La Giroflée

n°2

Bulletin Aloysius Bertrand

Automne 2010

Publié avec le soutien de la DRAC du Nord-Pas-de-Calais

La Giroflée

n°2

Bulletin Aloysius Bertrand

Automne 2010

Publié avec le soutien de la DRAC du Nord-Pas-de-Calais

Tous droits réservés, ©*Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand,*
Dépôt légal 3ème trimestre 2010
Imprimé en Octobre 2010 à Lille, Dif'Print imprimeur
ISSN 2106-7600

Voici donc la deuxième floraison de notre *Giroflée*
qui aurait pu porter le titre d'un poème de *Gaspard de la Nuit*,
puisque la périodicité -provisoire ?- qui s'est instaurée coïncide avec l'époque
du retour des petits Savoyards...

On trouvera dans ce *courrier pour l'hiver*
des documents, des notes et des lectures de *Gaspard de la Nuit*
qui tentent de répondre aux vœux du *Prélude* de Jacques Bony :
étudier, promouvoir et faire mieux connaître
l'œuvre de Louis, dit Aloysius, Bertrand.

Souhaitons avec lui que chacun y travaille
encore avec ardeur pour emmitoufler
de ses trouvailles et de ses rêveries l'automne 2011.

Prélude perpétuel

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

Jacques Bony

Documents

Les manuscrits de *Gaspard de la Nuit* à la Bibliothèque de l'Institut de France[1]

La Bibliothèque de l'Institut de France[2] conserve deux ensembles de documents relatifs à l'œuvre de Bertrand. Tout d'abord, les photographies de quelques-uns des manuscrits originaux que Cargill Sprietsma -à qui nous devons ces précieux fac-similés- a décrits et édités dans *La Volupté*[3]. Ces documents nous permettent de rectifier quelques erreurs et d'avoir une connaissance directe des aspects des textes qui n'ont pas retenu l'attention des critiques. Un ensemble de manuscrits autographes ensuite[4], parmi lesquels on trouve deux pages du texte liminaire « Gaspard de la Nuit », qui ont été publiées par Helen Hart Poggenburg[5] (mais comme un texte autonome et non comme une variante de « Gaspard de la Nuit », nous y reviendrons) ainsi que plusieurs fragments d'avant-textes du poème « Le Maçon » restés inédits à notre connaissance, bien que Gisèle Vanhèse en ait mentionné l'existence dans un article paru en 1992[6]. Ces autographes sont intéressants à plus d'un titre. D'une part, parce qu'ils semblent avoir fait partie, pour certains d'entre eux, d'une version avancée du manuscrit qui a été déposé chez Renduel, dont nous ne connaissons pour l'instant que l'ébauche d'une histoire aux nombreuses zones d'ombre. D'autre part, parce qu'ils offrent des variantes -des strophes entières parfois- qui seraient à leur place dans une édition critique de *Gaspard de la Nuit*.

1-Quelques remarques préliminaires sur les autographes conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France

Les manuscrits de Bertrand que nous transcrivons ici[7] appartiennent à la collection Lovenjoul de la Bibliothèque de l'Institut de France. Le marquis de Lovenjoul les acquit en 1877 par l'intermédiaire de Jules Troubat l'ancien secrétaire de Sainte-Beuve[8]. Il s'agit d'un ensemble d'autographes comprenant une ou plusieurs versions de 7 textes différents du poète : « Le Maçon » (feuillets 184, 185, 186, recto et verso), « Dijon. Ballade » (f° 187, r° et v°)[9], « Sur les rochers de xx » (f° 188, r° et v°), « Ma chaumière » (f° 189, r° et v°), « Encore un printemps (f°s 190 et 191, r° et v°)[10], « Du/pendu » (f° 192) et un fragment du texte liminaire de *Gaspard de la Nuit* (f°s 193 et

---

1 Pour Monsieur le Professeur Jacques Bony en témoignage de gratitude.

2 Je remercie Madame le Conservateur général de la Bibliothèque de l'Institut de France, Mireille Pastoureau, qui m'a permis de consulter ces manuscrits dans d'excellentes conditions, ainsi que la Commission des bibliothèques et archives de l'Institut de France, présidée par Madame Hélène Carrère d'Encausse, qui en a autorisé la publication, lors de la séance du 12 janvier 2010.

3 Louis dit Aloysius Bertrand, *La Volupté*, œuvres poétiques publiées d'après les manuscrits avec une préface, une introduction et des notes par Cargill Sprietma, Paris, H. Champion, 1926. Les reproductions de ces manuscrits sont conservées sous la cote Ms Lov H 1441.

4 Ces manuscrits autographes sont conservés sous la cote Ms LOV D 540 (538-567).

5 Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, édition établie par Helen Hart Poggenburg, Paris, Champion, 2000. L'abréviation *OC* renverra désormais à cet ouvrage.

6 Dans un article rendant hommage à Jean Richer, G. Vanhèse indique en effet que le chercheur aurait dû publier ces manuscrits dans la « préface » qu'il avait rédigée « pour une nouvelle édition de *Gaspard de la Nui*t » si le destin n'en avait décidé autrement. Elle note qu'il attirait tout particulièrement « l'attention sur les divers brouillons du *Maçon*, contenus dans le dossier "Bertrand" conservé à la collection Spoelberch de Lovenjoul », sur « le texte exact de *Un soir dans une chaumière* », ainsi que sur celui « des trois poèmes du Livre VI (Silves) : *Ma chaumière*, *Sur les rochers de Chèvremorte*. *Encore un printemp*s. » (Gisèle Vanhèse, « "Gaspard de la nuit" d'Aloysius Bertrand. Un parcours imaginal », dans *Cahiers Gérard de Nerval,* 1992, p. 54).

7 Ne sont transcrits ici que les f° 184, 185, 186, 193 et 194. Les autres manuscrits, qui, pour la plupart, ont été mieux édités, seront étudiés dans des travaux ultérieurs.

8 Sur l'histoire de ces manuscrits, voir Catherine Faivre d'Arcier, *Lovenjoul (1836-1907). Une Vie, une Collection*, préface de Monsieur Gabriel de Broglie, de l'Académie française, chancelier de l'Institut de France, Paris, édition Kimé, 2007, p. 99 et Jacques Suffel, « Les manuscrits du fonds Sainte-Beuve de la bibliothèque Spœlberch de Lovenjoul », *Bulletin du bibliophile*, 1972, n°2, p. 259-271.

9 Le texte a été copié au centre de la feuille, alors que les "poèmes en prose" sont habituellement copiés à droite d'une marge créée par le poète.

10 Rappelons que le poème du feuillet 190 est daté de 1840, alors que celui du feuillet 191 est daté de 1836.

194, r° et v°). Ils sont classés dans un dossier de papiers ayant appartenu à Sainte-Beuve, venant très vraisemblablement de l'ensemble de manuscrits, papiers divers et publications que Bertrand avait conservés auprès de lui à l'hôpital et que David d'Angers a pu sauver avant qu'ils ne servent « à allumer la pipe des garçons de salle »[11]. La correspondance entre Victor Pavie, Sainte-Beuve et David d'Angers donne à penser en effet que le sculpteur ne trouva pas sous « le grabat » de l'écrivain seulement des poèmes en vers et en prose, mais un ensemble disparate de documents, les « brouillons, vieux journaux et autres pièces » qu'évoque Sainte-Beuve dans sa lettre du 9 avril 1842[12].

Au moment où le projet d'édition de *Gaspard de la Nuit* commença à réellement se concrétiser, les manuscrits réunis par David d'Angers avaient été divisés en deux ensembles. L'un se trouvait chez Victor Pavie à Angers. Il était constitué de la copie du recueil que Bertrand avait déposé chez Renduel réalisée par l'épouse du sculpteur « pour l'imprimeur »[13], du manuscrit original peut-être[14], de quelques-uns des autographes que Bertrand conservait avec lui à l'hôpital (parmi lesquels nous supposons que se trouvaient les pièces dites « détachées extraites du portefeuille de l'auteur », « L'écolier de Leyde » dont V. Pavie dit qu'il faisait partie des « pièces supplémentaires »[15], ainsi que les « notes » « destinées […] à compléter le volume »[16]) et de quelques poèmes en vers, dont le « Sonnet à Renduel » et le poème « La jeune fille »[17]. Concernant les documents autographes, il devait s'agir donc pour l'essentiel de manuscrits de textes qui ne figuraient pas dans *Gaspard de la Nuit* et pour lesquels une question de publication éventuelle se posait. Des textes mis au net, avec quelques ratures, comme dans le manuscrit vendu à Renduel, assez vraisemblablement par conséquent. Un deuxième ensemble était constitué du manuscrit original s'il n'était pas à Angers, de dessins -dont un certain nombre avaient été réalisés pour *Gaspard de la Nuit* intitulé significativement aussi *Keepsake fantastique*[18]- et de différents autographes et textes publiés -« brouillons, vieux journaux et autres pièces »- que le sculpteur gardait chez lui[19], sans doute parce qu'ils ne pouvaient pas servir directement à l'édition du recueil

---

[11] Lettre de David d'Angers à Victor Pavie du 2 janvier 1842 (*OC*, p. 955.)

[12] *OC*, p. 958. Helen Hart Poggenburg affirme que les manuscrits conservés dans la collection Spœlberch de Lovenjoul parmi les *Dossiers littéraires* de Sainte-Beuve viennent des « feuilles éparses communiquées à Sainte-Beuve par David d'Angers » (*Œuvres complètes*, note 21, p. 1018).

[13] Lettre de David d'Angers à V. Pavie du 1er août 1841, *OC*, p. 953. Il est remarquable que David d'Angers emploie cette expression en s'adressant à V. Pavie; indiquant ainsi que la copie ne lui est pas destinée.

[14] On ne sait pas pour l'instant avec certitude où se trouvait ce manuscrit original quand l'édition a été préparée. Nous savons seulement que c'est bien la copie d'Émilie qui a servi à l'i*mpression* du volume et que le manuscrit était chez David d'Angers le dimanche 1er août 1841 (*OC*, p. 953) et que Sainte-Beuve l'a vu a plus tard le 3 août (*OC*, p. 954).

[15] Lettre de Victor Pavie à Sainte-Beuve du 7 avril 1842, *OC*, p. 956.

[16] *Ibid*. N'est plus accessible actuellement que l'une de ces *Notes*, publiée dans *OC*, p. 770-771.

[17] Quand Sainte-Beuve écrit à Victor Pavie pour lui dire qu'il « emploi[era] dans [s]a notice deux ou trois des plus jolies pièces de vers », il cite en effet *Reveuse et dont la main balance* et le Sonnet à Renduel (Lettre du 13 mai [1842], *OC*, p. 958.) La lettre de Victor Pavie à Sainte-Beuve datée du 7 avril 1842 semble faire état de quatre types de documents mis à sa disposition : le manuscrit de *Gaspard de la Nuit* (S'agit-il de sa copie et/ou de l'original ? Pour l'instant, il n'est guère possible de le savoir...) ; des « notes » destinées, estime V. Pavie, « à compléter le volume » (nous n'en connaissons plus qu'une aujourd'hui, voir *OC*, p.770-771) ; des « pièces supplémentaires » parmi lesquelles l'éditeur dit avoir fait un choix « un peu large peut-être » et « dont la révision » est laissée à Sainte-Beuve (qui désignent nos actuelles « Pièces détachées », d'autres textes en prose ainsi qu'un ensemble d'avant-textes parmi lesquels figurait « L'écolier de Leyde ») et enfin des « poésies », dont « l'admirable sonnet à Renduel » (*OC,* p. 956-957).

[18] Les dessins conservés à la Bibliothèque d'Angers y ont été déposés par Madame Paul Leferme, la fille de David d'Angers, si l'on en croit le témoignage de M. Louis Trochet, conservateur-adjoint à la Bibliothèque municipale d'Angers, rapporté par Marie-Hélène Girard dans son article « Sur l'illustration de *Gaspard de la Nuit* » (dans *Les Diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, sous la direction de Francis Claudon, Dijon, 1993, p. 141) et la notice informatique actuelle de la bibliothèque. Sur le deuxième titre de *Gaspard de la Nuit* prévu par le contrat éditorial, voir l'article de Steve Murphy, « Pour le roi ou pour les rats ? Notes en marge de *Gaspard de la Nuit* », dans *Lectures de* Gaspard de la Nuit, Presses universitaires de Rennes, 2010 (à paraître).

[19] Dans une lettre du 31 janvier 1842 à Victor Pavie, David d'Angers écrit que Sainte-Beuve « aurait besoin du manuscrit » qui est à Angers, « et même, continue-t-il, de ceux que nous avons à la maison », « pour y intercaler

principal de Louis Bertrand. Des brouillons abondamment raturés, des textes demeurés inachevés et des textes anciens donc probablement pour ce qui concerne les « pièces » qui nous intéressent ici[20].

Extrêmement scrupuleux, David d'Angers veillait à ce que ces deux ensembles de manuscrits ne soient pas dispersés et que tout soit remis à la famille de Louis Bertrand[21]. Malgré ses précautions, mises en garde et mises en demeure de restitution dans le cas de prêts, ce n'est pourtant pas ce qui arriva. Sainte-Beuve demanda en effet à disposer librement de ces deux ensembles de manuscrits pour préparer la *Notice* qui devait ouvrir l'édition de *Gaspard de la Nuit*. Il consulta une première fois les documents que David d'Angers avait conservés chez lui en 1841[22]. Est-ce à ce moment-là, ou, plus vraisemblablement, lors de son second emprunt, qui eut sans doute lieu entre le 13 mai et le 19 ou 20 juillet 1842[23], qu'il omit de rendre un certain nombre de « brouillons » au sculpteur ? Nous ne le savons pas. Toujours est-il qu'il conserva dans ses dossiers quelques-uns des brouillons des textes qu'il citait dans sa *Notice* : ceux des poèmes « Le Maçon », « Ma chaumière », « Sur les rochers de Chèvremorte » et « Encore un printemps », mais aussi celui (l'un de ceux ?) du texte que le critique compare dans les *Portraits littéraires* à un poème de Robert Burns, et qui est surtout un fragment du texte liminaire de *Gaspard de la Nuit*. Il consulta également les manuscrits conservés par Victor Pavie et les lui renvoya en mai (?) 1842[24]. Il est possible qu'il omit de lui en restituer également un ou deux puisque figurent, dans ses dossiers, des poèmes en vers mis au net qui ont pu faire partie des documents que V. Pavie avait à sa disposition lorsqu'il prépara l'édition de *Gaspard de la Nuit* : c'est le cas du poème en losange « Du/pendu » et d'une version de la Ballade sur « Dijon ». Ces omissions assurèrent à une partie des autographes de l'écrivain un sort différent de celui des autres.

Même si, en dépit des soins de David d'Angers, les manuscrits de Bertrand furent tous dispersés, au gré de ventes diverses, cet "accident de parcours" des années 1841-1842 explique sans doute en partie que plusieurs des feuillets qui se trouvent dans les dossiers de Sainte-Beuve n'ont pas été édités avec le soin qu'ils méritaient voire même ont été oubliés par les principaux éditeurs modernes de *Gaspard de la Nuit*, bien qu'ils soient d'accès aisé. C'est le cas, nous l'avons dit, des avant-textes du « Maçon » dont nous proposons ici une transcription et du texte que Sainte-Beuve a invité à rapprocher de *The Cotter's Saturday Night* de Robert Burns.

2-Les variantes du texte liminaire « Gaspard de la Nuit ».

Le texte qui se trouve sur les folios 193 et 194 du manuscrit de la Bibliothèque de l'Institut de France n'est pas à proprement parler un inédit, bien que quelques-unes des variantes qu'il

---

quelques nouveaux morceaux. » (*id*., p. 956).

20 Sainte-Beuve précise qu'il s'est inspiré des « brouillons » qui sont à Paris pour établir la leçon des textes que Victor Pavie avait en sa possession : « Vous remarquerez peut-être, dans les pièces que je cite, deux ou trois petites différences de texte [mots]. Je m'y suis arrêté d'après les brouillons d'ici. » (Courrier du 19 ? 20 ? juillet 1842 cité dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 962) (En réalité, il n'y a guère de différences que de ponctuation entre les textes publiés par Sainte-Beuve dans la *Notice* parue en 1842 et les textes établis d'après le manuscrit déposé chez Renduel, à l'exception de la répétition d'une préposition (« dans » à la fin de la strophe 2) et de deux adjectifs ajoutés dans « Ma chaumière » (« sentinelle *lointaine* » ; « une *pauvre* chaumine ») ainsi que de l'article défini du titre donné par Sainte-Beuve (« La chaumière ») –mais peut-être s'agit-il dans le titre d'une coquille, puisque les autres différences correspondent aux variantes du manuscrit de la Bibliothèque de l'Institut de France. À moins que Sainte-Beuve n'ait réellement eu accès à un manuscrit du texte intitulé « La chaumière », puisqu'il y en a un de répertorié dans le procès verbal non daté d'une séance de la SED cité par Jacques-Rémi Dahan (dans *La Toison d'or*, n°3, 2003, p. 104.)

21 Il conseille ainsi à Victor Pavie d'être extrêmement prudent à l'égard des manuscrits qu'il lui a confiés et, se sentant simplement dépositaire d'un bien sur lequel il n'a aucun droit, quoique Bertrand le lui ait explicitement légué, il refuse qu'un don soit fait à la Bibliothèque d'Angers, au profit de la famille de Bertrand, sur laquelle il ne porte pas encore ouvertement le jugement amer qu'il sera amené à formuler peu de temps après.

22 Lettre de Sainte-Beuve à David d'Angers, 9 avril 1842 (citée dans *OC*, *op. cit*., p. 958).

23 La première date est celle d'un courrier de Sainte-Beuve à Victor Pavie dans lequel il mentionne cet emprunt et l'autre celle, approximative, de la fin de la rédaction de sa *Notice* (cités dans *OC, op. cit*., p. 958 et p. 963).

24 Voir la lettre du 23 mai ? 1842 citée p. 959 dans les *Œuvres complètes* (« Je reçois sommation de David en votre nom, et je vous renvoie les pièces que vous m'avez envoyées manuscrites. »)

présente ne soient pas mentionnées dans les éditions existantes ; mais les choix de publication auxquels ont obéi ses éditeurs ont engendré un malentendu sur son statut.

Il a été publié pour la première fois, par Sainte-Beuve, dans sa *Notice*, parue en pré-publication dans *La Revue de Paris*, puis en ouverture du recueil de *Gaspard de la Nuit*, et, dans une troisième version, dans les *Portraits littéraires* en 1845. Dans une longue note de la troisième version de la *Notice* (1845)[25], le critique le présente comme de qualité inférieure à « la pièce célèbre du poète Burns ». Une expression présente bien le manuscrit sur lequel Sainte-Beuve a établi sa leçon[26] comme une variante de « Gaspard de la Nuit », mais elle est trop équivoque pour qu'un lecteur qui n'a pas consulté l'original comprenne qu'il s'agit de l'extrait d'une version tardive du texte liminaire du recueil de poèmes en prose que nous lisons aujourd'hui. Sainte-Beuve écrit en effet qu'il s'agit d'« une page toute naturelle » que Bertrand « a retranchée ensuite de son volume de choix précisément comme trop naturelle et trop prolongée sans doute, car il aimait à réfléchir à l'infini ses impressions et à les concentrer, pour ainsi dire sous le cristal de l'art ». Il donne dès lors à croire qu'il s'agissait d'un texte autonome que l'écrivain avait un moment envisagé de publier dans son recueil, mais qu'il a renoncé à insérer en raison de sa forme insuffisamment condensée, trop éloignée de celle des *fantaisies* de *Gaspard de la Nuit*. Or les raisons pour lesquelles Bertrand avait pensé insérer le texte dans son œuvre, avant de finalement y renoncer, sont tout autres, puisqu'il ne prévoyait pas de l'inclure comme "poème", mais comme élément de développement du texte liminaire. Le malentendu que pouvaient générer l'édition et le commentaire de Sainte-Beuve a abouti aux choix éditoriaux des *Œuvres complètes* parues en 2000.

S'appuyant sur la liste des textes que Bertrand a publiés ou lus à la Société des Études de Dijon (SED) en 1828, l'éditrice des *Œuvres complètes* remarque qu'un texte portait le titre d'« Imitation de Robert Burns, poète écossais ». Elle identifie donc le manuscrit de la Bibliothèque de l'Institut de France comme étant celui de la SED (ou une de ses variantes proches) et le publie comme une œuvre autonome, dans une section où elle réunit plusieurs textes au statut devenu incertain du fait de ce choix éditorial. Elle lui attribue en outre un titre qui rappelle la comparaison défavorable à Bertrand à laquelle invitait Sainte-Beuve -[Un soir dans une chaumière]- et le date de [1828?] mais sans mentionner de quelque manière que ce soit, le fait que le texte a pu faire partie, un temps, du projet de « Gaspard de la Nuit ». Ayant eu accès aux manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, elle indique néanmoins entre crochets, sur la version du texte publié par Sainte-Beuve qu'elle reproduit en partie[27], quelques « variantes » qui figurent sur le manuscrit autographe, mais de manière non exhaustive, en omettant de décrire le document d'un point de vue matériel, de parler de sa première et de sa dernière demi-pages, ainsi que de sa pagination, lesquelles sont pourtant fondamentales pour préciser son statut de « variante » du texte liminaire de *Gaspard de la Nuit* et pour le dater -car il ne peut s'agir, de toute évidence, d'un manuscrit de 1828.

Le papier utilisé par Bertrand semble être proche de l'un des papiers utilisés dans le manuscrit qui est actuellement conservé à la Bibliothèque nationale de France, si l'on se réfère à la description qu'en donne Jacques Bony dans son édition de 2005[28]. Cet autographe mesure de fait 13,2 x 17,2 cm, c'est-à-dire qu'il a les mêmes dimensions que les principales feuilles qui constituent le manuscrit de la Bibliothèque nationale de France[29]. Il se présente du reste exactement comme les

---

[25] La note ne figure pas dans les deux versions antérieures.

[26] Il faut noter toutefois qu'on ne sait pas avec assurance quelles furent les sources de Sainte-Beuve : il donne en effet des leçons (qui apparaissent pour nous comme des « variantes ») qui ne viennent pas du manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Institut de France. Il semblerait donc qu'il a eu accès à plusieurs versions de ce texte.

[27] Sur le statut de « monstre philologique » du manuscrit, voir l'article de Jacques Bony intitulé « Sainte-Beuve exploiteur d'Aloysius Bertrand ? » (à paraître).

[28] 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, Flammarion, Paris, 2005. Voir en particulier les pages 65 à 67.

[29] Jacques Bony écrit en effet que « la plupart des feuillets ont des dimensions proches de 130 x 200 mm » (*op. cit.*, p.

pages qui constituent le texte liminaire de ce manuscrit avec une marge à gauche et, en haut (à droite au recto, à gauche au verso), un numéro de page qui indique qu'il a figuré dans un état avancé du manuscrit avant qu'il ne soit déposé chez Renduel en 1836. Ces éléments simplement matériels peuvent être complétés par des éléments textuels qui ne laissent aucun doute sur l'origine de cet autographe : le début du manuscrit constitue une variante du texte de *Gaspard de la Nuit* actuellement connu[30] et la fin, identique à un fragment de la version finale, comporte le fameux leitmotiv qui ponctue le texte liminaire :

…….
-« Et l'art ? lui demandai-je ».

En ne mentionnant pas cette insertion du texte dans « Gaspard de la Nuit », à une date avancée du projet, on masque un fait qui devient de plus en plus assuré au fur et à mesure que l'on avance dans la connaissance de l'histoire génétique de l'œuvre majeure de Bertrand, à savoir que le poète n'a pas conservé les manuscrits de ses anciens textes comme des reliques, mais comme des bases de travail à partir desquelles il constituait le recueil qu'il a légué à la postérité. Sainte-Beuve le soulignait déjà dans sa *Notice* (quand il déplorait que « mécontent de lui et difficile », le poète retouchait perpétuellement ses vers de la veille plutôt que d'en composer de nouveaux, ou encore quand il confiait que Bertrand « remaniait en mille sens » « ses bluettes fantastiques » parce qu'il « en voulait composer le plus mignon des chefs-d'œuvre ») : la réécriture relevait chez Bertrand d'une véritable méthode de création poétique. La connaissance du statut de variante de ce texte permet donc d'en réévaluer l'intérêt par rapport à l'élaboration du recueil de *Gaspard de la Nuit*, ce qui est nécessaire si l'on est soucieux de comprendre les intentions d'un auteur dont l'œuvre n'a pu être éditée que de manière posthume, dans des circonstances délicates et selon des choix éditoriaux qui n'ont pas toujours été fidèles à ses vœux. Il nous a donc semblé nécessaire de transcrire fidèlement le manuscrit de la Bibliothèque de l'Institut de France, pour corriger l'erreur de perspective que les publications précédentes de ce texte ont pu faire naître, en donnant à considérer ce récit comme entièrement marginal par rapport à l'œuvre maîtresse de Bertrand, quand il contribue tout au contraire à en éclairer les visées et les enjeux.

Remarquons encore avant de donner lecture d'une transcription du manuscrit que les notes qui sont attribuées à Sainte-Beuve dans les *Œuvres complètes* de Bertrand ne sont pas toutes du critique : le manuscrit de la collection Lovenjoul est éclairant également sur ce point. Il porte ainsi au mot « étoc » une note de Bertrand : comme dans maint autre page du manuscrit du texte liminaire « Gaspard de la Nuit » conservé à la Bibliothèque nationale de France, le poète avait prévu un renvoi lexical donnant une définition du terme rare ou spécialisé choisi -élément à ajouter donc à cette « prolifération du paratexte » dont parle J. Bony pour caractériser le travail d'encadrements et de mise en page de chacun des poèmes comme de l'œuvre entier[31]. Mais il a fait le choix ici d'un appel de note chiffré alors qu'ils sont étoilés dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale[32]. Cette différence de type de renvoi, reliée à d'autres indices, en particulier la

---

64).

30 Ce texte, édité à partir du manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, est le suivant : « […] péniblement le chemin à trois cents pieds au dessous de mon trône de brouillards ! Et les nuits mêmes, les nuits d'été balsamiques et diaphanes, que de fois j'ai gigué comme un lycanthrope autour d'un feu allumé dans le val herbu et désert, jusqu'à ce que les premiers coups de cognée du bucheron ébranlassent les chênes ! – Ah ! monsieur, combien la solitude a d'attraits pour le poëte ! J'aurais été heureux de vivre dans les bois, et de ne faire pas plus de bruit que l'oiseau qui se désaltère à la source, que l'abeille qui picore l'aubépine et que le gland dont la chute crève la feuillée ! » (A. 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, *op. cit*., p. 79-80). Il figure au feuillet 10 du manuscrit qui commence par *culaires de Chèvremorte*.

31 A. Bertrand, *Gaspard de la nuit*, *op. cit*., p. 37-47.

32 Rappelons que dans les « Instructions à M. le metteur en pages », Bertrand demande de remplacer les « astérisques » par des « chiffres de renvoi ».

numérotation des pages, indiquent bien que ces feuillets ont appartenu à une copie du prologue différente de celle qui est actuellement conservée à la Bibliothèque nationale de France, ce qui laisse espérer que d'autres feuillets existent et nous permettront de mieux connaître, un jour, l'histoire de la composition de ce texte.

Code de la transcription :

Les crochets aigus simples désignent le numéro de folio ajouté à l'encre rouge sous lequel est classé le manuscrit à la Bibliothèque de l'Institut de France.
Les initiales n. d. indiquent les termes *non déchiffrés*.
Les initiales p. m. abrègent l'expression *plusieurs mots*.
Les mots barrés indiquent les mots raturés.
Les parenthèses indiquent les surcharges.
Les termes écrits en caractères plus petits ont été ajoutés en interligne ou dans un espace laissé vide lors de la première rédaction.
Les guillemets anglais " reproduisent un signe du poète dont nous n'avons pu identifier la signification (Marque d'un alinéa ? Chiffre 2 noté II ?)

<193> 1(9)[33]

route
péniblement la côte à trois cents pieds audessous
de mon trône de brouillards ! Et les nuits mêmes,
les nuits d'été, balsamiques et diaphanes, que
de fois j'ai gigué comme un lycanthrope
autour d'un feu bleuatre allumé (dans)[34]
le val herbu et désert, jusqu'à ce que la
cognée matineuse du bucheron ebranlat
les
confusement ~~la forêt de~~ chênes ! –(Ah)[35] ! Monsieur,
Combien la solitude a de grâces et de sourires
pour le poëte ! J'aurais été heureux defiler
des jours cachés (*sic*) dans la verte chrysalide des
bois, et de ne faire pas plus debruit que
l'oiseau qui lave sa plume àlasource
que le bourdon qui quête la manne au
rocher, ou que legland dont la chûte
perce la feuillée !
" Je n'ai point oubliè quel accueil
je reçus[36] dans une ferme à quelques lieueus (*sic*) de
d'octobre l'averse
Dijon, un soir ~~de septembre~~ que, ~~cheminant~~
m'avait assailli, cheminant au hasard vers la
plaine, après avoir visité les plateaux boisés
antes encore[37]
et les combes verdoy de Chambœuf. Je heurtai
de mon baton de houx à laporte secourable

[33] Le numéro de page (15) a été modifié (19) par surcharge d'une encre foncée sur une encre pâle -encre pâle identique à celle avec laquelle la deuxième partie du texte a été écrite (à partir de « "Je n'ai point »).
[34] *dans* surcharge un autre mot (non déchiffré).
[35] *Ah* surcharge peut-être -ce n'est absolument pas certain- le début de *Monsieur* (*M*).
[36] Ces deux mots ont été ajoutés d'une encre plus foncée dans un espace laissé vide lors de la première rédaction.
[37] Ces deux mots (*verdoyantes encore*) ont été ajoutés de la même encre que *je reçus* dans un emplacement laissé vide à cet effet, mais dont la dimension a été mal estimée, ce qui a obligé le poète à user de l'interligne pour achever l'addition.

et une jeune paysanne m'introduisit dans
une cuisine enfumèe, toute claire, toute
petillante d'un feu de sarment et de chenevottes.
Le maitre du logis mesouhaitaunebienvenue
simple et cordiale. Sa moitié me fit
changer de linge et préparer un chaudeau,

1(8)[38]

et l'aieul me forca deprendre sa place,
au coin du feu, dans le gothique fauteuil
debois de chêne que sa culotte avait poli
comme un miroir. Essayerai je devous
esquisser letableau que j'avais sous les
yeux ? Lelendemain etait jour de marché
ce que s est
à la ville ~~ce que~~ annoncaient (*sic*) que trop bien
lair affaire des habitans de la ferme qui
hataient les preparatifs dudépart. La
cuisine était encombrèe de paniers où
les servantes rangeaient des fromages
sur lapaille. Ici une courge que labonne
fée aurait choisie pour en faire un carosse
a Cendrillon et là dessacs de pommes et
de poires qui embaumaient la chambre
d'une douce odeur de fruits murs, ou
des poulets montrant leur rouge crête par
les barreaux de leur prison dosier.
Un chasseur arriva apportant le gibier
qu'il avait tué dans lajournée ; de
sa carnassière qu'il vida sur la table
sechapperent des lièvres, des pluviers
des halbrans dont un plomb cruel
avaient (*sic*) ensanglanté la fourrure oule
soigneusement
plumage. Il essuya complaisamment
robe
son fusil, lenferma dans un etui
d'étamine et l'accrocha au manteau de
n.d.[39]
la cheminée, sous la(*sic*) ~~rare echantillon~~ deblé deturquie
l'épi insigne [40]
ordinaire de buis saint ;
(n.d.) et la branche de ~~rameau~~

[38] 18 surcharge 16.
[39] La leçon « la griffe » (*OC*, p. 407) n'est pas convaincante (pour ce manuscrit).
[40] Les deux variantes –*rare echantillon* et *l'epi insigne*– ont été ajoutés d'une encre moins pâle, d'une plume plus fine et d'une écriture moins soignée que le reste du texte de la page. *rare echantillon* a été ajouté dans une espace laissé vide à cet effet.

<194> 1(9)[41]

[x] secouant leurs bottes d'(un) jaune d'(ocre)[44] et leurs guêtres n.d.[45]
[x] La pluie brossait (?) ~~n.d~~. contre les vitres…

[(1)] Etoc, bois de souche morte.

(cep)endant[42] rentraient d'un pas lourd [x43] les
valets de charrue[x] : ils grondaient contre
le temps qui retarderait le labourage et
les semailles. [x] Les chiens de g(a)rde
pleuraient piteusement dans la basse-cour.
Sur le feu que soufflait ~~et attisait~~ l'aïeul
avec ce tube de fer creux, ustensile obligé
rustique
de tout foyer campagnard, une chaudière
se couronnait d'écume et devapeurs au
sifflement plaintif[46] des branches d'étoc[(1)] qui se
tordaient (com)me[47] des serpens dans les
flammes. Cetait le souper qui cuisait. La
le couteau et la fourchette a la main
nappe mise, chacun s'assit maitres et
domestiques, / moi, à la place d'honneur,
chateau embastionné
devant un e(*sic*) enorme ~~amas de lard~~ (de)[48]
(de)[49] lard
choux et dont il ne resta pas une miette.
Le berger raconta qu'il avait vuleloup.
On rit, on gaussa, on goguernarda. Quelles
honnêtes figures dans ces bonnets de
laine bleue ! Quelles robustes santés dans
ces sayons de toile couleur de terreau !
(A)h[50] ! Lapaix et lebonheur ne sont qu'aux
champs ! Le metayeret sa femme m'offrirent
un lit que j'aurais été bien faché daccepter.
Je voulus passer la nuit dans la crèche.

