que la force de la fiction à porter des idéaux de liberté que voulait défendre Roger de Bully. On trouve, de fait, dans le roman qui suit L'écolier de Cluny le même choix de la littérature comme arme de combat contre le crime impuni de ceux qui, par leur statut social, se croient au-dessus des lois et de la justice. Dans Il Pulcinella, Juliani veut venger la mort de sa sœur assassinée par un soldat autrichien ivre sous les yeux du comte de Flettenfeld qui, loin d'intervenir, a protégé le criminel de toute poursuite judiciaire. Pour dénoncer leur culpabilité, il reprend le procédé d'Hamlet : il écrit une pièce qui dénonce les coupables et invite toute la haute société, en particulier le comte de Flettenfeld, à la représentation, où ses vers dénonceront « le massacre encore chaud »⁴⁵ de sa sœur Laura. Le public ne se méfie pas, la pièce à la représentation de laquelle la noblesse a été invitée étant dissimulée sous le titre de la *Tyrannide* d'Alfieri. Juliani aurait pu réussir un coup de maître, mais la représentation est brutalement interrompue

en dépit des applaudissements les plus énergiques ; — l'ambassadeur d'Autriche ayant ce soir-là crevé trois chevaux pour apporter de St-Cloud un ordre de prohibition entre le deuxième et le troisième acte. Quant à l'auteur, son nom salué par tant d'acclamations courageuses l'avait désigné hautement à la vindicte du pouvoir, pour qu'à l'action tragique eût succédé en peu de minutes un mandat d'arrêt lancé contre lui ; le ministre français ne demandant pas mieux, par courtoisie pour l'Autriche, que de ressusciter la Bastille...⁴⁶

L'épisode rappelle tout à la fois le couple royal sous le règne duquel fut prise la Bastille et la Sainte-Alliance par laquelle la France s'engageait à rompre avec son passé révolutionnaire en entrant dans un système d'entraide défendant une justice à deux vitesses qui protège les classes supérieures et ne fasse guère de cas de la mort d'une pauvresse. Les enjeux du roman de Roger de Bully semblent donc clairs et laissent entrevoir ceux du régicide symbolique de *L'écolier de Cluny*. Mais revenons à la Tour de Nesle.

⁴⁴ Prosper Brugière, baron de Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois*, *1364-1477*, quatrième édition, Paris, Ladvocat, tome I, p. 225-226.

⁴⁵ Roger de Beauvoir, *Il Pulcinella* et *L'homme des madones. Paris, Naples, Rome*, Abel Ledoux éditeur, Paris, 1834, p. 44.

⁴⁶ *Id.*, p. 54.

Si, à l'époque révolutionnaire, le discrédit jeté sur la reine éclaboussait le roi, les auteurs de recherches historiques comme de romans frénétiques ou de drames inspirés de la légende de la Tour de Nesle du début du XIX^e siècle prennent soin, la plupart du temps, de ne pas pouvoir être accusés de chercher à déstabiliser le pouvoir de manière indirecte. L'époque nécessite d'être prudent. F. Girard, qui fait suivre son récit d'une annexe historique sur les *Crimes et amours des reines de France*, ne semble cependant pas avoir été aussi délicat que ses contemporains à cet égard. Il a fait précéder en effet les notices biographiques des cinq reines qui se sont illustrées par des assassinats d'une mention qui ne souligne que timidement le caractère exceptionnel de ces exemples et qui, tout en accablant les reines, affirme aussi qu'elles n'ont bien souvent pu commettre leurs méfaits que pour autant que la faiblesse des rois leur a donné le pouvoir de le faire :

Si les vertus, l'esprit et les talens ont été les qualités remarquables de la plupart des reines de France, en revanche, la débauche et le crime ont été les passions de quelques autres. Peut-être faut-il attribuer leurs désordres à la barbarie des temps où elles vivaient ; à l'exemple que leur donna souvent l'époux qui devait les guider dans la voie de la vertu : mais combien ne sont pas coupables ces reines qui, comme Frédégonde, Isabeau de Bavière, Catherine de Médicis, et autres, usèrent du pouvoir que la faiblesse des rois, dont elles étaient les épouses, leur abandonna, pour se livrer au libertinage et au crime.

La liste des reines débauchées dont il fait suivre son récit semble en outre clairement inscrire son œuvre dans la tradition des pamphlets anti-royalistes qui ont fait de Marie-Antoinette non l'héritière de ces femmes sadiques, mais celle qui les surpassa toutes : le procédé est le même que celui de l'un des plus célèbres pamphlets de l'époque révolutionnaire, la *Vie de Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France, femme de Louis XVI, roi des Français* (Paris, 1791)⁴⁷ où le lecteur voit défiler toutes ces figures qui apparaissent en songe à Marie-Antoinette. Sa Marguerite débauchée et criminelle semble devoir ranimer le souvenir d'une autre reine accusée des mêmes turpitudes et la mémoire des événements historiques auxquels son nom reste attaché.

Les raisons pour lesquelles un avocat s'improvisant écrivain qui ne semble pas être particulièrement anti-monarchiste a mis en scène une reine débauchée et avide de sang peuvent n'être qu'opportunistes, mais elles doivent être prises au sérieux s'agissant d'un écrivain à qui son oncle engagé dans la vie politique en faveur des ultras aurait demandé de prendre un pseudonyme pour ne pas compromettre sa carrière par ses écrits (Roger de Bully)⁴⁸ ou des auteurs comme Dumas ou Bertrand, connus pour leur engagement

⁴⁷ La reine voit lui apparaître en songe d'« illustres devancières » : Frédégonde, Judith de Bavière, Isabeau de Bavière, Éléonore, femme de Charles VIII et Catherine de Médicis. Leur « exemple se noircit de ceux non moins déplorables » de toute une série de personnages scandaleux « hors de toute référence historique, dans l'atemporalité du crime » comme Messaline ou Cléopâtre, mais au cours « d'un dialogue tendu, deux reines de la plus mauvaise réputation, Frédégonde et Catherine de Médicis, s'avouent dépassées par cette dernière venue, la fille de Marie-Thérèse. » (Chantal Thomas, *La reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets*, éditions du Seuil, 1989, p. 157-158).

⁴⁸ La notice Wikipedia de Charles-Joseph-Augustin de Bully indique que cet oncle du romancier et dramaturge Roger de Beauvoir « l'obligea à utiliser un pseudonyme pour ne pas compromettre sa propre carrière politique ». Conseiller municipal de Lille en 1815, il avait en effet été « choisi comme candidat officiel des ultraroyalistes et élu membre de la Chambre des Députés pour le département du Nord le 13 novembre 1822 ». Il a également été nommé chevalier de la Légion d'honneur, sur proposition du duc de Berry sous la première Restauration. (Articles consultés pour la dernière fois en ligne le 10 octobre 2014.) La

républicain « ardent » voire, dans le premier cas, armé⁴⁹.

Les Tours de Nesle de Louis Bertrand

Étant donné le succès immense de la pièce de Gaillardet et Dumas ainsi que le succès important du roman frénétique L'écolier de Cluny ou le sophisme, 1315, ne fallait-il pas avoir un sens aigu de la provocation pour vouloir publier en 1836 un texte intitulé « La Tour de Nesle » en le vidant – en apparence – de tout le contenu fantasmatique que donne à attendre un tel titre à l'époque ? Le caractère provocateur d'une telle démarche pourrait paraître plus évident encore si, comme l'explique Patrick Latour, la pièce de Dumas avait en outre été utilisée dans les débats sur les lois relatives à la censure promulguées en 1835⁵⁰. Bertrand, qui avait travaillé comme journaliste à Dijon et était très probablement resté au fait des questions d'actualité politique entre 1833 et 1839⁵¹, a pu connaître ces tentatives de récupération politique du drame présenté au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Ouoi qu'il en soit, dans « La Tour de Nesle » de 1836, il joue avec les attentes du public : comme le soulignent Jocelyn Bouquillard et Patrick Latour⁵², il semble donner un équivalent poétique aux gravures de Callot ou faire apparaître la Tour sous un jour « réaliste » qui ne paraît renvoyer qu'à des échos historiques du Vieux Paris, ce qui ne pouvait que décevoir les lecteurs qui s'étaient précipités au théâtre ou avaient acheté la pièce de Gaillardet et de Dumas. Or, le dispositif textuel organise cette déception en appâtant d'abord ces mêmes lecteurs avec le nom, mis en épigraphe, de celui qui est à l'origine des premières histoires galantes autour de la Tour (qui est revendiqué comme la source d'inspiration principale de L'écolier de Cluny⁵³) et en lui attribuant des propos qui n'auraient conféré à ce haut lieu des fortifications de Paris qu'un rôle militaire. Et de fait, Bertrand joint l'imagination et la fantaisie à l'exactitude⁵⁴; il cherche à donner à voir le

notice d'Éric Dussert (*Une forêt cachée, 156 portraits d'écrivains oubliées*, La Table ronde, Paris, 2013, p. 58) donne une tout autre explication à ce pseudonyme (« lui déplaisait une homonymie malencontreuse avec un fabricant de vinaigre »), mais elle précise aussi qu'il a donné « dans le poème politique lors de la révolution de 1830 pour la *Revue de Paris* » (*id.*, p. 59).

⁴⁹ C'est Sainte-Beuve qui parle d'une prise de parti « ardente » à propos de Bertrand dans sa Notice. Voir la note 51 ci-dessous.

⁵⁰ Patrick Latour, article cité, p. 132.

⁵¹ Il s'agit de la date de son départ du *Patriote de la Côte d'Or* et de celle de la rédaction du premier volet des *Œuvres posthumes d'Alcofridas* n°1. *Les Légitimités d'Europe* (*OC*, p. 431-435), qui sont des dates-repères concernant ses convictions et son engagement politiques qu'on ne peut restreindre aux années 1830-1832 contrairement à ce que Sainte-Beuve affirme dans sa *Notice* (« Un moment, la Révolution de Juillet parut couper court à son anxiété, et ouvrir une carrière à ses sentiments moins contraints ; il l'avait accueillie avec transport, et nous le retrouvons à Dijon, durant les deux années qui suivent, prenant, à côté de son ami Brugnot et même, après sa mort, une part active et, pour tout dire, ardente, au *Patriote de la Côte d'Or*. Le réveil ne fut que plus rude ; ce coup de collier en politique l'avait mis tout hors d'haleine ; l'artiste en lui sentait le besoin de respirer. Par malheur, la littérature elle-même avait fait tant soit peu naufrage dans la tempête, et si Bertrand avait recherché de ce côté la place du doux nid mélodieux, il ne l'aurait plus trouvée. Mais il ne paraît pas s'être soucié de renouer les anciennes relations ; le hasard seul nous le fit rencontrer une ou deux fois en ces dix années ; il s'évanouissait de plus en plus. » (*OC*, p. 82)

⁵² La Tour de Nesle de pierre, d'encre et de fiction, op. cit., p. 90 et p. 127 respectivement.

^{53 «} Une ligne encore sur ce drame. Il est né de trois mots latins et d'une phrase de Brantôme. C'est une histoire cruelle et nue de passion ; – un drame avec deux acteurs. » (*L'écolier de Cluny, op. cit.*, Préface, tome I, p. 3.)

⁵⁴ La porte de Nesle, probablement postérieure à la Tour de Nesle, servait de corps de garde, comme le précisent Catherine Brut et Valentine Weiss (« Les deux salles basses de part et d'autre de la voûte qui servent de corps de garde ou de dépôt, communiquent avec les tours. Une grande salle d'où tombent une, voire deux herses, sert à loger les gens d'armes. », *op. cit.*, p. 21).

Vieux Paris tel que l'historien Sauval dont s'est inspiré l'auteur de *Notre-Dame de Paris* a pu l'évoquer par exemple⁵⁵. Lorsqu'il peint la Tour de Nesle avec son vis-à-vis – soit la tour du Coin, soit le donjon du Louvre (l'expression « tour du Louvre » semble délibérément équivoque)⁵⁶ – en une image saisissante qui se grave dans l'esprit des lecteurs et qu'il évoque une troisième tour de l'enceinte de Philippe Auguste, la tour des Tournelles, par le biais de l'onomastique (en introduisant un Monsieur de la Tournelle sous le balcon de Madame Laure)⁵⁷, il rend très sensible la présence de la muraille qui symbolise le pouvoir royal.

Il est frappant toutefois que, dès qu'on quitte l'espace étroitement circonscrit de « La Tour de Nesle », comme on vient de le faire en s'aventurant jusqu'à celle des Tournelles, c'est-à-dire lorsqu'on procède à une lecture de la pièce en elle-même *et* comme élément d'un ensemble discontinu conjointement, ou encore à une lecture *de près* et à une lecture *de loin* de manière complémentaire, on retrouve les thèmes dominants de la pièce de Gaillardet et de Dumas que Bertrand donnait l'impression, au premier abord, d'avoir presque complètement passés sous silence voire rejetés. Tout se passe comme si ce qu'on s'attendait à trouver dans le texte – les thèmes de l'adultère et de la femme dominatrice et sadique – avait étoilé dans tout le co-texte : ce sont en effet des motifs récurrents du livre II et qui trouvent de nombreux échos dans *Gaspard de la Nuit*. Loin d'être mise à distance, la question de l'adultère apparaît ainsi comme obsédante, ce qui n'est guère étonnant si l'on se souvient que le leitmotiv est inauguré dès l'ouverture du livre avec l'épigraphe du premier texte :

Vieux époux, vieux Jaloux, tirez tous les verroux. Vielle chanson.⁵⁸

Si le scandale de l'histoire de la tour de Nesle est passé sous silence, ce que les lecteurs en savent court, comme en filigrane, affleure et émerge dans leur mémoire à plusieurs reprises par le biais d'une série d'allusions disséminées dans « Le Vieux Paris ». De quoi peuvent bien parler les gueux qui se chauffent autour d'un feu de veille au pied de la Tour de Nesle ? De « cornes de cocu », évidemment. Tromper son mari est aussi l'occupation principale d'une Madame Laure très courtisée (« La sérénade »). Sans être explicitement adultère, le libertinage érotique occupe une place importante dans « La Tour de Nesle » même et les textes qui l'entourent : Que peut bien faire dehors à une heure du matin un

⁵⁵ Voir la note 4 de « La Tour de Nesle » dans l'édition de *Gaspard de la Nuit* de Jacques Bony (*op. cit.*, p. 380-381).

⁵⁶ Cet emplacement en vis-à-vis a été souligné dans la notice historique qui précède le drame de Gaillardet et Dumas dans l'édition de 1832, mais sans produire de confusion possible entre la Tour du coin et le Louvre : « Ronde, très élevée, surpassant en hauteur le comble de la Galerie du Louvre, elle correspondait à une autre Tour pareille, placée sur la rive opposée, qui s'élevait à peu de distance du Louvre, à l'angle de la muraille de Paris, et qu'on nommait *la Tour qui fait le coin.* ». La « Tour du Louvre » désignait souvent le donjon du Louvre.

^{57 «} La sérénade », dans Gaspard de la Nuit, édition de Jacques Bony, op. cit., p. 167.

⁵⁸ Le choix de mettre le thème de l'adultère en ouverture du livre II a été tardif : le manuscrit de 1836 garde la trace d'une autre épigraphe centrée sur la question des dangers liés à la nuit : « La ruelle est étroite, et ce sont des brigands / Qui pour vous poignarder ne mettraient pas de gants. » Gaspard de la Nuit, pièce inédite. SALVATOR ROSA, poëme.

procureur, sinon « courir le guilledou »⁵⁹, selon les noctambules qui l'accueillent autour de leur feu de veille et les Gascons du guet aux « arquebuses détraquées » (Honni soit qui mal v pense)? Nul ne s'étonnera de croiser Marion De l'Orme dans un tel monde, d'assister à un rendez-vous galant en plein « office du soir » ou de baigner, au livre suivant, dans une lumière de lune « encornée » ou favorisant la sortie de bêtes à cornes. Quant à la position dominatrice et sadique d'une femme – une reine dans le cas de « Messire Jean » – qui jouit du haut de sa fenêtre du spectacle d'un homme humilié et risquant la mort en contrebas. elle est encore moins équivoque et elle rappelle directement les évocations des légendes de La Tour de Nesle⁶⁰. L'effet d'enrichissement du texte « La Tour de Nesle » ne cesse pas lorsqu'on quitte le livre II pour s'aventurer dans « Les prestiges de la nuit », comme le titre nous y prépare. Marvin Richards l'a souligné : les livres II et III semblent très étroitement liés et le narrateur paraît être le même dans les deux livres ; en tout cas, il apparaît les deux fois en ouverture de livre à sa fenêtre⁶¹. Or, le narrateur du livre III, taraudé par un sentiment de culpabilité et des tendances masochistes, fait d'horribles cauchemars, dont l'un révèle qu'il pourrait être lié à une histoire d'adultère dont l'héroïne se nomme ... Marguerite! Si le lecteur d'aujourd'hui pense immanguablement à l'héroïne de Faust, il devrait aussi penser, comme n'y auraient manqué les lecteurs espérés en 1836, à celle du mélodrame de Gaillardet et Dumas ainsi qu'à celle de leurs imitateurs ou parodistes, Marguerite de Bourgogne.

Mais si le lectorat de *Gaspard de la Nuit* de 1836 était invité à songer à l'actualité littéraire de la Tour de Nesle bien que la pièce de Bertrand ainsi titrée ne semblât pas du tout être en rapport avec elle, c'est d'abord parce que le livre II apparaît, dans une très large mesure et dès son ouverture, comme une réécriture ostensible du deuxième chapitre de *L'écolier de Cluny*. Non pas simplement parce que les deux œuvres résonnent d'une même ambiance sonore où l'on entend le cri du clocheteur des trépassés, la crécelle des veilleurs de nuit, la cliquette des lépreux, les coups d'un Jacquemart (celui de la Sorbonne dans *L'écolier de Cluny*, celui de Dijon dans *Gaspard de la Nuit*) et des cloches fêlées, le « tumulte de la rue du Feurre » (*L'écolier de Cluny*), des éclats de voix interpellant des « ribaudes » ; non pas simplement non plus parce qu'on est plongé dans une même ambiance nocturne, où surgissent d'épaisses nappes de brouillards des falots qui ressemblent à des follets, une « ronde du sabbat » et des personnages de « nains » et de juifs ainsi que des groupes d'étudiants. Non pas simplement non plus parce que les deux

⁵⁹ L'expression, qui signifie rechercher, multiplier les aventures galantes (TLF), peut aussi renvoyer au cocuage étymologiquement. L'origine du mot qui est généralement retenue fait en effet de guilledou un dérivé de l'ancien français guiller, « tromper, séduire », comme guilleret, « probablement dérivé de l'anc. fr. guiller, « tromper », de guile, « ruse, tromperie », issu du francique *wigila, ruse [...] » (Alain Rey (dir.), Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Le Robert, 2010).

⁶⁰ On peut comparer l'image de Bertrand (« Cependant la reine se pâmait de rire, à une fenêtre, dans sa haute guimpe de Malines, aussi raide et plissée qu'un éventail. », dans « Messire Jean ») avec celle du drame de Gaillardet et de Dumas où la reine assiste avec satisfaction, de son balcon, à l'arrestation de Buridan (*op. cit.*, p. 52) et avec celle du récit de Frédéric Girard où elle se repaît du spectacle du meurtre de Philippe d'Aulnay (« La reine de France, Marguerite de Bourgogne, venait d'assister au massacre de celui à qui elle avait, une heure auparavant, prodigué ses faveurs adultères, et le corps du jeune homme fut lancé sous ses yeux dans les eaux de la Seine. », *op. cit.*, p. 36-37).

⁶¹ Marvin Richards, *Without rhyme or reason*, Gaspard de la Nuit *and the dialectic of the prose poem*, Lewisburg, Bucknell University Press/Londres, Associated University Presses, 1998, p. 67. (*In the opening poem of book three*, « La Nuit et ses prestiges », *we again find the narrator at his window in the first two couplets* [...] » Dans le poème d'ouverture du livre trois, « La Nuit et ses prestiges », nous trouvons de nouveau le narrateur à sa fenêtre dans les deux premiers *couplets*).

œuvres sont placées sous le signe du couple Callot et Rembrandt⁶², récurrent dans les œuvres du premier tiers du XIX^e siècle. Plus encore que pour toutes ces raisons, c'est parce que « Le Vieux Paris » s'ouvre sur l'arrivée d'un groupe de turlupins au comportement à la fois carnavalesque et violemment agressif qui menacent de mort deux Juifs qui se trouvent être dehors « pendant le couvre-feu » avec une bourse bien garnie exactement comme le deuxième chapitre de L'écolier de Cluny dépeint « une troupe étrange, joyeuse, rouge de lie, hurlante, échevelée, avec masques et bannières, hymnes saintes et répons de ribauds, armée de corbeilles et d'épieux, de fallots et de bâtons, foule grotesque, poudreuse, bariolée [...] »⁶³, une ribambelle d'étudiants courant gaiement, après le couvre-feu, vers la rive gauche lorsqu'ils tombent sur un Juif mercenaire venant de toucher sa solde (accompagné de ses deux complices), l'insultent et profèrent des menaces à son encontre (« À mort le lépreux et ses fils ! »⁶⁴). Si le double meurtre annoncé en ouverture du « Vieux Paris » dans Gaspard de la Nuit reste implicite⁶⁵, celui de L'écolier de Cluny occupe une large part du récit : ce n'est pas seulement l'assassinat du juif, exécuteur des crimes que lui commande la reine Marguerite, qui est mis en scène en un spectacle terrifiant (le Juif est crucifié⁶⁶), mais le Moulin aux Juifs, lieu de vie et de labeur d'une importante communauté, qui est mis à sac et incendié, un « sabbat » assez fréquent pour que la mère du jeune protagoniste le mette en garde contre la tentation de sortir le soir dans les premières lignes du chapitre « Le Drame » :

[...] maintenant l'huis de la maison doit être clos pour tous, comme le portail de Saint-Denis-du-Pas pour les lépreux ! Et puis, sans ces bonnes cordes de fer, ces enfans maudits manqueraient-ils leur sabbat ; chaque nuit qu'ils vont répéter nouveaux mystères, boire à la table de marbre ou voir brûler mauvais Juifs. Mais toi, cher enfant, tu sais que spectacles de nuit et de taverne sont péchés. Jusqu'ici, du moins, mes paroles de mère ont eu leur fruit... Et, de fait, ce serait merveille que tu pusses avoir regret à ces histoires de boute-feux et de ribauds, que le ciel confonde! ces brelandiers, tireurs de manteaux, effrontés coureurs, chérubins de gouttières, qui devraient être contens de passer chaque mois par les verges du recteur, sans aspirer à la corde du prévôt des halles! ... Ces...⁶⁷

Il est impossible au lecteur de *Gaspard de la Nuit* qui connaît *L'écolier de Cluny* de ne pas lier l'ouverture du « Vieux Paris » avec son « odeur de roussi » et ses « étincelles de paille » et le cri de dégoût de « messire Hugues » qui identifie clairement de la chair cuite – des hommes brûlés (vifs) puisqu'il ne peut s'agir de cochons échaudés à pareille heure –, la Tour de Nesle et le Louvre rougis par les flammes ou leurs reflets dans « Le Vieux

⁶² On relèvera par exemple, parmi plusieurs références, celle-ci qui unit le nom des deux artistes : « ce convoi de Rembrandt ou de Callot à charbonner sur les murs » (*L'écolier de Cluny, op. cit.*, volume I, p. 261). 63 *L'écolier de Cluny*, 1832, volume I, p. 163.

⁶⁵ L'ecotter de Ciurty, 1652, Volume 1, p. 165

⁶⁴ Id. p. 175.

⁶⁵ Marvin Richards fait remarquer la coïncidence entre le nombre de Juifs et le nombre de tire-laine abattus par les soldats du corps de garde (« the two Jews, who are perhaps attacked by the bandits, may be the two characters reported as killed in the next poem, « Les Gueux de Nuit », although this will remain unclear. » Les deux Juifs, qui sont peut-être attaqués par les truands, peuvent être les deux personnages dont on dit qu'ils ont été tués dans le poème suivant, « Les Gueux de Nuit », bien que ça reste douteux.) (Without rhyme or reason. op. cit., p. 61).

^{66 « &}quot;Le Juif en croix ! Le Juif !" C'était une horrible représaille. Pour compenser le fatal calvaire du Christ, cette vengeance populaire, dans sa fougueuse ignorance, avait cloué l'un de ses bourreaux à cette claie flamboyante, éclairant la foule de ses rayons brusques et livides. Les yeux du supplicié se fermaient déjà. » (L'écolier de Cluny, op. cit., tome II, p. 26)

⁶⁷ Id., volume I, p. 98-99.

Paris » et la scène de pogrom de L'écolier de Cluny⁶⁸.

Ce qui le confirme, c'est cette attribution d'un prénom au « prévôt » mis en scène dans « La Tour de Nesle », « messire Hugues ». L'identification du travail de palimpseste à l'égard de L'écolier de Cluny permet en effet de comprendre une référence historique essentielle qui a échappé à la sagacité des éditeurs de Gaspard de la Nuit. « Messire Hugues » est une expression porteuse de multiples significations et enjeux, mais elle renvoie en particulier à une figure historique que le romancier Roger de Bully et tous les historiens de la période mentionnent explicitement : Hugues Aubriot, un personnage que Bertrand ne pouvait que connaître, puisque l'Hôtel Aubriot se trouve, à Dijon, à quelques pas de Notre-Dame et son Jacquemart, presque en face de la rue Porte-aux-Lions où habitaient son beau-frère, Abel Bonnet, et son épouse Denise, la demi-sœur de Louis⁶⁹. Comme l'écrivain et comme le(s ?) narrateur(s ?) de Gaspard de la Nuit, Aubriot a vécu dans les deux villes, Dijon et Paris, s'étant mis au service du duc de Bourgogne d'abord puis du roi de France. Or, l'une des raisons pour lesquelles il est resté célèbre est son opposition à l'Université qui, pour se venger de ses tentatives pour restreindre le pouvoir et les prérogatives qui lui avaient été reconnus depuis Philippe Auguste, parvint à le faire incarcérer après la mort de Charles V en le déclarant hérétique et laissa courir des légendes sur ses sympathies pour le judaïsme et pour les Juifs – en particulier les Juives avec lesquelles il aurait trompé son épouse⁷⁰. L'origine de ces accusations tient aux réactions qui lui sont prêtées au moment des émeutes de 1381⁷¹. Différentes versions des événements ont été rapportées. Voici, à défaut de l'un des récits contemporains de Bertrand auxquels nous n'avons pu avoir accès, celle d'Arsène Périer, qui fait la synthèse de ce qu'en dirent ses prédécesseurs:

⁶⁸ Le lecteur ne peut que lier l'incendie et l'anti-judaïsme. Le bûcher était du reste le châtiment « réservé aux hérétiques. La peine de mort est normalement appliquée par pendaison, la décapitation étant réservée aux criminels politiques, en particulier ceux qui étaient coupables de lèse-majesté. Il s'agissait en général de nobles, et la décapitation leur fut finalement réservée, quel que soit leur crime, car elle n'est pas infamante. Il arrive que la décapitation ne préserve pas du gibet si le juge décide d'aggraver la peine par l'exposition du corps [...] », Claude Gauvard, « Crimes et châtiments à Paris », dans Jacques Verger, « L'université de Paris au Moyen Âge », dans Boris Bove et Claude Gauvard (dir.), *Le Paris du Moyen Âge*, Belin, 2014, p. 231.

⁷⁰ Jules Simonnet qui rapporte qu'on « prétendait notamment qu'il délaissait sa femme pour entretenir un commerce honteux avec des juives » renvoie à la Chronique des Valois (p. 294) et à Juvénal des Ursins (Notice sur Hugues Aubriot, bailli de Dijon sous Philippe-le-Hardi et prévôt de Paris sous Charles V, Dijon, 1868, p. 46-47). Arsène Périer reprend l'accusation également : « On trouva utile de joindre d'autres griefs [...] et on attaqua Aubriot dans sa vie privée. D'après le réquisitoire formidable de l'Université, dont le religieux de Saint-Denis nous a conservé la substance, Hugues Aubriot était enclin au libertinage, portait le déshonneur dans la maison d'autrui, cherchait à séduire les femmes et emprisonnait les maris pour donner plus librement cours à ses passions ; il avait même recours à des sortilèges et s'adressait à des sorcières pour faire triompher ses vices sexagénaires ; enfin il était fortement soupçonné d'avoir des liaisons illicites avec des juives ; il avait avec elles, écrit le chroniqueur, des entrevues secrètes et familières [...] » (Arsène Périer, Un prévôt de Paris sous Charles V, Hugues Aubriot, Dijon, 1908, p. 220) Sur les prérogatives accordées à l'université par Philippe Auguste, voir par exemple, Jacques Verger, « L'université de Paris au Moyen Âge » (dans Boris Bove et Claude Gauvard (dir.), Le Paris du Moyen Âge, op. cit., p. 176) ou Françoise Autrand : « L'université, c'est la communauté des maîtres et des étudiants de Paris. Elle ne possède ni terre ni maison, mais jouit de privilèges exceptionnels. Ses membres, bien que clercs, échappent au pouvoir de l'évêque, comme à celui du roi. En ce temps-là, c'était même la condition de la liberté de penser. Cependant les écoliers ne font pas que penser. Il leur arrive de se conduire comme des jeunes sûrs de l'impunité et de troubler la quiétude du Quartier latin. Si le prévôt de Paris intervient, malheur à lui. Excommunié par l'évêque, désavoué par le roi, il n'a plus qu'à faire amende honorable et profitable. » (Charles V: le Sage, Paris, Fayard, 1994, p.

⁷¹ Françoise Autrand situe les événements que Périer place « en 1380 » en 1381 (op. cit., p. 740-741).

une troupe de séditieux vint en 1380 « fondre sur la Juiverie »¹ et, « après avoir pillé quelque quarante maisons pleines de richesses, firent main basse sur autant de juifs qu'ils en purent rencontrer, et de plus obligèrent leurs femmes à faire baptiser leurs petits enfants. Leur fureur fut enfin si étrange que la plupart de ceux qui l'évitèrent, pour être plus en sûreté prirent pour asile les cachots du Grand Châtelet. »² Le lendemain, avec l'assentiment du roi, Aubriot rétablit les juifs dans leurs maisons et leur fit rendre leurs enfants baptisés la veille, avec ordre, sous peine de la vie, de leur restituer tout ce qu'on leur aurait pris. C'était là, on le répète, de la part du prévôt comme de la part du roi, un acte de courage autant que d'équité. L'un et l'autre, dans cette circonstance, furent supérieurs à leur temps. Mais on conçoit que, lorsque la volonté ferme du prince eut fait place à un gouvernement désemparé, l'occasion parut belle d'exploiter contre le prévôt la haine du peuple pour le nom juif, et d'attribuer un acte d'impartiale justice et d'habile administration à de honteuses relations.

1-Luce, *La France pendant la guerre de Cent Ans*, p. 168. 2-Sauval, *Antiquités de Paris*, t. II.

Alors que l'auteur de *L'écolier de Cluny* fait référence à Aubriot mais en le maintenant totalement à l'extérieur du récit et en niant explicitement son (philo-)judaïsme⁷², Bertrand ne le mentionne pas aussi explicitement, mais le place au cœur de son « Vieux Paris ». Les raisons en sont multiples, mais l'importance de l'anti-judaïsme de l'Université et ses conséquences dramatiques y tiennent une place manifestement essentielle. La meilleure preuve, outre l'importance du sujet dans *Gaspard de la Nuit* et en particulier dans le livre II avec son incipit dérangeant, est sans doute que Bertrand renvoie les lecteurs à au moins trois grandes figures historiques connues comme protecteurs des communautés juives de leur temps et qu'il use d'une même stratégie à l'égard des trois : de même qu'il ne nomme Aubriot que de manière indirecte, il laisse au lecteur le soin de remonter jusqu'au nom de Charles V (*passim*) et à celui de Pierre le Cruel (dans le livre des « Chroniques »), alors qu'il nommait le souverain espagnol que cherchait à destituer Transtamare dans l'une des premières versions publiées du texte⁷³.

Le détour par la réécriture de *L'écolier de Cluny* que propose « Le Vieux Paris » amène à prendre conscience alors que l'adaptation théâtrale du roman de Roger de Beauvoir par Gaillardet et Dumas n'est pas seulement une dramatisation spectaculaire des amours sulfureuses d'une reine avec des étudiants, démultipliant les sources de frisson en ajoutant l'inceste, l'infanticide et le parricide aux données originelles de la légende. Les auteurs ont procédé à de nombreux changements qui ont nécessité également des déplacements de problématique. Le plus remarquable est certainement la disparition du conflit entre le pouvoir religieux et le pouvoir royal qui constitue l'épine dorsale du chapitre deux du récit de Roger de Bully : dans l'œuvre de Gaillardet et de Dumas, au lieu de séduire et d'assassiner des étudiants de la Basoche, la reine attire dans son antre de « nobles, jeunes et beaux » étrangers, qui viennent d'arriver à Paris, ce qui fait dire à l'un des clients de la taverne au premier acte que :

[...] du moins ce fléau-là a cela de bon qu'il est tout le contraire de la peste et de

^{72 «} N'ai-je pas vu, moi qui te parle, dresser l'échelle de ce pauvre Hugues Aubriot, un prévôt de Paris pourtant, accusé, non de judaïsme, mais d'injures à l'Université par un tas de garçonnets, et faisant amende honorable aux docteurs et aux étudians, une mitre de papier en tête! » (*op. cit.*, tome I, p. 101-102). 73 « Jacques-les-Andelys. Chronique de l'an 1364 », dans *Le Provincial*, 1^{er} mai 1828.

la royauté : il tombe sur les gentilshommes et épargne les manants. Cela console de la taxe et de la corvée. [...]

Et le choix de Marguerite de Navarre, plutôt que Jeanne, pour héroïne est justifié dans la note qui précède le drame dans l'édition de 1832 :

Gaguin ne conteste pas le fait, il le confirme et le développe au contraire ; mais ce dont il se plaint, c'est qu'on l'attribue à Jeanne de Navarre, et ce n'est pas sans raison, car il paraît certain que Jeanne ne vivait pas en même temps que ce Buridan dont il est parlé.

Quant à Marguerite de Bourgogne et ses sœurs Jeanne et Blanche, elles n'ont pour sauvegarde ni la protection d'une date, ni le verdict de l'histoire. Arrêtées toutes trois, convaincues toutes trois d'adultère, la première fut étranglée à Château-Gaillard par ordre de Louis X; une réconciliation et un divorce conservèrent la vie des deux autres.

D'une ambition dénuée de tout scrupule, la fille de Robert II de Bourgogne, l'héroïne manipulatrice du drame de Gaillardet et de Dumas, est prête à tout pour devenir reine. Elle fait assassiner son père par son amant, le page Lyonnet de Bournonville et lui demande de disparaître à tout jamais, avant de donner naissance à leurs fils (des jumeaux qu'Orsini confie à Landry qui n'a pas le courage de les tuer, ce qui leur permet de devenir de nouveaux Œdipe aussi (mal)chanceux que celui de Thèbes, sous les noms de Philippe et Gaultier Daulnay, les amants préférés de la reine). La transformation permet d'exclure la question de la rivalité entre le pouvoir royal et celui de l'Église et par conséquent la question extrêmement problématique, récurrente tout au long du roman de Roger de Bully, de l'anti-judaïsme de l'institution religieuse et du peuple qui se laisse endoctriner. Il est probable que c'est le premier auteur, Gaillardet, qui, au départ, a fait le choix de nouer l'intrigue indépendamment de cette donnée et que Dumas qui avait pour projet surtout d'organiser le drame autour de la scène-clef de la prison ne l'a pas réintroduite ⁷⁴. Du reste, s'il avait tenu à mettre sur scène la question de l'intolérance à l'égard du judaïsme comme l'avait fait Roger de Beauvoir, deux autres occasions de le faire s'étaient présentées à lui : deux fois déjà, il s'était vu proposer le sujet de la Tour de Nesle pour une pièce originale; la première fois par l'auteur de *L'écolier de Cluny* lui-même⁷⁵.