Rien de <u>Rembranesque</u> comme l'aspect

---

41 19 surcharge 17. Le fait que les deux pages successives (193v° et 194r°) portent le même numéro 19 est sans doute à relier à la surcharge qui ouvre cette page : à l'origine, la page commençait avec un nouvel alinéa et une majuscule.

42 Le mot surcharge un autre mot (sans doute le même) qui commençait par un C majuscule après un alinéa.

43 Le signe est barré, au profit de celui qui se trouve après *charrue*.

44 Addition marginale écrite d'une encre plus foncée, d'une plume plus fine et d'une écriture moins soignée que le reste de la page. *d'un* surcharge *de* ; *jaune d'ocre* surcharge des lettres non déchiffrées.

45 Le terme est difficile à déchiffrer. La leçon que donne Helen Hart Poggenburg à la suite de sainte-Beuve -détrempées- n'est guère convaincante (pour ce manuscrit). L'addition « plaintif » dans le corps du texte a été rédigée d'une encre pâle.

46 Ajout suscrit d'une encre pâle identique à celle de la première rédaction du texte.

47 Le début du mot *comme* surcharge un mot, peut-être *dans*.

48 *de* surcharge *aux*.

49 *de* surcharge *aux*.

50 Le début de l'exclamation *Ah!* surcharge le début d'un mot écrit en lettres minuscules (peut-être *ah!*)

[n.d.][51] 20

de ce lieu qui servait aussi de grange
et de pressoir : Des bœufs qui ruminaient
leur pitance, des anes qui secouaient
loreille, des agneaux qui têtaient leur
mère, des chèvres qui trainaient la
mamelle, des patres qui retournaient la
litière à la fourche, et quand un trait
de lumière enfilait lombre des piliers[52]
et des voutes, on appercevait confusément
des fenils bourrés de fourrages, des chariots
chargés de gerbes, des cuves regorgeant
de raisins, et une lanterne éteinte
pendant à une corde. Jamais je n'ai
~~mieux~~ reposé plus délicieusement. Je
mendormis au dernier chant du grillon
odorante de paille d'orge
tapi dans (m)a[53] couche de n.d. en fleurs
et je m'éveillai au premier chant du coq
battant de l'aile sur les perchoirs loin-
tains de la ferme[54]. »

……
-« Et l'art ? lui demandai je. »
-« Patience ! Lart etait encore dans les limbes.
J'eus bientot assez du ~~chant~~ ~~de lalouette et de la grive~~.
Un matin d'automne que je vis de ma fenêtre
les champs se rider sous leau, et les bois
fumer de bruines, jeus (avalé)[55] mon désœuvrement
et mon ennui dans les chroniques
de messire Enguerrand de Monstrelet[56]. Je
me passionnai pour le moyen age.

Avant de donner lecture des avant-textes du « Maçon », voici, pour permettre au lecteur de

[51] On discerne plusieurs chiffres surchargés puis raturés. Le dernier était sans doute un 7. On trouve ces types de rature sur le manuscrit de la Bibliothèque nationale de France.

[52] L'image de l'ombre des piliers est également présente dans les avant-textes du « Maçon ».

[53] La première lettre de *ma* surcharge un *d* (probable début d'un doublon de *dans*).

[54] L'image du coq chantant, « sentinelle mythique » (*OC*, p. 444) est récurrente dans l'œuvre de Bertrand. Elle est présente également dans les avant-textes du « Maçon », dans « Ma chaumière », dans « Les Grandes Compagnies » et dans le poème en vers « Le Point du jour » par exemple.

[55] Le participe passé surcharge un mot non déchiffré.

[56] La mention des *Chroniques* de Monstrelet à la fin de ce feuillet est particulièrement intéressante, puisqu'on ne connaissait pas encore cette source de Bertrand.

se faire une idée plus juste du rapprochement proposé par Sainte-Beuve, la traduction par Léon Halévy du texte de Robert Burns. Elle a paru sous le titre "Lecture de la Bible dans une chaumière d'Écosse. Imité de l'anglais de Robert Burns" dans les *Poésies européennes* en 1833[57] :

Lecture de la Bible dans une chaumière d'Écosse
Imité de l'anglais, de Robert Burns

On se place en silence à l'entour du foyer,
Et tous les fronts, tournés vers le vieux métayer,
Se couvrent de respect, de gravité sévère.
Le livre saint, ouvert sur les genoux du père
Cède à ses larges doigts, par le soc endurcis,
Qui passent lentement sur les feuillets noircis.
Il découvre sa tête, et son mâle visage
Respire de nos monts la majesté sauvage.
On écoute... il commence... et l'assemblée en choeur
Répète autour de lui : « Célébrons le Seigneur ! »
Tout le toit retentit de leurs accens rustiques ;
Leur âme se marie à leurs pieux cantiques,
Et jusqu'à l'Éternel monte l'hymne de paix.
Ce sont nos airs chéris, les vieux chants écossais,
Qu'a redits si souvent l'écho de nos montagnes ;
Chants mille fois plus chers à nos libres campagnes
Que les savans accords d'un luth efféminé,
Dont la douce langueur charme un peuple enchaîné.
Heureuse dans ses fers, que l'Italie esclave
Élève un chant pompeux vers le ciel qui la brave !
C'est en disant les airs qu'ont aimés nos aïeux,
Que descend dans nos coeurs l'espoir religieux ;
C'est aux cieux souvenirs de gloire et de patrie,
Qu'un voeu pur et brûlant sort de l'âme attendrie,
Et qu'à la fois rempli d'amour et de fierté,
L'homme parle sans crainte à la divinité.
Ce vieillard dont la voix grave et majestueuse
Récite la prière à la foule pieuse,
Cet homme qui du ciel enseigne ici les lois,
Regardez ! ce n'est plus un simple villageois !
Non, Dieu l'a revêtu d'un plus saint caractère ;
L'âge a blanchi son front ; il est époux et père ;
Il prie, et le ciel brille en son œil inspiré ;
C'est un prêtre, un pontife, et Dieu l'a consacré !

Dévotion sublime, élan d'une âme pure,
Que j'aime tes beautés, tes fêtes sans parure !
Religion touchante et d'amour et de foi,
Noble culte, ô combien pâlissent devant toi
Ces cultes de prestige, et de bruit et de foule,
Où d'un vain appareil la pompe se déroule,
Où le coeur un instant vers le ciel élancé
Veut en vain fuir la terre, et retombe glacé.
Comparez ces parfums et ces chants mercenaires
À ces hymnes du coeur, à ces simples prières,
Qui réveillent l'écho d'un rustique foyer,
Et que chantent sans art les fils du métayer.
Écosse, ô mon pays, voilà les nobles scènes
Qui décorent tes monts, encor vierges de chaines !
Conserve tes vertus, ta naïve candeur ;

[57] Pour un exemple de traduction de ce texte en prose au début du XIXe siècle, voir *OC*, p. 443.

Là résident tes droits, ta force, ta splendeur !
L'honneur, le dévoûment habitent tes chaumières !
Orne tes jours de paix de tes vertus guerrières !
Et que ton peuple, uni d'un lien fraternel,
Place sa liberté sous l'égide du ciel !

3-Les avant-textes du poème « Le Maçon » (I,2)[58]

« Le Maçon » est l'un des textes les plus célèbres de Bertrand, depuis que Sainte-Beuve l'a cité dans sa *Notice*, où il le présente comme une « petite drôlerie gothique » que le poète a lu à ses pairs lors d'un séjour à Paris et qui a sonné à ses oreilles « comme un avant-goût en miniature du vieux Paris considéré magnifiquement du haut des tours de Notre-Dame. » Le critique souligne les qualités esthétiques que lui confèrent « la précision presque géométrique des termes et l'exquise curiosité pittoresque du vocabulaire ». Pour donner à sentir toute l'originalité de ce texte d'un nouveau genre, il le désigne -la formule est désormais fameuse- comme un « daguerréotype en littérature, avec la couleur en sus ». S'inscrivant plus précisément encore dans une perspective esthétique, et en s'opposant vigoureusement à la lecture « simplement pittoresque » de *Gaspard de la Nuit*, Max Milner, dans l'article qu'il a consacré au rapport des Surréalistes à Bertrand[59], souligne, quant à lui, comment, dans ce texte, le poète à « contre-courant » des peintres de l'école hollandaise dont il s'inspire et « à l'inverse de l'esthétique classique -ou romantique », refuse « l'hyper-réalisme » et les détails convenus : il « exagère l'acuité visuelle de son personnage », superpose « les plans et morcelle le paysage en fragments discontinus, dont le dernier, évoquant les réalités de la guerre introduit une note inquiétante et une dimension cosmique ».

Comme Sainte-Beuve le reconnaît dans sa *Notice*, la perfection formelle à laquelle était parvenu Bertrand dès les premières versions qu'il rendit publiques, avait permis que le texte se gravât à sa seule lecture dans la mémoire de ses auditeurs, si bien que lorsque David d'Angers voulut rappeler le poète dijonnais au souvenir de Victor Pavie en 1836, c'est « Le Maçon » qu'il le nomma[60]. Il ouvrait ainsi la succession de commentaires sur la dimension allégorique du poème à laquelle s'intéresse également Henri Quéré dans l'article qu'il lui a consacré, quand il commente le « *topos* artistique du maçon-poète ou architecte », souligné par la présence des "vers gothiques"[61]. Il faudrait ajouter que l'insertion du "poème" dans le manuscrit déposé chez Renduel accentue encore cette dimension en établissant un système d'échos qui mettent en abyme l'œuvre de Gaspard de la nuit/Bertrand se reflétant dans le travail du Maçon et le tableau que construit son regard, ce qui, peut-être, explique quelques-uns des amendements dont témoignent les avant-textes que nous transcrivons ci-dessous.

<u>Code de la transcription</u> :
Les crochets aigus simples désignent le numéro de folio sous lequel est classé le manuscrit à la Bibliothèque de l'Institut de France.
Les crochets droits indiquent des strophes ou expressions barrées verticalement.
Les initiales n. d. indiquent les termes *non déchiffrés*.
Les initiales p. m. abrègent l'expression *plusieurs mots*.
Les initiales m. c. signalent un *mot coupé*.
Les mots barrés indiquent les ratures.

---

[58] On trouvera une lecture du « Maçon » à la lumière de ces avant-textes, ainsi que plusieurs articles proposant des analyses de ce texte important, dans *Lectures de* Gaspard de la Nuit (dir. Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2010, à paraître).

[59] Max Milner, « Aloysius Bertrand, "surréaliste dans le passé" » dans *Transfigurer le réel. Aloysius Bertrand et la fantasmagorie*, sous la direction de Francis Claudon et Maryvonne Perrot, Centre Georges Chevrier, 2008, p. 210-211.

[60] Lettre du 22 mai 1836, citée à la page 897 des *Œuvres complètes* et ci-dessous.

[61] Henri Quéré, « "La construction du Maçon". Essai sur l'énonciation littéraire », dans *Regards sur la critique littéraire moderne*, Paris, 1996, p. 204.

Les parenthèses indiquent les surcharges.
Les points d'interrogation entre parenthèses indiquent un déchiffrage douteux.
Le cadre interne à celui qui délimite la page de manuscrit signale un papier collé pour substituer à une strophe abandonnée ou trop raturée, le travail d'une nouvelle version (becquet).

1-Folio 184, recto (12,7 x 20,7 cm)

<184>
37 ~~36~~ ~~nd~~

Le Maçon.
~~XVxx~~ 11.

Les dimensions du papier qui porte ce titre (12,7cm x 20,7cm) correspondent aux formats du manuscrit de *Gaspard de la nuit* conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote 25276 décrits par Jacques Bony (130 x 200mm)[62]. Il porte le même numéro deux (noté « 11 ») que dans le manuscrit final, indiquant qu'il s'agit de la deuxième pièce du livre I, « L'école flamande », et le même numéro de page : 37 au recto, 38 au verso, après correction d'un numéro raturé non déchiffré (dont le premier chiffre est peut-être un 7) puis d'un autre numéro raturé, peut-être le numéro 36. Ces deux ratures sont des ratures bouclées. Ce feuillet 184 se présente en outre exactement comme les pages de titre du manuscrit de la Bibliothèque de France, à l'exception remarquable de l'absence d'enjolivements (rehauts de couleur et signes calligraphiques) et de la différence de numérotation du poème : cette page comporte -dans la mesure où les ratures bouclées permettent de l'affirmer- la série de numéros suivante : XV, XX, 11, alors que la page du manuscrit de la Bibliothèque nationale comporte la série XX, 11, ce qui donne à penser que le manuscrit de la Bibliothèque de l'Institut de France est le vestige d'une étape antérieure de la constitution du recueil. Notons encore que le papier vélin rosé de cette page de titre la distingue des autres manuscrits du « Maçon » conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France qui figurent sur de fins papiers velins jaunis. Ces derniers apparaissent du reste davantage comme des brouillons, alors que celui-là semble avoir appartenu à une version très avancée du recueil, avant que ne lui soit substituée une version postérieure, ce qui expliquerait d'ailleurs la différence remarquable de type de papier pour ce poème dans le manuscrit de la Grande Réserve de la Bibliothèque nationale lui-même, dont J. Bony a fait mention dans sa communication au Colloque pour le bicentenaire de la naissance d'Aloysius Bertrand (1807-2007), les 23 et 24 novembre 2007[63]. Le tampon de la Bibliothèque de l'Institut de France est placé sous le titre et la série de numéros souscrits.

Comme dans le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France encore, il porte au verso, l'épigraphe qui a été adoptée dans la version "définitive" du manuscrit. La rature de mise en page du manuscrit de la Bibliothèque nationale de France ([cesxxx] à la fin de la première ligne) semble attester également que ce manuscrit a bien été établi à la suite de celui de la Bibliothèque de l'Institut de France. Sous cette épigraphe, d'une écriture rapide et peu soignée, une série de

---

[62] *op. cit.*, p. 64.

[63] Jacques Bony, « Le(s) manuscrit(s) de *Gaspard de la nuit* », dans Gaspard de la Nuit, l*e grand Œuvre d'un petit romantique*, (dir. Nicolas Wanlin), PUPS, « Colloques de la Sorbonne », à paraître.

fragments de formulation que l'on retrouve dans les avant-textes du « Maçon » et dont la plupart ont été abandonnés dans la version "définitive" du poème. Le contraste entre la mise au net de l'épigraphe et les essais de rédaction du poème donne à penser que la citation de Schiller a été choisie avant que le texte lui-même ne soit achevé, ce qui souligne l'importance qu'avait l'extrait de *Guillaume Tell* aux yeux de l'écrivain. En voici une transcription :

2-Folio 184, verso

~~n.d.~~[64] 38

le maitre macon : regardez ces bastions, ces
contreforts ; on les dirait construits pour
l'eternité.
Schiller. Guillaume Tell.

Le coq qui detourne la peste du fumier[65]
Ce coq d'or qui vire à l'aiguill (*sic*)[66] du clocher
Il voit sous ses pied (*sic*) planer les tiercelets d'une aile immobile
dans l'abyme d'arcs boutans, tandis qu'à ses côtés les griffons de
pierre vomissent l'eau des plombs[67].

Il voit des chevaux bridés qui piaffent derrière à la porte
d'amour
d'une hotellerie, des limiers[68] de ferme qui flairent des levrettes
danoises sur la place du marché, et des coqs qui
détournant la peste (?), s'egosillent de joie sur un fumier (?).

si haut qu'il hume dans la nue la pluie
et les vents.

Le bestiaire qui tenait une grande place dans ces essais et inscrivait le poème dans la continuité de « Harlem » et de ses scènes de vie quotidienne, ainsi que du fragment de « Gaspard de la Nuit » qui figure sur les feuillets 193 et 194, sera finalement réduit à trois images fixes aux dimensions moins esthétisantes que symboliques dans le poème final : « l'aile échancrée et immobile du tiercelet », « la citadelle qui se rengorge comme une geline » et « l'oiseau de bois fiché à la pointe d'un mai ». Le poète semblait tenir tout particulièrement à l'image du coq qui revient trois fois dans cette dizaine de lignes -image biblique mais renvoyant aussi à un animal que l'on croise chez les Romantiques allemands et qu'on trouve en particulier dans une réplique de *Guillaume Tell* qui précède immédiatement la citation choisie par Bertrand pour l'épigraphe du

---

64 Le numéro figurant sous la rature bouclée est difficile à déchiffrer ; peut-être s'agit-il du numéro 76. S'agissait-il d'un numéro correspondant à la pagination d'un recueil manuscrit ou de la pagination d'un cahier de travail ? Pour l'instant rien ne permet de le savoir.

65 Le texte étant difficile à déchiffrer et mes recherches ne m'ayant pas permis de trouver trace d'une croyance ou d'une légende qui l'éclairerait, la leçon n'est pas sûre.

66 La leçon de ce mot difficile à lire est établie à partir de la leçon donnée par les autres avant-textes.

67 Bertrand adoptera dans la version finale la substitution dont il fait l'essai au verso du feuillet 186 (*ardoises* remplace *plombs*). On se souvient que dans *Notre-Dame de Paris* (livre X, chapitre 4, « Un maladroit ami »), des maçons réparent la toiture de certaines parties de la cathédrale à l'aide de feuilles de plomb et que Claude Frollot achève sa chute du haut de la cathédrale, parce que la gouttière, où il est tombé, est terminée par « un tuyau de plomb » qui ploie sous son poids (Livre onzième, chapitre 2, « La creatura bella bianco vestita »).

68 limiers ? lévriers ? La leçon est difficile à établir. On trouve le mot « limiers » dans le texte liminaire « Gaspard de la Nuit » et celui de « lévriers » à plusieurs reprises dans le recueil (par exemple dans le texte liminaire ou dans « Messire Jean ») et dans le « Dessin d'un encadrement pour le texte ».

poème. La deuxième formulation -« le coq d'or qui vire à l'aiguille du clocher »- fait directement écho à l'épigraphe sans doute fantaisiste -et de ce fait, d'autant plus chargée de sens- du premier poème du premier livre :

> Quand d'Amsterdam le coq d'or chantera,
> La poule d'or de Harlem pondera.
> *Les Centuries de Nostradamus*.

Elle est aussi la réécriture des deux derniers vers du premier quatrain du poème « Le Follet de Saint-Bénigne » de Charles Brugnot, daté du 3 décembre 1829 et publié de manière posthume en 1833 :

> Le Follet qu'autrefois on voyait se percher,
> Rouge comme une flamme, ou blanc comme un cigne,
> Près du coq d'or, qui vire au bout du haut clocher,
> Sur la flèche de Saint Bénigne,[69]

On voit ainsi un exemple de la manière dont Bertrand travaille ses textes en prose à partir de textes en vers[70]. C'est ici en habile versificateur qu'il compose le vers blanc

> Ce coq d'or qui vire à l'aiguille du clocher

à partir de l'alexandrin maladroit (et de l'octosyllabe) de C. Brugnot. Ce dodécasyllabe semble destiné à remplacer cet autre vers blanc qu'est la formule qui le précède sur le manuscrit : « Le coq qui détourne la peste du fumier ».

L'identification de cette source probable permet aussi d'émettre des hypothèses de datation des manuscrits. La réécriture des vers de Brugnot semble indiquer en effet que les variantes du f°184 v° (ainsi que du f° 185 r° qui reprend l'expression) sont postérieures aux *Bambochades romantiques* et datent peut-être de l'époque où Bertrand relut les œuvres de son ami pour rédiger « Aux mânes de Charles Brugnot », daté du 13 septembre 1831, ou l'article dans lequel il annonce la publication des « vers épars » du jeune écrivain par sa Veuve, publié le 7 juillet 1832[71].

Il est remarquable en tout cas que l'image du coq virant à l'aiguille du clocher et celle des porcs « s'égosill[a]nt qui ne figurent pas dans la version "définitive" du texte n'ont pas été totalement abandonnées : elles ont manifestement fusionné pour entrer dans la composition d'un autre poème. Elles sont en effet vraisemblablement à l'origine de l'expression frappante du coq qui « s'égosille[ ] dans le gelinier » de « Ma chaumière », dont un manuscrit corrigé se trouve dans le même ensemble d'autographes que ceux que nous transcrivons ici (f° 189 r° et v°). On peut également souligner que l'image du coq aux avant-postes de la ferme figurait sous cette forme dans le fragment du texte liminaire de *Gaspard de la Nuit* (feuillets 193 et 194), qui a sans doute joué un rôle également dans la composition de « Ma chaumière » : peut-être l'expression était-elle destinée à produire, pour ce texte, l'effet d'annonce si caractéristique du texte liminaire « Gaspard de la Nuit ». Notons encore que l'image du coq apparaît aussi, mais plus spécifiquement dans ses dimensions bibliques, dans les différentes versions des « Grandes Compagnies »[72].

Dans le texte final, le coq n'apparaît plus que dans l'étymologie du terme cocarde, à laquelle

---

69 Charles Brugnot, *Poésies*, XXXIII, Imprimerie de Madame Veuve Brugnot, 1833, p. 293.

70 Nous en avons croisé un premier exemple avec la confrontation du poème en vers « Les Rameaux » et du texte en prose « L'office du soir » dans *La Giroflée* n°1 (p. 28 sq.)

71 *OC*, p. 612-614 et p. 501-502.

72 « Un coq chanta dans une ferme. -« Le coq a chanté et saint Pierre a renié notre-seigneur ! marmotta l'arbalétrier en se signant. » -

Bertrand songea peut-être. Outre son intérêt récurrent pour la composition des mots et leur éventail sémantique, on notera en effet qu'un article du *Magasin pittoresque* -mais datant de 1836 (p. 203)- rappelle cette étymologie dans les termes suivants :

> « Origine du mot *cocarde*. - Nos soldats n'ont longtemps porté sur leur chapeau que des plumes aux couleurs du prince, qu'on appelait un chapelet de plumes. Ce chapelet était d'ordinaire fait de plumes de coq, et s'appelait *coqarde* ou *cocarde*. Lorsqu'on remplaça la plume par un nœud de ruban, on continua de lui donner le nom de cocarde, qui a passé aussi à la plaque ronde en étain aux trois couleurs de nos soldats. »

Les recherches poétiques qui aboutiront à l'image du tiercelet à l'aile immobile dans l'état « final » du poème sont également particulièrement suggestives. La présence explicite du verbe « planer », qui ne figure pas dans le texte publié, souligne en effet que le tiercelet est à la fois mobile (il plane) et immobile (il ne remue pas les ailes). Or, comme un correspondant souhaitant garder l'anonymat le remarque « cette superposition des états n'apparaît que par l'écriture, de même que la superposition du passé et du présent dans la représentation tumulaire du roi "priant encore" (*OC* p. 611). C'est également cet espace-temps particulier qui a frappé Max Milner lorsqu'il qualifie les deux premières pièces du recueil de "simultanéistes". Dans *Harlem,* temps court ("l'œil attaché à une tulipe") et temps long (fleuriste amoureux qui "maigrit") se rejoignent dans une même proposition. On est tout près de l'espace-temps des *Illuminations* (sections II et III d'*Enfance* par exemple), assez loin des normes antiques de l'*ekphrasis* : cela ne peut pas "se représenter", seulement s'écrire. »

3-Folio 185 recto

39.

Le maçon <185>[73]

——

[Le maçon, Abraham Knupfer chante, la
truelle à la main, dans les airs echaffaudés – si haut
qu(e) li(sant)[74] —[75] les vers gothiques du bourdon,
il nivelle de ses pieds et ~~la cathedrale~~ leglise un des ~~immenses~~ arcs-boutans
~~virer~~
~~si haut quil voit sur sa tete virer le coq~~ ~~virer~~[76]
a l'aiguille du trente
~~n.d.~~[77] au ~~du~~ ~~cloch~~er ~~et sous ses pieds planer~~
planer dans l'abyme
~~(les) tierceles~~ ~~planer entre~~ ~~(les)~~[78] ~~arcs-boutans~~

m.c. ville aux trent ~~clochers~~ eglises]

m.c. voir ~~de la ville~~ decoupés
m.c. le

[73] Le numéro du feuillet est précédé du tampon de la Bibliothèque. Il a été noté dans le sens horizontal du feuillet.
[74] *que lisant* surcharge *qu'il lit*
[75] Un espace a été laissé vide pour permettre un éventuel ajout et a été comblé par un trait horizontal traduisant sans doute le renoncement à toute addition.
[76] *virer* surcharge un mot non déchiffré.
[77] Assez longue rature bouclée ; il n'est pas certain qu'il y ait un texte dessous.
[78] *les* surcharge *des* qui surcharge peut-être déjà d'autres lettres.

Il s'agit là d'un fragment de manuscrit. Une page qui a pu avoir les mêmes dimensions que plusieurs des feuillets utilisés pour le manuscrit de *Gaspard de la Nuit* à la Bibliothèque nationale de France puisqu'elle a 13,1 cm de large. Elle a été déchirée à 6,5 cm du haut de la page à gauche et à 8,5 cm du haut de la page à droite. Le papier semble être le même que celui qui a été utilisé pour le fragment de « Gaspard de la nuit » qui se trouve aux feuillets 193 et 194.

Nous y trouvons la première strophe du poème « Le Maçon » –et quelques mots de la deuxième strophe– avec de nombreuses ratures témoignant de différentes campagnes de correction. Plusieurs expressions sont communes avec les recherches du f° 184 v°, en particulier l'image du « coq d'or qui vire à l'aiguille du clocher ».

La strophe est barrée de deux traits verticaux, qui sont sans doute des ratures d'utilisation, indiquant que le texte a été copié ailleurs pour être mis au net. Un mot écrit à l'encre, dans le sens horizontal de la feuille, en écriture cursive et en assez gros caractères, recouvre le texte. Il s'agit peut-être d'un nom propre -celui de l'un des propriétaires successifs du manuscrits nous suggère Jacques Bony.

Nous apprenons grâce à ce feuillet que le nom du Maçon -Abraham Knupfer- a été trouvé de manière définitive bien avant l'achèvement du texte, de même que la triade de termes « truelle », « échaffaudés » et « nivelle » qui renvoient tous à l'activité ouvrière du maçon tout en permettant, par des jeux de syllepse et des références symboliques, d'orienter le lecteur vers d'autres interprétations. C'est ce que confirme l'avant-texte du f° 186 v°.

4-Folio 185 verso.

Nous trouvons sur le verso du feuillet 185 une strophe inédite du poème comportant de nombreuses corrections. Elle suit la fin d'une strophe qui a été abandonnée. La fin de cette première strophe (« un troupeau de porcs sur la place du marché aux cochons ») est écrite d'une encre plus claire que tout ce qui suit.

Les deux premières lignes de la deuxième strophe sont rayées d'un trait vertical et deux traits verticaux barrent la dernière ligne. Ils se prolongent sous le texte ; ils barraient donc sans doute la strophe suivante dont il ne reste que quelques fragments de lettres.

On note que Bertrand procède ici au déplacement d'une épithète (« embourbés »), type de correction assez fréquent, que l'on trouve par exemple aussi dans la dernière strophe du poème, avec le changement de place de l'adjectif « harmonieuse », sur le manuscrit de la Bibliothèque nationale de France (voir l'édition de *Gaspard de la Nuit* de Jacques Bony, p. 406).

	un troupeau de porcs sur la place du marché aux cochons.
	[Ce qu'il voit encore ce sont des vivandiers
^{x}embourbés	~~embourbés~~[79] qui dégagent leurs fourgons ^{x}]
	~~chevaux scellés qui piaffent, la bride p.m.n.d. a la treille~~[80]
	des ~~marechaux-ferrans qui pansent~~
	qui pansent [81]
	a la porte d'un cabaret ,
~~un~~	~~des haridelles blessées~~, ~~n.d~~[82]. et des chiens
~~des troupeaux de~~	des haridelles blessées
~~porc se se vautr~~	[de ferme qui flairent des levrettes danoises.]
~~dans la fange~~.	

[79] Rature bouclée.

[80] *la bride* [...] *a la treille* (?) La lecture de ce groupe de mots, difficile à déchiffrer, n'est pas du tout sûre.

[81] Un trait indique que cet ajout devait être inséré entre *qui piaffent* et ce qui suit dans l'ajout interlinéaire du haut.

[82] Je n'ai pu déchiffrer le terme qui se trouve sous cette rature bouclée.

méridien
choquer
rouler des boules sur le vert ombres[83]

5-Folio 186 recto (8,9 x 14,7 cm)

<186>
40

[Les troupes impériales se sont logées dans le faubourg.
voila qu'un cavalier tambourine là bas. Abraham
Knupfer distingue son chapeau à trois cornes,
ses aiguillettes de laine rouge, sa cocarde
traversée d'une gance et sa queue nouée
d'un ruban.]

[Ce qu'il voit encore, ce sont ~~des soudards~~
~~qui~~, dans le parc empanaché de gigantesques
des bourgeois (qui) jouent aux boules[84] sur le vert
ramées ~~sur d(es) (pelo)uses d'emeraude~~ ~~criblant~~
et des soudards ~~n.d.~~[85]
qui arquebusent ~~de bois~~
~~à coup d'arquebuse~~ un oiseau ~~fiché à la~~
de bois
pointe d'un mai.][86]

[Ce qu'il voit encore ce sont des coursiers
qui piaffent d'ennui dans le marché,
se
des chiens qui flairent d'amour ~~aux levrettes~~
dans un préau, des porcs qui se vautrent
de loisir dans une piscine[87], des paons
qui gloussent d'orgueil sur un perron
et des coqs qui s'égosillent de joie sur un fumier.]

Et le soir, quand la peur des ombres le
~~n.d.~~
chass(a) des ~~n.d~~[88]. ~~embrumés~~ de la cathedrale
depuis embrumée
il appercut, ~~de~~ lechelle à lhorizon, un
village incendie par des gens de guerre
qui flamboyait comme une comète
dans l'azur.

[83] Les lettres de ce mot sont coupées, mais cette leçon est probable. Elle suggère donc que la parastrophe (je remercie G. Kliebenstein à qui je dois la précision de ce terme) qui suivait celle-ci était une version de celle que l'on trouve au recto et qui commence par *Et le soir quand la peur des ombres le chassa...*, où l'on trouve également la mention des *boules sur le vert*.

[84] Le jeu de boules est très répandu en France au XIXe siècle.

[85] Le mot raturé était peut-être *qui.*

[86] Il y a une ligne verticale ondulée dans la marge en face des dernière lignes. On retrouve le même signe en face des trois premières lignes de la dernière parastrophe du feuillet.

[87] Le terme désigne au XIXe siècle les différents types de bassins artificiels où l'eau est recueillie.

Nous pouvons lire sur ce feuillet quatre strophes complètes de la fin du texte. Les trois premières sont barrées d'un trait vertical, indiquant sans doute qu'elles ont été mises au net ailleurs. La première est identique à la quatrième strophe du texte publié, la deuxième présente des variantes par rapport à la cinquième strophe du poème publié. La troisième est inédite ; elle rappelle des fragments de texte figurant sur les autres feuillets. La quatrième présente des variantes par rapport à la strophe finale aujourd'hui connue. Il s'agit donc vraisemblablement d'un manuscrit proche dans le temps de celui qui figure dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, comme le confirme la pagination corrigée à l'identique sur les deux manuscrits. Il est sans doute de peu antérieur au moment où le poète trouva la formule qu'il cherche sur ce feuillet pour parfaire la dernière strophe, en donnant à voir la cathédrale crucifiée.

On apprend ainsi que la strophe qui décrit le costume des troupes impériales, ici parfaitement mise au net, a été achevée relativement tôt par rapport au texte dans son ensemble. On remarque aussi que l'évocation du loisir bourgeois contrastant avec le marché aux bestiaux et aux volailles a figuré jusque dans un stade avancé du projet. Ces images invitent à s'interroger sur les liens qu'envisageait le poète entre les préparatifs des habitants de la ferme (feuillet 193) partant pour le marché et ces projets d'évocation pittoresque : le retrait du développement qui a figuré dans le texte liminaire de « Gaspard de la Nuit » et la suppression de ces évocations sont-ils liés ? Ce n'est pas impossible si l'on songe au caractère fortement « programmatique » du texte liminaire actuel par rapport au recueil de "poèmes en prose".

6-Folio 186 verso

29.

Le maçon

[Le maçon (A)braham[89] K(n)upfer chante, la truelle
à la main dans les airs echaffaudés –si haut
(h)ume les nuées qu'il
quil ~~p.m. n.d.gothique p.m.n.d.~~[90]
nivell(e) de ses pieds et léglise aux trente arcs
ant
boutans et la ville aux trente èglises.]
si haut qu'il lit les vers gothiques du bourdon
de la cathedrale
~~Il voit les~~ tarasques de pierre vomir leau
pendant que
ardoises [91] ~~piliers~~
des plombs dans l'abyme confus des galeries,
des ~~des clochetons~~
des fenêtres, des pendentifs, des tourelles, ~~des~~
des piliers
~~murailles~~, des toits et des charpentes, que
tache d'un point grisâtre l'aile echancrèe
et immobile du tiercelet.