^{74 «} Ce qui ressortit pour moi comme l'essence du drame, ce fut la lutte entre Buridan et Marguerite de Bourgogne, entre un aventurier et une reine, l'un armé de toutes les ressources de son génie, l'autre de toutes les puissances de son rang. Il allait sans dire que le génie devait naturellement triompher de la puissance. Ensuite, j'avais depuis longtemps en tête une idée qui me semblait des plus dramatiques ; je voulais arriver à mettre cette situation sous les yeux du public : « Un homme arrêté, condamné, couché, sans ressource et sans espérance, au fond d'un cachot ; un homme qui sera perdu si son ennemi a le courage de ne pas venir jouir de son abaissement, et de le faire empoisonner, étrangler ou poignarder dans son coin, cet homme sera sauvé si cet ennemi cède au désir de venir l'insulter une dernière fois ; car avec la parole, seule arme qui lui reste, il l'épouvantera à ce point que son ennemi déliera peu à peu les chaînes de ses bras et le carcan de son cou, lui ouvrira la porte qu'avec tant de soin il avait fait fermer sur lui, et l'emmènera en triomphe, lui qui, s'il sortait jamais de ce sépulcre anticipé, semblait n'en devoir sortir que pour monter sur l'échafaud. La lutte entre Marguerite de Bourgogne et Buridan me donnait cette situation. Je ne la laissai point échapper, comme on le comprend bien. C'est ce qu'on a appelé depuis la scène de la prison. Cela trouvé, je ne m'inquiétai plus du reste. » (Alexandre Dumas, Mes mémoires 1830-1833, op. cit., CCCXXXIV, p. 723-7724). Dans l'article dans lequel Gaillardet prétend retracer la manière dont il a composé le drame, il écrit que ce qui l'a d'abord intéressé dans « cette histoire de débauches et de tueries princières » est la « curée vraiment royale, et qu'envieraient les hyènes et les tigres » qu'elle donne à vivre (cité par Alexandre Dumas, dans Mes mémoires, op. cit., CCXXXVI, p. 740).

^{75 «} L'objet pour lequel il [Harel] me poursuivait avec cet acharnement était un drame intitulé La Tour de

En ouvrant le livre II de *Gaspard de la Nuit* avec « Les deux Juifs », Bertrand semble en tout cas pointer du doigt que le drame du Théâtre de la Porte Saint-Martin a soigneusement évité de reprendre l'un des thèmes principaux de sa source romanesque et il oblige le lecteur à se demander pourquoi il le reprend, lui. De ce point de vue, ce n'est donc pas tant la lutte des Lumières pour la liberté de pensée et d'expression que semble d'abord prolonger « Le Vieux Paris » que sa lutte contre le fanatisme. C'est d'autant plus frappant qu'aux écoliers de l'Université du « Drame » de Roger de Beauvoir, qui correspondent à la réalité historique, il substitue des « turlupins », terme qui peut renvoyer, entre autres significations, à une secte considérée comme hérétique par l'Église catholique⁷⁶.

S. Murphy a parfaitement résumé la mise en scène des crispations religieuses dans Gaspard de la Nuit, où l'on est toujours « le Philistin d'un autre, la mobilité référentielle du terme disant avec force que l'intolérance est l'une des choses les mieux partagées du monde. »⁷⁷ Bertrand, qui prend le relais des hommes des Lumières, y dénonce en effet tout au long des six livres les intolérances des religions les unes envers les autres. L'orthodoxie catholique intransigeante de l'Inquisition (« Le Marchand de Tulipes », « Espagne et Italie ») et la persécution de tous ceux qu'elle estimait être hérétiques : les femmes disposant d'un savoir qui faisait concurrence à celui des moines en matière d'herbes médicinales, accusées de sorcellerie, les hommes disposant d'un savoir en matière de chimie, accusés d'alchimie, les païens ou croyants en d'autres divinités, accusés d'être hérétiques. Mais aussi un anti-protestantisme juif comme un anti-judaïsme protestant dans « La Barbe pointue », ainsi que les préjugés des lecteurs à l'égard des deux communautés à la fois (quand bien même ils feraient partie de l'une des deux) sur lesquels jouent habilement les dispositifs textuels. Les querelles entre catholiques orthodoxes et réformés ou entre chrétiens et musulmans, comme la volonté de ces mêmes catholiques de maintenir le peuple dans l'ignorance du texte révélé dans « Le marchand de tulipes ». Et encore la complicité des élites, de l'institution judiciaire et du pouvoir monarchique par le jeu des références et des épigraphes (Bodin, le duc d'Albe, Torquemada, etc.). L'anti-judaïsme catholique médiéval encore dans « Le Vieux Paris », lequel revêt une importance particulière parce que la réécriture du chapitre « Le drame » de L'écolier de Cluny s'étend sur l'ensemble du livre II, de la persécution des « Deux Juifs » qui ouvre le livre jusqu'à « L'heure du sabbat » où comme l'a souligné Steve Murphy, le Juif qui cherche quelque chose à la lumière d'une main de gloire pourrait bien être la future victime de la foule qui trépigne comme trépignait celle de « La Barbe pointue » à l'idée qu'un protestant se trouvait parmi les fidèles de la synagogue⁷⁸.

L'importance de la question du fanatisme dans l'ensemble des livres de *Gaspard de la Nuit* ancre l'œuvre dans son temps. *Les fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* font en effet partie de ces textes qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, donnent à réfléchir sur l'imbrication des pouvoirs politique et religieux à partir d'événements qui ont

Nesle, dans lequel il y avait, disait-il, une idée à révolutionner tout Paris. Je repoussais le tentateur avec énergie en lui disant que le sujet m'avait déjà été proposé deux fois : une par Roger de Beauvoir, l'auteur de *L'écolier de Cluny*; l'autre par Fourcade, qui, à cette époque, voulait faire de la littérature. » (*Id.*, p. 719.) 76 *OC*, p. 309, note 8.

^{77 «} Les manies de Maître Huylten (promenade digressive en compagnie du *Marchand de Tulipes*) », *Insignis*, numéro spécial, 2010-2011, que l'on peut désormais consulter sur le Blog de C. Marcandier (christinemarcandier.com).

⁷⁸ Steve Murphy, Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit (à paraître).

constitué des traumatismes dans la conscience collective. L'un de ces événements-chocs est la nuit de la Saint-Barthélemy et, plus largement, la persécution des protestants. La mode de la chronique et du roman historique amène Mérimée à aborder le sujet par le biais du récit et de l'humour noir dans sa *Chronique sur le règne de Charles IX*⁷⁹. Le succès de ses choix est attesté par le fait que, comme le rappelle Jacques Bony, lorsque Lucien de Rubempré veut vendre un roman à un éditeur, c'est un *Archer de Charles IX* qu'il essaie de placer⁸⁰. Si Dumas a évité la question du fanatisme religieux en arrière-plan du drame de *La Tour de Nesle*, il aborde le sujet peu d'années plus tard, mais en maintenant d'abord vivant lui aussi le souvenir traumatisant de la persécution et du massacre des protestants avec *La Reine Margot* (1845). Une histoire de passion amoureuse qui nous ramène à Brantôme a déjà rappelé à l'orée des années 1830, de manière indirecte (comme Mérimée, par une intrigue érotique) le degré de fanatisme atteint par les protagonistes : l'histoire de l'exécution de Boniface de la Mole renvoie le lecteur du *Rouge et le Noir* au contexte de la lutte entre Catholiques et Protestants et aux légendes qui entourent les amours adultères des Grands⁸¹.

Mais alors que Brantôme avait placé l'histoire des débauches d'une reine du XIV^e siècle à la Tour de Nesle en l'associant aux événements tragiques de son temps – l'exécution de Hannibal de Coconnas et de Joseph Boniface de la Mole – et en favorisant un syncrétisme entre des traditions distinctes, on assiste en ce début de XIXe siècle à une dissociation des deux épisodes qui paraissent certes l'un et l'autre exemplaires d'un même fanatisme de la part d'une même institution religieuse, mais chacun à deux époques différentes et, surtout, visant des cibles différentes. La question des boucs émissaires du fanatisme vient ainsi scinder ce que la légende, telle qu'elle avait été comme achevée par Brantôme, avait confondu et permet aux écrivains des années 1830 de rappeler à leurs lecteurs les événements tragiques qui ont scandé l'histoire de l'Ancien Régime en France : laissant à l'intrigue de Joseph Boniface de la Mole et de Marguerite de Navarre, le soin de souligner à quel degré de folie le fanatisme catholique a pu porter les esprits et les cœurs à l'encontre des protestants du XVIe siècle, les légendes de la Tour de Nesle viennent rappeler sous la plume de Roger de Bully et de Bertrand que le fanatisme anti-protestant a été précédé et accompagné, historiquement, d'un autre fanatisme, le fanatisme anti-judaïque, tout aussi terrifiant. On sent bien que la peinture des luttes entre les protestants et les catholiques est un appel à la vigilance dans le contexte d'une inquiétante Restauration de la part d'écrivains libéraux qui, comme Stendhal ou Mérimée, prennent le relais de la lutte des Lumières. Mais le saut jusqu'à l'époque médiévale semble animé, lui, d'autres urgences : il ne donne pas sa couleur propre à ce renouveau du combat des Lumières après la chute de Napoléon simplement parce qu'il serait tributaire d'une mode. Il est porteur d'inquiétudes en prise sur l'actualité. L'évocation de la condescendance de l'Église à l'égard des religions orientales

⁷⁹ Plusieurs éléments du livre II (dont l'épigraphe biffée sur le manuscrit de 1836 du « Raffiné » empruntée à *La Main de gloire* de Nerval) renvoient à la *Chronique* de Mérimée (plusieurs des titres des pièces de *Gaspard de la Nuit*) sont identiques à ceux des chapitres I, X et XI ou en sont proches).

⁸⁰ Jacques Bony, « La tentation du roman historique dans *Gaspard de la Nuit* », dans *Transfigurer le réel. Aloysius Bertrand et la fantasmagorie*, sous la direction de Francis Claudon et de Maryvonne Perrot, Centre Georges Chevrier, Dijon, 2008, p. 47.

⁸¹ Dans *Rome, Naples et Florence*, Stendhal évoque la reine Marine-Caroline de Naples, sœur de Marie-Antoinette dans les termes suivants : « Une femme de génie régnait à Naples. D'abord admiratrice passionnée de la Révolution française par jalousie contre quelqu'un, bientôt elle comprit le danger de tous les trônes et les combattit avec fureur. Si je n'étais pas reine de Naples, dit-elle un jour, je voudrais être Robespierre. » Et l'on voyait, dans un boudoir de la reine, un immense tableau représentant l'instrument du supplice de sa sœur. » (Cité par Chantal Thomas, *op. cit.*, p. 159-160).

(qui réactive le souvenir des luttes contre l'Infidèle musulman) s'inscrit dans le contexte de la politique de colonisation de l'Algérie. Le tableau des pogroms médiévaux fait écho, lui, à un retour de l'anti-judaïsme en Europe. Parallèlement à la vogue d'un retour au Moyen Âge a en effet resurgi, en Europe, singulièrement en Prusse, en Allemagne et dans l'Est et le Sud de la France, en actes, un fanatisme anti-judaïque violent, qui a trouvé son origine dans des textes d'écrivains ou universitaires nationalistes - comme Ernst Moritz (anti-français et anti-judaïque) ou Friedrich Fries, en Allemagne, qui appelle à l'extermination radicale du judaïsme – et qui fut couvert par la police quand elle n'était pas tout simplement dépassée par l'ampleur et la gravité des événements⁸². À l'inquiétude d'intellectuels et d'écrivains germanophones (en particulier Heinrich Heine), qui ont vécu ces persécutions comme un retour des aspects les plus sombres du Moyen Âge, correspondent ces œuvres françaises qui mettent en scène les persécutions voire les pogroms auxquels conduisent les échos et prolongements donnés à des stéréotypes et préjugés qui, bien qu'exemplairement médiévaux, trouvent de nouveaux terreaux où fructifier et sont déjà largement répandus non seulement dans l'opinion et la politique prussienne et germanique mais aussi dans la littérature française de l'époque⁸³. Si la Restauration signifie d'abord la restauration de la religion catholique, elle s'accompagne aussi d'une restauration des pratiques anti-judaïques du Moyen Âge et de la période pré-révolutionnaire qui fait réagir ceux qui restent attachés à la tolérance que l'activisme des Lumières avait réussi à faire passer des cercles fermés des érudits jusque dans l'opinion et à l'y faire triompher dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle⁸⁴, mais qui, supplantée par des pensées et des politiques violemment réactionnaires, prépare le retour du pire.

On comprend que la formule finale des « Deux Juifs » (Din-don, din-don, dormez donc – din-don ») qui fait directement et ostensiblement écho au leitmotiv du crieur de nuit du drame de Gaillardet et Dumas (« Il est deux heures la pluie tombe, tout est tranquille : Parisiens, dormez. », « Il est trois heures. Tout est tranquille. Parisiens, dormez. ») lui donne un tout autre sens, soulignant d'une deuxième manière le trou laissé par la réécriture dramaturgique du récit de Roger de Beauvoir : les violences anti-judaïques ont repris, mais les Parisiens du Moyen Âge – comme les Européens du XIX^e siècle – dorment sur leurs deux oreilles, aussi sereinement qu'un mari cocu, dindon de la farce, du vaudeville ou, plus horriblement, du drame de *La Tour de Nesle*⁸⁵. Si le lecteur du « Vieux Paris » compte du

⁸² Amos Elon, Requiem allemand. Une histoire des Juifs allemands 1743-1933, [2002], Denoël, 2010, p. 110-111

⁸³ Sur l'évolution de l'anti-judaïsme en Prusse et en Allemagne dans la période post-révolutionnaire, voir *Sur l'antisémitisme* de Hannah Arendt (trad. de l'anglais par Micheline Pouteau, Paris, Seuil, 1998) ainsi que les articles des *Écrits juifs* portant sur cette période (présentation Jerome Kohn, Ron H. Feldman, Sylvie Courtine-Denamy, traduction de l'anglais et de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Fayard, 2011). Sur l'importance des stéréotypes dans la littérature française de l'époque, voir de Nicole Savy, *Les Juifs des Romantiques. Le discours de la littérature sur les Juifs de Chateaubriand à Hugo* (Paris, Belin, 2010).

⁸⁵ L'éviction du sujet par Gaillardet et Dumas trouve un prolongement dans le roman de Frédéric Girard qui l'évite lui aussi soigneusement. Alors que le complice et bourreau de Marguerite de Bourgogne, qui ne peut être qu'un homme cupide, qu'appâte le gain, est un Juif stéréotypé chez Roger de Beauvoir, il est une figure noire de mercenaire ambitieux sans foi ni loi dans le roman de F. Girard. Il semble que l'idée de donner cette dimension à un complice de la reine et d'en faire l'occasion d'aborder la question de l'antisémitisme médiéval soit un apport à la construction de la légende de « La Tour de Nesle » propre à Roger de Bully – d'où, probablement, l'intérêt que lui a porté Bertrand, originaire, rappelons-le, de l'Est de la France. Dumas souligne dans ses *Mémoires* qu'il fait une distinction entre les œuvres auxquelles il a prêté la main « en ne songeant qu'au public » et les œuvres qui relèvent d'un véritable projet personnel où l'on « sacrifie toutes les

bout des doigts deux juifs (« Les Deux Juifs ») plus un (« Départ pour le sabbat »), retrouvant ainsi le même nombre de victimes comptables que dans *L'écolier de Cluny* (le juif et ses deux complices), il se pourrait bien que l'odeur de roussi et de chair cuite, ainsi que la violence de l'incendie que contemplent le couple royal et une foule de gens de toutes origines et conditions, déchaînés et dansant comme des fous ou des possédés, soient les signes d'un nombre d'autres victimes si important qu'il ne relève plus de ce qu'on peut compter sur ses dix doigts, comme c'est le cas dans le roman de Roger de Beauvoir. Tout se passe comme si l'organisation des textes du « Vieux Paris » mettait en question les choix diégétiques du drame de Gaillardet et Dumas et tentait de remettre au centre du débat ce qui l'avait été par *L'écolier de Cluny*.

La question du fanatisme religieux et de l'intolérance qui mène aux pogroms n'est pas séparable toutefois dans « Le Vieux Paris » de la question de la monarchie comme pouvoir absolu concentré en une personne ou, en l'occurrence, un couple. Le jeu des différences auquel nous convie le palimpseste est en effet fécond à d'autres égards. La revendication, en épigraphe, de la même source originelle que celle qu'affiche Roger de Beauvoir, Brantôme, met également en évidence le déplacement majeur qu'opère Bertrand dans « La Tour de Nesle » : la substitution du couple royal (au Louvre) à la figure de la reine (dans la Tour de Nesle). Bien que le nom d'auteur du seigneur de Bourdeille ne soit suivi d'aucun titre d'œuvre, les lecteurs de « La Tour de Nesle » pensent forcément aux Vies des dames galantes, c'est-à-dire à une œuvre centrée sur des figures féminines selon l'organisation revendiquée par Brantôme⁸⁶. Or, la citation mise en épigraphe renvoie à un milieu exclusivement masculin (le guet et le corps de garde) donné à voir également en ouverture par une partie de cartes entre des soldats où la figure attendue par le public du Théâtre de la Porte-Saint-Martin n'est présente que de manière symbolique, sur une carte « de gagne ». Bertrand souligne ainsi l'absence de la figure féminine qu'on attend dans la Tour légendaire, une absence confirmée par la fin du texte où il apparaît que, contrairement à ce que pouvaient craindre les lecteurs, l'ordre – moral et politique – règne : la reine est aux côtés du roi, au Louvre et non dans la tour d'en face, là où la placent L'écolier de Cluny et le drame de Gaillardet et Dumas, et le couple semble parfaitement dominer (au double sens du terme) la situation qu'il contemple.

Malicieusement, Bertrand suggère au lecteur qui est allé vérifier la source mentionnée en épigraphe (le texte, souvent cité à l'époque de Bertrand, était donné par exemple dans la Notice historique qui précédait le drame de Gaillardet et Dumas dans l'édition de 1832), qu'en choisissant de substituer un corps de garde à la reine Marguerite sur la rive gauche de la Seine, il n'a fait que jouer sur les mots de Brantôme. Comme Noriko Yoshida l'a souligné, dans le récit des galanteries de Marguerite de Navarre, le seigneur de Bourdeille écrit en effet que la reine « faisoit le guet aux passans » pour choisir les jeunes gens qui lui plaisaient⁸⁷. Mais le jeu de mot n'est de toute évidence pas simplement ludique. Les

exigences du public aux exigences personnelles ». La Tour de Nesle relève de la première catégorie (op. cit., p. 745).

⁸⁶ Brantôme ironise lui-même sur l'organisation de son œuvre où les *Vies des dames galantes* succèdent aux *Vies des grands capitaines*, lorsqu'il ouvre la deuxième partie (« D'autant que ce sont les dames qui ont fait la fondation du cocuage, et que ce sont elles qui font les hommes cocus, j'ay voulu mettre ce discours parmy ce livre des dames, encore que je parlerai autant des hommes que des femmes. », *Vies des dames galantes*, discours premier).