2.

lit les vers gothiques
si haut qu'(il)[92], ~~si haut p.m.n.d.~~
~~enseigne à ecrire il ecrirait n. d. sur~~

[88] *clocher* (?)

~~le dans p.m.n.d. les vers gothiques~~[93]
du bourdon, et qu'il les ecrirait sur
lorbe du soleil[94]

[Il voit le Danube qui se deroule en coul(euvre).
~~Il voit~~ les fortifications qui se decoupent en
~~dans ses bastions~~
etoile, la citadell (*sic*) qui se rengorge comme une
geline dans un tourteau, les cours des palais
ou le soleil tarit les fontaines, et les cloîtres
monastères
des ~~couvents~~ ou lombre tourne autour d(es) piliers.]

En dépit de sa place –en dernière position de l'ensemble et au verso d'une leçon qui paraît proche de la version finale– ce manuscrit semble assez ancien, ce que paraît confirmer la différence de pagination (le recto de la page porte le numéro 40, le verso le numéro 29). Il présente des recherches sur le début du poème, nous livrant ainsi des variantes jusqu'à présent inconnues. Une expression est commune avec les bribes de phrase qui suivent l'épigraphe sur le folio 184 : « si haut qu'il hume les nuées ».

Apparaît une mention du Danube qui expliquerait peut-être que la tradition rapporte le lieu évoqué dans ce poème –la ville aux trente églises– à une localité germanique. Helen Hart Poggenburg souligne en effet que « V. Pavie dans son *Prospectus* dit qu'il s'agit ici de Mannheim et F. Rude (1971, p. 19) a accepté son dire », alors que « nulle part ailleurs dans les documents connus cette ville n'est mentionnée. »[95] Mannheim ne se trouve pas sur le Danube, mais la mention du fleuve dans ce manuscrit suggère qu'il a pu y avoir d'autres versions du texte, en particulier celle qu'a entendue Victor Pavie, dans lesquelles des lieux précis étaient cités. Il faut en outre souligner qu'il est probant que Bertrand a pensé ou fait allusion explicitement à Mannheim dans l'une des versions du poème puisque la ville est étroitement liée à la biographie et au théâtre de Schiller, cité en épigraphe dans *Gaspard de la Nuit* : c'est là qu'eut lieu en 1782, la fameuse première représentation des *Brigands,* qui valut plusieurs jours de détention à l'auteur qui s'y était rendu sans autorisation.

On remarque que le poète, pour travailler sur les sonorités de la première strophe a souligné l'écho entre truelle et nivelle, au moment où il hésite entre deux formes différentes du verbe (nivelle/nivelant). On note aussi que si la mention de la couleur du tiercelet reste identique entre cette version et la version "finale", une évolution est sensible de *grisâtre* -qui souligne avant tout la distance entre le maçon et l'oiseau- à *gris* -qui met davantage en valeur la couleur de l'oiseau - invitant ainsi à l'identifier comme un faucon pèlerin peut-être -au dos gris foncé et au nom particulièrement suggestif- comme nous le suggère Steve Murphy.

Les variantes de ce feuillet permettent aussi de formuler des hypothèses sur les raisons pour lesquelles, peut-être, David d'Angers nomma familièrement Bertrand « Le Maçon » dans sa lettre à

---

89 L'initiale de Abraham surcharge un *a* (lettre minuscule).

90 Il s'agit vraisemblablement d'une variante de : « ll voit les vers gothiques du bourdon de la cathédrale ».

91 C'est le terme qui a été retenu pour la version « finale ».

92 *qu'il* surcharge *que*

93 L'espace blanc qui sépare l'article défini *le* et les mots non déchiffrés représente la place laissée vide par Bertrand sur son manuscrit pour insérer un ou plusieurs mots.

94 *sur lorbe du soleil* a été ajouté d'une encre plus pâle. Sous le becquet, on trouve l'emplacement d'une parastrophe de cinq lignes, qui commence par « Il voit » et se termine par une ligne et demi difficile à déchiffrer sous la rature bouclée, qui semble offrir une variante inconnue. Les deux lignes et demi qui les séparent sont remplacées par des lignes bouclées.

95 *OC*, p. 298. On peut lire en effet à la page 5 du *Prospectus* de V. Pavie : « Et les maçons juchés sur les girouettes de Saint-Maurice ont-ils rien à envier des choses curieuses que *Le maçon Knupfer* discerna jadis dans Manheim (*sic*)?... »

Victor Pavie du 22 mai 1836 :

> J'ai vu le *Maçon*, tu sais ce poète si naïf dont Sainte-Beuve nous a lu des vers. Il avait pris une velléité à Renduel d'imprimer son œuvre, mais il a réfléchi que la saison n'était pas bonne, ainsi nous voilà retardés jusqu'à l'année prochaine. Est-ce humiliant pour le génie que le commerce avec sa froide raison vienne refouler dans l'obscurité de nobles inspirations ! Mille tendres amitiés. David.

Si dans la version finale du texte, le Maçon apparaît assez clairement comme une allégorie du poète, parce qu'il « chante » et peint ce qu'il voit comme un double de l'auteur de « L'école flamande », parce que, aussi, l'épigraphe établit un lien avec le poème dédicace à Hugo, comme la mention des tirs d'arquebuse et des pendentifs qui ornent la cathédrale nous renvoie au texte liminaire « Gaspard de la nuit », nous voyons grâce à cet avant-texte qu'Aloysius Bertrand avait envisagé d'accorder à son personnage, la fonction d'écriture elle-même :

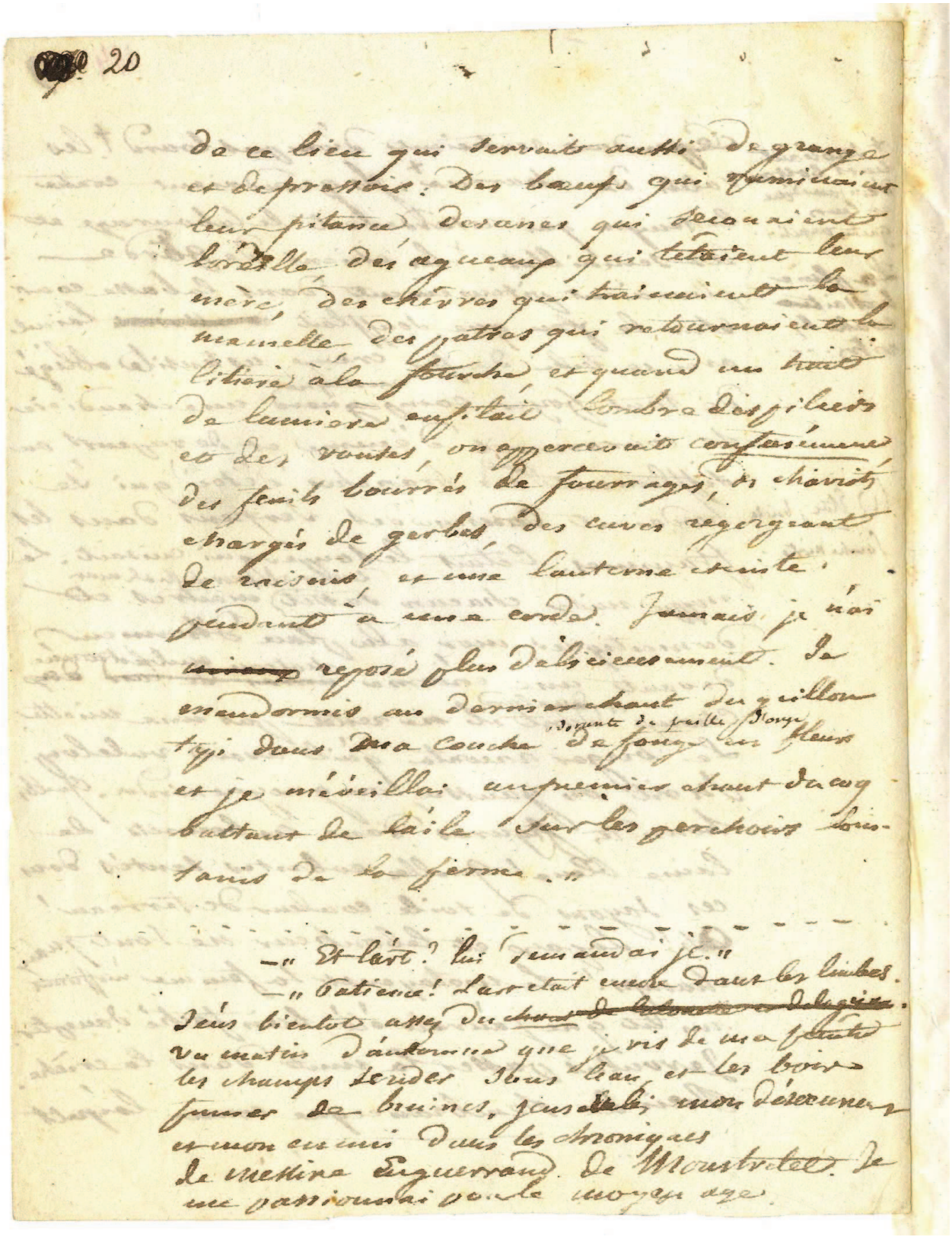
lit les vers gothiques
si haut qu'(il), ~~si haut p.m.n.d.~~
~~enseigne à ecrire il ecrirait n. d. sur~~
~~le dans p.m.n.d. les vers gothiques~~
du bourdon, et qu'il les ecrirait sur
lorbe du soleil[96]

Peut-être la version lue devant David d'Angers et Victor Pavie comportait-elle quelque formule aussi explicite que celle que semble chercher le poète sur ce manuscrit, ce qui expliquerait que les auditeurs y aient déjà entendu cette dimension allégorique construite désormais davantage par l'inscription du texte dans le recueil que par le poème lui-même, lu isolément. D'autres autographes surgiront sans doute un jour de l'ombre, sinon pour confirmer ou infirmer cette hypothèse, du moins pour préciser notre connaissance de l'élaboration de l'œuvre et mieux apprécier le travail qui permit que cette « adorable bague jetée […] à la mer, pendant la furie des vagues romantiques » brille d'un tel éclat dans sa « forme condensée et précieuse »[97].

Nathalie Ravonneaux

[96] *sur lorbe du soleil* a été ajouté d'une encre plus pâle. Sous le becquet, on trouve l'emplacement d'une parastrophe de cinq lignes, qui commence par « Il voit » et se termine par une ligne et demi difficile à déchiffrer sous la rature bouclée, qui semble offrir une variante inconnue. Les deux lignes et demi qui les séparent sont remplacées par des lignes bouclées (sous lesquelles il n'y a, semble-t-il, aucun texte).

[97] Lettre de Stéphane Mallarmé à Victor Pavie (Tournon, février 1866), citée dans les *Œuvres complètes* de Bertrand, *op. cit.*, p. 980-981.

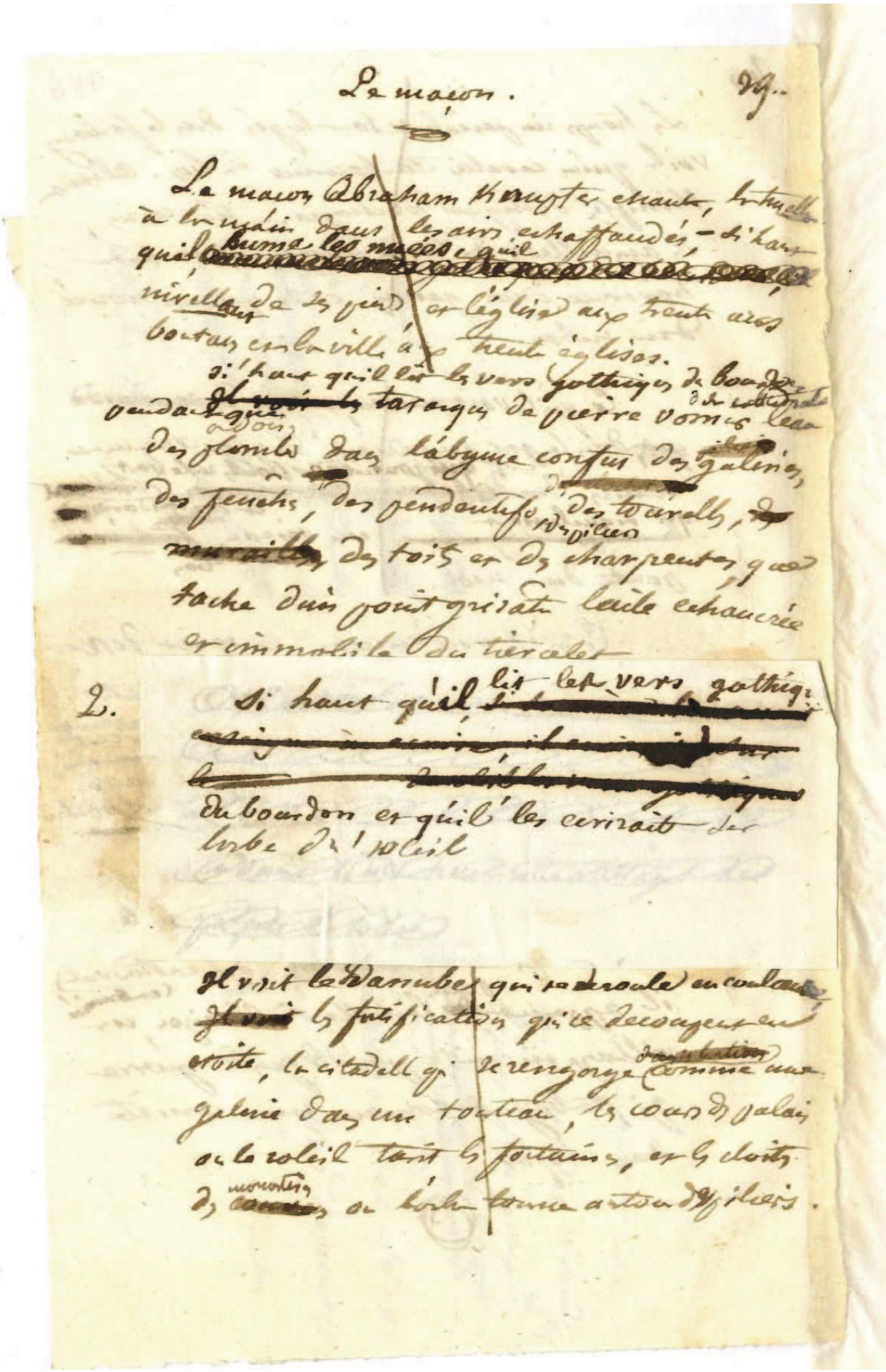


20

de ce lieu qui servait aussi de grange et de pressoir. Des bœufs qui ruminaient leur pitance, des ânes qui secouaient leur litière, des agneaux qui tétaient leur mère, des chèvres qui traînaient la mamelle, des pâtres qui retournaient la litière à la fourche, et quand un trait de lumière enfilait l'ombre des piliers et des voûtes, on apercevait confusément des seils couverts de fourrages, des chariots chargés de gerbes, des cuves regorgeant de raisins, et une lanterne existe pendant à une corde. Jamais je n'ai ~~mieux~~ reposé plus délicieusement. Je m'endormis au dernier chant du guillotyn, dans ma couche de foin, jonchée de feuilles, fleurs et je m'éveillai au premier chant du coq battant de l'aile sur les perchoirs construits de la ferme. »

— « Et l'art ? lui demandai-je. »

— « Patience ! L'art était encore dans les limbes. Je vis bientôt assez du ~~chant de l'alouette et de l'oiseau~~ vu matin d'automne que je vis de ma fenêtre les champs se vêtir sous l'eau et les bois fumer de brumes, je ~~dé~~ mon déjeuner et mon ennui dans les chroniques de Mathieu Enguerrand de Monstrelet. Je me passionnai pour le moyen age.



La maçon.

La maçon Abraham Kempter chante, tout en
à la vérité dans les airs échaffaudés, – il hante
qu'il ~~[illegible]~~ brûma les mâtes, qu'il
nivellant de ses pieds et l'église aux trente cinq
bourses en la ville à ses neuf églises.

S'il hante qu'il lit les vers gothiques de boudon
vandale ~~[illegible]~~ les tarangues de pierre vomies leau
des plombs dans l'abyme confus des galeries,
des fenêtres, des pendentifs des tourelles, des
~~murailles~~ des toits et des charpentes, que
tache d'un point qu'il atteint l'aile échancrée
et immobile du tiercelet

2. Si haut qu'il lit les vers gothiques
~~[illegible]~~
du boudon et qu'il les écrivait sur
l'orbe de l'soleil

Il visit le Danube qui se déroule en coulant
~~Il visit~~ les fortifications qui le décorent en
étoile, la citadelle qui se rengorge comme une
galerie dans un tonneau, les cours du palais
où le soleil tient les fontaines, et les cloîtres
des monastères où l'orbe tourne autour des piliers.

Etudes et analyses

Gaspard de la Nuit : une poétique du brouillage

Longtemps méconnue, l'œuvre d'Aloysius Bertrand est sortie progressivement de l'ombre grâce au renouveau des études romantiques. En effet, Bertrand a été considéré comme un poète mineur parce que son unique œuvre, *Gaspard de la nuit*, n'entre pas dans les perspectives esthétiques, aussi révolutionnaires soient-elles, des ténors du mouvement. Paradoxalement, alors que les romantiques ont tenté de mettre fin aux dictats des cadres génériques et des règles esthétiques, ils n'ont pas retenu et lu les textes du poète comme ils le méritaient. Si Baudelaire ne les avait mentionnés, la plupart de ses contemporains les aurait probablement ignorés. Les circonstances d'une publication chaotique ne sont pas seules responsables de cet échec. Son statut marginal par rapport aux œuvres contemporaines explique sans doute en partie l'oubli dont elle a fait l'objet. De fait, tout en étant imprégnées de l'imaginaire et des préoccupations esthétiques de son époque, les *Fantaisies* de Bertrand s'en démarquent de telle sorte qu'elles ont dû profondément déstabiliser le lecteur contemporain et qu'elles surprennent encore le lecteur moderne. L'originalité de *Gaspard de la nuit* réside en effet dans une écriture, qui bouleverse non seulement les codes littéraires antérieurs mais également les repères contemporains, pourtant en voie de renouvellement en cette première moitié de siècle. L'innovation ne concerne pas uniquement le poème en prose, forme émergente dont Nathalie Vincent-Munia[1] a montré les spécificités. Dans le cas de Bertrand, la révolution semble plus profonde encore et elle s'exerce à tous les niveaux de la création, faisant vaciller repères et normes littéraires. Quelles sont les caractéristiques de cette poétique du brouillage qui n'a pas trouvé grâce aux yeux d'un siècle où la liberté était le credo esthétique majeur ? Après avoir envisagé la position singulière de l'énonciateur dans *Gaspard de la Nuit*, nous verrons que Bertrand travaille les limites fonctionnelles des différents discours, générant ainsi une réception ambiguë, régie par les variations tonales.

1. Brouillages énonciatifs

La singularité de la poétique d'Aloysius Bertrand réside d'abord dans le brouillage systématique de l'énonciation. La démarche ne relève pas de la simple quête identitaire, qui deviendra un poncif dans l'écriture romantique : le lecteur est pris dans un vertige qui fait qu'il ne sait jamais qui parle. *Gaspard de la nuit* comporte des poèmes dont le système de communication est aussi varié que déstabilisant. A. Bertrand y conjugue toutes les configurations énonciatives. D'une part, des poèmes font surgir des images dont l'énonciateur est absent ou du moins s'efface, tout en conservant les marques de subjectivités inhérentes au discours poétique. D'autre part, des textes mettent en scène un ou des énonciateurs dont on rapporte les paroles dans un cadre narratif. Enfin, certaines pièces présentent une énonciation à la première personne, oscillant entre réalité et fiction de telle sorte que l'on ne peut fixer l'identité du « je ».

Avant de s'intéresser à l'énonciation des poèmes, il est bon de se pencher sur le paratexte de *Gaspard de la nuit.* Ce dernier comporte quatre textes distincts. L'intérêt de cet ensemble est qu'il surplombe les poèmes en livrant un discours d'explication, qui est censé livrer des clés de lecture. Mais, si l'on excepte le poème final[2], dédié à Charles Nodier, Aloysius Bertrand détourne le rôle du paratexte. *A priori*, le prologue instaure un pacte de lecture de nature autobiographique. En effet, la signature établit une équivalence entre le sujet

---

[1] Nathalie Vincent-Munia, *Les premiers poèmes en prose*, Champion, 1996.

[2] *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, édition établie et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Le livre de Poche, 2002, p. 201-202.

de l'énonciation, le narrateur, le personnage et l'auteur. Cependant, c'est sans compter l'intervention d'un autre protagoniste, d'un autre « je », Gaspard de la Nuit, qui va bouleverser cette paisible équivalence. De fait, la mise en scène de la rencontre avec le « pauvre diable » complique cette identification. La structure du prologue en est en partie responsable. Le dialogue avec le « monomane » tend progressivement à superposer les deux instances énonciatives. D'abord, le récit-cadre enchâsse un second récit, celui de Gaspard, qui lui-même contient une série de tableaux lyriques et épiques. Ensuite, les deux discours se répondent comme dans un effet de miroir. Les similitudes dans la caractérisation des personnages ainsi que les effets spéculaires tendent à confondre l'énonciateur premier et son interlocuteur. Au début de leur conversation et à propos de la quête de l'art, les deux personnages ont cet échange :

> -« Poète, si c'est être poète que d'avoir cherché l'art ! »
> -« Vous avez cherché l'art ! Et l'avez-vous trouvé ? »
> -« Plût au ciel que l'art ne fût pas une chimère ! »
> -« Une chimère !... Et moi aussi je l'ai cherché ![3]»

Cette dernière réplique n'attire pas seulement l'attention parce qu'elle fait référence à l'art pictural, mais surtout parce qu'au début de la conversation, elle fait de Gaspard l'exact reflet du « je » poète. Pourtant, deux instances distinctes demeurent puisque le prologue s'achève sur cette conclusion :

> Si Gaspard de la Nuit est en enfer, qu'il y rôtisse. J'imprime son livre.
> Louis Bertrand.[4]

Le prologue installe une dialectique entre altérité et identité, mise à distance critique et adhésion.

Ce brouillage énonciatif est fortement lié aux perturbations référentielles, qui font hésiter le lecteur entre fiction et réalité de l'énonciation. De même que le prologue passe du réalisme du « pauvre diable » au fantastique d'un diable qui « s'attife quelquefois en jeune et jolie fille pour tenter de dévots personnages[5] », de même, la préface joue sur les limites entre ces frontières. Ainsi est-elle signée « Gaspard de la Nuit », *alter ego* diabolique du « je » initial, alors que le texte préfaciel exhibe la réalité de la posture auctoriale :

> Et que si l'on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que monsieur Séraphin ne lui pas expliqué le mécanisme de ses ombres chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras. – Il se contente de signer son œuvre[6].

Tout en revendiquant le statut d'auteur conscient de sa création, le sujet refuse (construction de la phrase) d'en donner les clés et complique un peu plus le système de communication. Le dispositif confond métadiscours supposé réel et mise en scène fictive. Gaspard reprend-il la parole ? L'emploi de la S3 relève-t-il des règles propres à la *captatio benevolentiae* ou est-ce justice rendue au véritable auteur du livre, le diable ? Si le lecteur n'est pas dupe de la supercherie, il reste dans l'expectative quant à l'identification de l'énonciateur. Le problème réside surtout dans la succession de ces textes liminaires, placés sur le même plan et pourtant

---

3 *Gaspard de la Nuit*, p. 45.
4 *Ibid.*, p. 58.
5 *Ibid.*
6 *Ibid.*, p. 60.

distincts dans leur énonciation. Le troisième texte[7], adressé à V. Hugo confirme ce vertige de la référence à l'orée du recueil. Dans cette dédicace, le réel est posé par l'interlocution et la datation (Paris, 20 septembre 1836). Mais, de nouveau, le texte se situe dans les marges de la fiction. Outre le mouvement paradoxal qui fait s'anéantir passé et futur, l'univers et le lexique archaïsants déportent la réalité de l'interlocution dans une sphère fictive.

Cette tension entre réalité et fiction rejaillit sur les poèmes dont l'énonciation est instable. Quand « je » il y a, ce « je » est labile, mouvant et insaisissable. En effet, la construction du livre instaure un système d'échos entre le paratexte et le texte, et entre les différentes pièces du recueil selon une variation instable. Ainsi le « je » présent dans les poèmes peut-il faire penser à l'un des « je » du prologue. Mais lequel ? Est-ce le diable du prologue qui part « en quête du diable », c'est-à-dire en quête de lui-même, ou est-ce l'énonciateur premier qui s'est perdu dans son reflet ? Lisant Agrippa et Paracelse[8], est-il le même que celui de « l'Alchimiste » qui feuillette « les livres hermétiques de Raymond Lulle[9] » ? Le personnage narrateur du prologue est-il l'interlocuteur de son bourreau Scarbo dans le poème éponyme[10] et dans toute la section intitulée « La Nuit et ses Prestiges » ? Le « je » qui s'empare du livre infernal pour le signer de son nom est-il identique à celui qui déplore l'oubli de la postérité dédiant son livre à Victor Hugo et à Charles Nodier ?

> Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire, avant que les commentateurs ne l'obscurcissent de leurs éclaircissements[11].

À l'image de l'oxymore final, la fluctuation incessante de l'énonciation joint paradoxalement ipséité et altérité. Dans le même temps, que de proximité entre l'énonciateur du prologue et le « je » de « Sur les rochers de Chèvremorte [12]» ou celui de « Encore un printemps [13]» ! Qui est Scarbo, un double de Gaspard de la nuit ou un double de l'énonciateur premier ? Si l'ensemble liminaire était totalement coupé du recueil, le problème ne se poserait pas. Cependant, la permanence lexicale, thématique et énonciative trouble le lecteur et le pousse à partir en quête du « je ». Ce sont paradoxalement l'élaboration rigoureuse et les effets de structure qui brouillent l'énonciation. Le « je » n'est jamais totalement le « je » autobiographique, ni le « je » lyrique ; il est parfois son double réel ou fictionnel. En somme, l'énonciation semble tiraillée entre texte et paratexte. De fait, à l'intérieur même du recueil, on trouve des poèmes qui jouent aussi un rôle métatextuel. C'est le cas du poème adressé « À un bibliophile » qui met en abîme la thématique médiévale choisie par l'auteur :

> Qu'importent à ce siècle incrédule nos merveilleuses légendes, Saint Georges rompant une lance contre Charles VII au tournoi de Luçon, le Paraclet descendant à la vue de tous, sur le concile de Trente assemblé, et le juif errant abordant, près de la cité de Langres, l'évêque Gotzelin, pour lui raconter la passion de notre seigneur ?[14]

Le « je » est donc pris dans les méandres d'une œuvre qui joue avec les limites entre réalité et fiction, texte et paratexte.

---

7 *Ibid.*, p. 61-62.
8 *Ibid.*, p. 54-55.
9 *Ibid.*, p. 83.
10 *Ibid.*, p. 121.
11 *Ibid.*, p. 201.
12 *Ibid.*, p. 194-195.
13 *Ibid.*, p. 196.
14 *Ibid.*, p. 161.

Aux ambiguïtés du « je » s'ajoute sa « fictionnalisation » systématique, pour reprendre une expression de Dominique Combe[15]. Le poète ouvre tous les champs identificatoires possibles. Le « je » n'est pas seulement Louis Bertrand, Gaspard de la nuit ou le diable ; il est aussi le capitaine Lazare[16], le spectateur du lynchage des juifs[17], le « pèlerin agenouillé[18] », le follet[19], le « jeune reclus[20] », ou un masque[21]. Ces différentes projections participent, tout autant que la polyphonie qui en résulte, à rendre instable le système d'énonciation. Les discours sont nombreux, se fondent et se confondent. L'un des procédés les plus significatifs de cette poétique du brouillage est l'absence d'incise dans les paroles rapportées au discours direct. De même que l'échange entre Gaspard de la Nuit et le personnage narrateur tendait à confondre les deux interlocuteurs, il est fréquent que les poèmes commencent *ex abrupto* sur des paroles, prises sur le vif et dont on ignore le locuteur qui n'est souvent révélé qu'à l'extrême fin du poème. Des textes comme « Les gueux de nuit », « La tour de Nesle » illustrent de manière significative cette caractéristique. Comme l'a montré Nathalie Vincent-Munia, l'usage du tiret[22] est marquant non seulement parce qu'il brise la linéarité de la prose mais également parce qu'il mine la cohérence de l'énonciation et de l'énoncé :

> – « Ohé ! rangez-vous, qu'on se chauffe ! » – « Il ne te manque plus que d'enfourcher le foyer ! Ce drôle a les jambes comme des pincettes. »
>
> – « Une heure ! » – « Il bise dru ! » – « Savez-vous mes chats-huants, ce qui fait la lune si claire ? » – « Non ! » – « Les cornes de cocu qu'on y brûle.[23]»

Loin d'adopter une mise en page permettant d'identifier les interlocuteurs par le jeu de l'alternance des paroles, le poète juxtapose les discours comme s'ils étaient indifférenciés. Une nouvelle fois, le lecteur se trouve déstabilisé et ce n'est pas la chute du poème qui résout le problème : les différents énonciateurs se confondent dans la masse des « gueux de nuit », du « procureur au parlement » et des « gascons du guet[24]». La multiplication des plans d'énonciation et leur fictionnalisation génèrent donc un système de communication complexe qui participe de l'originalité de la poétique bertrandienne.

2. Une typologie textuelle brouillée

L'énonciation kaléidoscopique rejaillit sur le type des textes présents dans le recueil et leur singularité générique. Il ne s'agit pas ici de définir le poème en prose (de nombreux critiques ont déjà largement éclairé cette question) mais de montrer comment à l'intérieur des poèmes, Bertrand travaille en profondeur les limites fonctionnelles des différents types textuels et notamment du récit et de la description[25]. *Gaspard de la nuit* se caractérise par leur subversion. Ainsi se mêlent dans le recueil des tableaux dynamiques et des récits elliptiques.

---

15 « La référence dédoublée », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, p. 39-63.

16 « Le Capitaine Lazare », p. 73.

17 « Les deux Juifs », p. 94.

18 « L'office du soir », p. 104.

19 « Le Falot », p. 97.

20 « La cellule, p. 170.

21 « La chanson du masque », p. 182-183.

22 *Les premiers poèmes en prose*, p. 171.

23 *Gaspard de la Nuit*, « Les gueux de nuit », p. 95.

24 *Ibid.*, p. 96.

25 Jean-Michel Adam, *Les textes. Types et prototypes*, Nathan, 1997, rééd. 2001.

L'influence de l'art pictural dans *Gaspard de la nuit* n'est plus à démontrer. Cependant, ce n'est pas tant l'interdisciplinarité qui nous intéresse que son importance dans la poétique de brouillage pratiquée par Bertrand. Ce dernier dépasse largement les références à la peinture et Rembrandt ou Callot sont plus des indications tonales qu'une référence générique. Il ne s'agit pas tant de transposer l'art pictural dans le domaine scriptural, même si cette approche est flagrante dans l'élaboration typographique et calligraphique. Le tableau offre une vision globale et synthétique du monde que l'écriture ne peut restituer telle quelle à moins de la figer dans une simple description. Or, cette univocité est contraire aux préoccupations esthétiques de Bertrand. Les rencontres entre les arts inspirent l'écriture qui cherche à créer une dynamique de l'image. Le poème inaugural « Harlem[26] » cristallise ce rapport singulier à l'art pictural. La mention des « bambochades » montre que le tableau et son pendant littéraire, la description, ne peuvent être conçus de manière statique. La référence à des peintres de l'école flamande renvoie à une complexité et à une multiplicité d'axes visuels qui ne figent pas l'image mais au contraire l'animent. Aussi, aucune des descriptions de *Gaspard de la Nuit* n'en est vraiment une. Elle donne à voir un lieu, une personne mais en action. Dans le poème précédemment cité, la succession des groupes nominaux, coordonnés par « et » donne l'impression que l'énumération est indéfinie. Dans *Les premiers poèmes en prose*, Nathalie Vincent-Munia analyse précisément ce poème, soulignant notamment l'emploi des verbes d'action[27]. Ces verbes supposent une transformation qui s'écarte de la fonction descriptive. Il en va de même dans « Le maçon[28] ». À l'immobilité du point de vue du spectateur s'opposent les changements d'optique qui vont d'une vision panoramique à une vision de détails. On retrouve une dynamique similaire dans « Les cinq doigts de la main[29]». S'appuyant sur la tradition du blason, Bertrand s'en écarte grâce au jeu métaphorique et métonymique. Les changements dans l'espace génèrent une épaisseur chronologique propre à la narration. Dans « les Lépreux[30] », le poème oscille plus clairement encore entre narration et description. Le texte ne raconte rien si ce n'est le quotidien et l'exclusion des lépreux. Le mode répétitif semble figer l'évocation mais le passage d'un type de lépreux à un autre compense cette absence d'action. Dès lors, les poèmes oscillent sans cesse entre discours descriptif et discours narratif, conférant à l'image une dimension cinétique avant l'heure.

De même que la description est mouvante, le récit est détourné de sa fonction habituelle. On peut définir un texte narratif comme un texte qui rapporte des événements et les actions accomplies par des personnages et ordonnés suivant une logique temporelle. Pourtant, sous la plume d'A. Bertrand, cet objectif est largement dévoyé. Dans le livre intitulé « Les Chroniques », on s'attend tout particulièrement à trouver ce type de texte : les chroniques étant traditionnellement une suite de faits marquants consignés dans l'ordre de leur déroulement. Or, si Bertrand rapporte bien des anecdotes historiques comme dans « Maître Ogier[31] » ou « La poterne du Louvre[32] », il tend cependant à déconstruire la logique narrative.

D'abord, il condense le schéma narratif jusqu'à l'amener aux limites de la cohérence. Ce brouillage résulte souvent de plusieurs procédés combinés. Par exemple, dans « Les grandes compagnies[33] », les éléments clés de la progression de l'action (le reniement de

---

26 *Ibid.*, p. 69.
27 *Les premiers poèmes en prose*, p. 118.
28 *Ibid.*, p. 71-72.
29 *Ibid.*, p. 79.
30 *Ibid.*, p. 159-160.
31 *Ibid.*, p. 145.
32 *Ibid.*, p. 147.
33 *Ibid.*, p. 155.

l'archer et le meurtre de Jacques d'Arquiel) sont livrés sur le mode allusif. D'ailleurs, la fausse ampleur du poème, s'étendant sur plusieurs pages, accroît paradoxalement le caractère elliptique du récit. Le poète disloque la causalité narrative en multipliant les paroles rapportées, les blancs typographiques et les personnages. Tout est fait pour perturber les repères du lecteur. Pour preuve, on peut relever l'utilisation des déterminants. Le personnage de l'archer est normalement introduit au début du récit par l'indéfini mais lorsqu'il est de nouveau désigné au début de la troisième section, il est de nouveau marqué par l'indéfini. Cette détermination surprenante le pose comme un nouveau protagoniste, distinct du précédent. Pourtant, il est en possession d'un pourpoint supposé avoir appartenu à Jacques d'Arquiel. En omettant certaines circonstances et en brouillant la référence, le poète ne permet pas au lecteur de se raccrocher à une quelconque structure diégétique. Ce dernier est réduit à formuler des hypothèses et à compléter les blancs.

De fait, Bertrand opère des coupes dans le schéma narratif. C'est le cas notamment dans « Le Marquis d'Aroca », issu de la section « Espagne et Italie ». La courte saynète est réduite à la fin de l'histoire, moment où le personnage éponyme « sign[e] au front les brigands de la pointe de son épée[34]». La condensation vise à mettre en relief l'acmé de l'action. *A contrario*, dans des textes comme « L'Alerte », le poète prend le contrepied de la logique narrative, et par là même des attentes du lecteur, puisque la perturbation, l'alerte, n'est qu'une fausse alerte et les bandits « grimp[ent] aux soupentes, en bâillant d'ennui, de fatigue et de sommeil[35] ».

S'exerçant de manière récurrente dans le recueil, ces distorsions de la causalité narrative passent également par le brouillage de la temporalité. Tantôt l'ordre du récit mêle anticipation et rétrospection comme dans « Henriquez[36] », tantôt il ouvre des possibles narratifs qui ne sont pas réalisés dans le cadre du poème comme dans « Les Muletiers[37] » ou « La Cellule » qui s'achève en suspens :

> Aussitôt que la nuit aura clos tous les yeux, endormi tous les soupçons, le jeune reclus rallumera sa lampe, et s'échappera de sa cellule, à pas furtifs, un tromblon sous sa robe[38].

La clôture est tendue entre l'aspect achevé du futur antérieur et l'inachèvement du futur : la conclusion est rendue caduque ou du moins suspendue par la dimension prospective de ces temps verbaux.

Enfin, la déconstruction de la narration est paradoxalement liée à la présence du registre fantastique. Alors que les éléments fantastiques viennent tout droit du conte, structure narrative par excellence, ils viennent déstabiliser l'équilibre du récit. Dans « Mon bisaïeul[39]», par exemple, la narration se délite dans la vision hallucinatoire ou onirique de l'ancêtre, faisant de ce poème une image plus qu'un récit.

La plupart des textes se trouvent donc toujours à la limite entre description et narration par la déconstruction opérée par Bertrand. L'unité du poème est toujours tendue dans un équilibre fragile entre ces deux termes. Dans « La viole de Gamba[40] », le récit est réduit à un simple cadre servant de prétexte à une saynète-tableau de la *commedia dell'Arte*. Bertrand

---

34 *Ibid.*, p. 175.
35 *Ibid.*, p. 179.
36 *Ibid.*, p. 176.
37 *Ibid.*, p. 171.
38 « La Cellule », p. 170.
39 *Ibid.*, p. 133.
40 *Ibid.*, p. 81.

joue sur le lien ténu entre la narration enchâssante, réduite au strict minimum, et le centre, canevas schématique du théâtre d'improvisation.

Il ne s'agit pas toujours de miner la singularité des procédés caractéristiques de chaque texte mais de générer la même fonction (donner à voir ou raconter un événement) par d'autres moyens. L'utilisation des procédés dramatiques et notamment des discours rapportés au discours direct contribuent à reconstituer une progression de l'action sans utiliser la narration traditionnelle. Le poème « La Sérénade » est sans nul doute l'exemple le plus significatif non seulement de l'inspiration théâtrale des poèmes en prose mais également des brouillages typologiques et fonctionnels :

> Un luth, une guitarone, et un hautbois. Symphonie discordante et ridicule. Madame Laure à son balcon, derrière une jalousie. Point de lanternes dans la rue, point de lumière aux fenêtres. La lune encornée.
>
> *
>
> – « Est-ce vous, d'Espignac ? » – « Hélas ! Non. » – C'est donc toi mon petit Fleur-d'Amande ? » – « Ni l'un, ni l'autre. » – « Comment ! encore vous, Monsieur de la Tournelle ? Bonsoir ! cherchez minuit à quatorze heures ![41] »

Outre la transgénéricité littéraire et plus largement artistique de ce poème en prose, on constate que narration et description sont réduites au plus strict minimum par l'utilisation des procédés dramatiques. Tandis que les répliques, semblables à des stichomythies se substituent à la narration tout en livrant des éléments de caractérisation, les groupes nominaux font office de didascalies. À l'image de la syntaxe, réduite à une structure basique, la narration et la description sont réduites uniquement à leur fonction primaire : Bertrand vise l'efficacité et la concision.

La poétique du brouillage génère donc une tension entre deux types de textes distincts. C'est dans cette « structure tendue », propre à chaque poème en prose selon Yves Vadé[42], que réside l'originalité de Bertrand. Le poète travaille la fonctionnalité des textes s'émancipant ainsi des contraintes artistiques et génériques.

3. Variations et tensions tonales

Dès lors, c'est toute la réception de l'œuvre qui est perturbée. Les attentes du lecteur, surtout du lecteur contemporain de Bertrand, sont systématiquement mises à mal. L'effet que cherche à produire le poète sur ses lecteurs n'est plus explicite et ce, d'autant plus que la poétique du brouillage s'exerce également au niveau des registres. Pourtant, on peut repérer des dominantes tonales : du côté de la satire et du côté du fantastique. Nombreux sont les poèmes qui obéissent au registre satirique, c'est-à-dire qui formulent une critique du monde. Ainsi l'intention auctoriale est-elle parfois clairement marquée et le lecteur ne peut s'y tromper. Dans « La Barbe Pointue », par exemple, l'épigraphe empruntée à d'Assoucy oriente d'emblée le poème vers le burlesque critique. Bertrand tourne en dérision les règles religieuses, en particulier celles qui touchent à l'apparence physique. Les docteurs de la religion juive sont dévalorisés par l'utilisation récurrente, dans leurs discours, de la métonymie :

> – « Profanation ! Il y a ici une barbe pointue ! »

---

41 « La Sérénade », p. 105.

42 Yves Vadé, *Le poème en prose*, Belin, 1996, p. 202-212.

> – « Une barbe luthérienne ! » – « Un manteau court ! » – Tuez le Philistin. » Et la foule trépignait de colère dans les bancs tumultueux, tandis que le sacrificateur braillait : « Samson, à moi ta mâchoire d'âne ![43] »

Les différences de culte et de dogme sont réduites à des considérations capillaires et la référence biblique réduite à l'anecdote de l'animal. La concision de l'écriture participe donc à la pointe critique. Dans un autre registre, « Les Lépreux[44] » est nettement pathétique, voire tragique. La description est propre à inspirer la compassion du lecteur par le destin inexorable qui pèse sur les malades : aucun élément ne vient infléchir ce sentiment.

La dominante tonale ne s'exerce pas seulement à l'échelle d'un poème, elle peut régir l'ensemble d'une section du recueil. Ainsi le deuxième livre intitulé « Le Vieux Paris » relève-t-il principalement du registre satirique. Bertrand y dénonce tour à tour la misère dans « Les gueux de nuit[45] » ou « La tour de Nesle[46] », la cruauté et la violence symbolique ou réelle avec « Les deux Juifs[47] », « La Sérénade[48] » ou l'hypocrisie avec « L'office du soir[49] » et « Le Bibliophile[50] ». La critique est formulée de manière plus ou moins virulente mais elle n'en demeure pas moins omniprésente. De même, dans « La Nuit et ses prestiges », l'ensemble suit une ligne de force qui renvoie au fantastique. Les textes génèrent une inquiétude liée à une « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle[51] ». Le poète emprunte aux procédés traditionnels de la littérature fantastique en vogue dans les années 1830 et notamment celui qui consiste à expliquer le surnaturel par « un vertige de la conscience[52] ». Chaque poème met en scène un « je » solitaire, victime de sa fièvre ou de ses cauchemars dans un univers peuplé de créatures surnaturelles et effrayantes : le nain Scarbo, personnage récurrent dans le recueil, la Salamandre, Ondine. Esprits et sorcières se croisent, produisant ainsi l'étrangeté.

Mais ces tonalités dominantes sont affaiblies par des jeux de tensions, créant une instabilité dans la réception des poèmes. Le registre est d'abord rendu ambigu par l'interaction entre les épigraphes et les poèmes. Dans « Les deux Juifs », la légèreté de la chanson populaire, renforcée par la langue orale et les onomatopées finales, contraste vivement avec la violence de la scène :

> – « Assomme ! assomme ! aux juifs, le jour, aux truands la nuit ![53]»

Dans la même lignée, on peut citer « Un rêve ». L'emprunt à Rabelais et à son Pantagruel (« J'ai rêvé tant et plus, mais je n'y entends note [54]») fait vaciller la vision cauchemardesque. La tentative d'interprétation précède le rêve et lui refuse *a priori* une quelconque cohérence. Par conséquent, l'univers fantastique voire gothique et macabre est discrédité et le lecteur ne sait plus s'il doit prendre au sérieux les visions ou les considérer comme des images

---

43 « La Barbe pointue », p. 75.
44 « Les Lépreux », p. 159.
45 « Le Vieux Paris », p. 95.
46 *Ibid.*, p. 99.
47 *Ibid.*, p. 93.
48 *Ibid.*, p. 105.
49 *Ibid.*, p. 103.
50 *Ibid.*, p. 111.
51 Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951, p. 8.
52 *Ibid.*, p. 72.
53 *Gaspard de la Nuit*, « Les deux juifs », p. 94.
54 *Ibid.*, « Un rêve », p. 131.

anecdotiques perdues dans « d'autres songes[55] ». Quant à l'épigraphe de « Messire Jean[56] », qui contient des éléments de caractérisation d'un personnage de Walter Scott, elle est détournée par le ridicule du personnage éponyme. Au lieu d' « autorité », le personnage est pourvu d'un degré d'abaissement tel qu'il n'abandonne jamais la flagornerie, aussi hors de propos soit-elle. On pourrait multiplier les exemples de ce type. Il est intéressant de noter que les épigraphes déstabilisent la lecture en lui imprimant un double mouvement, prospectif et rétrospectif. Une première interprétation est souvent suivie d'une seconde dans un sens parfois opposé : la tonalité globale du poème reste suspendue dans un équilibre fragile.

Dans le corps du texte, un procédé similaire vient bouleverser la réception des poèmes de *Gaspard de la nuit* : la coexistence de deux registres internes opposés met en péril l'un au profit de l'autre. Ainsi, dans la gamme des sentiments comiques ou burlesques, la satire peut vite se transformer en rire grinçant voire tourner au pathétique. En témoigne « L'office du soir », qui n'épargne ni les moines, ni les faux dévots. Pourtant, lorsqu'arrivent les deux dernières strophes, on assiste à une véritable rupture :

> Et moi, pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues, il me semblait ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement.
>
> Je recueillais de loin quelques parfums de l'encensoir, et Dieu permettait que je glanasse l'épi du pauvre derrière sa riche moisson[57].

Ce « je » mélancolique et amer que l'on retrouvera dans « Sur les rochers de Chèvremorte[58] » ou dans « Encore un printemps [59]» fait tendre le poème vers les registres lyriques et pathétiques.

A contrario, des registres plus graves peuvent tourner au comique. Dans « Départ pour le sabbat », la dimension inquiétante des éléments fantastiques est désamorcée. D'une part, Bertrand présente des stéréotypes de sorciers et sorcières qui occupent tout le poème sans le contrepoint réel et rationnel qui produit l'étrangeté. D'autre part, le caractère prosaïque de la « mouche grillée » et de la chute discrédite l'univers surnaturel :

> 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[60].

La référence initiale à Jean Bodin ne permet pas de préserver le sérieux de l'évocation. Dans *Hantise et Imagination*, Henri Corbat affirmait à propos de *Gaspard de la Nuit* que « le fantastique et le diabolique se mêlent à une obsession morbide qui couronne l'ouvrage[61] ». Cependant, à lire des poèmes comme celui-ci, on a le sentiment que Bertrand les utilise plus par goût du merveilleux que pour atteindre le fantastique.

Le recueil ne cesse d'être menacé par des intentions parodiques. Les références fréquentes à des textes de Nodier, Gautier ou Hoffmann montrent que *Gaspard de la Nuit* s'élabore notamment par un jeu de réécritures et d'intertextualité qui n'est pas sans ironie. Ce travail ne concerne pas seulement le fantastique mais plus globalement les poncifs de l'écriture romantique contre lesquels Bertrand semble parfois se positionner. On a déjà

---

55 *Ibid.*, p. 132.
56 *Ibid.*, p. 107-108.
57 « L'office du soir », p. 104.
58 « Sur les rochers de Chèvremorte », p. 194.
59 « Encore un printemps », p. 196.
60 « Départ pour le Sabbat », p. 86.
61 Henri Corbat, *Hantise et Imagination chez Aloysius Bertrand*, Corti, 1975, p. 8.

évoqué la littérature fantastique et son cortège de gnomes, de sorcières et de macabre. D'autres clichés sont repris dans le recueil et sont traités de telle sorte que l'écriture maintient l'ambivalence tonale. On pense d'abord à ceux qui touchent l'Espagne et l'Italie, titre du cinquième livre. Les poèmes de cette section sont émaillés des images stéréotypées, construites et véhiculées par les écrivains du début du siècle. L'épigraphe du poème inaugural de ce livre est éloquente à cet égard :

> L'Espagne, pays classique des imbroglios, des coups de stylet, des sérénades et des autodafés ![62]

L'auteur indique qu'il s'agit d'un « extrait d'une revue littéraire », exhibant ainsi une reprise consciente des lieux communs. De même, si les relations de voyages et la couleur locale sont en vogue, les poèmes de Bertrand ne témoignent pas de son adhésion pour ces motifs et ces passages obligés.

Bertrand élabore donc une poétique à contre-courant, sans pour autant s'opposer de manière frontale à l'esthétique romantique puisque cette dernière nourrit son imaginaire. En effet, *Gaspard de la nuit* brouille les repères esthétiques et éthiques de son époque en montrant leurs limites. C'est particulièrement vrai pour le registre lyrique qui semble agir comme un véritable repoussoir. La fin du XVIIIe et le début du XIXe marquent l'avènement d'une écriture subjective, personnelle et passionnelle, véritable tournant dans l'histoire de la poésie lyrique. Or, si l'œuvre de Bertrand porte les traces de l'engouement de son époque pour de tels élans, elle témoigne également d'une certaine distance. L'épigraphe précédant le prologue le montre :

> Dijon, Moult te tarde !
> Et mon luth camard
> Chante la moutarde
> Et ton Jacquemard [63]!

Ce luth est bien loin de la lyre lamartinienne et des vibrations du cœur. Doit-on y voir une posture de l'auteur qui dévalorise sa propre création, un signe d'humilité ou une dérision franche, un refus de tout lyrisme romantique ? À la lecture du recueil, il est difficile d'apporter une réponse définitive. Certes, la labilité et la mouvance du « je » tendent à écarter une forme d'expression sensible et subjective claire. Pourtant, de nombreux textes sont d'inspiration lyrique et transmettent les sentiments intimes et personnels de l'auteur au lecteur. Il est difficile de mettre en doute l'authenticité de textes comme ceux de la dernière section « Silves ». « Ma chaumière », « Sur les rochers de Chèvremorte » ou « Encore un printemps » donnent à lire les états d'âme de l'énonciateur :

> Ainsi mon âme est une solitude où, sur le bord de l'abîme, une main à la vie et l'autre à la mort, je pousse un sanglot désolé.
>
> Le poète est comme la giroflée qui s'attache frêle et odorante au granit, et demande moins de terre que de soleil.
>
> Mais hélas ! je n'ai plus de soleil, depuis que se sont fermés les yeux si charmants qui réchauffaient mon génie ! [64]

---

62 *Gaspard de la Nuit*, « La Cellule », p. 169.

63 *Gaspard de la Nuit*, p. 41.

64 « Encore un printemps », p. 194-195.

Le rapprochement métaphorique de l'homme et de la nature s'allie à l'exclamation pour exprimer le désespoir du « je » poète. En vogue à l'époque où écrit Bertrand, le portrait du génie, victime de l'amour et de la mélancolie, est devenu un cliché de la poésie romantique. Il faudrait faire une analyse de détails de ce poème et d'autres du même registre mais il est frappant de constater qu'ils cristallisent les motifs typiques du lyrisme romantique. Or, cette agglomération de lieux communs ne s'accorde pas avec l'originalité dont fait preuve Bertrand par ailleurs. Aussi est-on tenté une nouvelle fois de voir dans ces reprises les marques d'une certaine distance critique.

Les textes de *Gaspard de la nuit* comportent une variété de registres qui font fluctuer la réception. Malgré des dominantes tonales, l'effet que cherche à produire l'auteur sur son lecteur n'est jamais univoque. À l'échelle du recueil comme à l'échelle des poèmes, le style est marqué par une tension entre texte et paratexte, entre interprétation première et interprétation seconde. Ce double niveau de lecture résulte de la coexistence paradoxale de registres opposés, dont l'objectif est toujours menacé par une intention parodique ou, du moins, par une distance critique.

On voit souvent dans Aloysius Bertrand le précurseur, voire le créateur du poème en prose. Il concrétise sans nul doute une tendance littéraire qui brise la dichotomie prose/ poésie. Mais cette innovation générique ne se limite pas à la création d'une forme. L'originalité de *Gaspard de la nuit* réside dans une écriture qui déstabilise l'ensemble des repères esthétiques du lecteur contemporain. En effet, l'auteur élabore une poétique de brouillage systématique : les fluctuations énonciatives, l'hybridation textuelle et les ruptures tonales sont érigées en principe de fonctionnement. Prenant sens dans une participation active du lecteur, les poèmes de *Gaspard de la nuit* ont été méconnus parce qu'ils étaient à l'avant-garde d'une modernité à laquelle n'était pas encore préparé le XIXe siècle.

Sandra Glatigny

La recherche de la profondeur dans *La nuit et ses prestiges*

« J'ai rêvé tant et plus, mais je n'y entends note ». Cette citation de *Pantagruel*[1] qui tient lieu d'épigraphe au célèbre « Un rêve », dans le troisième livre des *Fantaisies de Gaspard de la Nuit*, pourrait bien être reprise par le lecteur d'Aloysius Bertrand. L'on a beau y « songer »[2], certains textes ou certaines phrases restent obscurs, ne serait-ce que par l'emploi d'archaïsmes ou la composition même des poèmes. Or, tout comme les Silènes dont parle Rabelais dans le prologue du *Gargantua*[3] -sous le masque, jamais explicitement nommé, d'Alcofrybas Nasier- , *Gaspard de la Nuit* est à déchiffrer comme un « grimoire »[4] dont l'apparente unité recouvre de multiples charmes (dans tous les sens du terme, si l'on se souvient du *carmen* latin). L'on peut dès lors constater que c'est tout le recueil qui obéit à cette logique de l'enchâssement.

Placées sous le patronage de Rembrandt et de Callot, ces nouvelles « toiles », qualifiées de « fantaisies »[5], suivent tout en la dessinant la trame de la nuit, et donc de l'obscurité, réelle ou figurée, contenue dans le titre même du recueil. Les fantaisies de Gaspard de la Nuit, qui « est en enfer, à supposer qu'il ne soit pas ailleurs »[6] plongent ainsi le lecteur dans un univers où sont ressuscités les villes du Moyen Âge et le parler ancien. C'est aussi le cas des morts[7], reconnus explicitement comme tels dans le troisième livre à la différence des personnages des autres sections, ou des créatures légendaires, comme le nain Scarbo, promettant lui aussi la mort. « Et comment douter de cette résurrection ? »[8] De façon exemplaire, l'évocation poétique se mêle à l'évocation du passé ou des trépassés, tout en rendant ces derniers étrangement présents[9].

En s'arrêtant sur le troisième livre, l'on fait donc le choix de ne pas parler d'un aspect important de l'esthétique bertrandienne, annoncée dans le prologue par : « J'eus bientôt déblayé le Dijon des XIVème et XVème siècles [...] J'avais galvanisé

---

1 *Le Tiers Livre*, chapitre XIV, « Le songe de Panurge, et interprétation d'iceluy », édition de la Pléiade, Paris, 1994, p. 393.

2 C'est en effet le terme originel du texte de Rabelais : « J'ay songé tant et plus, mais je n'y entends note » *Ibid.*

3 « Silenes estoient jadis petites boites, telles que voyons de present es bouticques des apothecaires, pinctes au dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de harpies, satyres, oysons bridez, lievres cornuz […] et aultres telles pinctures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire (quel fut Silène, maistre du bon Bacchus); mais au dedans l'on reservoit les fines drogues comme baulme, ambre gris, amomon, musc, zivette, pierreries et aultres choses precieuses ». *Gargantua*, « Prologue de l'auteur » *op. cit.* p. 5.
L'on notera l'énumération des créatures fantastiques, que l'on peut aussi appeler du nom de « chimères ».

4 « "Je veux lui rendre un livre qu'il m'a prêté "
" Un grimoire ! " », Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit,* édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 58.

5 Ce terme rappelle également l'influence d'Hoffmann.

6 Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit, édition de Jean-Luc Steinmetz, op. cit.,* p. 58.

7 Voir par exemple « Mon bisaïeul » (livre III, poème VIII) « mort il y a aura bientôt quatre-vingt ans ! » *op. cit.* p. 133.

8 *op. cit.* p. 50.

9 L'on rejoint là une idée chère à Yves Bonnefoy ou à Octavio Paz, pour qui le poème est tout à la fois une « mise en présence » et une « mise au présent ».

un cadavre, et ce cadavre s'était levé »[10]. L'investigation archéologique, discipline en constitution à l'époque du poète, assimilable à une résurrection des temps et des lieux enfouis -ainsi que des mots et des scènes du temps jadis-, est en effet majoritairement présente dans les livres deux (*Le vieux Paris*) et quatre (*Chroniques*). Face à cette plongée dans l'Histoire, opérée par ces brèves histoires[11], la profondeur thématique de la troisième section est bien plutôt du côté des motifs nocturnes et macabres, même si, l'on y reviendra, le recours aux épigraphes est aussi une forme d'archéologie littéraire comme celle qui caractérise d'autres parties du recueil.

Cette profondeur, que l'on a donc qualifiée de « thématique », a aussi, et peut-être surtout, un versant formel, initié par la posture narrative d'un « je » qui obéit doublement à la logique de l'enchâssement précédemment évoquée. Cette dernière s'exerce en premier lieu dans le cadre de la structure du recueil ; un texte, sobrement intitulé « Gaspard de la Nuit », et pouvant tenir lieu de prologue, met en scène le narrateur, Louis Bertrand, et sa rencontre avec « un pauvre diable » qui se révèlera par la suite être le Diable tout court, auteur des *Fantaisies de Gaspard de la Nuit*, que « Louis Bertrand » se charge de nous offrir en l'imprimant : « Si Gaspard de la Nuit est en enfer, qu'il y rôtisse ! J'imprime son livre »[12]. S'ensuit un texte préfacier où est annoncé le contenu du livre comme une transcription littéraire des scènes de genre, notamment, et signé Gaspard de la Nuit. La dédicace qui suit, non signée, est adressée à Victor Hugo, que le poète Bertrand a connu lors de son séjour à Paris, et qui figure avec Nodier parmi ses grands modèles. On peut voir par là que s'établit un jeu entre le « je » du poète et celui du Diable ; ce dernier n'est plus tant la figure de la division (d'un « je » auteur divisé entre « Louis Bertrand » et « Gaspard de la Nuit ») que celui du Double ou du Doppelgänger[13]. On pourrait également voir Gaspard de la Nuit, à la fois personnage et auteur signant sa préface, comme la figuration de l'instance imaginative du poète. Quoi qu'il en soit, les deux figures s'entremêlent tout en se confondant ; le « je » qui supplie le nain Scarbo n'est pas ou plus le diable pour le lecteur, quoiqu'en dise le titre, mais bien un être humain, ayant peur de la mort, et dont l'espace familier est investi par des puissances nocturnes et fantastiques.

A la profondeur intertextuelle, dont le signe le plus manifeste est l'usage de l'épigraphe et de la dédicace, s'ajoute donc celle de la structure. L'aspect fragmentaire de ce qu'on a ensuite appelé poèmes en prose se double d'une unité structurelle, qui inclut à sa base un système d'étagement. Le recueil est composé de six livres (où se retrouvent sans pouvoir tout à fait se rejoindre les thèmes principaux), rassemblant eux-mêmes des textes fragmentaires, qui à leur tour comprennent de courts paragraphes assimilables à des versets, et ainsi de suite jusqu'au mot lui-même, identité à la fois autonome et intégrée à un ensemble. Comme la fleur desséchée qui, dans le prologue, glisse des pages du « livre mystérieux » que tient « le pauvre

---

10 *op. cit.* p. 49.

11 Rappelons que si Bertrand n'utilise pas le terme de « poème en prose », c'est parce qu'il désigne à l'époque des récits en prose, contenant de manière variable une composante historique, comme les *Natchez* de Chateaubriand.

12 *op. cit.* p. 58.

13 L'on retrouve souvent dans les légendes la figure du Doppelgänger comme symbole du « double maléfique ». J-L Steinmetz note, suite à la description faite du « pauvre diable », que « Sainte-Beuve, dans sa *Notice* sur Bertrand (1842), pense que le poète s'est ainsi caricaturé » (*op. cit.* p. 284).

diable »[14], les textes qui nous sont présentés sont intégrés dans l'herbier que constitue le recueil, qui apparaît par là comme une somme d'anthologies[15]. Le narrateur recueillant la fleur reproduit le geste de l'auteur, qui construit son recueil en sélectionnant quels textes méritent à son sens d'être inclus dans ce dernier. À ce « keepsake » (suivant le terme qui devait selon les vœux de Bertrand servir de titre à la seconde édition de son recueil) s'ajoutent des « Pièces détachées extraites du portefeuille de l'auteur », et qui auraient tout aussi bien pu avoir leur place dans le recueil. Cela n'a pas été le cas : « mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire, avant que les commentateurs ne l'obscurcissent de leurs éclaircissements », nous prévient l'auteur dans sa dédicace finale à Nodier, qui tout en étant intégrée dans le recueil clôt ce dernier par la présence du mot « Fin » au bas de sa page.[16]

Face à ces pans thématiques et formels, l'on se doit de rajouter qu'il y a chez Aloysius Bertrand une profondeur proprement poétique, se nourrissant certes de ces deux premiers aspects, mais pour mieux s'en distinguer. Les textes que l'on se propose d'étudier rendent en effet compte de fantasmagories et de chimères, tout en étant eux-mêmes des hybrides où se combinent sans pouvoir se démêler récit et poésie, nuit et clarté, sérieux et ironie. C'est en somme Callot et Rembrandt réunis, de même que le jour et la nuit, par la grâce ou plutôt le charme du poème qui fait éclater les distinctions en les rendant par là même plus visibles. L'on se proposera donc de montrer en quoi la composition opérée par Bertrand permet, tout en mettant à jour des thèmes et images obsédantes dans la littérature et dans l'imaginaire personnel du poète, de créer une poésie originale ayant son propre pouvoir de fascination.

* * *

Tout comme l'ensemble du recueil, les textes regroupés sous le titre de « *La nuit et ses prestiges* » sont semblables à des vitraux (évoqués à plusieurs reprises, comme dans les poèmes « La chambre gothique » et « Le fou »), composites à la fois dans leur structure et entre eux, bien qu'ils forment à chaque fois, et sur différents niveaux, une unité. Cette technique d'émaillage rend chaque texte, chaque paragraphe, chaque phrase voire chaque mot remarquable, justifiant par là même, entre autres choses, la brièveté qui est la leur. Il faut alors voir quelles sont les spécificités propres à cette troisième partie des *Fantaisies de Gaspard de la Nuit*, tout en gardant à l'esprit que forme et fond ne peuvent être totalement dissociés. De même, aucun texte ici ne peut se résumer à une équation, dont on aura au préalable fourni la formule générale de façon à ce qu'elle s'applique à tous les textes. C'est bien là tout le problème du recueil, où la structure par emboîtement est telle qu'elle fait à la fois surgir l'autonomie de chaque groupe textuel et leur nécessaire lien entre eux.

Mais, concilier l'inconciliable, n'est-ce pas là une chimère ? « Plût au ciel que l'art ne fût pas une chimère ! » est-il dit dans le texte tenant lieu de prologue au recueil[17]. C'est bien pourtant ce que semble dire Bertrand par son œuvre, tout en le contredisant également par la réalisation effective de celle-ci. Livre de chimères que ce troisième livre des *Fantaisies de Gaspard de la Nuit*, donc. Par la mise en scène d'êtres fantastiques comme Scarbo, l'ondine, la salamandre, les magiciens, tout

---

14 *op.cit.* p. 44.
15 anthologeo: cueillir des fleurs
16 *op.cit.* p. 201à 202.
17 *op.cit.* p. 44.

d'abord. Ces créatures, distinctes du monde réel, arrivent cependant à s'inviter dans le quotidien de l'être humain en s'établissant dans les lieux ou les espaces que l'homme ne maîtrise plus totalement ; les éléments comme l'eau où se glisse Ondine ou le feu du foyer de la salamandre[18], et surtout, bien évidemment, la nuit et ses corollaires -sommeil et rêve-. Car c'est bien un glissement qui s'opère, et que l'on peut apparenter à une descente dans l'imaginaire (pourrait-on dire l'inconscient ?), tandis que surgissent et se matérialisent les créatures de l'au-delà, appartenant au règne de la Nuit.

Le premier poème, intitulé « La chambre gothique », est en cela exemplaire, et peut être lu comme étant le texte initiateur, au niveau structurel et thématique, de ceux qui vont suivre. Dans ce dernier, le narrateur, que l'on imagine accoudé à sa fenêtre, murmure à la nuit que la terre « est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles », avant de fermer la fenêtre, « les yeux lourds de sommeil ». Un astérisque précède les paragraphes où nous sont données à lire les différentes scènes, qui, comme des tableaux miniatures, s'imposent à la fois à l'esprit du narrateur (anaphore du « si ce n'était… ») et du lecteur. L'un d'eux annonce explicitement le poème VIII, « Mon Bisaïeul » (« si ce n'était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre vermoulu »), tandis que la chute (« Mais c'est Scarbo qui me mord au cou ») annonce le texte suivant. Le geste de ce dernier, « plongeant son doigt de fer rougi à la fournaise » dans la blessure occasionnée, est mimétique de la plongée vers l'imaginaire, cette conscience souterraine, qui est perceptible dès l'incipit.

En prenant la nuit comme interlocutrice, ou en décrivant la lune comme peignant « ses cheveux avec un démêloir d'ébène » (« Le fou », poème III, p. 123), le narrateur devient poète (d'ascendance romantique, ne serait-ce que par la personnification de la Nature), et permet ainsi que la scène initiale de calme et de beauté, propre à enchanter son âme, laisse place à des visions tourmentées, que le papillon de la quatrième fantaisie cède la place à une « larve monstrueuse et difforme[19]», et qu'enfin la nuit et ses sortilèges dominent. Avant même qu'il ne plonge, comme on peut le soupçonner à partir de ses « yeux plein de sommeil » dans ce dernier, le « je » est d'ores et déjà à l'orée du gouffre qui va laisser entrer le rêve et les créatures de la Nuit ; l'élan lyrique qui commence le poème est aussi ce qui fait débuter l'enchantement qui suit. Cependant, contrairement à Orphée descendant aux Enfers, c'est ici le poème, véritable charme, qui fait remonter des Enfers « le squelette du lansquenet », l'aïeul, ou bien Scarbo, dans la demeure du narrateur[20] maintenant transformée en « chambre gothique », à la fois cave, crypte, et mine, où le gnome « monnoyait sourdement […] ducats et florins à coups de balancier[21] ».