⁸⁷ Noriko Yoshida, « La fenêtre et le regard », *op. cit*, p. 126, note 13. (L'auteur note, à propos de « Elle faisoit le guet aux passants. » qu'il n'est pas exclu que cette phrase ait inspiré à Bertrand la présence du guet).

débauches d'une reine qui fait « le guet » pour enlever, séduire et faire assassiner des jeunes gens ne relèvent pas d'une délinquance sexuelle et criminelle privée ; la série de crimes est, explicitement dans la plupart des versions, permise par son statut privilégié de reine⁸⁸ qui la place au-dessus de tout soupçon. Substituer à cette figure de femme pervertie le corps de garde des fortifications royales placé juste en face du Louvre, parce qu'il a pour rôle premier de protéger le roi, dans un contexte de chair cuite et d'incendie, n'est-ce pas suggérer que le meurtre et l'abus de pouvoir ne sont pas des dérives malencontreuses du pouvoir absolu, qui seraient dues à une personnalité accidentellement indigne de la fonction qui lui est échue, mais qu'il s'agit d'événements intrinsèques à l'exercice de ce type de pouvoir, qu'ils relèvent de l'essence même de ce type de régime et de ses relations avec une institution religieuse particulière, en l'occurrence l'Église catholique? Bertrand semble ainsi s'être souvenu de la lecon de l'article « Buridan » du Dictionnaire de Bayle : il n'y a pas nécessité de mettre la reine dans la tour de Nesle pour supposer un usage peu moral du pouvoir (absolu) qu'elle détient⁸⁹. Substituer à la reine débauchée, un couple royal uni dans une même domination métaphorique – en hauteur – protégé derrière une muraille et à l'intérieur d'une forteresse médiévale, avec des troupes à ses ordres et avec le pouvoir (normalement réservé aux dieux) de pouvoir voir sans être vu, méritait, après l'échec de Juillet 1830 et le rétablissement de la censure, de recourir à des techniques d'écriture prudentes. S'il ne fait aucun doute que l'image finale de « La Tour de Nesle » est une expression picturale du pouvoir absolu voire du caractère divin du pouvoir royal, qui rappelle les leçons des utopistes architectes du XVIII^e siècle et de leurs héritiers⁹⁰, rien ne permet d'affirmer en première lecture si c'est une vision neutre, une vision glorifiant la monarchie absolue ou relevant d'une de ces traditions antimonarchistes dont les racines se confondent avec l'histoire de la pensée et de la littérature françaises. Même si le titre du quatrième texte du « Vieux Paris » ne laisse guère de doute au lecteur qui connaît la manière dont la « Tour de Nesle » a pu constituer un signe de connivence dans les versions

⁸⁸ On lit par exemple dans *L'écolier de Cluny*: « Se réservant la Grève pour ses jours de solennité, Paris comptait alors presque autant de gibets que d'églises ; c'était un luxe de tortures dont s'armait hautement la justice, d'ailleurs faible et cauteleuse. Chaque seigneur ou suzerain, chaque prieuré ou abbaye s'ingéniait pour se construire un Montfaucon. De là force échelles et piloris, effrayant de leur crète sanglante le tireur de laine, encore timide et inexpert dans cet art damné mis en vers par le poète Villon. Il n'y avait pas de lenteur dans cette justice, mais elle était par là même trop occupée pour savoir, trop inquiète pour atteindre ; le glaive s'émoussait la nuit, et ne frappait qu'au grand jour ; il lui fallait le soleil. Les crimes d'état ou de religion faisaient seuls l'occupation du bourreau. Le reste se couvrait du voile ou de l'impunité du pouvoir. » (p. 157) Et d'ajouter comme pour inviter à un rapprochement entre les années 1830 et le Moyen Âge : « Et dès ce temps il y avait amnistie, pour lui seul [le pouvoir], ce qui n'empêchait pas de déclarer Paris : *Cité de paix, vrai repos de justice, / Isle ayant port de consolation, / Séjour royal à tout humain propice!* » (op. cit. tome I, p. 158.)

⁸⁹ En feignant de simplement montrer la faiblesse des arguments de P. Gaguin et de leur substituer une argumentation plus solide qui prouve sans laisser de doute que les légendes entourant la tour de Nesle et qui mettent en cause une reine de France et de Navarre sont pures calomnie, Bayle affirme qu'il y a eu à plusieurs reprises des princesses impudiques au cours de l'histoire, qu'elles paraissaient d'autant plus hors de tout soupçon qu'elles pratiquaient par ailleurs la dévotion et pouvaient s'illustrer par d'ostensibles actes de charité et de bienfaisance, mais aussi qu'une reine débauchée peut tout s'offrir à l'abri des regards, y compris les faveurs des gens enfermés à son service dans la forteresse où elle vit. (*Dictionnaire critique et historique*, article « Buridan ». Voir les développements qui lui sont consacrés dans la première partie de ce travail).

⁹⁰ Cathy Fouriez a attiré l'attention sur les conditions de vie dans le centre de réadaptation sociale pour les femmes de Santa Martha Acatitla au Mexique dont l'architecture est inspirée du projet de Jeremy Bentham : « les prisonnières subissent une pression panoptique régulière et ininterrompue. Elles ignorent si on les observe, mais elles doivent être assurées qu'on les épie. Ce « système mouchard » expose également chaque internée au regard de l'autre, et cela sans que celle qui observe soit vue. » (Cathy Fouriez, « Enfermées, vivantes », Le Monde diplomatique, janvier 2011.)

mentionnant le sophisme régicide.

Noriko Yoshida a mis en évidence la manière dont Bertrand, prenant soin de guider également les autres lecteurs, a indiqué au sein de Gaspard de la Nuit, quelle signification peut avoir la vue plongeante, en mettant en valeur le sens proleptique de la métaphore des hauteurs (de Chèvremorte) comme «trône» (« de brouillards ») dans la «première préface ». Elle a noté qu'il y a « en tout » et pour tout dans Gaspard de la nuit « trois fenêtres qui offrent une [...] vue plongeante » analogue à celle des hauteurs que fréquente le Lycanthrope (républicain ?!) de la « première préface ». Or, « toutes trois sont des fenêtres de palais, par lesquelles le roi [et/ou] la reine regardent au dehors »⁹¹ et jamais de manière neutre. Dans « Messire Jean », la reine « se pâme de rire » « dans sa haute guimpe de Malines » au spectacle de son sénéchal « culbuté comme un goutteux »92. Dans « Maître Ogier », le regard du roi n'est pas condescendant mais manipulé par un représentant de la bourgeoisie qui cherche à servir les intérêts de sa classe. On déduit aisément que dans « La Tour de Nesle », le couple régalien n'a pas un regard neutre non plus. Il semble signifier que, malgré les apparences, l'ordre règne et ce, grâce à l'action conjuguée des forces armées (le guet) et d'une foule qui ne songe guère à chercher les causes de ses frustrations et de son ressentiment ailleurs que dans des accusations portées contre des boucs émissaires tout désignés. La double expression du pouvoir semble résumée sous la forme d'une pyromancie populaire – presque une prolepse au niveau du récit – dans « Les gueux de nuit »:

```
- « Ne vois-tu rien dans le feu, Choupille ? » – « Oui ! Une hallebarde. » – « Et toi, Jeanpoil ? » – « Un œil. »
```

Les deux métonymies invitent à lire la même image, comme grossie par la taille de l'incendie dans « La Tour de Nesle », même si canons et escopettes sont venues se substituer aux hallebardes. On peut toutefois s'interroger sur l'efficacité de l'intervention du guet qui paraît volontairement tardive et sur la nature de l'incendie devenu, sous le regard de la double paire d'yeux qui voient tout sans être soupçonnés, « un diable à quatre ». S'il rappelle par sa dimension spectaculaire les feux d'artifices royaux donnés sur la Seine qui ont scandé l'histoire de la monarchie entre le Moyen Âge et le règne de Louis XVI, le motif résonne, sous les effets de palimpsestes multiples qui l'enrichissent, de trop funèbres échos, qu'on pense à la nuit de la Saint-Barthélemy ou au pogrom de *L'écolier de Cluny*. La référence aux fortifications et à la forteresse du Louvre et la substitution d'un couple au Louvre à la reine dans la Tour de Nesle prennent un sens politique que l'on peut formuler avec le détournement d'un texte célèbre : *suave* [...] *tueri belli certamina magna* [...] *sine parte pericli*⁹³... Habilement, Bertrand fait surgir cette dimension symbolique de détails

⁹¹ Il conviendrait d'y ajouter toutefois Madame Laure masquée par la jalousie de son balcon (« La sérénade »). On notera également que plusieurs textes mettent en scène un personnage qui est ou semble être un homme derrière une fenêtre (« Les deux Juifs », « La chambre gothique », « Ondine », « Ma chaumière » par exemple). Le plus remarquable, d'autant plus qu'il y a là encore, position de surplomb, est celui de la « première préface » qui inverse le motif et la tonalité de « La sérénade ». Le narrateur se penche après avoir « enjambé » la fenêtre de sa chambre (pour aller sur le balcon ?) et il aperçoit le couple exilé du vieux père et de sa fille (Louis, dit Aloysius, Bertrand, *Gaspard de la Nuit, op. cit.*, p. 77).

⁹² La référence à « Messire Jean » concernant la position de la reine à sa fenêtre est d'autant plus intéressante dans le cadre d'un rapprochement avec *L'écolier de Cluny* que la mère du jeune protagoniste, Buridan, l'appelle « messire Jean » dans les premières pages du deuxième chapitre (*op. cit.*, p. 100).

⁹³ Il est doux d'observer les grands combats de la guerre sans participer au danger (Lucrèce, *De natura rerum*, II).

empruntés aux chroniques et témoignages historiques qui donnent le sentiment d'une innocente reconstitution historique, pittoresque et fidèle : l'image de l'union étroite du couple semble renvoyer simplement à la réputation de couple étroitement uni qu'on associe au nom d'Aubriot, celui de Charles V et de sa cousine et épouse Jeanne de Bourbon⁹⁴.

La référence à Hugues Aubriot offre une deuxième explication au choix de Bertrand de substituer un corps de garde à la reine dans la Tour de Nesle et laisse entrevoir les raisons pour lesquelles il tenait à mentionner cette figure historique. Aubriot a été un véritable préfet de Paris à qui il a incombé de faire régner l'ordre dans la capitale après une période de régence dominée par une série de troubles graves qui ont failli coûter son trône à Charles V. Sa fonction

comprenait toutes les mesures propres à maintenir la sécurité publique dans la capitale, à y assurer l'hygiène matérielle et morale. 95

Or, l'une des mesures essentielles qu'il a prises pour rendre son autorité au Roi et leur tranquillité aux Parisiens, a été une réforme du guet. Il y avait à Paris, au quatorzième siècle, deux milices, le guet royal, entretenu aux frais du roi, qui patrouillait et le guet bourgeois qui était composé de gens de différents métiers qui veillaient à tour de rôle pour empêcher les vols et tout autre attentat à leurs biens ou à leur personne pendant la nuit, mais sans patrouiller, « par escouades de dix hommes », à des postes précis qui leur étaient assignés. Aubriot porta à sept le nombre de ces postes qui étaient auparavant de trois ⁹⁶ et il promulgua une ordonnance qui stipulait que tout passant devait seconder le guet royal chaque fois qu'il le lui demandait en criant *aide au Roi*. C'est en partie le succès des mesures prises par Aubriot qui permit à Christine de Pizan ou à un historien comme Barante de faire l'éloge du règne de Charles V, cette « époque de réparation », de « l'établissement de l'ordre » et de « paix publique » ⁹⁸.

C'est en tout cas à la réforme du guet que Bertrand paraît faire allusion en plaçant le prévôt de Paris au milieu des hommes du corps de garde dans sa « Tour de Nesle ». Et l'on peut se demander si l'allusion à l'enjeu envoyé au sol en incipit ne suggère pas que le récit se situe au seuil des réformes imposées par Aubriot, avant sa défense des jeux d'argent, à un moment, peut-être, où il ne ferait que se mêler à la vie nocturne pour l'observer avant de proposer les mesures d'urgence par lesquelles ramener l'ordre dans Paris. Le fait qu'il n'exerce pas le contrôle qu'il vise à atteindre sur les frasques nocturnes des écoliers de l'Université le confirmerait, même si les modifications sensibles effectuées par Bertrand par rapport aux chroniques ou au récit de Roger de Beauvoir – en particulier le fait que les assaillants des deux Juifs ne sont pas (seulement) des écoliers de Cluny – ne permettent pas de faire une lecture de simple reconstitution historique du « Vieux Paris ». Mais on peut aussi interpréter autrement cette apparente impuissance du prévôt à juguler la violence de

⁹⁴ Les *Grandes Chroniques*, souligne Françoise Autrand, insistent sur la souffrance du roi au décès de son épouse : « De ce trépas, le roi fut moult troublé et longuement, car ils s'entraimaient autant que de loyaux mariés peuvent s'aimer l'un l'autre. » (*op. cit.*, p. 809).

⁹⁵ Arsène Périer, op. cit., p. 99.

⁹⁶ Id., p. 129.

⁹⁷ Christine de Pizan, Livre des faits et bonnes mœurs du sage Charles V, dans Anciens mémoires de Du Guesclin, traduits par le sieur Le Febvre, dans Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France depuis le règne de Philippe-Auguste jusqu'au commencement du XVII^e siècle avec des notices sur chaque auteur et des observations sur chaque ouvrage édités par M. Petitot, Paris, Foucault, 1824.

⁹⁸ Barante, op. cit., p. 61-62.

la foule des étudiants turbulents.

Même s'il y avait une rivalité entre le pouvoir politique et le pouvoir de l'Université au XIII^e et au XIII^e siècle, la répartition des prérogatives, notamment en matière judiciaire, présentait des avantages pour le Roi qui attendait

qu'elle mît sa science au service de l'orthodoxie chrétienne, autrement dit qu'elle acceptât de jouer un rôle d'inquisition et de censure contre tous les ennemis de la foi catholique et de la primauté romaine : Juifs, grecs schismatiques, hérétiques de toute sorte, voire, au sein même de l'université, les jeunes philosophes et théologiens trop hardis, tentés de remettre en cause au nom de la raison les dogmes intangibles de la foi révélée. 99

On peut se demander si le caractère équivoque de l'image finale de « La Tour de Nesle » n'implique pas cette forme de duplicité du pouvoir royal à l'égard de celui de l'Université, qu'il s'agit de dominer mais en lui laissant une marge d'action importante. La position du couple royal de « La Tour de Nesle » du « Vieux Paris » ne paraît pas être celle d'un roi qui chercherait à faire régner une justice impartiale aussi rigoureuse pour les bourgeois et les nobles que pour les écoliers de Cluny, aussi équitable envers les juifs qu'envers les catholiques, contrairement à ce qu'on a pu dire de Charles V et de son prévôt¹⁰⁰. Le traitement de la même période dans le livre IV de Gaspard de la Nuit semble corroborer une telle lecture. Le troisième personnage-clef de ce moment historique important dans l'histoire du Moyen Âge n'est autre en effet que le tout premier personnage auquel Bertrand a consacré une œuvre littéraire. Or, de Du Guesclin, qui, dans la majorité des sources de Bertrand, est présenté comme un serviteur d'État fidèle et efficace, l'auteur des « Grandes compagnies » propose une vision peu élogieuse. Ce qu'il en ressort est que l'étude du caractère du personnage historique (roué stratège et fieffé menteur dénué de tout scrupule) l'emporte sur la volonté de présenter l'exemplarité du connétable d'un Roi vertueux. Il n'est donc pas impossible que ce soit d'abord le machiavélisme inhérent à toute forme de pouvoir – et spécifiquement à celui de Charles V – que Bertrand cherche à rendre sensible dans cette évocation plutôt que la (prétendue) vérité historique d'un règne qui a été établie par le témoignage de... proches du pouvoir! La mise en relation des textes du livre II et de ceux du livre IV relatifs à Charles V jette en tout cas le doute sur le fait que le roi de France ait été guidé par un véritable souci d'équité envers les Juifs : même s'il a cherché à protéger la communauté judaïque de Paris contre le fanatisme de l'Université et de ses propagandistes, il a soutenu l'expédition d'Espagne contre le protecteur des Juifs, Pierre dit le Cruel. L'humiliation du Juif à la fin des « Grandes compagnies » fait directement écho aux clichés anti-judaïques du livre II. Dans les deux livres, c'est le thème de la traîtrise qui domine. Les historiens actuels, à la suite de ceux du vingtième siècle, insistent du reste sur le caractère particulièrement sournois de Charles V qui a appris à développer son « penchant naturel à la dissimulation » lors des troubles de la régence¹⁰¹. En insistant sur ces questions, nous ne faisons que soulever une série de problèmes sans les résoudre. Mais ils constituent probablement des clefs de compréhension de ce qu'a été le projet de

⁹⁹ Jacques Verger, « L'université de Paris au Moyen Âge », dans Boris Bove et Claude Gauvard (dir.), *Le Paris du Moyen Âge*, Paris, Belin, 2014, p. 179.

¹⁰⁰ Dans L'écolier de Cluny, il est dit explicitement que le guet royal sort toujours quand il est trop tard (une fois que le crime est commis), mais la période d'arrière-plan historique choisie est postérieure à celle que Bertrand semble avoir préférée – si, du moins, on fait abstraction de ses techniques de brouillage temporel.
101 Jacques d'Avout, 31 juillet 1358. Le meurtre d'Étienne Marcel, coll. Trente journées qui ont fait la France, Paris, Gallimard, 1960, p. 285

Bertrand lorsqu'il a cédé son manuscrit à Renduel sous sa forme la plus aboutie. D'autres éléments l'indiquent.

Ainsi de l'épigraphe biffée sur le manuscrit de 1836 (qui a figuré donc jusqu'à une date tardive) en tête des « Gueux de Nuit », le texte qui précède « La Tour de Nesle ». Bertrand avait envisagé de faire précéder le dialogue des noctambules du texte suivant :

Georges : « Qui va là ? (— <u>Deux pèlerins</u>)
— Un des pèlerins : Des voyageurs qui se sont égarés, et qu'attira la lueur de votre feu. Souffrez que nous attendions le jour après de vous.