L'idée d'une clôture au niveau de l'espace au profit d'une extension de la

---

18 Le « triangle du feu, de la terre et de l'air » (« Ondine », p.135) est bien présent dans le corpus, la terre (usuellement rattachée aux nains et aux gnomes) et l'air étant la propriété de Scarbo (« vannant sur le toit » avant de retourner « monnoyer" à la cave » dans « Le fou » p. 123).

19 « Le nain », *op. cit.* p. 125.

20 On notera à cet effet les expressions telles que « ma lampe », « dans la cuirasse de mon père » (« La chambre gothique ») « sur mon toit », « dans ma cave » (« Le fou »), « sous ma fenêtre » (« Le clair de lune »), « feuillet du Roman-de-la-Rose qui dormait sur mon pupitre » (« La ronde sous la cloche »), « mes vitraux bleus » (« Ondine »), etc., toutes ces possessions familières et familiales étant investies ou sous le contact des êtres de la Nuit.

21 « Le fou », *ibid.*.

profondeur (dans le sens du haut et du bas, comme en témoigne la présence répétée du clocher), est par ailleurs bien figurée par la brièveté de la forme ; par elle se concentrent, en un minimum de mots et dans un espace exiguë, les « obsessions fondamentales »[22] et premières logeant dans la chambre ou sous le drap, transformés à l'occasion de la nuit en tombeau et en linceul[23]. Cette transformation va de pair avec un mouvement d'inversion qui se manifeste dans tout le corpus ; le papillon cède la place à la larve, le beau au laid, les vivants et les morts échangent leurs rôles (les premiers méditant sur leur enterrement, les seconds ressuscitant), les créatures hantant les profondeurs montent à la surface hanter le réel, tandis que les êtres humains s'acheminent vers le « royaume d'en bas », que ce soit par la mort (comme le moine agonisant d' « Un rêve ») ou par la sorcellerie (les deux étant assignées aux magiciens de « La ronde sous la cloche »).

L'évocation de cette dernière peut par ailleurs nous permettre de rebondir sur le titre de la section, et qui résume bien l'extraordinaire des textes qui y sont regroupés ; l'on a pu en effet appeler du nom de « prestiges » les illusions que l'on attribuait aux sortilèges[24]. Mais, en remontant plus loin, l'on constate que le *praestigium* est ce qui pique, frappe d'avance, tout comme Scarbo qui, dans le second poème, torture le narrateur en lui décrivant par avance son ensevelissement et son destin mortuaire. L'on peut par ailleurs noter que Scarbo est le seul à employer le temps du futur (dans le second et le troisième poème), ce qui renforce l'image d'une puissance maléfique maîtresse du destin, et qui marque à l'avant du corpus son pouvoir à travers la morsure et la torture. Une troisième acception est mentionnée par le dictionnaire : « au figuré, le terme désigne l'illusion produite sur l'esprit par les productions des lettres et des arts ». Les poèmes mettant en scène la nuit et ses prestiges sont donc en eux-mêmes des prestiges, s'imposant à l'esprit et à l'imaginaire du lecteur, tout en intégrant les reflets d'autres productions (peintures, gravures, ou œuvres littéraires) initiant à chaque fois le texte.

*

L'on peut donc étudier, en sus de la profondeur thématique et structurelle, une profondeur intertextuelle : les strates de références qui recouvrent, soit par le biais de l'épigraphe, soit par l'allusion explicite ou implicite, les textes, nous montrent qu'en un sens, Bertrand redonne toute sa valeur étymologique (et donc toute sa valeur matérielle) au mot *texte*, signifiant originellement « trame », « tissu ». La trame de l'œuvre est couverte en effet de références, dans le texte lui-même et, de manière plus évidente, dans le paratexte. En examinant les épigraphes du livre qui nous concerne, l'on constate que l'on passe des extraits de prières (des Pères de l'Église, et des « Patenôtres du Maréchal », pour les deux premiers textes) aux extraits de romans historiques (Cooper, Scott), en passant par les contes fantastiques (Nodier) et les

---

22 L'on emprunte ici la formule de Henri Corbat, répertoriant au nombre des obsessions personnelles de Bertrand « le cloître, la nuit et la mort » (*Hantise et imaginaire chez Aloysius Bertrand*, p. 6).

23 L'analogie entre le sommeil et la mort est devenu un topos, mais il peut être bon de souligner que la nuit est le moment où la vie et la mort peuvent se rejoindre et se confondre par l'entremise du sommeil, qui fait partie de la vie tout en ayant les apparences de la mort, et qui est également la « mort » du conscient et la vie, la remontée à la surface de ce qu'on appelle communément l'inconscient, sous la forme des rêves.

24 Dictionnaire de l'Académie française, 8ème édition.

ballades (« Roi des Aulnes », « Ballades écossaises »). C'est ici la diversité générique qui frappe en premier lieu, l'auteur ayant même été jusqu'aux limites du système référentiel en citant des fragments dont l'origine pose problème, tant ils tiennent plus du domaine oral que textuel. Bertrand recourt aussi à des sources plus difficilement identifiables, comme dans « Le clair de lune » avec le « cri du crieur de nuit », ou la transcription d'un extrait de « Ballades écossaises » au début du texte IV, ou la libre traduction d'un texte des Pères de l'Église. L'on vogue ainsi entre précision et zones de flou, fidélité et subversion, nécessaires peut-être à ce que l'œuvre présente ne soit pas une simple imitation, mais bien une création. Cela tendrait de plus à montrer que les textes de Bertrand ont tout à la fois à voir avec les romans historiques de Scott, avec la philosophie burlesque de Rabelais (sans compter le travail sur la langue), avec les contes fantastiques de Nodier ou Gautier, et avec les ballades[25], augmentant par là la singularité propre de son écriture. En somme, l'emploi du terme de chimère pourrait, là encore, se justifier[26].

Une ré-exploitation des thèmes du premier romantisme est de même perceptible, avec notamment le mélange du familier avec le fantastique, comme on l'a évoqué dans la première partie, les créatures fantastiques (mais elles-mêmes issues des éléments fondamentaux et les plus familiers) prenant possession des éléments familiers et familiaux du narrateur en même temps qu'elles investissent le poème. Les souvenirs et les références à des auteurs comme Nodier ou Gautier[27] donnent de plus une impression de familiarité avec les textes, tout en soulignant *a contrario* la singularité de ces derniers. Si ceux-ci tendent à rendre le familier fantastique, par les procédés que l'on a vus[28], ils se gardent bien de faire en sorte que le fantastique devienne trop « familier », annulant du même coup, en même temps que l'étonnement et l'effroi du narrateur[29], l'admiration[30] du lecteur ; le fantastique en effet, s'il a nécessairement un lien avec le familier pour pouvoir exister, ne saurait se passer des impressions d'étonnement et d'effroi, liées au fait que le fantastique se définit, pour Todorov tout du moins, comme le genre constitué par l'hésitation entre l'acceptation du surnaturel et une tentative d'explication rationnelle, sans qu'un choix puisse ou doive être fait[31].

Ainsi, les phénomènes qualifiables de surnaturels (à la fois dans le sens commun du terme et dans le sens étymologique, étant donné qu'ils sont produits pour la plupart par des créatures du monde élémentaire, personnifiant mieux que n'importe

---

25 C'est d'ailleurs le terme qu'a employé Sainte-Beuve pour parler des œuvres de Bertrand, pensant non pas au genre poétique médiéval ainsi nommé, mais aux récits en vers disposés en stances régulières, comme chez Scott, Goethe, Hugo.

26 L'on trouve des précédents à ce motif poétique (qu'illustrera au plus haut point Nerval) dans l'œuvre de Schlegel, qui voit dans l'esthétique romantique « le rapprochement continuel des choses les plus opposées » (cité par Henri Corbat, *op.cit.* p. 39).

27 La scène de l'aïeul descendant « en pied de son cadre » avait déjà été imaginée par ce dernier dans sa nouvelle « Omphale » ; la disparition de la salamandre évoque celle de Trilby dans l'ouvrage éponyme de Nodier, d'ailleurs cité par Bertrand.

28 Ce qui peut aller jusqu'à donner un caractère fantastique à celui qui a autrefois appartenu à la famille, *cf.* « Mon Bisaïeul »

29 *cf.* le recours très fréquent aux points d'exclamation.

30 latin *admiratio* : étonnement, surprise

31 « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, éditions du Seuil, 1970, p. 29.

quelle autre chose la nature) débutent et prennent fin de façon brutale. Dès le début du texte, l'on entre de plain-pied dans l'espace où se creuse le réel par l'apparition, subite et sans introduction, du monde surnaturel ; aussitôt, en quelques lignes, le poème s'achève, frappant de sa chute tout en se dissolvant, le lecteur, semblable en cela à l'évanouissement « en giboulées » d'Ondine à la fin de ce poème. Les phénomènes d'écoulement et de dissolution peuvent par ailleurs se remarquer plusieurs fois à la fin de certains textes ; ainsi au terme d' « Un rêve », la scène finale fait doublement rupture avec « la barre du bourreau […] brisée comme un verre » accompagnant « des torrents de pluie » d'où « la foule s'était écoulée », permettant aussi au lecteur de poursuivre « d'autres songes vers le réveil ». Le texte s'achève mais est le réservoir d'un flux de songes qui pourront ou non, au réveil de la conscience, être interprétés. Le schéma de la rupture et de la continuité est, dans tous les cas, plus que jamais discernable ici.

*

Comme on l'a dit précédemment, la singularité de ces textes ne tient pas seulement au fait qu'ils rendent à la fois hommage à des sources littéraires (elles-mêmes sujettes à caution) tout en s'en détachant ; en effet, si les textes réunis sous le titre de « La nuit et ses prestiges » peuvent par leur forme et leurs motifs former une unité, ils n'en sont pas moins indépendants les uns des autres, ne pouvant être définis comme des variantes d'un même thème. Si le motif de la mort, par exemple, est commun à « Scarbo » et à « La salamandre » (où les dialogues par ailleurs dominent), le ton de la narration diffère grandement, ne serait-ce par la mise au second plan, dans « La salamandre », du « je » (une seule occurrence du pronom), qui n'est plus que spectateur, et non plus acteur comme on peut notamment le voir dans les premiers textes. La position du « je » est par ailleurs exceptionnelle dans ce troisième livre. Jamais il n'y est autant présent que dans ce dernier. À la singularité des textes s'ajoute (en même temps qu'elle y contribue) la singularité de ce « je », « voyant du rêve, de la nuit et de la mort »[32].

« Voyant », ou plutôt ayant vu : les temps du passé sont en effet dominants. Il n'y a guère qu'avec Scarbo que l'on peut trouver du présent (« Mais c'est Scarbo qui me mord… »), de même que du futur, comme on l'a indiqué. Les temps du passé étant traditionnellement associés au récit, l'on ne s'étonnera pas de l'apposition « ainsi j'ai vu, ainsi je raconte »[33]. Celui qui voit est aussi celui qui fait voir, en laissant entendre les discours et dialogues des personnages (comme dans « La salamandre »), mais aussi simplement les actions de ces derniers (comme dans « La ronde sous la cloche » ou « L'heure du Sabbat »).

Cette parole faisant figure de révélation pourrait être qualifiée de magique, ce qui fait sens, encore une fois, si l'on se rappelle des liens existants entre la poésie et le *carmen*. La parole magique ne peut par ailleurs se comprendre que si l'on est initié. En étant en mesure de dialoguer avec les ondines et les gnomes, de comprendre les paroles de la salamandre, le narrateur prouve, si ce n'était déjà fait, qu'il est en réalité un poète, dans la lignée d'Orphée, communiquant avec sa lyre avec les animaux et les créatures de l'Enfer comme le Cerbère. Entre discours direct et indirect, l'auteur nous

32 André Lebois, *Fantastique XIXe siècle,* cité par Henri Corbat, *Ibid.*
33 « Un rêve », *op. cit.* p. 131.

communique ainsi sa et ses visions. Il fait cependant aussi silence, notamment sur les causes et raisons de cet envahissement du surnaturel, à la fois tentateur (comme l'ondine) et répulsif. De même tait-il par exemple la vérité sur les silences (feints ou dus au sommeil, voire à la mort) du grillon. Un enchevêtrement de paroles et de silences constitue donc la prose poétique de Bertrand, bien figuré au niveau formel par l'usage des blancs typographiques, ou des tirets, liant tout en séparant, et vice-versa.

La parole a bien entendu un lien avec la réception, notamment auditive. Ce n'est sans doute pas par hasard que dans « Un rêve », le « je » est celui qui a vu et qui a entendu, tout en étant celui qui raconte. On peut y trouver là la particularité du poème en prose, qui réunit, condense, et sublime les caractéristiques de l'œil, de l'oreille et de la main. Les trois formes d'art sont ainsi symbolisées et réunies, comme l'annonçait l'emploi du terme de « fantaisie », qui fait le lien entre la musique, la peinture et la littérature. L'écriture d'Aloysius Bertrand regroupe donc tout à la fois l'aspect pictural-descriptif[34], l'aspect musical (souvent associé à la poésie, notamment celle dite « lyrique ») et l'aspect narratif, comme on l'a vu par l'analyse du « ainsi je raconte ». Tandis que dans d'autres sections du recueil, un des trois aspects prend le pas sur les autres (l'aspect narratif dans *Les Chroniques*, ou l'aspect pictural via la « reproduction » des scènes de genre à la manière de Callot et Rembrandt dans le premier livre, notamment), il y a dans *La nuit et ses prestiges* un équilibre qui ne se retrouve nulle part ailleurs.

Au cœur du recueil, ce troisième livre, tout en condensant les trois aspects dont on vient de parler, cristallise les thèmes majeurs de *Gaspard de la Nuit*, en les soumettant à des techniques de variations qui font tout sauf les épuiser. La répétition, la polysyndète et l'anaphore, très utilisées, n'appauvrissent pas, bien au contraire, les textes, mais, sur le modèle de la litanie ou de la psalmodie (ayant un lien avec les cérémonies incantatoires, décrites dans « La ronde sous la cloche » et « L'heure du Sabbat »), confèrent une richesse quasi magique car inépuisable à ces derniers. En un sens, le schéma variationnel, présent dans la fantaisie musicale, est reproduit ici dans le domaine littéraire. Une autre boucle sera effectuée lorsque Ravel composera « Gaspard de la nuit », triptyque où l'on peut entendre des « poèmes pour piano » où la variation joue un rôle prééminent dans la partition, et dont deux des titres sont *Ondine* et *Scarbo*. Le texte de Bertrand est bel et bien un tissu sur lequel broder, comme il a été un canevas pour Baudelaire, pour ne citer qu'un seul de ses admirateurs.

*

Ainsi, avant que tout ne croule « avec un fracas et une ruine immenses » et « que sonn[e] d'abîme en abîme »[35] la trompette de l'archange, à la fin (du dernier texte) du sixième livre, l'on peut voir dans le troisième livre le centre de l'œuvre, où la profondeur maximale a été atteinte. L'on pourrait alors considérer le recueil comme une gorge, où la descente se fait progressivement durant les deux premiers livres (par l'évocation des temps moyenâgeux notamment) avant que l'on ne remonte vers la surface et le présent après que se soit clos le livre trois, à valeur d'épicentre, et où

34 *cf.* les scènes de genre « reproduites »

35 « Le deuxième homme », *op. cit.,* p. 198.

fusionnent de manière particulièrement intense poésie et prose.

Les caractéristiques génériques se mêlent pour former la trame du texte, et l'on ne sait plus parfois si cela est l'extrait d'une nouvelle fantastique, d'une scène de théâtre, la transposition en prose d'un poème initialement versifié et rythmé… aucune définition générique ne conviendrait, cependant (et la difficulté à établir ce qu'est exactement un poème en prose est là pour le rappeler). Le texte de Bertrand est tout cela à la fois, de manière plus ou moins marquée suivant les endroits. Loin d'être une œuvre faisant sur un mode mineur acte de variation, par rapport à des textes et à des thèmes littéraires, elle est une création singulière, à la fois composite et fortement structurée. Elle est la chimère intégrale, c'est-à-dire forte de ses contradictions et de son unité qui parvient à englober voire à magnifier ces dernières.

Ces problèmes d'identité générique ont comme un écho dans les supposés troubles identitaires de l'auteur, ce dernier ayant mis son prénom sous le signe de la variation, en usant tour à tour des prénoms « Ludovic », « Louis », « Aloysius », dérivant de la même racine. Il en est de même pour son identité, qui oscille entre « Louis Bertrand » et « Gaspard de la Nuit », entre être l'auteur du livre et le lecteur-éditeur de celui-ci devant sélectionner quelles « fleurs desséchées » sauront trouver leur place dans le recueil, et par là même, une autre vie, où « fleurira toujours la giroflée, chaque printemps, aux gothiques fenêtres des châteaux et des monastères ».[36]

Aurélie Hec

36 Excipit, *op. cit.,* p. 202.

L'esthétique 'flamande' de *Gaspard de la Nuit*

Quand Bertrand, à peine âgé de 21 ans, arrive à Paris en novembre 1828, il appelle déjà ses brefs textes en prose des « bambochades »[1]. Avant *Gaspard de la Nuit*, August Ferdinand Bernhardi avait lui aussi publié des *Bambocciaden* avec son beau-frère Ludwig Tieck[2] ; mais chez Bertrand la référence au peintre de Haarlem, Pieter Van Laer, dit le Bamboccio (1592-1645), prend une signification très différente, tout comme le sous-titre définitif du livre : *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Je ne rappellerai pas ici ce qu'a été pour Bertrand l'influence des arts figuratifs, qui constitue le fondement de l'admiration de Des Esseintes pour *Gaspard de la nuit*[3], et dont on peut trouver d'innombrables témoignages dans la critique[4]. Ainsi, Max Jacob, qui n'aimait pas Bertrand mais reconnaissait son importance, a critiqué le poète selon des normes picturales, en l'accusant notamment d'employer des coloris trop brutaux et de n'être « qu'un peintre violent et romantique »[5]. Mais ces questions, privées d'un réel ancrage dans les textes, n'ont pas encore été traitées de manière suffisamment précise. Aussi mon but est-il de proposer une analyse stylistique qui explique comment la technique du tableau flamand revit dans les poèmes de *Gaspard de la nuit*.

Dans la plupart des cas, l'attention des chercheurs s'est tournée vers d'autres objets : par exemple le calvaire éditorial de *Gaspard de la Nuit*, désormais bien connu. L'avis paru à la fin du catalogue de Renduel[6], complété par celui que l'on doit à Bertrand lui-même[7] - où l'auteur annonce avec enthousiasme une édition véritablement somptueuse, enrichie de dix eaux-fortes de Louis Boulanger- a montré la volonté précoce de l'écrivain de faire interagir texte et dessins ; une ambition déçue du fait de l'échec des projets d'édition chez Delangle, Sautelet et Renduel, mais aussi des choix éditoriaux de l'édition posthume réalisée à Angers par Victor Pavie[8].

---

1 « 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* », *Le Provincial*, 12 septembre 1828, article reproduit dans A. BERTRAND, *Œuvres complètes,* éditées par H. H. Poggenburg, Paris, Champion, 2000, p. 319.

2 *Bambocciaden*, Berlin, Friedrich Maurer, 1797. L'œuvre, publiée anonymement, a été réimprimée en 1800.

3 « Ce fantasque Aloysius Bertrand qui a transféré le procédé du Léonard dans la prose et peint, avec ses oxydes métalliques, de petits tableaux dont les vives couleurs chatoient, ainsi que celles des émaux lucides », J. K. HUYSMANS, *À rebours,* texte présenté par M. Fumaroli, Gallimard, Paris, 1977, p. 319.

4 S. BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 56, en se référant aux obsessions macabres du poète et à son engouement pour le passé médiéval, définit Bertrand comme « le frère de ces peintres qui, dans leurs *Danses macabres*, mêlaient la satire narquoise à un sincère sentiment d'effroi. » Mais le problème, comme nous l'avons noté, doit être abordé de front à la lumière des contributions qui lui ont été spécifiquement consacrées ; je rappellerai ici au moins : D. SCOTT, *Pictorialist Poetics*, Cambridge University Press, 1988 ; F. CLAUDON, « *Gaspard de la Nuit* et le pictural », *Gazette des Beaux-Arts*, MCDXXVIII 1988, pp. 77-80 ; N. YOSHIDA, « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », *Équinoxe*, X, 1993, pp. 7-30 ; M.-H. GIRARD, « Sur l'illustration de *Gaspard de la Nuit* », dans *Les diableries de la nuit*, sous la direction de Francis Claudon, Éditions universitaires de Dijon, 1993, pp. 139-60 ; L. D'HULST, « Sur le dispositif pictural de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », in *Language and beyond. Le langage et ses au-delà*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 383-398 ; D. MILSTEIN, « *Gaspard de la Nuit* : Humor, the eau-forte, and the chiaroscuro vignette », *College Literature*, XXX-2, 2003, pp. 137-161.

5 Voir F. RUDE, *Aloysius Bertrand*, Paris, Seghers, 1971, pp. 66-67, où l'on souligne le rapport entre Bertrand et l'*Art poétique* de Max Jacob.

6 « Louis Bertrand, / Caspard (*sic*) de la Nuit, 1 vol. in 8 », *op. cit*., p. 32.

7 Voir *Œuvres complètes*, *op. cit*., pp. 377-78. La majorité des commentateurs considère que cette annonce est postérieure de quelques années à la première, au contraire de H. H. POGGENBURG (*op. cit.*, p. 386), qui la date de la même période.

8 Il faut noter que c'est effectivement aussi la malheureuse alternative à laquelle se sont résolus les éditeurs de la *princeps*. Bien que l'édition se soit présentée sous les meilleurs auspices, avec Sainte-Beuve prêt à écrire une *Notice* sur Bertrand (parue d'abord dans *La revue de Paris*, en juillet 1842, pp. 221-237), le résultat typographique fut des plus déplorables : aux nombreuses erreurs s'ajoutait l'omission des notes prévues par l'auteur, lesquelles sont perdues. Sur le plan économique, l'opération fut un désastre : en 1866, en répondant à une lettre de Mallarmé qui le sollicitait pour

Les eaux-fortes avaient sans aucun doute un rôle décisif dans le projet de Bertrand. En témoignent la passion du poète pour les figures grotesques, que nous connaissons grâce à la lettre de son frère Frédéric à Henri Chabeuf[9] et grâce aux esquisses conservées à la bibliothèque d'Angers[10], mais aussi, et surtout, le *Dessin d'un encadrement pour le texte*, qui annonçait une décoration complexe destinée à entourer les poèmes. On pourrait avoir l'impression que, quand il rêvait sur les illustrations de son livre, le poète suivait un modèle déjà attesté à l'époque romantique, et dont les œuvres de Hugo publiées précisément par Renduel -illustrées souvent par des artistes prestigieux, parmi lesquels Boulanger lui-même[11]- représentaient l'exemple le plus célèbre. Ces miniatures auraient été en accord avec les principes du Romantisme : Bertrand souhaitait que le saut de la réalité au passé, de la page au fantastique fût le plus aisé et naturel possible. Toutefois, on se doute que le projet de Bertrand ne se bornait ni à un frontispice richement orné comme celui de *Notre-Dame de Paris*, ni à une confrontation systématique entre les images et le texte sur le modèle de l'*Histoire du roi de Bohème* de Nodier. Son but n'était pas de publier un simple livre illustré. Héritier des volumes religieux du Moyen-Age[12], *Gaspard de la Nuit* aurait été encadré de bandes de dessins divers s'harmonisant chaque fois avec les poèmes. Bertrand aurait voulu créer une sorte de cadre pictural visant à offrir une plus grande profondeur à la page littéraire.

Aujourd'hui, c'est dans les composants visuels des textes eux-mêmes que l'on peut véritablement mesurer la nouveauté radicale de *Gaspard de la Nuit*. Je pense tout d'abord à « l'art de blanchir »[13] mis en œuvre par Bertrand, qui, jetant de larges espaces blancs entre un paragraphe[14] et un autre est le premier à proposer, du moins au sens moderne, ce que Suzanne Bernard appelle « l'esthétique de la suggestion »[15] : plutôt qu'exprimer son message de manière analytique, le texte se limite à le suggérer, en laissant au lecteur la tâche de combler les vides. Nous sommes aux antipodes de la sentimentalité bavarde des Romantiques, où les phrases germant les unes à partir

---

publier une nouvelle édition du livre, Pavie se plaignait de n'en avoir vendu qu'un exemplaire en vingt-sept ans (voir les *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 981). On trouve une bonne description de l'édition Pavie dans la présentation de J. BONY (A. BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, édition de J. Bony, Paris, Éditions Flammarion, 2005, p. 11).

9 « Quelquefois il donnait cours à son esprit fantastique, il dessinait des pendus au charbon et à la sanguine sur les murs des corridors. Ces dessins produisaient un effet diabolique et effrayaient fort les jeunes domestiques de la maison », Lettre de Frédéric Bertrand à Henri Chabeuf, 15 avril 1886, dans *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 1002.

10 Le *Dessin* est reproduit dans les *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 374-377. La longue liste des sujets que Bertrand y indique ne correspond pas exactement aux choix effectués pour les dessins conservés à Angers, qui sont de la main même du poète : il s'agit donc de simples suggestions à l'artiste.

11 Je pense, par exemple, à la luxueuse réimpression des *Orientales*, publiée en février 1829 par l'éditeur Gosselin. À Renduel, on doit par contre l'édition définitive (1832) de *Notre-Dame de Paris* : mais dans ce cas, c'est le graveur Célestin Nanteuil qui enrichit la publication en se chargeant du frontispice.

12 Il est possible que Bertrand s'inspire des *Contes* d'Hoffmann traduits par Henry Egmont et illustrés par Camille Rogier (4 vol., Paris, Béthune et Plon, 1836). Mais dans ce cas les différentes figures, disposées le long des bords de la page, restaient les mêmes pour tout le livre.

13 L'expression, qui joue avec ce que Bertrand écrit dans ses *Instructions à M. le metteur en pages* (« Règle générale. -Blanchir comme si le texte était de la poésie », *Œuvres complètes*, *op. cit*., pp. 373-374), se trouve dans J. RICHER, *Introduction*, dans A. BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, Paris, Éditions Flammarion, 1972, p. 15 : « c'est-à-dire [l'art] de supprimer tout ce qui est inutile, pour laisser la parole au papier vierge. »

14 Le mot n'est pas adapté pour décrire la répartition graphique des textes de Bertrand, mais je l'adopte néanmoins par souci de clarté. Bertrand est le seul à employer dans ce type de contexte le mot de couplet, même si, comme l'explique de manière convaincante J.-L. STEINMETZ, le mot risque d'être confondu avec le refrain des ballades en vers (A. BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, Librairie Générale Française, Paris, 2002, p. 8). Le terme le plus précis pour le « retour à la ligne » des poèmes de *Gaspard de la nuit* serait « verset », qui toutefois est postérieur à l'œuvre de Bertrand.

15 S. BERNARD, *Le Poème en prose*, *op. cit*., p. 70. « Bertrand, lui, ne peut écrire autrement qu'en se limitant, en resserrant, en concentrant sans cesse, et sans cesse semble s'imposer à lui cette règle impérieuse de son art : faire tenir le maximum de pouvoir évocateur dans le minimum de mots. » (*Ibidem)*

des autres tendent à la méditation et à l'épanchement lyrique. À l'inverse Bertrand se consacre, avec un ascétisme opiniâtre, à une pratique de l'extrême concentration, qui rappelle davantage les pages de Mérimée que les vers de V. Hugo. Les poèmes de *Gaspard de la Nuit* ont l'aspect d'incisions dans le bronze, où chaque détail a été ciselé avec le plus grand soin. La suggestion qui se dégage de chaque texte vient de la rencontre arbitraire entre les différents éléments qui le composent : le pouvoir d'évocation de chaque mot, exact en soi, se diffracte et se réfracte au contact des autres éléments de la phrase. La prose de *Gaspard de la Nuit*, « caractérisée par un art de la litote, du raccourci, de la condensation »[16], est la première à parler avec la voix du silence, à remplir la page du mystère des vides typographiques.

Naturellement, dans certains cas, les couplets de *Gaspard de la Nuit* peuvent se limiter à marquer les refrains d'une ballade, mettant en lumière les symétries et les répétitions. Ainsi, les trois derniers paragraphes (sur six au total) de *Henriquez* (V, 4), où est racontée la répartition du butin entre des brigands, visent à mettre en valeur le refrain, assurant une résonance maximale à l'anaphore (« Tel fut le sort ») et plus généralement à la forme chantante du poème[17]. Mais dans un texte comme *Le Nain* (III,4) l'utilisation des 'blancs' a pour but l'ellipse et l'analogie simultanée :

> J'avais capturé de mon séant, dans l'ombre de mes courtines, ce furtif papillon, éclos d'un rais de la lune ou d'une goutte de rosée.
>
> Phalène palpitante qui, pour dégager ses ailes captives entre mes doigts, me payait une rançon de parfums!
>
> Soudain la vagabonde bestiole s'envolait, abandonnant dans mon giron – ô horreur! – une larve monstrueuse et difforme à face humaine!
>
> *
>
> - « Où est ton âme? que je chevauche? » - « Mon âme, haquenée boiteuse des fatigues du jour, repose maintenant sur la litière dorée des songes. » -
>
> Et elle s'échappait d'effroi, mon âme, à travers la livide toile d'araignée du crépuscule, par-dessus de noirs horizons dentelés de noirs clochers gothiques.
>
> Mais le nain, pendu à sa fuite hennissante, se roulait comme un fuseau dans les quenouillées de sa blanche crinière.

Ici les *couplets* empêchent tout rapprochement avec la ballade. L'espace inséré entre les deux premiers paragraphes est en effet totalement inattendu. Bertrand étend un passage où, au niveau logique, une simple virgule aurait suffi. Le deuxième couplet ne se compose que d'une apposition (« phalène »), complétée par une relative qui régit à son tour une proposition finale ; il en vient ainsi à créer un jeu d'enchâssement qui, greffé sur une phrase nominale[18] isolée au milieu de

---

16 J. RICHER, *Introduction*, *op. cit*., p. 13.

17 C'est ce qui explique le jugement réducteur de G. BLIN, selon qui « l'auteur de *Gaspard de la Nuit* […] a gardé des habitudes métriques. […] La plupart de ses 'bambochades' historiques sont découpées en strophes –cinq ou six– de trois lignes et tendent, vers la chute, à l'élargissement oratoire du sonnet parnassien. » (CH. BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2006, introduction, p. 12.)

18 Le style nominal est l'une des grandes innovations de *Gaspard de la Nuit*. Bertrand aime le mot rare et précieux, le terme ancien, les emprunts hollandais capables de conférer aux tableaux une certaine « couleur locale », mais aussi le nom propre, comme fondement du réalisme. M. PARENT, *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Paris, Klincksieck, 1960, pp. 19-23, fait remarquer que la fréquence des substantifs dans la période de Bertrand (60%) est très éloignée de celle de la poésie lyrique (49%) et de la prose (41,5%) du XIXe siècle ; seules les *Illuminations* de Rimbaud présentent un pourcentage plus élevé de noms à l'intérieur de la phrase. Il faut

la page, obtient des effets de sens hautement suggestifs. Au troisième paragraphe, comme le souligne immédiatement l'adverbe (« Soudain »), la narration reprend son cours. Mais il y a un tournant imprévu, à travers lequel le grotesque fait irruption dans le cadre lyrique à peine tracé : la phalène parfumée du précédent couplet devient une larve monstrueuse à visage humain. À ce moment survient une double pause inattendue, indiquée par un astérisque. À la reprise du texte, le lecteur se trouve devant les répliques d'un dialogue ; et bien qu'il soit porté à penser que les interlocuteurs sont respectivement la larve et le poète, rien ne vient le lui confirmer. Le discours direct apparaît *ex abrupto* sans aucune introduction et, de la même façon, le retour à la forme indirecte n'est marqué que par l'énième espace blanc. Comme si ce n'était pas encore suffisant pour désorienter le lecteur, Bertrand commence le cinquième couplet avec une dislocation à droite (« Et elle / mon âme »), ce qui ne permet pas d'identifier le sujet avant la moitié de la phrase. Mais le lecteur a déjà le souffle court ; et voici que les deux couplets finaux, présentent rapidement une série de figures bizarres et étranges, avec le nain du titre -qui s'identifie évidemment avec la larve- qui s'entortille comme un fuseau dans la crinière de l'âme du poète.

Grâce aux blancs, Bertrand obtient un effet d'incohérence. Le non-dit cerne et submerge les mots écrits, formant avec eux une unité à la signification progressive et qui n'est jamais complètement définitive ; chaque interruption est un gouffre qui déchire le tissu logique du discours, jetant entre un couplet et l'autre ce que Mallarmé a défini, en parlant du vers libre, comme d' « opulents silences ». Au lecteur, il ne reste qu'à réassembler les pièces du puzzle, en cherchant la solution d'une allégorie qui -comme ce sera confirmé plus tard par les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire[19]- pourrait se révéler vide.

À l'intérieur de ces coordonnées stylistiques prend place la passion de Bertrand pour la peinture flamande, qui doit être située à son tour dans le cadre plus vaste des rapports du poète avec les arts figuratifs. Il semble inévitable de partir des *Carnets* de Bertrand, publiés pour la première fois dans les *Œuvres complètes*[20], où l'auteur annote soigneusement une longue série de tableaux. De telles descriptions sont communes à l'époque, où la majorité des journaux offre des *Salons* et où la critique d'art commence à se lier à la prose littéraire[21]. Mais dans les choix des artistes traités par Bertrand apparaissent des goûts tout à fait originaux, bien résumés dans un article de critique, *Mon oncle essuya d'abord ses lunettes*[22], qui est aussi un manifeste esthétique.

> Ce n'était pas un manuscrit d'un papier encadré de moisissure, d'une écriture toute enchevêtrée et d'un encre bleue et rouge ; une médaille où la rouille antique rongeait une couronne d'empereur ; un tableau de l'école hollandaise enfumé à n'y pas voir le diable. Hélas non! ce n'était

---

préciser que le *corpus* de M. Parent est limité au premier livre, *L'École flamande*.

19 L'écart entre le Baudelaire « symbolique » et le Baudelaire « allégorique », déjà perceptible d'ailleurs dans le parcours des *Fleurs* (voir M. RICHTER, *Baudelaire, Les Fleurs du mal : lecture intégrale*, Genève, Slatkine, 2001), devient évident avec les *Petits poèmes en prose*, selon la lecture désormais classique de W. Benjamin. À ce propos, voir aussi A. PRETE, *Un'allegoria d'autunno. Baudelaire e Benjamin*, in ID., *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica* (Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 80-98) et M. SCOTT, *Ch. Baudelaire's* Le Spleen de Paris*: shifting perspectives*, (Burlington, Ashgate Publishing Company, 2005).

20 Deux de ces carnets avaient été retrouvés et décrits brièvement par C. SPRIETSMA, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand (1807-1841). Une vie romantique*, Paris, Champion, 1926, p. 194. Les neuf *Carnets*, demeurés à l'état de notes du fait de la mort prématurée de Bertrand, sont plutôt tardifs : peut-être le poète, qui connaissait alors de graves difficultés financières, espérait-il en tirer un article. Il avait eu, quelques années plus tôt, des échanges polémiques avec l'Académie des Beaux-Arts de Dijon (voir *Œuvres complètes*, *op. cit*., pp. 614-620).

21 Encore une fois, le cas le plus remarquable est celui de Baudelaire, non pas tant par ses nombreux *Salons* que par son essai sur Constantin Guys, qui sert de préface, ou plutôt d'*Art poétique*, au *Spleen de Paris*. (CH. BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes,* sous la direction de C. Pichois, 2 vol., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-76, vol. II, pp. 683-724.)

22 Voir *Œuvres complètes, op. cit*., p. 610.

pas cela. […]

Mon oncle poussa un profond soupir ; car il préférait un Breughel à un Watteau, un Albert Durer (*sic*) à un Delacroix ; une eau-forte de Rembrandt ou de Callot à toutes les pochades de Charlet, à toutes les vignettes de Tony-Johannot.

À la différence de Baudelaire, Bertrand affiche, à l'égard des peintres modernes et contemporains, de l'indifférence quand ce n'est pas de l'ennui : seuls l'intéressent les maîtres du passé, dans lesquels l'ancien dévoile son côté plus pittoresque[23]. C'est la raison pour laquelle ses *Carnets* montrent une évidente prédilection pour les XVIe et XVIIe siècles et particulièrement pour l'école flamande, qui ne donne pas par hasard son nom au premier livre de *Gaspard de la Nuit*.[24] Pénétré de ce qui fait la particularité de ce type de peinture, Bertrand privilégie les tableaux de petites dimensions, souvent des paysages ou des scènes de genre, qui montrent une étude riche en détails. Ainsi s'expliquent son admiration pour Jean Breughel le Vieux (1568-1625), artiste capable d'enfermer dans un espace extrêmement réduit une grande foule de figures[25], et l'importance qu'il accorde à Corneille Poëlembourg (1586-1660), paysagiste né à Utrecht, amateur de style italien, à qui est consacré un carnet entier. Le titre *Bambochades romantiques* trouvait d'ailleurs ses raisons précisément dans le coup d'œil qui se déduit d'une myriade de fragments, et non pas simplement dans le caractère bref et incisif de ses toiles : dans ce genre pictural, Bertrand retrouvait maint analogie avec son propre style.

C'est dans l'un de ces calepins[26] que Bertrand nomme Gerrit van Honthorst (1590-1656) peintre et graveur né à Utrecht mais ayant longtemps vécu en Italie, en particulier à Rome (ca 1610-1620). Caravagiste d'un certain calibre en Hollande, van Honthorst fut l'un des principaux représentants, avec d'autres romains d'adoption comme Dirck van Baburen et Hendrick Terbruggen, de l'école qui s'inspirait des nouveautés stylistiques et iconographiques de Merisi, et qui joua un si grand rôle dans la formation du jeune Rembrandt[27]. Van Honthorst excellait dans les effets de clair-obscur et aimait construire ses toiles à partir d'une source de lumière artificielle. Ses nocturnes, qui l'ont rendu célèbre, se meuvent entre les genres les plus différents : sujets historiques ou mythologiques, œuvres religieuses, mais aussi scènes de cabaret, festins, portraits de figures populaires[28]. Ses meilleurs résultats, van Honthorst les atteint quand -dans le sillage du Caravage, quoique l'imitation acharnée de Merisi soit tempérée chez le peintre d'Utrecht par une élégance

---

[23] Baudelaire le reconnaît lui-même dans la très célèbre lettre-dédicace qui ouvre les *Petits poèmes en prose.* (CH. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, *op. cit*., vol. II, p. 208.)

[24] Comme le montrent les corrections des manuscrits, à l'origine, Bertrand pensait même intituler la première section *Tableaux de l'école flamande* (voir *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 296)

[25] Bertrand connaissait aussi de manière approfondie l'œuvre de Pierre Breughel le Vieux, mais il semblait préférer celle de son cadet, Jean, dit Breughel de Velours, qui s'était spécialisé dans les paysages. Dans la liste des tableaux attribués à Jean (voir *Œuvres complètes*, *op. cit*., pp. 790-793) il y a toujours l'indication des mesures des toiles, qui en moyenne sont de douze centimètres de haut sur seize de large.

[26] Il s'agit du *Carnet* intitulé *Écoles hollandaise, flamande et allemande. Peintres nés avant 1600* (voir *Œuvres complètes*, *op. cit*., pp. 802-803).

[27] L'apprentissage de Rembrandt dans le domaine du clair-obscur mériterait, bien évidemment, un tout autre développement. Le rôle d'intermédiaire qu'a joué van Honthorst entre le Caravage et l'artiste de Leyde a été mainte fois confirmé par la critique : voir au moins les récents D. BULL, T. DIBBETS, *Rembrandt-Caravaggio*, Amsterdaam, Waanders Uitgevers, 2006 ; S. BRUNO, *Rembrandt nel Seicento olandese*, Firenze, E-ducation.it, 2008 ; *Caravaggio in Holland : Musik und Genre bei Caravaggio und den Utrechter Caravaggisten*, sous la direction de J. Sander, B. Eclercy et G. Dette, München, Hirmer Verlag, 2009.

[28] Parmi les œuvres de van Honthorst, il y a un *Jeune buveur*, un *Joyeux violoniste* et une toile intitulée *Le dentiste* (1622). Dans cette dernière, la grimace grotesque du malheureux patient, accentuée par la bougie qui l'éclaire en plein visage, aurait très certainement plu à Bertrand. On peut trouver la liste des principaux nocturnes de van Honthorst sur *The Web Gallery of Art*, http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/h/honthors.

typiquement nordique[29]- il lâche les rênes de son réalisme, en inscrivant des scènes de la vie quotidienne à l'intérieur d'un thème traditionnel. Quelques-unes de ses toiles, par exemple, représentent le Fils prodigue comme un seigneur élégant avec des moustaches et une épée qui se promène au milieu d'une joyeuse troupe. Le souci maniaque des objets qui caractérise la peinture flamande, et qui oblige le peintre à s'arrêter sur le verre d'un récipient, sur la plume d'un chapeau, sur les cordes d'un luth rappelle de près les poèmes de Bertrand, surtout parce que, dans un cas comme dans l'autre, c'est la lumière qui permet l'éclairage soudain d'un détail, sa mise en relief.

Quoique cette citation soit l'unique allusion à van Honthorst présente dans l'œuvre de Bertrand, il semble difficile que ce dernier ne connaisse pas le surnom italien du peintre : Gherardo delle Notti[30]. Ce n'est pas un détail de faible importance, puisqu'il concerne l'une des énigmes les plus discutées du livre. Je parle de l'identité de Gaspard de la Nuit, le mystérieux personnage qui, dans la fiction littéraire, donne au poète le manuscrit des *Fantaisies* et que Bertrand pensait présenter comme auteur de l'œuvre[31].

La critique a formulé plusieurs hypothèses sur les origines de ce nom[32]. La piste considérée comme la plus digne de foi est celle qui conduit à Kaspar, nom par lequel on désigne le diable dans la légende de *Faust* : c'est ainsi que s'appelle, par exemple, le personnage diabolique dans le *Freischütz* de Weber (1821). Si l'on considère la conclusion foudroyante du prologue de *Gaspard de la Nuit,* l'énigme semble résolue, puisqu'un « vigneron […] nabot et bossu »[33] explique au narrateur, qui voudrait restituer le manuscrit à Gaspard, que ce dernier est le diable en personne. Reste toutefois un doute. La graphie « Caspard » (à la limite « Caspar ») est la seule employée par les sources. Bertrand, comme on l'a vu, avait déjà adopté ce titre en 1833, quand la publication par Renduel paraissait proche ; pourquoi, par la suite, ressentit-il le besoin de modifier Caspard en Gaspard ? Parmi les épithètes du diable, celle-ci serait un *hapax*.

C'est sans doute qu'entretemps s'est superposé au nom primitif, « Caspard », un autre nom hérité d'une autre tradition culturelle. Gaspard de la Nuit est vraiment « un pauvre diable »[34], un parent pauvre de Méphistophélès préposé à la conduite de la horde des sorcières, alchimistes et follets qui peuplent les pages du livre ; en même temps, cependant, sa passion pour les arts figuratifs le pousse à se déclarer peintre, élève de Callot[35], dont il tire son goût pour la déformation burlesque, de Rembrandt et de Gherardo delle Notti, dont il tend à imiter l'art du clair-obscur :

> Ce manuscrit, ajouta-t-il, vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être,

---

29 Sur le style de van Honthorst, voir G. PAPI, *Gherardo delle Notti: Gerrit Honthorst in Italia*, Torino, Soncino, 1999.

30 C'est aussi ce que suppose Jean-Luc Steinmetz qui mentionne « Gérard della Notta » (*sic*) dans l'introduction de son édition (Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, édition établie et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Le Livre de poche, 2002, p. 20.)

31 Sur le manuscrit et dans l'édition de 1842, en effet, « Louis Bertrand » figure, en petits caractères, en position d'éditeur seulement.

32 Elles vont de Gaspard Hauser, évoqué également par le Verlaine de *Sagesse*, au troisième des Rois Mages, étant donné que dans « La Barbe pointue » (I,4) Bertrand en nomme un autre, Melchior.

33 *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 103.

34 *Id.*, p. 92.

35 Le rapprochement entre Bertrand et Callot est déjà bien connu par la critique. Voir B. GUILLOT, *Jacques Callot et Aloysius Bertrand* et P. CHONE, *À propos de Bertrand et de Callot*, tous les deux dans *Les Diableries de la nuit*, *op. cit*., pp. 67-92 et 93-109. En effet *Gaspard de la Nuit* est empli de personnages étranges et caricaturaux -comme le seigneur désargenté décrit dans *Le Raffiné* (II, 5)- qui semblent sortis d'un catalogue des œuvres du graveur nancéen.

d'harmonie et de couleur[36]

Il est évident que la référence à la peinture ne correspond pas ici à un rappel historique, mais indique une orientation précise du faire-poétique. Bertrand parle expressément de *procédés* : il s'agit, en somme, d'une question stylistique. Assurément, pour ses nocturnes, Bertrand a aussi des sources littéraires comme les *Night Thoughts* (1745) d'Edward Young ; mais on ne peut nier l'effet pittoresque d'un texte comme *Le Falot* (II, 3), histoire d'un follet qui, après s'être caché dans une lanterne pour se remettre d'un orage, fuit quand un coup de vent incendie le papier de la lampe. Dans ce cas, il est nécessaire de procéder comme pour certains tableaux, où, avant d'analyser les formes et les volumes, il faut d'abord identifier les sources de lumière visibles sur la toile[37]. Bertrand dispose dans les lignes du poème de différentes sources lumineuses (« le falot » ; « la maison lumineuse » ; « rallumer son rat de cave à ma bougie » ; « le jaune papier de la lanterne s'enflamma » ; « crachant plus de feu qu'un serpenteau d'artifice »), qui créent un contrepoint fascinant avec l'ouragan, relégué en arrière-plan. *La Tour de Nesle* (II, 4), inspiré d'une fameuse eau-forte de Callot, présente également un travail sur la lumière extrêmement soigné. Si les premiers couplets du poème, avec les *bravi* qui jouent aux cartes en échangeant quelques coups peu élégants, renvoient aux traits grotesques du graveur de Nancy, la danse folle que jongleurs, béquillards et mendiants improvisent devant les bacs qui brûlent sur la Seine -incendie qui est provoqué, ce n'est pas un hasard, par le follet du poème *Le Falot*- prépare le ton de la conclusion : la réverbération des flammes, en tombant sur la fenêtre du Louvre, enveloppe le roi et la reine dans une lumière chaude et diffuse, qui semble en faire des personnages de Rembrandt.

Dans ce sens, le style des poèmes en dit plus que la brève préface où, en identifiant Rembrandt et Callot avec les sujets de leurs œuvres[38], Bertrand se limite à en faire des symboles, qui renouvellent la formule de la cohabitation du sublime et du grotesque théorisée dans ces années-là par Hugo[39]. Selon cette perspective, à la vivacité comique de Callot -à laquelle Hugo avait attribué le titre de « Michel-Ange burlesque »[40]- s'opposerait le ton contemplatif de Rembrandt. Il va de soi que le sous-titre du livre, en accord avec le goût pour l'hermétisme de Bertrand, cache quelque piège, puisqu'il est en réalité un calque des *Phantasiestücke in Callots Manier* d'Hoffmann (1813-1814). Si pourtant nous revenons à ce que dit Gaspard dans l'introduction, il semble réducteur de lire dans les *Fantaisies* un hommage générique à la littérature fantastique[41], qui ne suffit pas à rendre compte de la déclaration poétique du « pauvre diable ».

Prenons par exemple les deux textes qui ouvrent *L'École flamande*, *Harlem* (I, 1) et *Le Maçon* (I, 2) :

Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande, Harlem peint par Jean

---

36 *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 29.

37 M. MILNER rappelle que Bertrand, comme tous les passionnés qui vivaient loin de Paris, était davantage influencé par la gravure que par la peinture. De là « sa palette […] assez limitée » où « les effets de lumière occupent beaucoup plus de place […] que les effets de couleur ». (A. BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, Paris, Gallimard, 1980, préface, p. 20.)

38 Le Rembrandt décrit par Bertrand ressemble à tel point au *Philosophe en méditation* du Louvre que L. SOZZI commence son essai par une description de ce tableau. De la même manière, le personnage de Callot semble sorti d'une des gravures des *Gobbi* ou des *Balli di Sfessania*. (A. BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, Napoli, Guida, 1986, *Prefazione,* pp. 6-7.)

39 Je pense bien évidemment à la célèbre préface de *Cromwell* (1827) où Hugo refuse de « se cuirasser » avec les noms d'Aristote et de Boileau, en revendiquant une liberté nouvelle dans le choix des genres littéraires. Voir V. HUGO, *Théâtre complet*, notices et notes par J. J. Thierry et J. Mélèze, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, pp. 409-454.

40 V. HUGO, *op. cit.*, p. 418.

41 Le livre d'Hoffmann a été traduit en français par Loève-Veimars et publié par Renduel en 1833, à une époque où le noyau de *Gaspard de la Nuit* était déjà écrit : il s'agit, selon toute probabilité, d'un hommage *a posteriori*.

Breughel, Peèter Neef, David Téniers et Paul Rembrandt.

Et le canal où l'eau bleue tremble, et l'église où le vitrage d'or flamboie, et le stoël où sèche la linge, au soleil, et les toits, verts de houblon.

Et les cigognes qui battent des ailes autour de l'horloge de la ville, tendant le col du haut des airs et recevant dans leur bec les gouttes de pluie.

Et l'insouciant bourguemestre qui caresse de la main son double menton, et l'amoureux fleuriste qui maigrit, l'œil attaché à une tulipe.

Et la bohémienne qui se pâme sur sa mandoline, et le vieillard qui joue du Rommelpot, et l'enfant qui enfle une vessie.

Et les buveurs qui fument dans l'estaminet borgne, et la servante de l'hôtellerie qui accroche à la fenêtre un faisan mort.

Le terme « bambochade » est soudainement mis en relief et son importance est confirmée par la liste des peintres qui termine le premier couplet : nous sommes devant un tableau de petites dimensions au sujet folklorique, dans lequel « le caractère cumulatif, illogique et enthousiaste de la juxtaposition des réminiscences picturales »[42] oblige à analyser chaque détail séparément. Tout d'abord Bertrand peint le paysage, pour lequel il déploie une riche palette (l'eau bleue, le vitrage d'or, les toits verts) ; puis il s'arrête sur le ciel, auquel il consacre un paragraphe complet. Comme dans un tableau de Pierre ou de Jean Breughel, où le ciel et la terre occupent chacun une moitié de la toile, le texte trace un espace divisé en deux. La couleur locale (« le stoël ») qui domine la première partie contraste, dans la seconde, avec le détail pittoresque des cigognes qui volent autour de l'horloge de Dijon -celle du Jacquemart- dans une scène prévue aussi pour l'illustration du livre[43]. L'arrière-plan achevé, Bertrand se consacre aux figures. Le troisième couplet passe en effet à la description des personnages comme ferait l'œil sur la toile, qui saisit d'abord le contexte pour ensuite se concentrer sur sa narration véritable. Il s'agit aussi de sujets exquisement flamands : un fleuriste qui dépérit l'œil fixé sur une tulipe, d'étranges musiciens, les ivrognes d'une taverne mal famée. Le poème se termine sur cette énumération, potentiellement infinie : c'est l'artiste qui, en choisissant où il pose le cadre, en délimite la longueur.

Quelques-unes de ces images sembleraient avoir une source pittoresque précise. L'enfant qui souffle dans une vessie de porc pour en faire un ballon, par exemple, paraît sorti d'un tableau d'Adrien van Ostade (1610-1685), pendant que la scène finale, celle aussi proposée par Bertrand comme illustration possible du livre, a été rapportée à une toile de Gerrit Dou[44] (1613-1675), maintenant au Louvre, intitulée précisément *Femme suspendant un faisan*[45]. Mais à mon avis, dans le cas présent, la recherche scrupuleuse des sources par la critique déforme le projet du poète. Car Bertrand ne vise pas à la description d'un tableau en particulier, mais à la transposition littéraire d'un genre tout entier, la *bambochade*[46] ; c'est pourquoi il ne se limite pas à coudre ensemble de différentes toiles, mais travaille les *topoi* de la tradition flamande, du Rommelpot, l'instrument populaire typique des foires, à la vessie de porc, qui en général, au XVIIe siècle hollandais,

---

42 MAX MILNER, *Préface*, *op. cit*., p. 28.

43 L'indication apparaît dans le *Dessin d'un encadrement pour le texte* que nous avons déjà cité. Voir *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 374.

44 Dou (que Bertrand francise en Gérard Dow), comme van Ostade, est cité dans la *Préface* parmi les peintres présidant à l'inspiration de l'œuvre. Voir *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 105.

45 Voir J.-L. STEINMETZ, *Introduction*, *op. cit*., p. 291.

46 Menant à la même conclusion, il faut citer la lecture de *Harlem* de L. D'HULST (« Sur le dispositif pictural de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », *op. cit*., p. 388) : « Puisque le champ des référents picturaux paraît restreint, nous entrons presque d'emblée dans celui des allusions, des référents possibles, enchâssés dans une représentation fictionnelle qui 'fait tableau', mais garde aussi à l'endroit de la source picturale une certaine distance ».

symbolise la mort et la fugacité de la vie[47]. Sur le plan stylistique, l'opération est rendue possible grâce à la multiplication des conjonctions, qui, niant toute hiérarchie visuelle, font de l'infiniment petit la clef de lecture du monde. Comme le peintre flamand dispose ses figures selon une perspective intuitive non unitaire, en mesurant ses qualités au rendu du détail, ainsi Bertrand, en évitant toute subordination, laisse visibles les sutures et célèbre le fragment plus que l'ensemble.

Ce regard que nous pourrions qualifier de myope, aussi consciencieux dans le recueil des détails qu'incapable de saisir la totalité de l'espace, est celui même d'Abraham Knupfer, le protagoniste du *Maçon*.

> Le maçon Abraham Knupfer chante, la truelle à la main, dans les airs échafaudés, – si haut que, lisant les vers gothiques du bourdon, il nivelle de ses pieds, et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises.
>
> Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des tourelles, des toits et des charpentes, que tache d'un point gris l'aile échancrée et immobile du tiercelet.
>
> Il voit les fortifications qui se découpent en étoile, la citadelle qui se rengorge comme une géline dans un tourteau, les cours des palais où le soleil tarit les fontaines, et les cloîtres des monastères où l'ombre tourne autour des piliers.
>
> Les troupes impériales se sont logées dans le faubourg. Voilà qu'un cavalier tambourine là-bas. Abraham Knupfer distingue son chapeau à trois cornes, ses aiguillettes de laine rouge, sa cocarde traversée d'une ganse, et sa queue nouée d'un ruban.
>
> Ce qu'il voit encore, ce sont des soudards qui, dans le parc empanaché de gigantesques ramées, sur de larges pelouses d'émeraude, criblent de coups d'arquebuse un oiseau de bois fiché à la pointe d'un mai.
>
> Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix, il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur.

Le texte nous met face à un paradoxe. Le maçon, qui pourtant se trouve à de nombreux mètres au-dessus du sol, décrit avec précision les détails les plus insignifiants : en partant d'éléments architecturaux isolés, éparpillés dans le second et le troisième paragraphe, il parvient à « distinguer » le chapeau de l'un des cavaliers du bourg (le « chapeau à trois cornes » du quatrième couplet). Bertrand souligne que c'est précisément Abraham Knupfer qui voit la scène, en faisant une anaphore de « voir » (« il voit »), légèrement différente au cinquième paragraphe (« ce qu'il voit encore ») et proposée de nouveau, dans un alexandrin parfait, avec un présentatif (« voilà qu'un cavalier / tambourine là-bas »)[48]. Cette figure rhétorique a un rôle décisif : en posant l'accent sur le verbe « voir », Bertrand met en lumière que les mots suivants -apparemment en désordre, liés par de simples virgules- doivent être interprétés à la manière d'images. Le poète se contente d'enregistrer la myriade de détails qui, de fois en fois, s'impriment sur la rétine fabuleuse de son personnage. Là aussi la parataxe se fait traduction de l'abondance visuelle de marque flamande[49].

---

[47] La vessie gonflée par un garçon apparaît avec la même signification dans *Le Porc* (1643) de Rembrandt (Bibliothèque nationale de France, Estampes, Rés. cb-13° : http://expositions.bnf.fr/rembrandt/grand/073.htm). L'abattage du porc est un thème commun dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Plusieurs toiles y sont consacrées : parmi d'autres, celles de van Ostade, qui signe une huile de petites dimensions qu'on trouve actuellement au Louvre, intitulée *L'abattage du porc,* mesurant 14 x 17 cm.

[48] Sur la présence de l'alexandrin dans la prose de *Gaspard de la Nuit*, voir G. CONTINI, « Sans rythme » (1983), dans ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 23-40.

[49] Elle peut aussi convoquer une autre image, celle du kaléidoscope. Sainte-Beuve, dans sa *Notice*, comparait l'art de Bertrand aux premiers essais photographiques (voir *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 90). La critique, plus

Pour conclure, dans *Gaspard de la Nuit*, le goût pour la citation picturale est incontestable : la tradition flamande est à la base de cette résurrection instinctive et immédiate du passé[50], vers lequel Bertrand se sent magnétiquement attiré. Mais la signification profonde des entrelacs du texte et des images ne doit pas être cherchée dans un vague *Ut pictura poesis*. Quand Arsène Houssaye[51] rappelant les origines piémontaises du poète, comparait ses poèmes aux ciselures de Benvenuto Cellini, il portait un jugement qui, *a posteriori*, paraît bien réducteur. Houssaye n'avait pas de dessins précis à l'esprit : loin de saisir la valeur iconique de *Gaspard de la Nuit*, il l'apparentait aux livres illustrés de la génération romantique. Le style 'flamand' de l'œuvre finissait ainsi par être une question de goût et non d'esthétique.

Au contraire, ce que Bertrand voulait atteindre dans ses *poèmes en prose*, c'est avant tout la netteté de la représentation visuelle. L'école hollandaise sert de modèle parce qu'elle transpose la réalité sur un mode clair et direct, comme une « prise sur le vif »[52] qui abolit l'interprétation rationnelle du monde. La révolution est toute stylistique : le relief iconique donné à la page littéraire admet l'invention d'un nouveau type de prose, qui donne de l'éclat au contenu nominal de la période en faisant sauter les liens logiques et explicatifs. En d'autres termes, au charme du tableau s'ajoute celui du *cadrage*[53]. C'est ce dernier aspect qui ouvre une faille, presque imperceptible dans l'esthétique romantique ; une fissure sur laquelle, peu de temps après, des personnalités d'une tout autre stature -Baudelaire, Mallarmé[54], Apollinaire- exerceront leur propre piolet ; tous disciples, sinon de Bertrand, du moins de la tendance que lui aussi a contribué à créer : *l'école du regard*[55].

Alessandro Metlica

---

récemment, a corrigé le tir, en concluant que, si l'on peut parler d'un instrument de vision, c'est plutôt de l'optique qu'on trouve dans l'épigraphe du prologue (« Gothique donjon / Et flèche gothique / Dans un ciel d'optique / Là-bas, c'est Dijon », *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 91) Sur cet instrument et sur son rôle au temps des prémisses du cinéma, voir N. YOSHIDA, *Aloysius Bertrand*, *op. cit*., pp. 10-15. En effet *Gaspard de la Nuit* rappelle une vue ancienne de Dijon, qui apparaît déformée et réinventée sous le miroir de l'optique.

50 C'est ce qui explique le célèbre jugement d'André Breton dans le *Premier manifeste du surréalisme* : « Bertrand est surréaliste dans le passé » (A. BRETON, *Œuvres complètes*, édition établie par M. Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, vol. I, p. 329). L'opinion exprimée par Breton dans la *Nouvelle Revue française* du 1er septembre 1920 est plus éloquente encore : « Malgré tout je trouve bon que Bertrand se plaise à nous précipiter du présent dans un passé où aussitôt nos certitudes tombent en ruines » (A. BRETON, *Œuvres complètes*, *op. cit*., vol. II, p. 244).

51 A. HOUSSAYE, *Voyage à ma fenêtre*, Victor Leçon, Paris, 1851. L'article de Houssaye, qui se contente de reprendre la *Notice* de Saint-Beuve, est donné comme un article nécrologique dans les pages de l'*Artiste*. La revue, comme on le sait, a joué un rôle non négligeable dans la culture de son temps.

52 N. VINCENT-MUNNIA, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre*, Paris, Champion, 1996, p. 391.

53 Le thème du cadrage est lié à une image très fréquente dans *Gaspard de la Nuit* : celle de la fenêtre. Je n'ai pas la place ici de rappeler les étapes du débat critique ; sur la question, voir au moins N.YOSHIDA, *La fenêtre et le regard : Gaspard de la Nuit*, dans *Les Diableries de la nuit*, *op. cit*., pp. 109-37.

54 Dans une lettre de février 1866, Mallarmé suggérait à un Pavie clairement exaspéré du conseil, de réimprimer *Gaspard de la Nuit* dans une « belle édition, précédée de notices et d'une douzaine de poèmes à la mémoire de Bertrand par les meilleurs poètes de ce temps. » (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 981)

55 L'expression employée par R. Schwab, qui considère *Gaspard de la Nuit* comme « une articulation éternelle de l'histoire littéraire », une nécessaire charnière entre le premier et le second XIXe siècle, a beaucoup de charme (*L'aventure d'Aloysius Bertrand*, « La bouteille à la mer », XLVIII, 1945).

« Le Deuxième Homme », palimpseste mélancolique

À la lumière de quelques éléments épars dans le recueil, de références bibliques, littéraires et picturales qui essaiment le texte lui-même et son paratexte, il semble possible de considérer « Le Deuxième Homme », ultime poème de Gaspard de la Nuit, comme un palimpseste des Écritures.

Palimpseste et épigraphe

Il n'est pas hasardeux que l'une des épigraphes du « Deuxième Homme » soit une citation de la *Bible* :

« *Et nunc, Domine, tolle, quaeso, animam meam a me, quia melior est mihi mors quam vita.* »
Jonas, Cap IV, v.3

Maintenant, mon Dieu, prends donc ma vie, car mieux vaut pour moi mourir que vivre.

Le choix par Aloysius Bertrand, de citer cette phrase en latin, confère à l'épigraphe une gravité intemporelle. Il éclaire sur la manière dont le poète désolidarise les citations de leur contexte originel, pour les incorporer à la matière de ses poèmes. De ce point de vue, le paratexte participe véritablement du poème, il est, lui-même, contaminé par la matière poétique et contient bien davantage qu'une valeur d'introduction formelle qui serait extérieure au poème. Deux fois dans le « Livre de Jonas » de l'Ancien Testament, le personnage demande la mort à Yahvé ; mais, la première fois, ses paroles sont qualifiées comme des paroles de « dépit » (4 ; 1) ; lorsqu'il les réitère, Jonas se déclare lui-même devant Yahvé « fâché à mort » (4 ; 9), parce que Dieu a renoncé à frapper une ville repentie qu'il avait d'abord condamnée. Jonas trouve absurde le retournement de situation dont il considère avoir fait les frais… Or, il s'agit bien d'un Dieu miséricordieux, dont Jonas se plaint et auquel il adresse une prière de destruction, un Dieu -certes- omnipotent, qui s'adapte cependant au comportement des hommes, lesquels possèdent un libre-arbitre car, comme le rappelle *L'Apocalypse* de Saint-Jean, « les habitants de la terre [sont] ceux dont le nom n'a pas été écrit dès la fondation du monde dans le livre de vie » (*Ap*.17 ; 8). Ce libre-arbitre motive les jugements successifs des peuples par le Yahvé de l'*Ancien Testament*, qui préfigurent le Jugement dernier, pour lui définitif et individuel. Or, il semble que ce soit justement de la dynamique du libre-arbitre, dont souffre Jonas parce qu'il n'en comprend pas les aléas, les tenants et les aboutissants ; car alors rien ne serait déterminé, puisque rien n'est « écrit » d'avance. D'où un sentiment mortifère de mélancolie, au sens fort, le sentiment de perte de sens lié au désir de mort qui, dès les écrits de l'*Ancien Testament* où sont mis en scène ses avatars, la révolte et la tristesse ardente, annonce le doute blasphématoire du poème métaphysique du « Deuxième Homme », les tourments de l'absence de foi, cette *acédie* de l'âme tant redoutée des religieux. La mélancolie n'étant en effet pas tant le soupçon de l'inexistence de Dieu, puissant stimulant intellectuel, et sa revendication, que l'*incapacité* à croire en la toute-puissance d'un Dieu dont la création fût intrinsèquement cohérente, non pas une monstrueuse erreur volée temporairement au néant et destinée à y retourner.