<u>Loève-Weimars</u>, <u>Une scène du tribunal</u> secret

Jacques Bony a noté que l'œuvre d'où la citation est extraite renvoie au tribunal de la société secrète Sainte-Vehme¹⁰². Or, les circonstances de sa formation et de son fonctionnement rappellent les prérogatives judiciaires de l'Université parisienne au Moyen Âge et l'opposition entre l'Université et le pouvoir royal qui est au cœur du récit de Roger de Beauvoir et que le nom de Hugues Aubriot porte dans « Le Vieux Paris ». Son apparition a coïncidé en effet avec les troubles qui suivirent en 1254 la mort de Conrad IV de Hohenstauffen, empereur d'Allemagne, et elle visait à combler cette vacance de la monarchie centralisée¹⁰³. Conçue comme un appareil de justice expéditive, elle était compétente pour juger toute atteinte au christianisme et à elle-même, mais aussi des crimes et délits. Or, c'est contre les prérogatives judiciaires de l'Université échappant au contrôle de la justice du Roi que Hugues Aubriot tenta de lutter et dont il fut, en définitive lui-même victime, quand, à la mort du Roi, l'Université le fit arrêter et condamner pour hérésie. Le rapprochement semblait donc établir un lien entre ces deux institutions (et, à distance, avec, dans le livre I et le livre V par exemple, celle de l'Inquisition espagnole) à une époque de quasi achèvement de Gaspard de la Nuit. Si l'on ne fait qu'entrevoir aujourd'hui les enjeux de son travail sur la matière historique médiévale, il est évident que les questions relatives à la justice – en particulier des liens entre justice et religion 104 – y tiennent une place essentielle, même si la citation du Tribunal secret empruntée à Loève-Weimars a finalement été écartée. Que le fait d'être d'une religion autre que celle que reconnaît le pouvoir d'une ville, d'un duché, d'une région ou d'un état puisse être considéré comme un crime et mener à des procès et exécutions lui semble visiblement aussi insupportable qu'aux philosophes des Lumières qui ont fait de la tolérance l'un des principes fondamentaux d'une société juste.

La question est étroitement liée dans Gaspard de la Nuit – où des moines peuvent être sous leur robe des sbires inquiétants – à celle du déguisement et du masque. Dans la citation du texte de Loève-Weimars d'abord choisie par Bertrand, il est question de l'arrivée des deux pèlerins qui, très rapidement, se révèlent être deux Francs-Juges de la

¹⁰² Jacques Bony, op. cit., p. 408-409 note a. Sur cette organisation secrète, voir Jean-Pierre Bayard, Les Francs-Juges de la Sainte-Vehme, éditions DUALPHA, 2004.

¹⁰³ Jacques Bony a souligné l'importance de la question de la centralisation du pouvoir dans la réflexion historique de Bertrand dans « La tentation du roman historique dans *Gaspard de la Nuit* » (article cité, p. 58). 104 On se souvient des deux textes qu'il publia en 1828 dans *Le Provincial* sous le titre « Des procès intentés aux animaux en Bourgogne » et « De la justice et des peines infligées autrefois en Bourgogne » (*OC*, p. 418-421).

Sainte-Vehme poursuivant leur victime – un parricide affirment-ils – et qui procèdent à son exécution sans autre forme de procès. Que Bertrand ait pu songer insérer cet extrait dans le livre II nous amène à revenir sur l'interprétation que l'on pourrait donner à deux des dysfonctionnements du texte que nous avons relevés (au sens qu'à cette pratique dans les types d'écrit qu'étudie *La persécution et l'art d'écrire* de Leo Strauss). La mise en relation des « Deux Juifs » et de « La Tour de Nesle » de Bertrand pose doublement problème quant à l'idée d'une reconstitution historique fidèle aux événements rapportés par les chroniques comme nous l'avons déjà vu :

- Charles V était réputé avoir été un roi sage et protecteur des Juifs ; or, l'attitude du couple de « La Tour de Nesle » qui, à certains égards, peut renvoyer à son règne, est, au moins, ambiguë ;
- les bandes de jeunes gens qui faisaient du tumulte après le couvre-feu étaient censées être des clercs de l'université; or, Bertrand en fait un groupe hétéroclite qui ne renvoie pas explicitement aux écoliers de Cluny et auquel se mêlent plus tard dans le livre les « gueux de nuit »;

Ces deux formes de dysfonctionnement indiquent peut-être qu'il convient de se reporter moins à l'époque à laquelle l'épisode historique est censé renvoyer qu'à ce qu'elle recèle de typique d'une résurgence des pratiques d'Ancien régime quand bien même la Monarchie de Juillet se prétendrait être d'une nature radicalement différente de la Restauration. On entend en tout cas l'écho de réflexions historiques, journalistiques ou politiques contemporaines à mainte reprise lorsqu'on lit les *Fantaisies* de Gaspard de la Nuit.

Dans son *Histoire de dix ans*, Louis Blanc rapporte des épisodes de foule dont le ressentiment est attisé et orienté jusqu'à commettre des meurtres, tout détruire, incendier pour servir les intérêts du pouvoir en place¹⁰⁵ et il rapproche ce peuple avili de celui des Carnavals qu'il oppose au peuple glorieux des Révolutions et de toutes ces émeutes où, toujours, on le voit refuser de s'abaisser à des actes de vandalisme ou de meurtres injustifiés. De ce point de vue, on peut aussi établir des liens entre la troupe tumultueuse et carnavalesque du livre II de *Gaspard de la Nuit* et ces témoignages selon lesquels le Carnaval, et plus généralement le port du masque, est une pratique d'espions beaucoup plus que de joyeux lurons issus d'un peuple occupé surtout à essayer de survivre. Ce qui trouverait un écho dans l'analyse des « Gueux de Nuit » de Steve Murphy qui voit dans la connivence et la familiarité entre un procureur et des noctambules, l'indice du statut de mouchards de ces derniers ¹⁰⁶. Cette réalité historique est un motif littéraire important du *Tableau de Paris* aux *Misérables* de Paris comme l'a montré Dominique Peyrache-Leborgne. Voici ce que notait Mercier :

Le peuple fête la Saint-Martin, les Rois et le Mardi-Gras [...] On voit peu de

¹⁰⁵ Voir, par exemple, dans le volume II, la scène qui suit le sac de Saint-Germain-l'Auxerrois pendant les Saturnales de Mardi-Gras et l'explication des manœuvres politiques qui sous-tendent les événements et servent à montrer « aux carlistes combien vaines étaient leurs espérances ; et au clergé, de combien de périls le menaçait son alliance obstinée avec un trône abattu » tout en donnant une idée aux « cabinets étrangers des difficultés insurmontables que rencontrerait en France le rétablissement de la monarchie légitime ». (Louis Blanc, *Histoire de dix ans. 1830-1840*, Paris, Pagnerre éditeur, 1842, volume II, p. 287-295.

masques pendant le Carnaval, depuis une trentaine d'années, soit que le peuple se soit dégoûté de ce plaisir, qui veut une liberté entière, soit plutôt qu'il ait trop peu d'aisance pour figurer sous un élégant domino. Mais, vers les trois derniers jours, la police, attentive à la représentation extérieure de la félicité publique, d'autant plus que la misère règne, paie à ses frais de nombreuses mascarades. Tous ses espions et autres garnemens se rendent à un magasin où il y a de quoi habiller deux ou trois mille chienlits. Ils se répandent ensuite dans les quartiers et vont par bandes crottées au faubourg Saint-Antoine. Là, ils figurent une allégresse publique, fausse et mensongère.

Plus les années sont désastreuses plus on a recours à une imposture plus fortement caractérisée; [...] Pendant que la police soudoie ces masques, les prêtres exposent le saint sacrement dans les églises, parce qu'ils regardent comme une profanation ce que le gouvernement autorise. Mais ce n'est là qu'une des moindres contradictions entre nos lois, nos mœurs et nos usages.

Se souvenant peut-être de Louis Blanc et de ses contemporains autant que de Mercier, Hugo fait du carnaval l'arrière-plan du mariage de Cosette et de Marius, la nuit du 16 février 1833 et laisse le narrateur souligner la continuité entre les pratiques d'Ancien régime et celle du gouvernement issu de l'échec des Trois Glorieuses :

La tradition des voitures de masques remonte aux plus vieux temps de la monarchie. Les comptes de Louis XI allouent au bailli du palais « vingt sous tournois pour trois coches de mascarades ès carrefours ». [...] De nos jours, ces monceaux bruyants de créatures font habituellement charrier par quelque ancien coucou dont ils encombrent l'impériale, ou accablent de leur tumultueux groupe un landeau de régie dont les capotes sont rabattues. [...] On voit de loin sur le fourmillement des têtes leur pyramide forcenée. [...] On crache de là-haut sur le peuple le catéchisme poissard. [...]

Rire trop cynique pour être franc. Et en effet ce rire est suspect. Ce rire a une mission. Il est chargé de prouver aux Parisiens le carnaval.

[...] Il y a du gouvernement là-dedans. On touche là du doigt une affinité mystérieuse entre les hommes publics et les femmes publiques. 107

Pour Dominique Peyrache-Leborgne, ces tableaux rendent compte de la manière dont le pouvoir instrumentalise le peuple pour le neutraliser politiquement et contenir ses débordements¹⁰⁸. Transposées à *Gaspard de la Nuit*, ses analyses permettraient probablement de mieux comprendre le leitmotiv de la trahison qui traverse le recueil et plus généralement l'œuvre de Bertrand et de comprendre la place qu'y tient une criminalité populaire que n'oriente aucune perspective révolutionnaire. En tout cas, « La chanson du Masque » dit bien que pendant que le peuple démuni s'exhorte à la joie festive des jours où le pouvoir l'oublie et lui pardonne ses débordements, les privilégiés peuvent s'adonner à leurs vices en toute quiétude :

Dansons et chantons, nous qui n'avons rien à perdre, et que derrière le rideau où se dessine l'ennui de leurs fronts penchés, nos patriciens jouent d'un coup de cartes palais et maitresses !¹⁰⁹

¹⁰⁷ V. Hugo, Les Misérables, livre VI, « La nuit blanche ».

¹⁰⁸ Dominique Peyrache-Leborgne, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Champion, 2012, p. 191.

¹⁰⁹ Louis, dit Aloysius, Bertrand, Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, édition de Jacques Bony, op. cit., p. 291.

L'une des références épigraphiques qui devait orner le deuxième livre de *Gaspard de la Nuit* jusqu'à une date tardive faisait référence aussi à la question de la duplicité des élites d'une part, au peuple des Révolutions d'autre part. Avant d'être attribuée à une « Vielle chanson » et après avoir été donnée, en un jeu de mise en abyme, comme le texte inédit de poésies de Gaspard de la Nuit, l'épigraphe des « Deux juifs » était attribuée à Salvator Rosa :

La ruelle est étroite, et ce sont des brigands Qui pour vous poignarder ne mettraient pas de gants. Gaspard de la Nuit, pièce inédite.

SALVATOR ROSA, poëme.

C'était, surtout couplé au lieu commun du motif des brigands sans scrupule et à la mine patibulaire, un cliché romantique depuis le succès de la biographie de Lady Morgan¹¹⁰. Mais si Bertrand semblait se contenter de reprendre une référence à la mode, il jouait probablement à induire ainsi en erreur le lecteur pressé. On peut parier en effet que l'écrivain, qui a grandi en Italie et parle probablement italien, connaît, contrairement à la plupart des Romantiques qui s'y réfèrent, l'œuvre de Rosa de première main et que la complicité qu'il peut entretenir avec le satirique italien n'a rien à voir avec les allusions à ce lieu commun d'un Rosa resté assez longtemps prisonnier de brigands pour connaître leurs mœurs et caractères – un lieu commun dénué de fondement de l'aveu même de son auteur, mais dont est inondée la littérature romantique française du temps. James S. Patty a souligné que s'il avait maintenu l'épigraphe, Bertrand aurait fait ainsi deux références distinctes à Salvator Rosa, l'une au peintre, l'autre au poète¹¹¹. La singularité de la mention de Rosa comme écrivain aurait été de ce fait plus évidente encore. En invitant le lecteur de Gaspard de la Nuit à aller au-delà des clichés à la mode et à lire les Satires de Rosa, Bertrand a pu avoir deux visées toutes deux étroitement liées probablement aux enjeux de Gaspard de la Nuit: faire partager au lecteur l'analyse du satiriste italien qui dénonce l'hypocrisie des collectionneurs et autres amateurs de *Bambochades* se pâmant d'extase devant les œuvres (voire prêts à débourser des fortunes pour se les procurer) mais méprisant le peuple, les pauvres et leurs activités qui en sont les sujets :

> Ainsi les vrais mendiants affligés et nus ne reçoivent d'eux le moindre sou, alors qu'ils dépensent leurs écus pour ceux qui sont peints Satires, III, 254-256

Une critique dont Jean-Pierre Cavaillé résume vigoureusement les enjeux : contre l'attitude des riches mécènes et dilettantes, Salvator Rosa « exhibe le revers de violence sociale occulté par chacune des formes culturelles qu'ils apprécient et promeuvent »¹¹².

Bertrand attendait peut-être aussi des lecteurs de Gaspard de la Nuit qui connaissent

¹¹⁰ *Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa*, par Lady Morgan, traduits par le traducteur de « L'Italie » du même auteur [M^{elle} A. Sobry] et par M*** [Pierhuc], Paris, A. Eymery, 1824, 2 vol. in-8°.

¹¹¹ James S. Patty, Salvator Rosa in French Literature. From the Bizarre to the Sublime, The University Press of Kentucky, 2005, p.107.

¹¹² Jean-Pierre Cavaillé, Dis/simulations, op. cit., p. 37-38.

l'histoire dijonnaise du Lanturelu (une émeute contre Richelieu, dont on dit que le meneur, le vigneron A. Chancenet, portait une cape de Carnaval), qu'ils lisent la satire de la guerre où Rosa affirme sa sympathie pour la Révolution de Naples menée par Masaniello, l'homme du peuple, ce « va-nu-pied », ce « vil », ce « vers » qui « en un seul jour » écrasa tant d'injustices (selon la traduction de Jean-Pierre Cavaillé), et qu'ils rattachent les textes du « Vieux Paris » que cette référence devait inaugurer à une tradition anti-monarchique européenne qui continuait d'avoir une actualité brûlante au début du XIX e siècle — Garibaldi fut soutenu lui aussi, c'est bien connu, par un écrivain, qui avait plus d'un point commun avec Bertrand.

Un autre élément invite à s'interroger sur les liens que « La Tour de Nesle » de Bertrand peut entretenir avec la tradition des textes antimonarchistes des XVII^e et XVIII^e siècles. L'incendie mystérieux du livre II de Gaspard de la Nuit nous ramène au motif récurrent du « falot », auquel Bertrand tenait particulièrement puisque c'est le seul élément du livre II qu'il signale comme « facile[] à exécuter » à l'artiste qui devra l'illustrer dans le « Dessin d'un encadrement pour le texte » 113. Ce n'est probablement pas un hasard si, malgré les changements imposés, peut-être, par Renduel¹¹⁴, « La Tour de Nesle » se trouve au cœur d'un livre structuré en partie par la récurrence de ce motif : l'attribut qui a longtemps caractérisé la Tour de Nesle est la lanterne « imposante », « suspendue à une potence, qui servait à éclairer le fleuve et les alentours, et constituait un des rares éclairages nocturnes de Paris jusqu'au milieu du XVe siècle »115. Or, la lanterne est un terme-clef de la lutte républicaine non seulement en 1848 et dans les décennies qui suivent (on ne compte pas le nombre de journaux et de feuilles politiques qui ont eu ce titre), mais dès le XVII^e siècle en particulier avec le développement de ces instruments d'optique dont relève la lanterne magique, qui étaient « médiateurs à la fois des illusions du système et du dévoilement de ces illusions » et qui, de ce fait, ont été à l'origine d'une métaphore récurrente dans les pamphlets de la Révolution française intitulés « Lanterne magique », notamment ceux qui ont été attribués à Mirabeau¹¹⁶. Il est significatif à cet égard que nombre de critiques ont rapproché Gaspard de la Nuit d'une lanterne magique, du fait que le livre a été placé sous le signe du théâtre d'ombre de Maître Séraphin, des prestiges de la nuit et d'une série de textes unis par la retour du motif du « falot »¹¹⁷.

On pourrait d'ailleurs penser que le choix de ce terme, relayé par la périphrase métaphorique « maison lumineuse » dans le livre II vise précisément à éviter celui de « lanterne » et ainsi empêcher tout rapprochement possible entre cette tradition et « Le

¹¹³ Voir p. 331 de l'édition de Jacques Bony (op. cit.) par exemple.

¹¹⁴ OC, p. 912 (« Ce manuscrit [...] je dois vous le déclarer, est un vrai fouillis. Renduel m'y faisait faire tant de changements [!] »)

¹¹⁵ Article « Tour de Nesle » de Wikipedia consulté le 10 octobre 2014. Il n'y avait que trois lanternes publiques dans Paris au XIV^e siècle précise Defrance dans son *Histoire de l'éclairage des rues de Paris* (Paris, 1904) : une au Châtelet, une au cimetière des Saints-Innocents et « le fanal de la Tour de Nesle [...] qui consiste en une grosse lanterne suspendue à une potence. Tous les soirs on allume ce fanal pour indiquer aux mariniers l'entrée de Paris. » (p. 11-14)

¹¹⁶ Jean-Jacques Tatin-Gourier, « La dénonciation pamphlétaire du « système de Law » : des métaphores et allégories mythologiques de l'illusion aux métaphores optiques nouvelles », dans *Littérature de contestation : Pamphlets et polémiques du règne de Louis XIV aux Lumières*, textes réunis et présentés par Pierre Bonnet, université François-Rabelais. Tours, éditions Le Manuscrit, 2011, p. 308.

¹¹⁷ Marvin Richards, *op. cit.*, p. 60. C'est encore l'image qu'on trouve sur la quatrième de couverture et à la page 12 de la biographie de Roger Aïm (*Aloysius Bertrand : épopée de son grand œuvre*, Gaspard de la Nuit, Du Lérot, 2014).

Vieux Paris ». Seulement, le pseudo-synonyme est également bien présent et, par sa proximité avec la mention du « rat de cave » 118, il entre en écho avec une occurrence particulièrement troublante, à la fin du « Capitaine Lazare » dans le premier livre : « enfermé dans ce château comme un rat dans une lanterne ». Limitée à l'histoire de ce soldat vulgaire et antipathique, l'image n'exprime que le dépit d'un homme cupide qui attend impatiemment que la guerre lui permette d'assouvir son avidité et sa soif de rapines, viols et meurtres. Mais l'expression devait néanmoins résonner singulièrement aux oreilles des républicains des années 1830 encore en deuil de quatre des leurs : « être enfermé comme un rat dans une lanterne » ne pouvait en effet manquer de leur rappeler l'incarcération, sur ordre du monarque, des quatre sergents de La Rochelle, dans la Tour de la Lanterne 119. Comme des rats. Ou comme des carbonari propres à faire une bonne charbonnée 120. Les rapprochements qui peuvent être faits entre différents jeux de mots invitent à au moins envisager ce type d'hypothèse.