L'absence de foi semble cependant chez notre poète paradoxalement féconde, puisqu'elle lui permet d'écrire sa désespérance, d'en faire œuvre, au sens propre, et dans ce que Jacques Bony appelle dans la présentation de son édition « une sorte de rite

apotropaïque »[1]. De ce point de vue « Le Deuxième Homme » s'annonce comme un palimpseste de la création, réécrite dans les affres de la mélancolie la plus distanciée, la plus froide, où le Verbe aurait échoué, devenu, d'ailleurs dans le poème, « une [simple] voix », où le texte originel annonce effectivement une restauration du monde, une sorte de seconde création qui serait bâtie sur les ruines de la première : « Le soleil et la lune s'assombrissent, les étoiles perdent leur éclat. Yahvé rugit de Sion, de Jérusalem il fait entendre sa voix : les cieux et la terre tremblent ! » (Joël, 4 ; 16). Or la « voix », qui réduit le Verbe à son sens le plus commun qui soit, le sens phonique, n'a rien d'un « rugissement » léonin ni d'un Verbe créateur qui nomme ; l'emploi du passé simple de la voix qui « appela », dans cette fin des temps reconstituée en souligne la vacuité, comme le « ainsi soit-il » fataliste de la dernière strophe : car, combien même il manifestait le respect sublime, par Dieu, de l'ultime manifestation du libre-arbitre humain, quelle création serait celle de laquelle l'être lui-même refuserait de participer ? Du reste, « le sceau dont la mort avait plombé les lèvres de l'homme endormi pour l'éternité dans le lit du sépulcre », semble le pendant du « sceau du Dieu vivant » (*Ap.* 8 ; 1) : le second combat eschatologique n'a pas même lieu, ni le jugement de l'homme, puisque la mort a gardé ce dernier, contre toute attente et, notamment, ce qui était prévu : « […] la Mort et l'Hadès rendirent les morts qu'ils gardaient, et chacun fut jugé selon ses œuvres. Alors la Mort et l'Hadès furent jetés dans l'étang de feu -c'est la seconde mort cet étang de feu. » (*Ap*. 20 ; 13-15). À ce coup de théâtre que constitue la tragédie ultime d'où devait émerger le salut : la mort de la mort, l'homme ne survit pas, et la parole de l'Éternel s'en trouve compromise, reste « lettre morte » : « Il me dit : Fils de l'homme, ces os, c'est toute la maison d'Israël. Voici, ils disent : nos os sont desséchés notre espérance est détruite, nous sommes perdus ! Prophétise donc et dis-leur : Ainsi parle le Seigneur, l'Éternel : Voici, j'ouvrirai vos sépulcres, ô mon peuple […]je mettrai mon esprit en vous et vous saurez que c'est moi, l'Éternel, j'ai parlé et agi, dit l'Éternel. » (*Ezechiel*, 37 ; 1-11).

Le combat était-il perdu d'avance ? Oui, il semblerait qu'il le fût dès le début du poème et malgré ses allures de récit prophétique et, donc chronologique, si l'on se réfère à « l'inconsolable Josaphat » dont l'anaphore anticipe le dénouement qui, de fait, semble absurde, sans sens, à l'image du chaos sur lequel il débouche. Josaphat est en effet ce « lieu extra-temporel où, selon l'oracle de Joël, Dieu rassemblera les nations pour le Jugement dernier ; elle est également appelée « vallée de la Décision » (Joël, 4 ; 14) »[2]. Les dés semblent donc avoir été pipés, et le poème trouve lui-même son écho dans le poème dédicatoire final « À M. Charles Nodier » : « ce jeu de la vie où nous perdons coup sur coup et où le diable, pour en finir, râfle joueurs, dés et tapis vert ». L'homme a perdu contre Satan, mais avant lui, son adversaire, le Créateur qui semble n'avoir pas eu les moyens de miser sur sa propre création, dans un jeu hasardeux de forces mal distribuées. Josaphat, vide, devient la résonance d'un silence, un écho anormal dont le vide est monstrueux, un néant indifférent : « Ainsi soit-il. »

La restauration illusoire d'un re-création à partir du chaos dont fut autrefois issu le monde, et auquel il retourne, le non-sens et l'atemporalité induite par ce non-sens, est exprimée magnifiquement par une poétique de la juxtaposition dans la première strophe, séparée du reste du texte par un astérisque, et qui semble conditionner la poétique du « Deuxième Homme ». Cette juxtaposition consiste à la fois dans l'ellipse temporelle et l'antithèse: « tout avait commencé, tout avait fini » ; « cris de désespoir »/ « cris de joie » ; « blasphèmes des réprouvés »/ « concerts des élus » ; et, là où le bât blesse, l'anaphore des « âmes des morts », morts qui le resteront. Ces éléments contraires, ou opposés, sont inspirés de l'*Apocalypse*. Ils évoquent également les visions binaires et manichéennes des « jugements derniers » de peintres flamands où les « âmes des morts » suivent les anges d'une part, sont

---

1 Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, ed. Flammarion, Paris, 2005 ; p. 63.

2 André-Marie Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, Laffont, Paris, 1989.

entraînées par les « démons » d'autre part, le terme regroupant les fantaisies imaginaires des artistes des retables, et une diversité esthétique comme autant de mises en scène d'une rédemption qui a un prix, celui de la sélection, de la perte d'autre part, comme chez Bosch ou Breughel. Chez Dirk Bouts encore, deux panneaux de tailles similaires sont actuellement visibles[3], il s'agit de deux mondes symétriques, l'un ascendant, l'autre figurant la chute des damnés avec un raffinement dans la souffrance. La vision de Bosch s'articule également de manière symétrique, dans un triptyque. Par contre, chez Van der Weyden la vision du Dernier jour s'articule de manière horizontale, le long de sept panneaux raccordés. La partie inférieure représente les damnés sur un tiers de la hauteur du tableau ; ils se font eux-mêmes souffrir sans que la présence diabolique ne s'incarne dans les personnages, tandis que les élus occupent les deux autres tiers de l'espace pictural et que la dimension des personnages y est deux fois plus importante. Le traitement des proportions et de l'espace est le même dans le dessin de Breughel sous lequel figure la citation latine : « *Venite benedicti Patris mei in Regnum Aeternum/Ite Maledicti Patris mei in ignem Sempiternum* » -même si le traitement de la perspective, plus dynamique, diffère. Il est d'ailleurs remarquable qu'une seule strophe du poème soit consacrée à un thème iconographique qui a « explosé » chez les maîtres flamands de la fin du Moyen-âge et renaissants (soit un sixième du texte), tandis que la mort ultime de l'homme poserait problème dans l'iconographie religieuse, où elle n'est pas représentée.

Seule une ponctuation énigmatique (les tirets, qui participent du « verset » ainsi nommé à propos de la strophe de Bertrand) et exclamative, vient s'immiscer dans cette ellipse du sens qui fait écho aux « chutes » d'un nombre important de strophes, voire de poèmes, des autres livres ; et dans le même livre : « Ma Chaumière » où une strophe sur deux se termine par un point d'exclamation, « Sur les rochers de Chèvremorte », « Encore un printemps »... Il est d'autre part remarquable que « Un rêve », déjà, issu de *La Nuit et ses prestiges*, parodie la vision hallucinée et le ton prophétique : onirique, peut-être, mais étrangement chronologique, avec le leitmotiv « ainsi j'ai + participe passé d'un verbe de perception, ainsi je raconte ». Et si les « prestiges » du Troisième Livre introduisent la notion de merveilleux dans un fantastique généralisé davantage que la magie, la dénomination de « rêve » peut être rapprochée de celle de la vision et du songe, par rapport à l'articulation des marqueurs du discours du poème, dont la ponctuation. Les songes en effet ne sont pas passifs mais visionnaires, ainsi que le sont les prophéties des différents « Livres » de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament*. Or, chacun des différents « livres » de *Gaspard de la Nuit* possède son sous-titre, et, à travers ce dernier, sa vocation en termes de genre, de registre, voire d'inspiration pittoresque : du « Vieux Paris », d'« Espagne et Italie », ces derniers pourraient être rapprochés de « livres » sacrés comme autant de visions poétiques et prophétiques, annonciatrices de la chute finale comme d'une épiphanie de la mort, puisqu'elle signe la mort de Dieu et oblige à un retour sur le recueil dans son entier, la seule « signature » possible du recueil étant celle de « Gaspard de la Nuit » dont il est supposé à la fin de l'introduction qu'il s'agit du diable.

Foi et blasphème

J'en jure par la mort dans un monde pareil,
Non, je ne voudrais pas rajeunir d'un soleil.
Alph. De Lamartine, *Méditations*

La seconde épigraphe mise en exergue du « Deuxième Homme », évidemment, insiste sur l'orientation désespérée, et éventuellement désespérante, du dernier poème de

[3] Dirck Bourts, *Le Jugement dernier*, Musée des Beaux-Arts de Lille, département de la Renaissance et du Moyen-âge ; ces deux panneaux constituaient sans doute avec un troisième un triptyque.

Gaspard de la Nuit. Après la citation extraite d'un texte sacré, suit une citation issue d'un texte profane, et cependant, « méditation ». Deux aspects semblent signifiants dans ce second choix. D'une part, replacer l'extrait dans le texte de Lamartine, alors bien connu des contemporains de Bertrand, cité d'ailleurs dans une lettre élogieuse datée du 31 Juillet 1828 que Victor Hugo adresse à ce dernier[4], est rendu nécessaire pour souligner l'importance signifiante du paratexte et de la manière dont il peut éclairer la signification de ce texte de veine eschatologique. Nous avons vu, en effet, que « Le Deuxième Homme » était un palimpseste, une réécriture du « jugement des nations » d'après les prophéties des divers textes bibliques : *Joël*, *Apocalypse de Saint-Jean*, *Ezechiel*, les *Évangiles* également, à travers l'annonce christique qui constitue la seule prophétie qui relève de la *connaissance* et non de du *songe prophétique*.

Cependant, *Les Méditations* de Lamartine expriment les doutes et interrogations inhérentes au *mystère de la Rédemption*[5]. Confrontée aux « mystères », l'âme humaine dans les *Méditations* vit en effet les affres de l'incertitude et du doute. Le titre du poème dont l'épigraphe est issue est « La Foi », ce « lâcher prise » qui met en œuvre l'articulation de la pensée confrontée à l'irreprésentable, son désespoir, puis le choix de l'abandon de la raison pour l'espérance aux deux tiers du texte. Le sujet en proie, à la peur de sa propre disparition, est sauvé de manière paradoxale du désespoir par son ancrage dans le monde qu'il est sur le point de quitter : il ne renie, en effet, jamais son statut de créature, ni la Toute-puissance créatrice, et cela, même dans la plainte qui suit immédiatement les deux vers choisis par Bertrand :

> « Je ne veux pas d'un monde où tout change, où tout passe,
> Où tout est fugitif, périssable, incertain,
> Où le jour du bonheur n'a pas de lendemain ! »[6]

En effet, ce que remet en cause le poète, c'est davantage la condition humaine de l'homme périssable qui fait suite à la Chute, celle du « Premier Homme », que le soupçon d'un non sens, d'un questionnement métaphysique. Ses doutes le projettent tout entier dans un devenir incertain ; cependant, devenir, il y a forcément et au-delà de la vie, cela n'est pas même mis en doute. Comme chez Dante, Lamartine incarne l'âme elle-même dans la tradition du « corps psychique » de l'être selon le *Nouveau Testament*[7] :

> « Peut-être que, mourant lorsque l'homme est réduite,
> Tu n'es plus qu'un suc plus pur que la terre a produit,
> Une fange animée, une argile *pensante*[8]…[9]
> …
> Mon âme aura passé, sans guide et sans flambeau
> De la nuit d'ici-bas à la nuit du tombeau, »[10]

---

4 Lettre de Hugo à A. Bertrand datée du 31 Juillet 1828, publiée dans : Cargill Spriestma, *Aloysius Bertrand, une Vie romantique,* Euredit, Paris, 2005 & les *Œuvres complètes* publiées par H.H. Poggenburg, Champion, Paris, 2005. Le fac-similé de l'original est publié sur le site de l'Association : http://aloysiusbertrand.blogspot.com/2009/07/lettre-de-victor-hugo-louis-bertrand.html

5 « Le catéchisme traditionnel justifiait le mot par l'incompréhensibilité de ces réalités spirituelles pour la raison humaine ordinaire ». Xavier Renard, *Les Mots de la religion chrétienne*, Belin, Paris, 2008.

6 Alphonse de Lamartine, *Œuvres poétiques complètes*, ed. Gallimard coll. Pléiade, Paris, 1963, vers 49-50-51.

7 « On est semé corps psychique », *La Bible de Jerusalem*, ed. du Cerf, Paris, 2009. 1e Ep. Corinth., 15 ;4.

8 Je souligne.

9 *Ibid.*, v. 96, 97, 98.

10 *Ibid.*, v 116, 117.

L'angoisse est celle de la forme que prendra l'âme dans la mort, elle concerne la scission néo-platonicienne de l'âme et du corps, d'ailleurs également développée et interrogée dans « L'Immortalité », scission nécessaire pour mettre à distance l'impossibilité de se représenter dans la mort. Et c'est alors que la foi vient relayer la raison aux portes de la mélancolie :

> « Cette raison superbe insuffisant flambeau,
> S'éteint comme la vue aux portes du tombeau ;
> Viens donc la remplacer, ô céleste lumière !
> Viens d'un jour sans nuage inonder ma paupière ;
> Tiens-moi lieu de soleil que je ne dois plus voir,
> Et brille à l'horizon comme l'astre du soir. »[11].

La comparaison de la foi au soleil face à l'« insuffisant flambeau » de la raison, semble bien davantage qu'une simple métaphore. Elle renvoie à la poétique cosmique des textes bibliques et alchimiques -qui s'en réclament-, ainsi qu'à leurs représentations picturales, qui enluminent les textes sacrés ou, encore, les peintures inspirées du manichéisme des *Jugements*. C'est donc autant d'une image, que d'une métaphore, dont se servent Lamartine et, à sa suite, Aloysius Bertrand. Chez tous deux le Jugement est une déclinaison du chaos, prémisse ordonnée par la lumière issue de la parole divine, et consiste en une re-création. Et si la « voix » reste inopérante chez Bertrand, Lamartine demande au Créateur de « [faire] entendre [s]a parole féconde » une seconde fois à l' « homme engourdi [qui] s'endort »[12], pour lui, devenu « l'homme endormi pour l'éternité dans le lit du sépulcre » chez Bertrand. Contrairement à ce dernier, Lamartine respecte la notion de « Verbe » divin et les prophéties sacrées. Marius François Guyard explique, dans son introduction aux *Œuvres complètes*, cette manière de « méditation » de Lamartine, consiste également en une prière, une poésie inspirée : et non, comme chez Aloysius Bertrand, en une réécriture des Textes : « Cette poésie, jadis, il la nommait « respiration de l'âme », reprenant les mots mêmes dont usait Saint-Martin pour définir la prière. Pour lui, la plus haute poésie est en effet la prière en tant que chant ; une prière que souvent trouble le doute, que brise parfois le blasphème, mais qui traduit le dialogue toujours repris d'une âme avec son Dieu. »[13]

> « Tire un autre univers de cet autre chaos »,

supplie-t-il, tandis que chez l'auteur du « Deuxième Homme », « tout croulait avec un fracas et une ruine immense » sur le seul pouvoir du verbe poétique, lui, verbe conjugué à l'imparfait de narration des visions prophétiques de la Bible ou celui de la description du récit de la *Divine Comédie*, que Bertrand cite parmi « ces poèmes que nous appellerons des épopées de transition » que « des écrivains jetaient dans de nouveaux moules »[14].

Comme chez Lamartine, la métaphore du soleil opposée au sommeil du deuxième Homme est une réécriture apocryphe de la *Genèse*, puisque dans l'*Ancien Testament* la lumière, opposable, aux ténèbres est créée dès le premier jour (1 ; 3) tandis que le soleil est ce « grand luminaire » (la lune, le « petit luminaire ») créé au quatrième jour (1 ; 14-16) pour « séparer la lumière et les ténèbres »[15]. Mais chez Lamartine, la foi est ce luminaire de l'âme susceptible de relayer l' « insuffisant flambeau » de la raison. Dans le poème de Louis

---

11 *Ibid.*, v. 174 -179 (les six derniers vers du poème).
12 *Ibid.*, « Dieu », p.74.
13 *Ibid.*, Préface, p.XII.
14 « Pélage ou Léon et les Asturies… » in Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, op.cit., p.605.
15 *La Bible de Jerusalem*, op. cit.

Bertrand, l'astre personnifié ainsi que le seront les autres éléments topographiques du « firmament » et de la « terre », grâce à la projection poétique de l'un dans l'autre, devient lui-même source de lumière en « ouvr[ant] ses grands cils d'or » sur les ténèbres du « grand chaos des mondes », lorsqu'il répond à l'appel d'« une voix » ; ce que l'Homme ne fera pas, dont les « lèvres plombées » sont le pendant dérisoire des yeux d'un soleil qui s'éveille, et éveille avec lui le monde. Chez Louis Bertrand, la simple métaphore par l'identification réciproque de l'homme, et du soleil, est dépassée, à travers la « projection » de l'homme (ses « cils ») assimilé dans l'image opérante et réciproque de l'astre personnifié qui ouvre ses yeux sur le monde. Cette relation étroite entre le microcosme et le macrocosme, grâce à l'image poétique dans la contemplation « astronomique », est remarquable également ailleurs dans le recueil, où les astres et le firmament, tantôt constituent un miroir personnifié du poète et du monde comme « la lune [qui] a le nez fait comme une carolus d'or »[16], tantôt consistent dans une inversion d'échelle, en une contemplation poétique grâce au comparant symbolique de petite dimension, qui permet la recréation cosmogonique par l'écriture :

« -Oh ! La terre-, -murmurai-je à la nuit,- est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles ! »[17]

Enfin, la citation du soleil dans l'épigraphe issue de Lamartine et les occurrences du soleil dans le « Deuxième Homme » jouent de la notion de temps et de circonvolution des astres, grâce la synecdoque contenue intrinsèquement dans les métaphores du soleil. Un « soleil » peut en effet constituer temporellement tout autant la durée d'un jour que celle d'un monde, dans une métaphysique poétique où les dimensions se bousculent. L'enjeu de Lamartine dans « La Foi » est celle de l'inquiétude face à la mort, face à la vieillesse et au temps qui se compte et s'égrène en jours. Dans le poème d'Aloysius Bertrand qui relate une fin des temps inattendue, c'est le monde lui-même qui s'écroule avec son soleil, son firmament, faute de « l'homme, cette pierre angulaire de la création ». Dans une première version de la fin du poème, raturée, sur le manuscrit de 1836[18], cet écroulement dérive de la malédiction de l'homme lui-même, il est écrit deux fois dans un refus explicite de la résurrection :

« (…) Homme ! appela cette voix, du seuil de la radieuse Jérusalem. « homme ! répétèrent les échos de l'inconsolable Josaphat. » -Moi vivre, moi souffrir [une seconde fois] Périssent plutôt le soleil, le firmament et la terre !s'écria l'homme se retournant dans le lit du sépulcre. »

« (…) Et tout était retombé dans l'abîme sans fond de l'éternelle nuit, soleil, firmament, terre et homme ! »

Cet homme en refus, comme le Jonas auquel ouvre la référence biblique de la première épigraphe, évoque clairement l'attitude du Dieu d'une version lamartinienne du « Désespoir »[19] :

Lorsque du Créateur la parole féconde
Dans une heure fatale eut enfanté le monde
Des germes du chaos

---

16 « Le Clair de lune »

17 « La Chambre gothique »

18 Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, d'après Nathalie Ravonneaux, ed. numérique Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, 2008, consultable sur le site de l'association : http://aloysiusbertrand.blogspot.com/

19 Alphonse de Lamartine, *op. cit.*, p.21

De son œuvre imparfaite il détourna la face,
Et d'un pied dédaigneux le lançant dans l'espace,
Rentra dans son repos

La variante d'Aloysius Bertrand consisterait en un simple changement de personne, l'homme se substituant tout bonnement à Dieu : là, résiderait, davantage encore qu'un blasphème, une provocation, et nul doute que Victor Pavie, qui trouvait déjà en 1842 le poème « Le Capitaine Lazare » « un peu vert »[20], n'en eût élagué le poème. Dans la version définitive du manuscrit, « l'éternelle nuit » de la mort sera abandonnée, de même que la malédiction, par l'homme, de la création de laquelle il refuserait explicitement de participer. Cette version, cependant, est éclairante en ce que le silence de l'homme semble une anticipation de la mort, déjà connue par l'« inconsolable Josaphat », et plus intéressante d'un point de vue eschatologique si l'on s'attarde davantage sur son titre : « Le Deuxième Homme », à la lumière des derniers mots du poème catastrophe : « l'homme, cette pierre angulaire de la création ».

La mort du Christ, manifeste de la mélancolie

Le titre de « Deuxième Homme » désigne, après le « premier homme » Adam, le Christ, par qui doit advenir la rédemption de l'humanité, que sa propre résurrection préfigure : « Le premier *homme*, Adam, *a été fait âme vivante* ; le dernier Adam, esprit vivifiant […]. Le premier homme, issu du sol, est terrestre, le second, lui, vient du ciel. » (ép. Corinth., 15 ; 45-47). L'enjeu de la résurrection du Christ est confondu avec le salut ultime de l'homme rendu possible lors du Jugement Dernier : « En un instant, en un clin d'œil, au son de la trompette finale, car elle sonnera, la trompette, et les morts ressusciteront incorruptibles, et nous, nous serons transformés (15 ; 52). Juxtaposition des termes encore, et en effet, cette fusion de la résurrection du Christ fait homme et de l'homme ressuscité suppose la réciprocité : « Car si les morts ne ressuscitent pas, le Christ non plus n'est pas ressuscité. Et si le Christ n'est pas ressuscité, vaine est votre foi » (15 ; 16-17). Cette équivalence, d'une part, correspond parfaitement à la poétique elliptique du poète : l'ellipse du lien logique, qui brouille la relation entre comparant et comparé, symbolique et monde réel, en les rendant poétiquement équivalents comme dans « Les Cinq Doigts de la main », dont le sujet pictural de tableau flamand est une famille de cabaretiers, mais dont l'énumération des membres consiste en une succession d'équivalences, à travers la fonction grammaticale d'attribut du sujet, qui n'établit aucune hiérarchie entre la main, le comparant qui paradoxalement fait titre en tant qu'expression proverbiale comme chez Breughel, et le comparé, sujet par excellence d'une bambochade, ou encore élément d'un ensemble plus vaste comme dans « Harlem ».

Ensuite, si cet aspect est remarquable, la nécessité de la résurrection du Christ et son mystère impliquent également le brouillage temporel inhérent au poème, voire au recueil tout entier : « l'inconsolable Josaphat » s'explique en effet très explicitement si le Christ n'est pas ressuscité, et bien avant que ne sonne dans le néant la dernière trompette ; le diable qui « râfle dés, joueurs et tapis vert », également, ainsi que les manifestations de sa toute-puissance mortifère au sein de l'humanité dépeinte dans *Gaspard* en face d'être fragiles, pauvres ou malades comme dans « La Salamandre » notamment, dont Max Milner justement a remarqué que la tradition d'immortalité, en tant que créature élémentaire, n'était -également- pas respectée par Bertrand[21], ou encore « Les Lépreux » où « l'on retrouve quelque chose de la douceur désolée du Christ guérissant les malades »[22]. Car si le Christ

---

20 Lettre de Victor Pavie à Sainte-Beuve, Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, *op. cit.* ; p. 956.

21 Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit,* Gallimard, Paris, 1980, p. 44.

22 *Ibid.*, p.22.

n'est pas ressuscité, le coup de théâtre de la mort humaine généralisée n'est plus la conséquence linéaire du comportement des nations, mais la révélation d'un fait antérieur qui expliquerait, éventuellement le mal viscéralement greffé au coeur humain comme dans les *Simulacres de la mort* d'Holbein, qui montrent de manière inédite des individus fauchés dans la vanité de leur statut social, à l'exception du prêtre -et comme le veut la tradition des Danses des morts-, mais encore en flagrant délit de céder à leurs vices respectifs et, si possible, antithétiques à la fonction ou la vocation qui leur est déléguée. Ainsi la béguine, qui lance un regard langoureux à son amant et que rappelle l'attitude de la fausse dévote de « L'Office du soir », le moine qui s'enfuit avec ses possessions, « Padre Pugnaccio »…

La référence directe au Christ est encore appuyée par l'apposition finale du poème : « faute de l'homme, cette pierre angulaire de la création ». Or, la « pierre angulaire », c'est encore le Christ, fait homme pour sauver ce dernier. Dans l'*Évangile* selon Saint Matthieu, la parabole des vignerons homicides est une annonce de la mort et de la divinité du Christ où Jésus se représente lui-même comme le fils du vigneron en citant explicitement les *Écritures* : « La pierre qu'avaient rejetée les bâtisseurs, c'est elle qui est devenue pierre de faîte ; c'est là l'œuvre du Seigneur et elle est admirable à nos yeux (…) Celui qui tombera sur cette pierre se fracassera et celui sur lequel elle tombera, elle l'écrasera. » (Mat. 21 ; 42-44). Le Christ est encore désigné comme « pierre angulaire » par Pierre dans sa première épître (2 ; 4) : « Approchez-vous de lui, la pierre vivante, rejetée par les hommes, mais choisie, précieuse auprès de Dieu. ». Dès lors, la signification du poème est très claire : l'homme, le Dieu fait homme, est mort sur la croix, le Christ n'est pas ressuscité et les morts ne le seront pas non plus, car l'absence du « Deuxième homme » rend caduques, non seulement la prophétie du Jugement dernier et d'une seconde vie après la disparition du temps et de la mort, mais encore tout sens, tout dessein divin d'un rachat de l'humanité, et ce, depuis la chute.

Le drame eschatologique aux dimensions « impossibles » est cependant, et comme le montre le drame du Christ dans son humanité souffrante lorsqu'il est dissocié de l'enjeu de la rédemption, un drame individuel : une perte du sens intime, et non collectif, qui prend forme dans la mélancolie. La mélancolie toujours a été désignée, depuis Hippocrate, en passant par les moyenâgeux et jusque plus récemment la psychanalyse comme une « maladie de l'âme ». Les causes, bien entendu, différent, et la « bile noire » ou « atrabile » a laissé place à des causes transitives, la relation du tout petit enfant à sa mère -la problématique de la séparation, en l'occurrence. Mais la clinique en est la même : le sentiment d'abandon et l'angoisse, l'absence de sens morbide qui en découle, quand le sens fait office de *lien* : or, qu'est-ce que la foi, sinon un lien intime avec son Dieu, semblable à celui du Christ avec son Père ? Inversement, la mort effroyable du Christ n'est-elle pas rendue supportable uniquement parce qu'elle suppose ce lien salvateur qui lui donne sens ? Aloysius Bertrand, en supprimant la possibilité de la résurrection du Christ, ampute le poème « La Foi » de Lamartine de son dernier tiers. Il condamne également le Christ à une sempiternelle douleur, à une sempiternelle angoisse –qu'il semble éprouver dans les innombrables représentations par les peintres d'Europe du Nord : passions, calvaires, « portements de croix », crucifixions, descentes de croix, mises au tombeau. Il efface d'ailleurs de ses répertoires de peintres les maniéristes italiens, chez qui justement la mort du Christ est rendue sublime, le corps, pudiquement « glorieux ».

Le renoncement à la sublimation de la mort comme prémisse d'une seconde vie procède de ce que Julia Kristeva nomme un « hiatus »[23] dont l'écriture de Bertrand procède, avec, nous l'avons vu, l'ellipse, la juxtaposition grammaticale, l'apposition de groupes nominaux. Ce « hiatus » non élaboré, est porté à ses extrêmes d'angoisse et de douleur qui

[23] Julia Kristeva, *Soleil noir*, Gallimard, Paris, 1987, p.143.

s'expriment dans la phrase déchirante, improbable, du Christ dans l'*Évangile* de Matthieu après trois heures de ténèbres et d'agonie, phrase que l'évangéliste n'a pas remplacée directement par sa traduction, comme s'il s'agissait de transmettre le cri dans son incarnation primale de vagissement organique : « Et vers la neuvième heure, Jésus clama en un grand cri : *« Eli, Eli, lema sabachtani ? »*, c'est-à-dire : *« Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »* (Ev. Matt.27 ; 45-46). Selon Julia Kristeva et la psychanalyse en général, le sujet humain est, certes douloureusement, structuré par la séparation et le sentiment d'abandon dans la mesure où ce dernier permettrait l'identification. Mais ici, le « mystère » de la rédemption du Christ est rendue inaccessible au Christ lui-même dans son pire moment, la séparation d'avec son Père procède de l'arrachement dans le doute : « d'avoir mis en scène cette rupture au cœur même du sujet absolu qu'est le Christ ; de l'avoir représentée comme une Passion en envers solidaire de sa Résurrection, de sa gloire et de son éternité, le christianisme conduit à la conscience des drames essentiels internes au devenir de chaque sujet. »[24] Dans la mesure où elle mène à la résurrection, la mort du Christ aurait un « immense pouvoir cathartique », elle « offre un appui imaginaire à l'angoisse catastrophique irreprésentable propre aux mélancoliques ». Les ténèbres de trois heures qui précèdent la mort du Christ sont aussi décrites dans les Évangiles de Marc, Luc et Matthieu ; il est intéressant, de constater que le terme de « ténèbres » possède à la fois « une connotation poétique et religieuse », et que « ce mot s'est chargé dans le christianisme d'un sens religieux pour décrire les moments de doute que vivent les mystiques, « nuit de l'âme, nuit de la foi »[25], ainsi la forme spécifiquement religieuse de la mélancolie est-elle désignée depuis les premiers siècles sous l'expression d'« acédie de l'âme », qui est également reconnue actuellement comme « mal moderne » : « [p]our des raisons individuelles, ou bien par l'écrasement historique ou politique ou métaphysique qui est notre paternité sociale, cette dynamique de l'identification primaire au fondement de l'idéalisation peut être mise en difficulté : elle peut paraître privée de signification, illusoire et fausse. Seul perdure alors le sens du mécanisme plus profond représenté par la croix : celui de la césure, de la discontinuité, de la dépression »[26].

Dès le début du recueil « Le Marchand de Tulipes » montre la dérisoire symbolique de la croix qui n'est pas même nommée, mais désignée par la fleur de la passion et par opposition à la tulipe, fleur « profane ». Et c'est la portée emblématique de la croix comme vecteur religieux, et non la croix elle-même, que Maître Huylten oppose à la tulipe, sans doute parce que celui qui l'introduisit en Europe à l'époque, le botaniste flamand Charles de l'Escluse, dit Carolus Clusius, était protestant, et s'était réfugié en Flandres, à Louvain - alors sous la houlette Philippe II d'Espagne- après avoir fui la France à cause des persécutions religieuses… L'ancien médecin y cultivait la tulipe, encore très rare et recherchée en ce dernier quart du XVIème siècle. Il semblerait que dans « Le Marchand de tulipes », Bertrand fît allusion à ce personnage, avec l'épigraphe d'abord, issue d'un manuel de botanique, existant ou inventé. Ensuite, au cœur du poème lui-même :

-« Une tulipe ! s'écria le vieillard courroucé, une tulipe, ce symbole de l'orgueil et de la luxure qui ont engendré dans la malheureuse cité de Wittenberg la détestable hérésie de Luther et de Mélanchton ! ».

En effet, de L'Escluse se rendit en 1549 à Wittenberg pour y suivre les cours de Melanchton. Enfin, le portrait du duc d'Albe, fanatique catholique, par Holbein, s'il existait, serait par définition, et dans le contexte des persécutions flamandes où se débat le botaniste

---

24 *Ibid.*, p. 144

25 Xavier Renard, *op. cit.*, art. « ténèbres ».

26 *Ibid.* ; p.146.

passionné, contemporain du botaniste lui-même[27]. Or, le prosélytisme religieux de Huylten face aux « méfaits de la tulipe » rend encore plus dérisoire la fleur de la passiflore, dans une comparaison convenue où le comparant est devenu lui-même un emblème, autant dire, une symbolique figée proche du degré zéro, puisqu'elle consiste en une description visuelle stricte et purement botanique. Elle ne renvoie à aucune forme de spiritualité, ni de sens. L'angle strict de la croix sert d'ailleurs parfaitement l'attitude mortifère du bourgeois fanatique dont Nathalie Ravonneaux a souligné le potentiel sadique : « son portrait apparaît en effet comme celui d'un Inquisiteur en puissance, contraint de *se contenter*[28] d'un bocal en guise de geôle aux murs suintants d'humidité, de poissons aux écailles luisantes en guise de prisonniers à dépouiller de leur or, du spectacle d'une passiflore en guise de celui qu'offrirait la salle de torture d'un tribunal chargé de donner la Question. »[29].

Le « Deuxième Homme » et *Gaspard de la Nuit* dans son ensemble, mettent en œuvre de manière générale ce « christianisme décapé de son onde antidépressive qu'est l'identification à un au-delà gratifiant. Seule la *forme* -l'art- redonne une sérénité à cette éclipse du pardon, l'amour et le salut se réfugiant dans la performance de l'œuvre. La rédemption serait simplement la rigueur d'une technique stricte »[30]. Forte est la tentation de parler, à la suite de Julia Kristeva et devant la désolation implacable du « Deuxième Homme » du tableau de Holbein, dont le nom est évoqué dans « Le Marchand de tulipes » : *Le Christ mort*.