Si Bertrand n'a pas proposé une réécriture directe du fameux drame de 1832 dans sa « Tour de Nesle », il y a une autre raison : il est l'auteur non pas d'une « Tour de Nesle » mais de deux. Il a eu en effet le projet d'écrire sur l'extrémité des fortifications de Paris de la rive gauche bien avant que Roger de Bully ne signe son *Écolier de Cluny* et que Gaillardet et Dumas n'en tirent un succès dramatique, dès 1828, à l'époque de « Jacques-les-Andelys », l'une des premières versions des « Grandes compagnies ».

Ce premier projet rappelle ce que raconte Dumas dans ses *Mémoires* sur la manière dont il a commencé à écrire :

J'ai dit ma profonde ignorance historique, j'ai dit mon grand désir d'apprendre ; j'entendais fort parler du duc de Bourgogne : je lus l'*Histoire des ducs de Bourgogne*, de Barante.

Pour la première fois, un historien français laissait à la chronique tout son pittoresque, à la légende toute sa naïveté.

L'œuvre commencée par les romans de Walter Scott s'acheva dans mon esprit. Je ne me sentais pas encore la force de faire un roman tout entier ; mais il se produisait alors un genre de littérature qui tenait le milieu entre le roman et le drame, qui avait quelque chose de l'intérêt de l'un, beaucoup du saisissant de l'autre, où le dialogue alternait avec le récit ; on appelait ce genre de littérature : scènes historiques.

Avec mon aptitude déjà bien décidée au théâtre, je me mis à découper, à raconter et à dialoguer des scènes historiques tirées de l'*Histoire des ducs de Bourgogne*.

...

Dès ce moment éclatèrent dans ces essais mes deux principales qualités, celles qui donneront dans l'avenir quelque valeur à mes livres et à mes pièces de

^{118 «} Le falot », dans Louis, dit Aloyius, Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, édition de J. Bony, *op. cit.*, p. 151.
119 L'expression « enfermé comme un rat dans une lanterne » est délibérément surdéterminée. Elle renvoie bien évidemment aussi à l'idée d'être comme un rat dans un fromage, dans la perspective anticléricale du texte de La Fontaine qui correspond bien au caractère du Capitaine Lazare. Quant au terme de « lanterne », dans le contexte d'une scène d'agent de change, il renvoie aussi à cette sorte de « petite armoire vitrée où l'on place les balances très-fines, pour que l'action de l'air ne les fasse pas trébucher » (Littré). Sur ce texte, voir S. Murphy, *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit, op. cit.*120 Sur le fait que le terme de *charbonnée* (*op. cit.*, p. 147) peut évoquer celui de *carbonari*, voir S. Murphy, *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit, op. cit.*

théâtre : le dialogue, qui est le fait du drame ; le récit, qui est le fait du roman. 121

Bertrand semble avoir également commencé en puisant des sujets dans Barante (mais aussi d'autres historiens et dans plusieurs des *Chroniques nationales françaises* médiévales, dont celle de Monstrelet qu'il cite dans le manuscrit d'une version de la « première préface » abandonnée¹²²) tout en réfléchissant à la manière d'écrire l'histoire de Walter Scott, pour en tirer ce qu'il a appelé non des « scènes » mais des « chroniques », avant de se consacrer au projet des *Bambochades romantiques*. Plusieurs autographes qui gardent la trace d'un tel travail nous sont parvenus. Parmi eux, une liste de « Quinze chroniques », datant probablement de 1828, comporte un texte intitulé comme la quatrième pièce du « Vieux Paris » : « La Tour de Nesle ». Voici les six premiers et les trois derniers titres de cette liste d'après la transcription qu'en donne C. Sprietsma :

```
1-Les lépreux de Saint-Jacques de trimolois 1192 ou 93.
2-Les pastoureaux, 1349. Saint Louis en Palestine.
3-Nathan le Lombard. 1319. Philippe le Bel, persécution des Juifs.
4-L'étable de saint Jean, 1356.
5-La Tour de Nesle.
6-Jacques les Andelys, 1364.
[...]
11-Les Clercs de la basoche. Louis XI.
12-Le Pré aux Clercs. Henri II.
13-La Messe de Minuit. Henri III le [...]<sup>123</sup>
```

Or, une version du texte qui a porté le titre « La Tour de Nesle » en 1828 est également connue depuis que C. Sprietsma en a publié une transcription¹²⁴.

La Tour de Nesle (1358)

Charles, fils aîné de Jean le Bon, prisonnier en Angleterre, et le roi de Navarre, si bien surnommé le Mauvais, étaient tous deux sous les murs de Paris ; le premier était prêt à y entrer, comme un prince disposé à punir des sujets révoltés ; l'autre en était sorti précipitamment pour fuir les clameurs de la multitude qui lui reprochait de ne savoir la tirer d'affaire. On apprend bientôt à Paris qu'il a traité avec le régent de lui rendre la ville moyennant quatre cent mille florins pour racheter son père. Les Parisiens se récrièrent contre la trahison du roi de Navarre qui avait fait ces conditions sans les consulter, et n'ouvrirent point les portes au régent. Plusieurs Anglais que le Navarrais avait laissés après lui dans la ville furent impitoyablement massacrés par le peuple ; ce qui parvint à échapper aux furieux se répandit aux environs de la ville et, pour se venger, ravagea tout ce qu'il rencontra. La confusion et le trouble étaient dans Paris ; on demandait à grands cris de marcher contre eux. Étienne Marcel, le prévôt des marchands, qui les conduit, les fait tomber dans une embuscade concertée avec le roi de Navarre : les

¹²¹ Alexandre Dumas, Mes Mémoires, op. cit., p. 696-697.

¹²² Le texte de ce manuscrit a été transcrit dans La Giroflée, 2, 2010, p. 17.

¹²³ C. Sprietsma, Louis Bertrand (1807-1841, dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits [1926/1927], avant-propos de Jacques Bony, 2005, p. 219. La liste ici reproduite comporte des différences notables par rapport à celle qui est donnée par Helen Hart Poggenburg (OC, p. 769) dont l'une concerne précisément « La Tour de Nesle » (qui devient « La Tour de Nesle 1356 »), comme nous l'expliquons par la suite.

¹²⁴ C. Sprietsma, « La vie littéraire à Dijon à l'époque romantique », *La Revue de Bourgogne*, 15 novembre 1926, p. 583 et *OC*, p. 413.

Parisiens rentrèrent à Paris en déroute, et le roi de Navarre, qui était à Saint-Denis, s'approcha jusque sous les murs de Paris avec ses gens.

Concernant le titre, Helen Hart Poggenburg a estimé que Bertrand avait opéré un changement de date entre le projet de 1828 (« La Tour de Nesle 1356 » d'après sa transcription) et le manuscrit de ce texte dont on ne connaît pas l'époque de rédaction, mais qui a pu être proche de la publication de « Jacques-les-Andelys » dans *Le Provincial* (mai 1828) : la date qui marquait le début de ce qu'on a appelé la révolution bourgeoise d'Étienne Marcel (1356) aurait été remplacée par celle de sa fin et de la mort du prévôt des marchands (1358) ; mais il s'agit assez probablement d'une erreur dans sa transcription de la liste des *Chroniques* (d'autant qu'aucun autre texte n'étant associé à une date déjà mentionnée dans cette liste)¹²⁵.

Une chronique de 1828 aurait donc pu avoir rigoureusement le même titre que celui du texte de *Gaspard de la Nuit*. Ce retour d'un titre proche voire identique a étonné et dérangé. Dérangé tout d'abord parce qu'il n'y a guère de liens, *a priori*, entre la Tour de Nesle et Étienne Marcel et que le texte (inachevé?) de la chronique portant ce titre ne permet pas d'en établir. On sait seulement, d'après divers témoignages, que le roi de Navarre logeait à l'hôtel de Nesle lorsqu'il se trouvait à Paris 126; mais nous n'avons rien trouvé concernant des liens éventuels entre Charles le Mauvais ou Étienne Marcel et la Tour de Nesle. Dérangé encore, parce que Bertrand reste tributaire de ses sources: il ne pouvait pas connaître la figure du prévôt des marchands que nous connaissons aujourd'hui, beaucoup plus nuancée et mystérieuse que celle qu'un écrivain du début du XIX° siècle pouvait imaginer. Marcel est en effet considéré de nos jours comme un prévôt des marchands ayant mené des réformes puis une révolution favorable à un certain nombre d'aspirations populaires; or, cette figure a peu à peu émergé des travaux des historiens du début du XIX° siècle, mais surtout de ceux de François-Tommy Perrens qui ne sont parus qu'en 1860¹²⁷. Si

¹²⁵ Sur le changement de date qui a pu être effectué par Bertrand, voir le commentaire de Helen Hart Pogenburg, OC, p. 444, note 1. Cette hypothèse pose problème. Elle repose en effet sur une transcription de la liste des *Chroniques* qui diffère de celle qu'a publiée C. Sprietsma, (*Louis Bertrand (1807-1841, dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique. op. cit.*, p. 219), qui ne fait suivre le titre « La Tour de Nesle » d'aucune date. Or, l'éditrice ne commente pas cette différence. Il faudrait pouvoir le vérifier sur les photographies des manuscrits auxquelles elle se réfère, mais il est probable que le prétendu changement de date est dû à une erreur de transcription de la liste des *Chroniques (OC*, p. 769). Par ailleurs, nous excluons l'hypothèse qui envisagerait que Bertrand ait projeté d'écrire deux textes relatifs à ces événements et que seul le deuxième (« La Tour de Nesle (1358) » qui aurait fait suite à une « Tour de Nesle (1356) ») nous soit connu. L'hypothèse reposerait en effet sur une erreur de transcription du texte qui est, quant à elle, certaine : H. H. Poggenburg a attribué au manuscrit de Bertrand transcrit par Sprietsma un (2) placé à côté de (1358) qui est en réalité un signe de renvoi éditorial propre à *La Revue de Bourgogne* (Note de bas de page, où Sprietsma associe le texte « La Tour de Nesle (1358) » à celui de la liste des *Chroniques* sans qu'il soit question d'un quelconque problème de date – et pour cause puisque sa transcription de la liste ne propose, nous venons de le voir, aucune date.) (« La vie littéraire à Dijon à l'époque romantique », article cité, p. 583, note 2).

¹²⁶ Jacques d'Avout, 31 juillet 1358. Le meurtre d'Étienne Marcel, op. cit., p. 156 et p. 158.

^{127 «} J'aime à dire [...] qu'une des pensées qui m'ont le plus constamment soutenu dans le cours de ce travail, se trouve formellement exprimée dans l'Essai sur l'histoire du Tiers État: je veux parler de cette conviction, si fortement arrêtée dans l'esprit d'Augustin Thierry, que la plupart de nos historiens se sont rendus coupables d'une grande injustice envers la révolution de 1356, et que la réparation tardive des plus récents ne dispense pas de refaire le récit avec plus de détails qu'ils n'ont pu admettre, ni surtout de prouver ce qu'ils ont si bien senti. Où les premiers n'ont vu que conspiration, trahison, scélératesse, nous voyons avec les autres de rares vertus civiques, une grande loyauté méconnue, une modération relative, un noble et vrai patriotisme. On ne s'expliquerait pas comment des écrivains de mérite et d'infatigables critiques n'ont pas su mieux lire dans les

les historiens du XX^e siècle se demandent encore ce qui a pu pousser Marcel, dont les déclarations et les actes semblent attester un sincère souci du « bien public »¹²⁸, a vouloir ouvrir les portes de Paris à Charles de Navarre (n'est-ce pas « qu'en sourde opposition à la dégradation de sa chimère Étienne Marcel continuait à travailler pour lui-même, se résolvant à miser sur Navarre qui, seul dans l'immédiat, lui donnait une chance de gagner le lendemain, et de voir » ? demande ainsi Jacques d'Avout¹²⁹), les chroniques médiévales, notamment celle de Froissart qui dramatise l'événement en le situant de nuit, en font, elles, un traître aux ordres de Charles le Mauvais :

La première parole que prononça Jean Maillars, ce fut pour lui demander son nom : « Étienne, Étienne, que faites-vous ici à cette heure ? » Le prévôt répondit : « Jean, à vous qu'importe de le savoir ? Je suis ici pour prendre garde à la porte et à ceux de la ville dont j'ai le gouvernement. — Par Dieu, riposta Jean Maillars, il n'en est pas ainsi, mais n'êtes ici à cette heure pour nul bien, et je vous le montre, dit-il à ceux qui étaient auprès de lui, comme il tient les clefs des portes en ses mains pour trahir la ville. » Le prévôt des marchands s'avança et dit : « Vous mentez ! — Par Dieu, répondit Jean Maillars, mais vous, traître, vous mentez. » Et aussitôt il s'élança vers lui et cria à ses gens : « À la mort, à la mort, tout homme de son côté, car ils sont traîtres ! »

Là il y eut entre eux grande querelle, et le prévôt des marchands se serait volontiers enfui s'il eût pu ; mais il fut si pressé qu'il ne le put car Jean Maillars le frappa d'une hache en la tête et l'abattit à terre, quoique c'eût été son compère. Il ne se sépara de lui jusqu'à ce qu'il ne fut occis, avec six de ceux qui étaient là, et ceux qui restaient furent pris et envoyés en prison ; et puis commencèrent à faire grand vacarme et à réveiller les gens par les rues de Paris. 130

Là, nulle nécessité d'une lecture soupçonneuse à l'égard du protagoniste ; le motif de la trahison – d'un représentant de la classe bourgeoise à l'égard du peuple ici comme dans « Maître Ogier » – est directement souligné par les chroniques médiévales et Bertrand s'est contenté de les reprendre pour sa « chronique ».

L'existence du texte de 1828 homonyme de celui de 1836 a étonné les critiques d'autre part, parce qu'il n'y pas de liens non plus, *a priori*, entre cette chronique (ce chapeau introducteur de chronique ?) et la pièce insérée dans *Gaspard de la Nuit*. Outre leur titre, leur seul point commun serait, a souligné Helen Hart Poggenburg, de mettre en scène un prévôt.

documents qu'ils avaient sous les yeux, s'il n'était éternellement vrai que pour bien juger des révolutions, il faut en avoir vu, sinon en avoir fait soi-même. C'est pourquoi Sismondi et M. Michelet sont les premiers de nos historiens qui aient bien compris cette époque calomniée : encore semble-t-il, à en juger par leurs réserves, qu'ils aient craint de rompre trop ouvertement avec les opinions qui avaient cours avant eux. Trouvant la voie tracée, Augustin Thierry, M. Henri Martin, M. Jules Quicherat ne craignirent pas de s'y engager plus hardiment : ils ont cassé l'injuste arrêt de l'histoire, et pour que le leur soit désormais sans appel, il n'y manque, comme on dit au palais, que les considérants. C'est cet exposé des motifs que j'essaye de faire, en racontant et discutant avec détail des évènements que les uns et les autres n'avaient pu indiquer ou résumer. » François-Tommy Perrens, Étienne Marcel et le gouvernement de la bourgeoisie au quatorzième siècle : 1356-1358, Paris, Hachette, 1860, p. VIII.

¹²⁸ Jacques d'Avout, *31 juillet 1358. Le meurtre d'Étienne Marcel*, *op. cit.*, p. 268. 129 *Id.*, p. 268-269.

¹³⁰ *Id.*, p. 314-315. Bertrand a pu lire le texte dans l'édition de la Collection des chroniques nationales françaises (Jean Froissart, *Chroniques*, tome premier 1307-1340, collection des chroniques nationales françaises écrites en langue vulgaire du treizième au seizième siècle, avec notes et éclaircissements par J.-A. Buchon, Paris, Verdière, 1824).

Mais ce seul point d'attache n'explique-t-il pas aussi bien ce qui unit les deux textes que ce qui peut rapprocher la Tour de Nesle et Étienne Marcel? Les deux textes font effectivement référence à des événements dans lesquels les deux prévôts ont joué un rôle déterminant : Étienne Marcel pendant l'enfance de Charles V, Hugues Aubriot, sous son règne. Mais la durée de vie de Charles V n'est pas leur seul lien : Hugues Aubriot, fut, de fait, à bien des égards, le principal successeur d'Étienne Marcel. En particulier dans le travail de fortifications de Paris dont la Tour de Nesle est restée longtemps symbolique.

En dépit des apparences, la chronique de 1828 pourrait ainsi être la trace d'un premier récit ayant finalement abouti à la pièce homonyme de *Gaspard de la Nuit*, la continuité de projet étant assurée par cette volonté d'évoquer les fortifications de Paris. Plus que ce qui se serait passé à l'intérieur de la tour, c'est sur elle en tant qu'elle rend visible le pouvoir monarchique que « La Tour de Nesle » de Bertrand attire l'attention du lecteur dans le texte de 1836. À cet égard, elle apparaît surtout et en tant même qu'elle a été détruite – qu'elle ne subsiste plus au XIX^e siècle que comme un nom auquel sont attachées des légendes et des peurs fantasmatiques – comme un monument-écran, un substitut symbolique renvoyant à un autre élément des fortifications de Paris, lui aussi détruit, mais beaucoup plus récemment et qui est le résultat de l'œuvre commune d'Étienne Marcel et de Hugues Aubriot : la Bastille.

Rappelons les faits :

Aussitôt après la bataille de Poitiers en 1356, Étienne Marcel, [...] entreprit de mettre Paris à l'abri d'un coup de main. Il fit construire, dans un temps relativement très court, en se procurant des ressources par un droit d'entrée sur les boissons, un mur de peu de hauteur, flanqué de portes et de *bastilles*, sorte de bâtiments carrés interrompant de loin en loin la muraille et protégeant les accès de la cité. Telle était la bastille Saint-Antoine devant laquelle Marcel trouva la mort le 31 juillet 1358. Cette enceinte était garnie de cent cinquante guérites en bois attachées aux créneaux par de forts crochets de fer. Cette entreprise considérable qui coûta, dit-on, 182 500 livres parisis, fait grand honneur au célèbre prévôt. Toutefois la façon hâtive dont elle avait été exécutée, ne donnait pas à la capitale la sûreté parfaite que Charles V voulait lui assurer et le roi confia à Hugues Aubriot le soin de consolider, de modifier le mur d'enceinte de Paris. 131

Le prévôt de Charles V

voulut compléter l'œuvre de la défense de la capitale par la construction d'une forteresse qui protégerait l'entrée de la ville du côté de l'est et servirait de pendant au Louvre qui défendait l'entrée de l'ouest.

Un autre souci l'animait dans un projet

que le souvenir des agitations populaires de la régence avait dû faire agréer facilement par Charles V : mettre [...] la royauté à l'abri des agitations parisiennes et d'un coup de main révolutionnaire, lui assurer un refuge dans une place d'armes presque imprenable, en choisir l'emplacement de telle sorte que, suivant les circonstances, le prince pût tenir tête à la ville rebelle, soit trouver sa sûreté dans

¹³¹ Arsène Périer, op. cit., p. 111.

une fuite facile, telle fut la pensée d'Aubriot en jetant les bases de la forteresse sur le terrain d'une des bastilles de Paris, la bastille Saint-Antoine, celle-là même au pied de laquelle Marcel avait été tué. Elle était située tout auprès de l'hôtel Saint-Paul, habité par Charles V, et on prétend même qu'une communication avec le palais permettait au roi d'entrer secrètement dans Paris par la citadelle et d'en sortir à toute heure du jour et de la nuit sans être aperçu ; c'est là l'édifice qui, sous le nom de la bastille, a rempli dans les fastes de Paris un rôle important, moins retentissant toutefois dans l'histoire du pays que le bruit causé par sa chute. 132

La mention de « messire Hugues » dans « La Tour de Nesle » fait ainsi entrer cette pièce essentielle du « Vieux Paris » directement en écho avec l'évocation du Vieux Dijon de la « première préface » de *Gaspard de la Nuit*. Le Dijon des XIVe et XVe siècles, « le Dijon de Philippe-le-Hardi, de Jean-sans-peur, de Philippe-le-bon et de Charles-le-téméraire », qui était cerclé – pour reprendre l'image de Fabrice Agat¹³³ – de « dix-huit tours, huit portes et quatre poternes ou *portelles* »¹³⁴. Mais elle vise surtout probablement à amener le lecteur à penser, autant qu'au Louvre, au symbole par excellence du pouvoir monarchique et de son arbitraire meurtrier, dont la première pierre avait été posée en 1370 par Aubriot et les dernières arrachées par le peuple de 1789.

Que Bertrand ait su ou non que *La Tour de Nesle* servait de prétexte à ceux qui réussirent à faire rétablir la censure en 1835, sa manière indirecte de faire allusion à celui qui fut à l'origine de la prison associée à la pratique des lettres de cachet et où un prisonnier sur six avait été arrêté pour « faits de lettres » (librairie, imprimeur, colporteur, auteur de libelles, écrivains – Voltaire, par exemple, y avait été enfermé à deux reprises ¹³⁵) ne pouvait qu'être significatif et indiquer dans quel sens il convenait de lire l'image de la toute-puissance du couple royal à la fin de la quatrième pièce du « Vieux Paris », qui, fort de son prévôt, ne se fait nul souci sur le rétablissement de l'autorité à venir malgré la violence populaire du présent – à moins qu'elle ne fasse signe, précisément, d'une manière machiavélique de gouverner.

L'écart important, mais non dénué de liens, entre la chronique de 1828 et la pièce homonyme de *Gaspard de la Nuit* apporte un témoignage sur le travail important réalisé par Bertrand entre les projets de 1826-1828 et l'œuvre aboutie dont le manuscrit nous est parvenu et sur la manière dont il a nourri sa réflexion et sa créativité de sources multiples et variées, parmi lesquelles les contemporains *fashionables*, comme Roger de Beauvoir, ont joué un rôle important sinon déterminant.

La relecture du « Vieux Paris » à laquelle invite l'exposition de la Bibliothèque Mazarine nous incite en tout cas à nuancer l'idée selon laquelle le point de départ de

¹³² Id., p. 118-119.

¹³³ Le connais-tu, ce lieu voilé de toutes parts / Auprès de la chaloupe, ou sous l'ombre abîmée, / Sous la frégate où dort la perle – et le camée / Cet orage tonnant dans l'air comme un départ ? / Connais-tu le jardin cerclé de vieux remparts / Et l'arbre où chaque nuit fredonne la ramée / Et l'âme qui souvent dans l'ombre mi-pâmée / S'enroule, chevelure aux lierres épars ? / Levons l'ancre ! La foudre entonne son cantique / C'est la noire sorcière étrange et frénétique / Et l'hymne redoutable écrit sur les tombeaux / Eos au front d'argent veille sur l'Empyrée / Et pourtant la déesse obscure des corbeaux / Erre parmi les champs et les vagues moirées ... (2003)

¹³⁴ Louis, dit Aloysius, Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 80. On peut voir des reproductions des représentations de ces fortifications sur le Blog de Michel Leuba (monamilouisbertrand.blogspot.fr).

¹³⁵ Voltaire a été enfermé à la Bastille en 1717 et en 1726 (René Pomeau, *Voltaire en son temps*, [1985-1994], tome premier (1694-1759), Paris, Fayard, p. 76, 81-85 et p. 161-162 respectivement).

Gaspard de la Nuit aurait été les Bambochades romantiques, le projet des Chroniques ayant joué un rôle tout aussi décisif dans la genèse du recueil de 1836. Il semble que l'appellatif « bambochades » n'ait été, du reste, d'abord, qu'une précision générique qui caractérisait quelques-uns des textes figurant dans une liste de chroniques, avant de devenir un projet à part entière – ce qui explique probablement que lorsqu'il publie le texte « La Tour de Nesle (1358) », C. Sprietsma le présente comme une « bambochade » même s'il précise bien dans la note de bas de page qui l'accompagne qu'il s'agit de l'une des pièces des *Chroniques* et qu'il s'étonne de la profondeur historique du poème¹³⁶! Bertrand a peut-être hésité à différentes époques (en 1828 et en 1833 au moins) entre un projet qui unirait les deux et un projet dédoublé. Plutôt que comme la refonte d'un ouvrage de tableaux pittoresques, de bambochades, Gaspard de la Nuit apparaît aujourd'hui comme l'aboutissement d'une mystérieuse opération poétique sinon alchimique entre les deux projets antérieurs dont on a connaissance, les Chroniques et les Bambochades romantiques qui ont l'un et l'autre laissé des marques dans l'œuvre de 1836. Il est indéniable en effet que si Gaspard de la Nuit porte la marque formelle des trois « bambochades » parues dans Le Provincial, l'œuvre garde aussi une importante dimension historique qui lui vient directement des chroniques de 1828 – autant que nous pouvons en juger. Et ce, non seulement dans le livre IV, non seulement dans le livre I, comme Nicolas Wanlin et Jacques Bony l'ont souligné¹³⁷, mais aussi dans ce livre II qu'on évoque souvent comme relevant avant tout de visées pittoresques mais qui donne en réalité beaucoup à penser tant sur l'époque de la société féodale que sur l'époque post-révolutionnaire et sur ce que pourrait être une poétique de l'histoire qui refuserait les facilités du roman historique 138. Il est important de rappeler, sur ce point, que rien ne justifie l'allégation émise de façon erronée et régulièrement reprise (c'est encore le cas dans une publication très récente), selon laquelle Bertrand aurait souhaité supprimer le livre IV de Gaspard de la Nuit, quand il a envisagé, à la fin de sa vie, de réduire d'un tiers le manuscrit vendu à Renduel¹³⁹. Très probablement au point de départ du projet qui a évolué pendant huit ans, «Les Chroniques » pourraient en constituer tout au contraire l'une des meilleures clefs de compréhension.

NATHALIE RAVONNEAUX

¹³⁶ C. Sprietsma, « La vie littéraire à Dijon à l'époque romantique », article cité, p. 583-584.

¹³⁷ Voir Jacques Bony, « La tentation du roman historique dans *Gaspard de la Nuit* », où le critique renvoie ses lecteurs à « la communication de Nicolas Wanlin qui donnait à "L'école flamande" » « au colloque de Paris » « la valeur d'une poétique de l'histoire en s'attachant principalement à l'aspect pictural » (article cité, p. 56-59).

¹³⁸ Sur ce point, voir notre étude « *Un nouveau genre de prose* ». Essai sur les fantaisies de Gaspard de la Nuit (à paraître).

 $^{^{139}}$ Le texte de Bertrand est le suivant : « Le manuscrit a besoin d'être réduit au tiers et la première préface doit être au moins entièrement supprimée. » (OC, p. 912). L'idée que ce « tiers » pourrait être constitué en partie du livre qui, par sa dimension historique, satisfait le moins l'idée qu'on s'est faite au XX^e siècle du « poème en prose » (le livre IV) est, donc, on le voit, une supposition dénuée de fondement.

Rituels de fin de livre dans Gaspard de la Nuit¹

La fascination qu'exerce *Gaspard de la Nuit* est peut-être due en partie à ce qu'il se situe aux confins de la prose et du poème, et qu'en lisant ce recueil, ce sont les mystères du récit et de la métaphore que nous interrogeons. Les sons, les mots, les épigraphes, les voix, les images, les couleurs, mille et un procédés se font écho dans cette œuvre mystérieuse, qui, à chaque lecture, découvre de nouvelles architectures, élevant au seuil de l'écriture poétique un livre nouveau.

Le texte qui suit tente d'approcher certains points de la composition de l'ouvrage en considérant l'importance de la division en livres. Je ne prétends pas dresser une liste exhaustive; il s'agit plutôt d'une première démarche réflexive, en prévision d'un mémoire universitaire

*

Gaspard de la Nuit est divisé en six livres. Chacun des livres est précédé par

Ici commence le [numéro]

livre des Fantaisies

de Gaspard

de la

Nuit

et est suivi par

Ici finit le [numéro]

livre des Fantaisies

de Gaspard

de la

Nuit

¹ Le texte est cité d'après l'édition de Jacques Bony (Louis, dit Aloyisus, Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*, édition établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, GF-Flammarion, Paris, 2005).

avec une insistance sur le dernier livre

Ici finit le sixième et dernier

livre des Fantaisies

de Gaspard

de la

Nuit

L'adverbe « ici », placé en tête, l'impression en lettres gothiques, les caractères occupant une page entière en formant un triangle renversé : en plus de signifier la division de l'ouvrage en différents livres, les éléments paratextuels de l'ouvrage inscrivent le livre dans un âge médiéval ou renaissant, propre au mystère.

Chacun d'entre eux a son fonctionnement interne, nous invitant à découvrir les six mondes qui composent ce recueil et que doit parcourir le lecteur, et chacun des six poèmes qui ferme un livre contient une image nouvelle, éclairant la destinée du livre (qui est de passer au livre suivant) et celle de la narration poétique. Par ces changements et ces mutations, ces images font advenir pour le lecteur les différents passages qu'il doit franchir, à la manière d'initiations successives se déroulant dans un monde poétique.

Chaque fois que le lecteur passe d'un livre au suivant, il franchit un nouveau seuil poétique, symbolisé par ces motifs. En effet, le symbole, puisqu'il établit une correspondance entre un objet-signifiant et son signifié, est le lieu du passage poétique. De fait, dans *Gaspard de la Nuit*, l'initiation alchimique s'opère grâce à la parole poétique.

La fin du livre I « L'École flamande », poème IX, « Départ pour le Sabbat »

La quatrième strophe découvre « un grimoire », une image qui invoque l'écriture ancienne et qui contient des formules magiques, c'est-à-dire des paroles invocatrices et performatives. En l'occurrence, il s'agit de la parole poétique, qui fait advenir des images nouvelles et qui s'incarne dans les voix rapportées dans le livre suivant, « Le Vieux Paris », où ces voix sont des formules magiques, car elles sont le matériau premier de l'expression poétique et de l'action dans le poème.

Cependant le soudard étala diaboliquement sur la table, à la lueur du suif, un grimoire où vint s'abattre une mouche grillée.

La sixième et dernière strophe est celle du passage et le lecteur est emporté dans le mouvement des sorciers et des sorcières.

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.

La fin du livre II « Le Vieux Paris », poème X, « Le bibliophile »

La première strophe marque le dépassement d'un seuil dans *Gaspard de la Nuit*, refermant les deux premiers livres des poèmes-tableaux, qui se présentent comme tels par la place que détient l'ekphrasis dans les récits poétiques. En effet, les livres I et II sont caractérisés par des micro-actions qui permettent de s'attacher à l'image plutôt qu'au mouvement.

Ce n'était pas quelque tableau de l'école flamande, un David-Téniers, un Breughel d'Enfer, enfumé à n'y pas voir le diable.

La deuxième strophe présente le nouveau livre qui va suivre. L'encre bleue et rouge est celle utilisée dans les manuscrits médiévaux et au XIX^e siècle, cette image a acquis une dimension ésotérique.

C'était un manuscrit rongé des rats par les bords, d'une écriture toute enchevêtrée, et d'une encre bleue et rouge.

La fin du livre III « La Nuit et ses prestiges », poème XI, « L'heure du Sabbat »

La cinquième strophe est la seule qui comporte une parole rapportée, celle-ci ne peut pas être identifiée, elle n'a de valeur que sonore, mettant en résonance la peur et le grotesque :

[...] se répondent mille cris, confus, lugubres, effrayants : « – hum! hum! – schup! schup! – coucou! coucou!

Les onze poèmes du troisième livre rapportent exclusivement la voix de créatures fantastiques. Il s'agit davantage de la figure du juif errant, qui est l'incarnation de l'homme qui parcourt l'Histoire. Il est en quête d'un objet et cette action préfigure le livre suivant :

[...] Et voila paraître, dans la brume un juif qui cherche quelque chose parmi l'herbe mouillée, à l'éclat doré d'une main de gloire.

La fin du livre IV « Les Chroniques », poème VIII, « À un bibliophile »

Le narrateur s'adresse par une étrange complainte au bibliophile, au lecteur attentif des signes ; c'est la persistance du signe, au-delà de l'oubli de sa signification. Après avoir franchi ses différentes possibilités, le livre est annihilé par son moyen d'existence tout au long du poème.

La quatrième et dernière strophe conclut l'effort de mémoire que l'on suppose nécessaire pour un auteur de chroniques et le renverse :

Toute tradition de guerre et d'amour s'oublie, et mes fabels n'auraient pas même

le sort de la complainte de Geneviève de Brabant, dont le colporteur d'images ne sait plus le commencement, et n'a jamais su la fin !

Ce renversement, qui place l'oubli comme une donnée inévitable des productions humaines, permet d'élever la poétique au-dessus de la mémoire, ce qui revient à expliciter la destinée poétique de l'histoire.

Annonçant le thème du livre suivant dans les mots « guerre » et « amour », il enclenche une nouvelle fois le passage poétique.

La fin du livre V « Espagne et Italie », poème VII, « La chanson du Masque »

Contrairement à tous les poèmes du cinquième livre, qui concernaient un personnage extérieur, le dernier texte d' « Espagne et Italie » est construit avec un pronom personnel sujet à la première personne. En plus de cela, l'écriture ne fait plus apparaître de guillemets, ce qui lève la frontière qui, dans les textes précédents, empêchait « tu » de s'adresser au lecteur. À cela, s'ajoute l'utilisation du « nous » et du verbe « marions », qui, à l'impératif, concrétise cette union dans la quatrième et la cinquième strophes : « Marions nos mains ».

Le masque, du grec *persona*, est un cousin du mot « personne ». Il est le narrateur qui avance masqué et entraîne le lecteur dans une danse macabre :

Ce n'est point avec le froc et le chapelet, c'est avec le tambour de basque et l'habit de fou que j'entreprends, moi, la vie, ce pèlerinage à la mort !

La dernière strophe entraîne le lecteur dans l'ailleurs artistique, où les chants et les danses évoluent dans un autre monde, « derrière le rideau » qui recouvre les maîtres de notre monde :

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

La fin du livre VI « Silves », poème VI, « Le deuxième homme »

Le dernier poème du livre qui clôt le dernier livre de *Gaspard de la Nuit* est d'une teneur toute métaphysique, puisqu'il met en scène un dialogue entre le Cosmos et l'homme. Il est un achèvement du dernier livre qui convoque tour à tour les saisons et qui se saisit davantage de sentiments intimes et personnels.

La sixième et dernière strophe s'achève sur la voix du conteur. Le discours poétique qui s'est déroulé dans le recueil se clôt sur la ruine du monde.

Et la trompette de l'archange sonna d'abyme en abyme, tandis que tout croulait avec un fracas et une ruine immenses : le firmament, la terre et le soleil, faute de l'homme, cette pierre angulaire de la création.

*

Les poèmes de *Gaspard de la Nuit* interrogent l'écriture dans des réflexions étonnantes. Le travail que j'ai fait d'identifier ces différents motifs de fin de livre, ne prétend pas affirmer l'existence d'un schéma régulier, mais il tente de saisir un des mécanismes de cette œuvre qui m'apparaît comme vivante et dont les structures sont en rapports mouvants et non figés.

Chacun des livres ouvre un nouveau champ d'images, déployant de nouvelles perspectives et de nouveaux réseaux de synesthésies. L'auteur voulait créer un « nouveau genre de prose ». Il semble que les six livres composant l'ouvrage en sont chacun une possibilité illustrée.

*

Je souhaiterais maintenant interroger le rapport entre le traitement du récit et le livre dans lequel il se déploie.

Les procédés de composition relevant des problématiques du poème en prose ne permettent pas de déterminer des règles permettant de comprendre la structure du recueil. Seule l'importance de la division en livres permet de faire surgir une trame cohérente.

La lecture que nous avons proposée des fins de livre y contribue puisque chacun des six livres porte un titre qui désigne le thème dans lequel s'inscrivent les poèmes. Chacun fait exister un monde qui énonce ses propres règles. Mais lorsque l'on passe d'un livre au suivant, ce sont différents niveaux de discours qui sont déployés, différents positionnements du narrateur qui modulent l'énonciation, différentes compositions du récit qui donnent à la temporalité de fantastiques essors poétiques et différents motifs qui tissent l'imaginaire et qui, à chaque fois, donnent vie au titre du livre auquel ils correspondent.

Ce recueil fait cas d'un grand nombre de personnages populaires, d'actions parfois triviales et de discours rapportés. Ce sont des éléments opposés à ceux qui entrent dans une composition classique des poèmes. La grande question de cet ouvrage est le passage de l'écriture en prose à l'écriture poétique. L'auteur a choisi d'investir la matrice de l'écriture en prose : le récit.

Selon le *Dictionnaire des termes littéraires*, la narration est l' « interaction de quatre composantes : communication (un narrateur rapporte quelque chose au lecteur et à l'auditeur), pertinence (les événements dont il est question sont considérés comme intéressants), cohérence (ils sont liés entre eux par des rapports logiques) et progression temporelle (les faits évoqués s'ordonnent chronologiquement).² ».

La variation poétique apportée par Bertrand s'exerce sur chacune des quatre composantes. La communication est déstabilisée par le statut mouvant du narrateur. Parce

² Henrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven d'Hults, Ritz Ghesquiere, Rainier Grutsman et Georges Legros, *Dictionnaire des termes littéraires*, édition Champion Classiques, 2008, p. 322.

qu'elle porte un intérêt avant tout esthétique pour les événements, la pertinence en acquiert une valeur originale. La cohérence du récit se joue sur un rapport poétique plutôt qu'un rapport logique. La progression temporelle subsiste mais elle est altérée par des reprises, des ellipses et par l'usage de multiples temps verbaux au sein d'un seul poème.

Ainsi, tous les facteurs qui font advenir une situation de narration peuvent être identifiés, mais elle varie du fait de l'écriture poétique non versifiée. De plus, chacun des livres en propose une variation nouvelle en fonction de son titre. Je vais tenter de détailler ces facteurs et leur singularité dans chacun des livres.

Le livre I, « L'École flamande »

Le premier livre, « L'École flamande », se présente comme un rappel du sous-titre du recueil : « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot ». On s'attend à ce que les poèmes en prose de ce premier livre exploitent une dimension picturale.

Les scènes recréées par les tableaux des peintres flamands présentent des personnages qui concentrent par le moyen de leur caractère l'expression graphique et esthétique du peintre.

De ce fait, les actions qui tissent la narration sont des micro-actions qui font éclore une valeur graphique et font écho à leur pendant pictural dans le vaste musée imaginaire de « L'École flamande »

Des scènes très brèves composent les tableaux. Les strophes font généralement trois à quatre lignes et contiennent un verbe d'action qui est l'occasion d'un mouvement propre à mettre en place une image, une atmosphère, un environnement faisant un avec le sujet portant l'action. Par exemple, dans la strophe deux du poème IV, « La barbe pointue » :

Et voilà que tout à coup parmi tant de barbes rondes, ovales, quarrées, qui floconnaient, qui frisaient, qui exhalaient ambre et benjoin, fut remarquée une barbe taillée en pointe.

Quant aux voix rapportées, peu nombreuses dans ce premier livre, elles sont là pour suggérer des images, invoquer des références qui convoquent une atmosphère qui entre dans la composition de la scène poétique, comme c'est le cas dans la troisième strophe du poème V, « Le Marchand de Tulipes » :

 Maitre, dit-il, voici le trésor des trésors, la merveille des merveilles, un oignon comme il n'en fleurit jamais qu'un par siècle dans le sérail de l'empereur de Constantinople!

Livre II, « Le Vieux Paris »

« Le Vieux Paris » se compose comme une suite de scènes où le monde médiéval de Paris submergé par les révolutions du XVIII^e et du XIX^e siècle, est ressuscité par la grâce du langage des protagonistes. Ici encore, les actions sont soumises à ce qu'elles déclenchent : la mise en scène du langage et les images qu'elles évoquent.

Le deuxième poème, « Les gueux de nuit », est composé presque exclusivement de voix rapportées. L'action transparaît brièvement par la voix du narrateur, mais plus encore par le discours rapporté qui la fait vivre par l'expressivité des termes employés.

```
- « J'ai le nez gelé! » - « J'ai les grêves rôties! » - « Ne vois-tu rien dans le feu, Choupille? » - « Oui! Une hallebarde. » - « Et toi, Jeanpoil? » - « Un œil. »
```

Livre III, « La Nuit et ses prestiges »

Les différents poèmes de ce livre présentent des scènes oniriques qui, en conséquence, sont marquées par une déflagration de la consistance temporelle. Dans la strophe trois du premier poème, « La chambre gothique », l'indication temporelle est annihilée par les tirets, elle semble flotter dans la phrase, n'ayant pas d'attache syntaxique précise :

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

L'heure se confond avec l'objet, est réduite à un motif du bric-à-brac fantastique ; elle devient le champ de manifestation de l'effroi, comme dans le poème V, « Le clair de lune » :

```
Oh! qu'il est doux, quand l'heure tremble [...]
```

ou à la troisième strophe où le Jacquemart, qui indique les heures, prend une place plus importante : le signifiant triomphe du signifié :

Les lépreux étaient rentrés dans leur chenil, aux coups du Jacquemart qui battait sa femme.

Livre IV, « Les chroniques »

Les chroniques de *Gaspard* utilisent des micro-événements : il semble que la grande action soit éliminée, qu'elle se diffuse dans ces micro-événements. Sur un système de correspondances, le poème compose avec les évocations d'un événement, d'un « morceau » d'histoire, pour en extraire une essence poétique puisque davantage ouverte, non classée dans la science historique.

Le premier poème, « Maître Ogier », est le récit d'une action qui ne prend de valeur en tant qu'événement que parce qu'un personnage fictif en déduit une « affabulation ». Ainsi, une action minime (des oiseaux picorant du raisin) est transformée en un symbole historique (la noblesse opprimant le peuple). Ce premier poème joue avec le genre de la chronique, en doublant le récit.

Le livre V, « Espagne et Italie »

Ce cinquième livre est fait de poèmes qui, à la manière des « Chroniques », contiennent presque tous une action majeure. À chaque fois, c'est cette action qui devient un motif du titre « Espagne et Italie », apportant à ces thèmes déjà très exploités par le

Romantisme, de nouvelles variations.

Le livre VI, « Silves »

L'eau, le soleil sont évoqués dans leurs états liés aux saisons incarnant le mouvement des éléments où s'incarnent les pensées poétiques, comme dans la première strophe du poème V « Encore un printemps » :

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

Ainsi, il clôt le recueil dans une sorte de panthéisme poétique qui s'inscrit dans la modernité (par l'annotation d'une date contemporaine à l'auteur en-dessous des poèmes), refermant les livres-poèmes et le livre méta-poétique de *Gaspard de la Nuit*.

*

Lorsqu'un auteur choisit de composer un recueil de poèmes en prose, dont le sous-titre, « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », s'inscrit dans un genre ekphrastique, la facilité et la médiocrité peuvent le conduire à s'éloigner le moins possible des thèmes poétiques et d'une écriture poétique qui rappelle la rigueur du vers.

Dans la création de son unique recueil, Bertrand est un visionnaire. Il préfère interroger la manifestation de l'action et du temps dans le récit et réduire le récit en substance poétique de manière à glorifier le signifiant et esthétiser le signifié.

Cette manière, tout à fait originale, est visible dans la division en livres qu'il fait de son ouvrage parce que le temps, les actions, les personnages sont placés au second plan de façon à mettre au premier plan leur expression et parce que les livres portent un titre qui, par son influence sur les différents poèmes qui lui sont rattachés, acquiert une dimension symbolique.

MARTA SOBKOW-BRANDICOURT

Bibliophilie

Une reliure macabre

La Bibliothèque municipale d'Angers, où sont conservés dix-sept des plus magnifiques dessins originaux de Louis Bertrand et une large part de la correspondance de Victor Pavie relative à la préparation et à la diffusion de la première édition de *Gaspard de la Nuit*, développe, depuis son exposition de 2007 sur *Gaspard de la Nuit*, un coup de cœur littéraire de David d'Angers¹, un fonds exceptionnel d'éditions illustrées du grand œuvre de Bertrand.

La collection est déjà constituée de dix-sept volumes illustrés dont certains encore inédits comme ce volume de l'édition de poche au Mercure de France de 1895 truffé de huit dessins originaux à l'encre qui semblent pouvoir être attribués au peintre Jules Dauban (1822-1908)². Cet ensemble vient de s'enrichir d'une acquisition étonnante grâce au soutien du FRAB des Pays de la Loire. Il s'agit d'un des 125 exemplaires de l'édition préfacée par Jules de Marthod et illustrée de 264 gravures sur bois de Max Dutzauer en bandeau et culs-de-lampe tirées en vert foncé, imprimée en 1904 par Firmin-Didot pour le relieur et éditeur Charles Meunier. Les lettrines historiées, les réglures rouge orangé en encadrement du texte et les titres courants et faux-titres imprimés avec des caractères gothiques de la maison Klinkhardt de Leipzig prolongent l'œuvre de Dutzauer pour conférer à l'ouvrage sa tonalité tardo-médiévale. Rappelons que la Bibliothèque publique de Genève conserve dans le fonds Charles Meunier les différents états des compositions du graveur (Genève, BGE, coll. Meunier 261).

C'est sa reliure qui donne le plus de prix à l'ouvrage acquis par Angers. Son plein box vert raciné, couramment employé par Charles Meunier pour ses éditions bibliophiliques, a en effet été ultérieurement rehaussé avec une technicité exceptionnelle par Buer, relieur installé à Lyon à partir de 1920. Le plat supérieur présente ainsi une impression en filigrane incisée dans le cuir d'une scène historiée figurant *la Mort rendant visite au poète*. En créant cette reliure, Buer s'est approprié une idée suscitée par le colophon du texte annonçant que les douze premiers exemplaires sur Japon impérial pouvaient recevoir sur demande de l'acquéreur une reliure historiée de style Art nouveau que réaliserait Charles Meunier à partir de l'une des gravures du livre. On sait par le catalogue de vente *Quarante livres et documents choisis : nouvelles acquisitions* de la Librairie Pierre-Adrien Yvinec, (Hiver 2009, lot 6) que Charles Meunier en réalisa au moins une, en 1909, ornée sur les plats de

¹ Le petit catalogue de cette exposition rédigé par Marc-Édouard Gautier et Jacques Bony est disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://fr.calameo.com/books/00002052175c7d87410ba ou peut être commandé gratuitement à la bibliothèque municipale d'Angers, 49 rue Toussaint, 49100 Angers.

² Angers, bibl. mun., Rés. A31671. Les dessins illustrent L'écolier de Leyde, L'office du soir, La messe de minuit, La chambre gothique, Le fou, Les lépreux, Le bel alcade et La nuit après une bataille. Ce volume acquis en 2011 a toujours circulé entre les mains de différents collectionneurs angevins depuis le début du XXe siècle.

deux plaques de cuir incisé et teinté, inspirées de deux illustrations du livre.

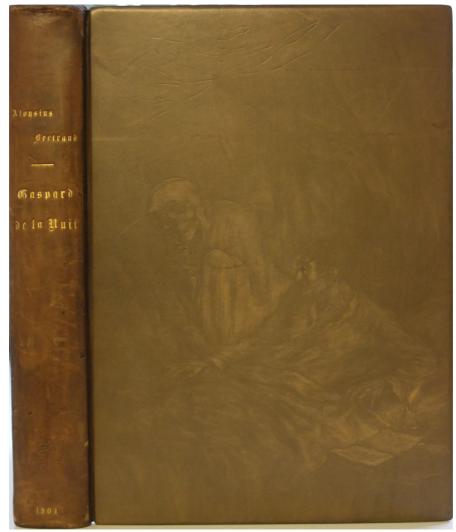
L'exemplaire n° 99/125 acquis par la Bibliothèque municipale d'Angers est ainsi une pièce rare, d'autant plus précieuse pour un fonds consacré aux éditions de *Gaspard de la Nuit* illustrées, qu'il conserve relié en tête de volume le dessin original à la mine de plomb et encre noire, à pleine page, de *la Mort rendant visite au Poète*, qui a servi de maquette à la reliure. Or, ce dessin a été réalisé par Jean-Baptiste Drevet, dit Joannès Drevet (1854-1940), réputé dans les milieux aquafortistes pour avoir gravé plusieurs diableries, dans la veine de l'œuvre de Bertrand. L'artiste semble ici s'être inspiré de l'effroi des scènes de visites nocturnes gravées par Max Dutzauer pour accompagner les poèmes de *Scarbo*, *Mon bisaïeul*, *Ondine* et *Le Nain*.

On trouvera dans les pages qui suivent une reproduction de ce dessin ainsi que de son incision dans le cuir de la reliure qui donneront envie aux lecteurs, nous l'espérons, d'aller à Angers consulter le fonds des éditions de *Gaspard de la Nuit* et bien d'autres trésors.

Marc-Édouard Gautier



La Mort visitant le poète, J. Drevet. © Bibliothèque municipale d'Angers.



Gravure incisée dans le cuir de la reliure. © Bibliothèque municipale d'Angers.

Atelier d'écriture

AUPRÈS D'UNE BALANÇOIRE

Ce matin, à l'heure du soleil levant, l'espérance est entrée dans ma maison.

Elle est entrée d'abord sous la forme d'un écureuil – le facétieux animal avait trouvé plaisant de passer par la cheminée où, en ce mois de mai, nul feu ne crépitait, pour venir jusqu'à moi et me saluer.

Elle est entrée ensuite sous la forme du merle qui, ayant trouvé refuge sur la plus haute branche du sapin qui borde ma maison, a durant plus d'une heure fatigué mes oreilles de son chant.

Elle est entrée enfin sous la forme de l'enfant que j'ai trouvée, en sortant de chez moi, assise sur la balançoire, occupée à tresser une couronne avec les fleurs les plus éclatantes de mon jardin.

Je m'avançai jusqu'à elle. Avant que nous ayons eu le temps d'échanger aucun mot, elle avait sauté de la balançoire et, avec un grand éclat de rire, m'avait posé la couronne sur la tête. La Giroflée 7 – Bulletin Bertrand – Automne-Hiver 2014

Sans répondre autrement à cette marque d'amitié, je la pris

par la main et la conduisis jusqu'à la cuisine où frémissait, dans la

casserole rougeoyant depuis l'aube sur le feu, une compote de

rhubarbe.

Je la fis asseoir, lui servis à boire et lui fis retirer ses souliers,

qui avaient couru le bois tout le matin.

Puis elle tourna vers moi ses yeux profonds comme la mer.

FABRICE AGAT, printemps 2013

141

LE TÉMÉRAIRE

Le *Téméraire*, poussé vers son destin par les vents du Grand Nord, continuait de glisser sur les flots silencieux.

À son bord plus une âme ne vivait. Sur le pont, dans les cales, dans les cabines désertées, gisaient éparpillés les instruments qui constituent le nécessaire des voyages en mer, et qui avaient survécu au naufrage des passagers : un quadrant, une boussole, désormais inutile, dont l'aiguille s'était comme rigidifiée dans son cadre, plusieurs coffres de tailles variées, qui avaient autrefois dû contenir des vivres et des vêtements, une mappemonde jaunie, plusieurs tonneaux crevés.

D'où venait-il, ce chevalier des mers, qui sans doute les avait autrefois vaillamment sillonnées, mais dont le vieil océan ne réfléchissait plus désormais, dans le miroir trouble de ses eaux, qu'une ruine lamentable? D'où venait-il et où allait-il?

Sur la terre ferme, bien loin de là, sous les toits des solides demeures où se protégeait de la fureur des tempêtes le peuple des marins, on murmurait à son sujet les contes les plus étranges. Le *Téméraire*, disait-on, n'avait jamais été lancé à flots depuis aucun port, n'avait jamais abordé aucune terre et n'avait jamais eu à son bord aucun équipage vivant. Ce n'était qu'un mirage, une ombre, une illusion... Assez puissante néanmoins pour provoquer la mort de l'imprudent qui, voulant éclaircir par lui-même le mystère du prétendu navire fantôme, tenterait de s'en approcher: à l'instant même où il entreverrait la voile funeste, le malheureux sombrerait, frappé de tétanie.

D'autres voix, pour tenter d'expliquer l'inexplicable, parlaient d'un crime autrefois perpétré par le capitaine du vaisseau. Elles prononçaient encore les mots d'expiation, de pénitence, racontant à qui voulait bien l'entendre l'histoire tragique, autant que romanesque, du capitaine fantôme : condamné à errer sans trêve sur les mers du septentrion, jamais son âme ne connaîtrait la douce paix du tombeau – à moins qu'une jeune femme, sorcière ou fée experte en magie blanche, ne consente à rompre la malédiction en l'épousant.

Ce navire qui portait si bien son nom, qui pouvait dire ce qu'il était, chimère éclose de l'imagination des hommes, ou bien ruine véritable, épave dérivant sur les eaux mornes du hasard ?

Sous la pâle lueur de l'astre du matin, à la clarté plus pâle de la lune, le *Téméraire*, voiles gonflées par les vents du Grand Nord, continuait cependant de sillonner les flots. L'étoile du berger elle-même adoucissait, lorsqu'elle regardait vers la silhouette morne, l'éclat de sa robe rouge couleur de feu.

Un cri mystérieux avait retenti dans l'air glacé. Celui de quelque animal égaré dans ces contrées hostiles ? Ou était-ce celui, si longtemps attendu, de l'ange rédempteur ?

FABRICE AGAT, printemps 2013

Iα	Giroflée "	7 - Bulletin	Rertrand	- Automne	-Hiver	2014
Lu	Gironee i	– Duncun	Dertianu	- Automic	-111VCI	4014

Un personnage est allongé dans la nature. Il regarde les nuages. Il lit à travers les nuages.

Celui-ci, à gauche, fantôme gracile et vaporeux, a la forme de ton visage lorsque tu dors.

Celui-là, qui le suit de près, semble la neige éparse de ta chevelure.

Chevauche sur le troisième, au dos de licorne, la demoiselle surgie des pages que tu me lus hier.

FABRICE AGAT, juin 2013

Erratum

Steve Murphy nous signale que la lettre de Laurine Davico dictée à son fils, présentée comme un manuscrit de Louis Bertrand et publiée dans *La Giroflée 4* (p. 11-15), pourrait être de la main du frère de l'écrivain, Jean-Balthazard-Laure (1808-1869) et non de Louis Bertrand.

Table des matières

Prélude perpétuel
par Jacques Bony p. 1
Éditorial
par Nathalie Ravonneaux
Documents et manuscrits
Louis Bertrand et le « romantisme incarné »
dans le « Récit de famille » de Paul Foisset par Valentina Gosetti
pai vaicittiia Gosetti
Le premier manuscrit du <i>Clair de lune</i> par Steve Murphy
Fac-similé du manuscrit du <i>Clair de lune</i> p. 25-27
Études et analyses
Lecture comparée de différentes versions
de quelques pièces de Gaspard de la Nuit
par Guacira Marcondes Machado
L'apprentissage de l'inculture :
Les cinq doigts de la main par Steve Murphy
Ce qu'enseigne une enseigne
(Des signes de la main dans Gaspard de la Nuit)
par Georges Kliebenstein
Relire « Le Vieux Paris »
par Nathalie Ravonneaux p. 77

. 121
131
. 133
. 135
139
. 143
. 147
149