Le Christ mort, référence picturale du « Deuxième Homme »

Raymond Klibansky précise le sens de la mélancolie qu'il privilégie par rapport aux œuvres d'Albrecht Dürer, en en dissociant deux sens : le premier « « Accide, c'est a dire peresce et anui de bien faire » (*acedia*, c'est-à-dire paresse et ennui de bien faire) », et « la négligence du double devoir de travail et de prière »[31] d'où émerge, et ce, jusqu'à Dürer, l'iconographie du mélancolique, aux yeux baissés, qui constraste avec « cette attitude contemplative [qui] est pleine de mystère et d'expression » incarnée dans la gravure *Melancolia I*. Dans le visage « sombre » propre à la symptomatologie du mélancolique dont l'apparence physique est traditionnellement, à travers ce que Klibansky appelle « la suite scénique des complexions » liée aux quatre tempéraments, dont celle des fils de Saturne pour le tempérament mélancolique, Dürer a « transformé le fait physionomique ou pathologique en une expression, presque en une atmosphère »[32] :

> « Quand Dürer fondit le portrait d'une « ars geometrica » avec celui d'un « homo melancholicus » -acte qui équivalait à la fusion de deux mondes différents de pensée et de sentiments- il dota l'un d'une âme, l'autre d'un esprit. Il eut assez de hardiesse pour faire descendre le savoir et la méthode intemporels d'un art libéral dans la sphère de la lutte et de l'échecs humains ; assez de hardiesse aussi pour élever la lourdeur animale d'un tempérament « triste, terre à terre », à la hauteur d'une lutte avec des problèmes intellectuels (…) l'incarnation de la Melancholia n'est plus la léthargie

---

27 Eloy, *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne*, ed. Hoyois, Mons, 1778. Article « Clausius » ; consultable sur le site de la BIUM : http://web2.bium.univ-paris5.fr/

28 Je souligne.

29 Nathalie Ravonneaux, *« Bertrand, lecteur de La Bruyère »*, ed. numérique Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, 2008 ; http://aloysiusbertrand.blogspot.com/2008/11/bertrand-lecteur-de-la-bruyre.html

30 Julian Kristeva, *op. cit.*, p.146.

31 R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Gallimard, Paris, 1989, p. 465.

32 *Ibid.*, p.496.

du paresseux ni l'inconscience du dormeur : elle s'est changée en la préoccupation obsédante du nerveux. »[33].

Cette analyse d'une représentation de la mélancolie est en adéquation avec le postulat de Julia Kristeva quant à la « sérénité de l'art » qui contrecarre l'effondrement intime, l'art contre la « nuit de l'âme », une incarnation salvatrice contre le néant. C'est la représentation, qui sauve de l'irreprésentable et de la sidération mortifère qui ne peut s'abîmer que dans le sommeil de la mort. De la même manière, en écrivant dans son titre le projet avorté d'un « Deuxième Homme », Aloysius Bertrand transforme le « sommeil de la mort », la mort et le sommeil étant confondus dans le renoncement ou le refus mélancolique, en palimpseste eschatologique inattendu et tragique mais, paradoxalement, recréateur et dérangeant, vivifiant pour le lecteur. Cette dimension de son propre rempart créateur contre le vide est confirmée par une première version du poème que donne le manuscrit de 1836, où la phrase infinitive suivante : « moi vivre, moi souffrir [une seconde fois] Périssent plutôt le soleil, le firmament et la terre ! » s'écria l'homme se retournant dans le lit du sépulcre. »[34] est, finalement raturée, ne permettant pas de conclusion, ni de possible « fin » des ruminations et des représentations, fussent-elles tourmentantes, et malgré le vertige de l'écroulement final, lequel, incessamment, interroge. De ce point de vue, et outre le fait qu'il évoque *Le philosophe en méditation*, le « philosophe qui s'encolimaçonne en son réduit (…) qui *se consume*[35] à pénétrer les mystérieux symboles de la nature » de la préface de *Gaspard* peut, également, constituer une lecture mélancolique du tableau de Rembrandt, et être rapproché de la représentation, à la fois typologique et symbolique, de Dürer.

Toutefois, la résolution un peu facile, un peu rapide, que propose Julia Kristeva, du conflit mélancolique comme effondrement des valeurs et comme lutte contre cet effondrement, et qui trouverait son acmé dans la création artistique, ne prend tout son sens qu'en regard, justement, de l'iconographie du Christ mort et de l'effroi qu'a pu provoquer celui d'Holbein en particulier. Évidemment, le poids signifiant du Christ mort en tant que sujet iconographique est, davantage qu'une source, une ressource pour les peintres. Je proposerai dans cette perspective de considérer une forme de parenté historique et esthétique, attestée par les critiques et que ces derniers ont établie de manière plus ou moins explicite, entre Dürer, Holbein et Grünewald dans ces représentations christiques. Il est déjà remarquable que Dürer se soit lui-même considéré comme une personne « mélancolique », et que cette « conscience » de son état, l'ait explicitement inspiré. À ce propos Stefano Zuffi écrit :

« En 1503, il est frappé d'une maladie de la rate ; un accès de « bile noire » le convainc qu'il souffre de « mélancolie » et qu'il appartient donc à la sphère pathologique et astrologique de ceux qui parviennent à de grandes œuvres par le biais de la souffrance. »[36].

Dürer se représente alors lui-même en Christ souffrant, en « homme de douleurs » :

« L'impressionnant dessin conservé au British Museum représentant le dernier soupir du Christ, daté de 1503 et annoté des mots : « j'ai fait ceci pendant ma maladie » est en quelque sorte l'aspect complémentaire de l'*Autoportrait* de Munich ; là encore, Dürer s'identifie au Christ. ».[37]

---

33 *Ibid.*, p. 494.

34 Version numérisée du manuscrit de 1836 par Nathalie Ravonneaux disponible site de l'Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand ; http://aloysiusbertrand.blogspot.com/2008/11/adresse.html

35 Je souligne.

36 Stefano Zuffi, *Dürer*, Gallimard, Paris, 2000, p.21-22.

37 *Ibid.*

Pour l'autoportrait de Munich, dit « à la tâche jaune » conservé à Brême, il comporte également une légende : « Où est la tache jaune que le doigt montre, c'est là que j'ai mal. »[38]. Or, justement dans le dix-neuvième siècle d'Aloysius Bertrand, avec ses revues comme celle de Nodier, *Le Bulletin du Bibliophile* et ses références fournies aux vieux livres, les peintures flamande et allemande du XVIème siècle sont omniprésentes. Il n'est pas douteux que les *topoi* qui nourrissaient l'imaginaire des peintres, notamment au sujet du tempérament mélancolique qui prédispose aux grandes choses, tout en destinant au malheur, n'aient trouvé leur prolongement dans la conception de l'« artiste maudit » prédisposé à la « belle mort » dont la phtisie est un avatar -même si ce point demanderait à lui seul un développement conséquent. Les médecins d'ailleurs, depuis Hippocrate, considèrent la phtisie comme une manifestation pathologique typique du mélancolique à laquelle l'étude, les œuvres, prédisposent, et les remèdes de bonnes femmes qu'ils prescrivent, en-dehors de la seule médication sérieuse qui soit à l'hôpital, dans les cas extrêmes, l'opium pour soulager la douleur en tant que soin palliatif, sont des remèdes de couleur « blanche » : comme le lait d'ânesse, pour contrecarrer l' « atrabile » qui viendrait, comme le supposait déjà Dürer, de la rate. Ce n'est, en effet, pas sans une certaine complaisance esthétique qu'Aloysius Bertrand se décrit lui-même, dans l'une de ses lettres de l'hôpital Necker à David d'Angers comme d'une extrême maigreur : « Ah ! si j'avais seulement le tiers de l'embonpoint de l'écorché de Houdon ! »[39]. Cette comparaison n'interpelle pas tant par l'hyperbole que par la référence picturale ; à l'instar de Dürer, Aloysius Bertrand se représente en homme de douleurs même s'il ne cite pas le Christ lui-même, mais une sculpture réaliste dont l'inspiration anatomique évoque les « transis » qui recouvraient les tombeaux dans les églises et cathédrales, dans l'art religieux du haut Moyen-âge justement. Alain Buisine, à la suite de Huysmans relève la tendance esthétique flamande à ces Christs « anorexiques »[40] dont la maigreur incarne, à force de la désincarner, la souffrance et la disparition inhérentes à la condition des fils d'Adam. Le Deuxième homme aux lèvres « plombé[es] » par le sceau de la mort évoque les reliefs de ces transis, le « lit du sépulcre », l'étroitesse de l'espace du tombeau dans lequel l'homme ne peut que « se retourn[er] » comme se retournent, selon l'expression populaire, les morts dans leurs tombes… Il évoque également le « teint plombé » des cadavres que la peinture ne sublime pas en « corps glorieux », qui correspond traditionnellement à la représentation du Christ ressuscité et préfigure celle de l'homme, comme l'explique un passage détaillé du *Nouveau Testament* : « Et de même que nous avons porté l'image du terrestre, nous porterons aussi l'image du céleste. » (1e Cor. 15 ; 49) et encore : « En un instant, en un clin d'œil, au son de la trompette, et les morts ressusciteront incorruptibles, et nous, nous serons transformés. » (1e Cor. 15 ; 52).

Comment ne pas dès lors penser au tableau d'Holbein à propos du « Deuxième Homme », tableau dérangeant qui a littéralement sidéré les contemplateurs, contemporains ou non, de la représentation d'une morbidité qui a semblé manifester, dans ce moment éternisé où le Christ est cadavre, et semble devoir le rester, pour Julia Kristeva, la catastrophe de l'abandon et de l'absence du salut, pour d'autres, l'absence de foi supposée, et contagieuse, de son créateur ? Dès 1835 étaient éditées à Paris les *Notices politiques et littéraires sur l'Allemagne* de Saint-Marc Girardin[41] auxquelles Bertrand pourrait tout à fait avoir eu accès ; Max Milner souligne d'ailleurs la curiosité du poète pour les peintres et le fait qu'il ait dû avoir accès à une connaissance de leurs œuvres essentiellement par les gravures et les livres[42]. Saint-Marc Girardin relève justement de manière très intéressante ses propres impressions en

---

38 R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *op. cit.*, p. 602 (note 129).

39 Aloysius Bertrand *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 907.

40 Alain Buisine, *Huysmans à fleur de peau*, Artois Presses Université, Arras, 2004, p. 25.

41 Saint-Marc Girardin, *Notices politiques et littéraires sur l'Allemagne*, ed. Prévost-Crocius, Paris, 1835.

42 Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, ed. établie par Max Milner, *op. cit.*, p. 20.

voyant dans la crypte de Saint-Michel, à Bordeaux, les momies et squelettes qui lui font une impression très forte : « on a besoin, je vous assure, en sortant du caveau, que le soleil soit brillant et que les enfants chantent dans les rues de la ville pour retrouver le sentiment de la vie. »[43] . Il associe à cette impression les morts représentés par Holbein : « ce qui fait penser aux morts d'Holbein, c'est l'attitude et les gestes, si j'ose dire, de tous ces squelettes. Il y a dans leurs poses, dans le grimacement des ossements de leurs faces, quelques chose de vivant qui étonne. ». Girardin fait surtout allusion aux *Simulacres de la mort* d'Holbein, mais le rictus du *Christ mort*, dont l'ombre dissimule presque, dans la bouche entr'ouverte, la rangée des dents supérieures et la langue qui brille, en semble également inspirée, de même que l'une des *Crucifixions* de Grünewald qui semble l'expression la plus horrible de la douleur éprouvée : Huysmans en parlera comme du « rictus désordonné de son Christ », de « la terreur du trismus, du rire strident », de « l'épouvantable rictus du tétanos »[44]. Pour Girardin, Holbein est « le peintre de la mort ; il l'a étudiée dans toutes ses phases ».

Son témoignage est d'autant plus intéressant, qu'il nous donne un aperçu de la réception du tableau de Hans Holbein par un contemporain de Louis Bertrand :

> « Il y a de lui, à Saint-Gall, un tableau qui représente le Christ au tombeau. C'est un corps nu, couché sur la pierre, raide, affaissé, la peau verte plutôt que pâle. Cette peinture est impie à force d'être vraie ; car c'est un cadavre qu'Holbein a peint, ce n'est pas le corps d'un Dieu enseveli. La mort est trop empreinte sur ce corps pour que la vie y puisse jamais rentrer ; et si c'est là le Christ, Holbein ne croyait pas à la résurrection. »[45].

La carnation de la peau du *Christ* de Holbein en effet est très expressive. D'aucuns y ont vu un début de décomposition, comme dans les Crucifixions de Grünewald où le corps faisandé serait, d'après Huysmans, la manifestation la plus sublime de l'humanité du Christ : « Si ce crucifié du peintre allemand fascine tant Huysmans, c'est [en effet] que sa divine sublimation ne fait en effet à aucun moment le deuil de son inscription somatique dans les pires vicissitudes de la chair »[46]. De ce point de vue, la surnature du Christ sera à la mesure de son inscription dans la meurtrissure et l'outrage, et s'oppose, aux yeux de Huysmans, aux « Jésus à la mayonnaise »[47], qu'il s'agisse des prédécesseurs d'Holbein ou des peintures du temps, ces « fabricants de bonbons pieux » avec lesquels la « crucifixion spasmodique et lugubre » de ce « Christ tordu et lacéré, comme sculpté dans un bois vermoulu »[48], a peu à voir…

Dürer, Grünewald, Holbein

Une parenté des trois peintres, historique et esthétique, a marqué *Le Christ mort* de Holbein. D'abord, les spécialistes s'accordent à dire que ce *Christ mort* évoque la prédelle du retable d'Issenheim de Grünewald, une déploration du corps du Christ au tombeau, d'autre part les critiques l'ont également attribué pendant très longtemps à Albert Dürer : « même encore au XIXème siècle le retable d'Issenheim est attribué à Albert Dürer et il faut attendre 1844 pour que le Suisse Jacob Burckhardt, incontestable spécialiste de la Renaissance en particulier italienne, le rende à Grünewald (tout en y voyant trois mains différentes et en y

---

43 Saint-Marc Girardin, *op. cit.*, p. 180.

44 J.K. Huysmans, *Trois primitifs : les Grünewald au musée de Colmar*, ed. Messein, Paris, 1905, p. 21

45 Saint-Marc Girardin, *op. cit.*, p.181.

46 Alain Buisine, *op. cit.*, p. 56.

47 *Ibid.*, p. 47.

48 Caterina Limentani Virdis et Marie pietrogiovanna, *Retables, l'âge gothique et la Renaissance*, ed. Citadelles & Mazenod, Paris, 2001, p. 225.

reconnaissant aussi des interventions d'Altdorfer et de Dürer, une attribution qui restera néanmoins contestée jusqu'en 1875). »[49] Il importe encore de savoir qu'« [e]n 1847, [le même] Burckhardt estime que Grünewald par la liberté de ses conceptions, par l'ampleur de l'exécution est l'égal de Dürer et Holbein », mais « qu'en fait de force spirituelle il s'efface devant ses deux grands contemporains. »[50] Sans nul doute, en citant Holbein, Burckhardt pensait-il au *Christ mort*. Le jeune Holbein avait rencontré Dürer et avait largement pu être inspiré par le retable d'Issenheim où il avait lui-même travaillé avec son père. Les religieux Antonins, commanditaires du retable d'Issenheim, avaient voulu sans doute exalter chez les malades qu'ils soignaient et qui étaient atteints de terribles maladies de peau, en particulier le « mal des ardents » -dont la plus terrible représentation réside sans doute dans le personnage horrifique de *La Tentation de Saint-Antoine* (leur saint patron guérisseur)-, une *mimesis* des souffrances endurées par le Christ, laquelle « inscrit immédiatement une corporéité pathologique [où] le réel est un grand corps morbide dont toutes les surfaces vont au plus mal. »[51]. Cependant, d'une part, Alain Buisine rappelle que l'hyperréalisme de Grünewald tiendrait plutôt de l'exaltation mystique, celle d'un catholique : « tragique et fiévreuse » où peut être constatée « la lisibilité absolue et l'orthodoxie de chaque élément, transporté cependant par une passion perverse pour la douleur et la souffrance » selon Caterina Limentani Virdis[52]. Or, la vision d'Holbein est beaucoup plus distanciée, son sentiment religieux, difficilement définissable, et les interprétations de la distance esthétique avec laquelle il œuvre seraient hasardeuses : on pourrait tout aussi bien voir l'instant de la mort catastrophique du Christ comme la négation d'une possible résurrection, que comme un « moment » dont la divinité émanera d'autant plus fortement que l'être humain aura semblé détruit par la mort physique vécue intégralement, jusqu'au marasme des chairs. D'autre part, le rapprochement de Dürer et Holbein peut être facilement remis en cause car « Dürer est fils du Moyen-âge ; son génie âpre et ultra-romantique se complaît dans un symbolisme ardent, fanatique même. Il vit pour l'idée qui chez lui maîtrise toujours la forme, la dépasse parfois ; Holbein, merveilleux d'équilibre et de pondération, réaliste sans excès, épris seulement de nature et de vérité, apparaît comme un des fruits les plus savoureux de la Renaissance. »[53].

Reste que la fonction du tableau fait sens, par rapport à notre hypothèse qui serait que l'homme « endormi pour l'éternité dans le lit du sépulcre » a pour modèle *Le Christ mort*. Ainsi a-t-il traditionnellement été supposé que le tableau constitue une prédelle de retable ; mais cette hypothèse a été remise en cause de manière déterminante pour notre propos :

« Le corps étendu du Christ est inspiré par la représentation qu'en a fait Grünewald sur la prédelle du retable d'Issenheim. C'est pourquoi on a pensé que le corps du Christ de Holbein était destiné à la prédelle d'un retable, on avait même supposé qu'il s'agissait de celle de l'autel d'Oberried. Mais la perspective nettement orientée à gauche et conçue pour un spectateur venant de côté, contredit cette idée. Il devait occuper plutôt une niche aménagée dans le tombeau. La représentation du Christ placée là n'était dévoilée aux fidèles qu'entre le vendredi saint et Pâques et était le reste du temps recouverte d'un panneau peint. Le cadavre alors représenté sur celui-ci devait rappeler la présence du Christ placé à l'intérieur et la célébration du sacrifice de l'eucharistie se déroulant sur l'autel tout proche. Holbein semble avoir pris en compte une telle symbolique, puisqu'il avait placé son Christ, figé dans la mort et dont l'anatomie est crûment exposée, dans un espace aménagé de forme semi-circulaire. Un an plus tard, l'artiste avait transformé cet espace pour en faire l'intérieur d'un cercueil. Pour quelle raison ? A-

---

49 *Ibid.*, p. 21.
50 *Ibid.*, p. 22, en note.
51 *Ibid.*, p. 37.
52 Caterina Limentani Virdis et Marie pietrogiovanna, *Ibid.*
53 in *Holbein, L'œuvre du maître en 252 reproductions*, Hachette, Paris, 1912, p. V.

t-on enlevé le tableau de l'endroit qui lui était destiné, parce que, bouleversant de vérité, il choquait le spectateur ? »[54].

Cette idée d'un Christ au tombeau, dans une solitude extrême, puisqu'à la différence des *Dépositions* de la période, y compris de celle de Grünewald, aucun personnage ne le pleure, est aussi choquante que le réalisme anatomique du corps dont tombent, sur le linceul, des mèches de cheveux. Le bois imité ou visible du panneau, imite en trompe-l'œil les planches d'un improbable cercueil dont l'absence d'une planche latérale nous laisserait voir le mort, et l'inscription ajoutée en 1521 au-dessus de la boiserie et comme gravée dans la pierre, et qui figure dans l'inventaire Amerbach où est répertorié le tableau : « Jesus Nazarenus rex Judalorum », confirmerait cette volonté de faire figurer le Christ dans une niche. Et la niche, et le cercueil dans l'impression de l'ensemble, ses dimensions « humaines » (0.307m de hauteur, 2m de largeur) inspirent une vision claustrophobe. La lumière émane du coin supérieur droit du tableau, sa ligne oblique se brise avant que d'atteindre le visage. La lumière semble celle du jour qui serait filtré par les vitraux de l'édifice, et si la blancheur immaculée du linge et du périzonium, ainsi que le corps sans ombres semblent la réfracter, elle se reflète également de manière effroyable dans la blancheur de la cornée rendue visible : un Christ auquel les yeux n'auraient pas été fermés. De la poitrine au cou, le trait des contours est rendu flou par le cheminement de cette ligne lumineuse qui laisse le visage et le cou bénéficier des ombres. Il ne s'agit donc pas d'une lumière qui serait irradiée du corps glorieux d'un Christ, mais bien d'une lumière extérieure qui soulignerait la fragilité du corps très-mince déposé dans le caveau. Peut-être cette lumière, dont la perspective a été soulignée par Norbert Wolf comme étant « conçue pour le spectateur venant de côté », était-elle sensée s'accorder avec sa source naturelle à certain moment de la journée.

Et l'on peut raisonnablement émettre l'hypothèse, au sujet de la disparition de ce tableau de son édifice religieux, la remarque suivante, que Max Milner formule par rapport aux œuvres sacrées de Caravage : « S'ils [les commanditaires, religieux ou laïcs] ont refusé certains de ses tableaux, comme *La Mort de la Vierge* actuellement au Louvre, c'est toujours parce que le réalisme de certains de leurs détails leur semblait déplacé eu égard à la sainteté de leur sujet et non parce qu'ils trahissaient une vision du monde en rupture avec leur idéal religieux. »[55] En effet, si la physionomie générale du Christ, l'expressivité du visage, bouche ouverte, ne diffère pas d'un retable de la Passion exécuté par Holbein vers 1524-1525 -dans la même période que ses dessins pour sa *Danse macabre*-, son Christ au tombeau est « humain, trop humain », et la mise en exergue de détails, qu'il s'agisse du nombril exacerbé, de la rotondité du sexe sous le périzonium, de l'œil révulsé, peut être considérée comme scandaleuse, voire insupportable. Ces détails, à hauteur et dimension humaines, peuvent déranger, certes, mais le soupçon cerne surtout le regard du spectateur, qui devient lui-même subversif, voyeur, une forme de viol du sacré, et « renforce la trivialité du dernier souffle. Dernier souffle car c'est bien l'organique dans sa réalité létale qui exsude dans cette œuvre. […] « Le spectacle du cadavre devient ainsi la force vive de la scène. »[56] »[57] De la même manière, il semblerait que l'homme à l'étroit dans le cercueil du « Deuxième Homme », tout juste capable de s'y retourner, car incapable de sublimer sa propre cause, sa propre humanité, soit à l'image de ce portrait en pied de Christ couché, et dont le tableau avait pour vocation d'alterner, lors de la semaine sainte, avec le portrait d'un mort anonyme. La rédemption ne résiderait donc ici que dans le choix iconographique, en étroite corrélation avec la liturgie : soit une rédemption « entre guillemets ».

---

54 Norbert Wolf, *Holbein*, ed. Taschen, Cologne, 2006.

55 Max Milner, Max Milner, *L'Envers du visible*, *Essai sur l'ombre*, Seuil, Paris, 2005, p. 90.

56 Claire Lahuerta, « L'indésirable image » citée à propos de *La Mort de la Vierge*, in Max Milner, *op. cit.*

57 Max Milner, *Ibid.*

Ce qui nous met enfin définitivement sur la piste de l'inspiration du *Christ mort* de Holbein pour le « Deuxième Homme », est la manière dont le peintre est cité dans la dernière strophe du « Marchand de tulipes » :

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

Or, il n'existe aucun portrait par Hans Holbein le Jeune du duc d'Albe, qui n'est, par ailleurs, envoyé aux Pays-Bas qu'en 1567, soient 24 années après le décès de Hans Holbein. Le nom du peintre figure parmi ceux répertoriés dans les carnets d'Aloysius Bertrand sous le titre : « Écoles hollandaise, flamande et allemande/Peintres nés avant 1600 ». Aloysius Bertrand ajoute des dates fautives : « 1485-1554 »[58]. Helen Hart Poggenburg indique en note : « il s'agit probablement de Hans Holbein, le jeune (1497-1543) […] Dijon possède de lui un portrait d'homme et une mise au tombeau. »[59] Dans un autre carnet, de paysagistes daté de 1840, Bertrand ajoute : « J'ai relevé *tous* les tableau de chaque peintre, même ceux qui s'éloignent le plus de leur genre ordinaire et ceux sans indication particulière ».[60] Ce qui nous intéresse ici, est l'éclectisme esthétique de Louis Bertrand, sa volonté de ne pas enfermer l'artiste dans une « manière », une « école » -il emploie d'ailleurs ce dernier terme dans la préface de *Gaspard de la Nuit* avec désinvolture : « l'auteur de ce livre (…) n'a point été trop exclusif, et voici [entre autres peintres nommés …] et plusieurs autres maîtres de différentes écoles. » Dès lors, et même si Holbein est avant tout un portraitiste, il importe de savoir que si Aloysius Bertrand a sans aucun doute eu connaissance de son *Christ mort*, par laquelle le maître s'est distingué, il ne l'aura sans doute pas mis au ban de ses références picturales. D'autre part, la connaissance apparemment imprécise, que le poète aurait eue de l'artiste, montre que les œuvres de ce dernier ont dû lui faire une impression suffisamment forte pour que Holbein, qui n'est pas même nommé dans la préface, se trouve dûment nommé dans « Le Marchand de tulipes ». Il n'y aurait donc rien d'étonnant pour qu'en filigrane *Le Christ mort* soit implicitement évoqué, pas forcément, d'ailleurs, en tant que sujet pictural puisque c'est surtout l'impression de désolation et de catastrophe qui domine dans ce poème ultime de *Gaspard de la Nuit*, mais plutôt à titre de « citation » énigmatique.

Au sujet de la citation implicite, et du brouillage de la référence, qui constituent, à l'heure où Aloysius Bertrand peaufine ses poèmes, des *faits*, il est important de reconnaître l'abondance des écrits, articles de revues littéraires, gravures… au sujet des peintres flamands et « primitifs ». Une notice descriptive sur un tableau attribué à Breughel, dont le titre n'est pas indiqué et qui n'est pas catalogué parmi l'œuvre de l'artiste, circule d'ailleurs dans les revues et milieux littéraires de l'époque. Il en est question notamment dans un article de 1838 écrit par le Baron de Reiffenberg et publié dans un numéro du *Bulletin du bibliophile* dirigé par Charles Nodier, auquel vraisemblablement Bertrand a pu avoir accès. Il ne s'agit pas d'un portrait, mais d' « un tableau satirique relatif au gouvernement du duc d'Albe ». L'auteur de l'article débute son texte par des propos généraux sur la caricature en tant que peinture satirique, et ne tarde pas à citer Holbein par rapport aux *Danses des morts*[61]. Le tableau attribué à Breughel est décrit très précisément, et, même s'il semble étrange qu'il fût attribué au maître flamand, qui, s'il fit allusion au sinistre personnage du duc, le fit toujours de manière extrêmement fine et sous-entendue en le faisant figurer dans la noirceur de son

---

58 Aloysius Bertrand, *Œuvres complète, op. cit.*, p. 802.

59 *Ibid.*, p. 823.

60 *Ibid.*, p. 787

61 Baron de Reiffenberg, « Notice sur un tableau satirique… » in *Le Bulletin du bibliophile*, dir. Charles Nodier, n°3, 3e série, Paris, Mai 1838, ed. Société des amis de la Bibliothèque Nationale et des grandes bibliothèques de France, Ass internationale de bibliophilie.

costume dans un personnage vu de dos, ou dont on ne distingue que la barbe effilée, Reiggenberg décrit le tableau avec moult précisions : « Un panneau de 1 mètre 4 centimètres de long sur 74 centimètres de haut (…) Si l'on pouvoit conserver quelque doute sur le sujet, une légende en flamand, avec des lettres de renvoi aux figures du tableau, suffiroit pour éclairer les plus ignorants ». Il explique même que le tableau « est possédé actuellement par M. Faure ; directeur de *L'Indépendant* ; cet amateur l'a soustrait à une perte presque certaine et l'a fait restaurer avec soin. ». Légende, ou réalité ? Si le tableau peut être rapproché du *Triomphe de la mort*, ce dernier tableau ne correspond pas à la description qu'en donne le baron de Reiffenberg.

Ce déplacement de la référence hors de son contexte se trouve déjà dans le poème « Le Marchand de tulipes », où la Passion, symbolisée de manière purement illustrative par la fleur de passiflore, semble une préfiguration de la catastrophe finale du « Deuxième Homme ». Elle est notamment servie par le jeu de mots contenu dans la dernière strophe, où « un regard inquisiteur » conjugue le sens, métonymique, de l'adjectif, au sens spécifique du substantif dont il est dérivé, par rapport au rôle *inquisitorial* que joua le duc d'Albe en tant que répresseur catholique sanglant. Or, l'article indéfini « un » regard, fait basculer cette chute du poème dans l'inquiétude fantastique, de la même manière que dans « La Tour de Nesle » où « le roi et la reine voyaient tout sans être vus ». Ce renversement des signifiants, cher à Bertrand, est d'autant plus savoureux si l'on se souvient de l'iconoclasme dont fut victime, de fait, Hans Holbein pendant la Réforme à Bâle, qui le décida à s'établir définitivement en Angleterre pour y établir maints portraits de l'aristocratie, dont celui du non moins sanglant –et catholique– Henri VIII... La peinture, dans ce poème, devient au sens propre comme au sens figuré un « point de vue » d'où une scène apparemment anodine, voire triviale, gagne en signifiance. C'est de cette manière, plutôt que par la transposition, que se noue ici l'enjeu esthétique de la référence picturale : l'image refuse de se « fixer » sur le support, toile ou papier. Elle se forme, se déforme, comme cette anamorphose dont *Les Ambassadeurs* d'Holbein permet à l'observateur actif qui se déplacera de manière à décrypter en scrutant l'espace et les volumes, une *vanité*.

Ombres et lumières, signifiés et signifiants, épigraphes et palimpsestes, tout « mot de la fin » se dérobe à l'analyse de la référence dans Gaspard de la Nuit, qu'elle soit picturale, littéraire, historique… Mais l'analyse malgré tout peut insérer de nouveaux doutes dans l'esprit du lecteur, ainsi que le poète l'avait prédit : « Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire, avant que les commentateurs ne l'obscurcissent de leurs éclaircissements ». Dans le sens de cette ultime prophétie de Gaspard de la Nuit, nous ajoutons notre petite pierre à l'édifice de la réflexion à laquelle « Le Deuxième Homme » a, du fond de son sépulcre et abîmé dans son sommeil éternel, généreusement prêté le flanc.

Marion Pécher

Hans Holbein, *Le Christ mort*, Kunstmuseum de Bâle

Varia

Trois notes relatives à l'œuvre de Bertrand

Petite contribution pour favoriser l'éclosion d'un floraire[1]

Revenant à plusieurs reprises dans l'œuvre de Bertrand, le motif de la giroflée ne peut avoir le simple sens réaliste et pathétique qu'on se plaît à lui donner en se reportant au témoignage d'Auguste Petit. À tout le moins, si l'on s'en tient à cette sphère de signification, il conviendrait de hausser le motif à l'allégorisation à laquelle invite le poète en s'inspirant par exemple de la classification de Des Esseintes qui considère la giroflée comme l'exemple type des « fleurs pauvres et canailles, [d]es fleurs de bouge, qui ne sont dans leur vrai milieu que lorsqu'elles reposent sur des rebords de mansardes, les racines tassées dans des boîtes de lait et de vieilles terrines » (*À rebours*, chapitre VIII). La giroflée entre aussi dans le réseau d'intertextualité que Bertrand a tissé dans son œuvre : la mention de la fleur dans la dernière strophe du dernier texte de *Gaspard de la Nuit* semble en effet faire écho aux *Fleurs sauvages. Fragment* (poème daté du mois d'août 1819), qui ouvre le recueil des *Poésies* de Charles Brugnot (paru en 1833), où le jeune poète demande :

Puis-je oublier […]
[…] la pâle Giroflée
Qui, surmontant la tour des vieux châteaux
De ses massifs embellit leurs créneaux ;

Mais la giroflée fait surtout partie dans l'œuvre de Bertrand de ces « mots pittoresques, sonores et chromatiques » dont parle Charles Asselineau et de ces *realia* auxquelles le contexte de *Gaspard de la Nuit* nous convie instamment à donner des prolongements symboliques.

Les fleurs du recueil-herbier de Louis Bertrand doivent en effet d'autant plus retenir notre attention que les métaphores et motifs végétaux courent tout au long de l'ouvrage et que c'est grâce à une fleur séchée que « s'envide » la conversation du narrateur avec le mystérieux auteur du manuscrit des *Fantaisies de Gaspard de la Nuit* en ouverture du livre.[2]

Rêvons donc quelques instants sur la description de la giroflée que l'on peut lire dans la *Deuxième lettre sur la botanique* de Jean-Jacques Rousseau à Madame Delessert, en faisant résonner ce qui y fait écho dans *Gaspard de la Nuit* : les giroflées ou violiers font partie de la famille des « crucifères », elles sont caractérisées par le fait que « deux folioles du calice sont […] bossues » et qu'elles ont « six étamines », « alternativement inégales ».

1-Cette note a été composée en collaboration avec Fabrice Agat.
2-Sur l'importance des fleurs dans *Gaspard de la Nuit*, voir « La main de gloire dans "L'Heure du Sabbat" » de Marion Pécher (Bulletin n°1, p. 51, 52 et 55 en particulier) ; sur les différents sens du signifiant, voir « Blanc dijonnais » de Michel Leuba (*id.*, p. 24) ; sur l'appât narratif que constitue la fleur séchée dans le texte liminaire, voir la note 7 de l'article de Steve Murphy, « Aux origines d'un monde poétique : *Harlem* » (à paraître dans la revue *Méthode !*, Presses universitaires de Pau, 2010.)

Sur un exemplaire dédicacé de *Gaspard de la Nuit*

Dans *Leconte de Lisle et ses amis : un demi-siècle littéraire* (1902), Fernand Calmettes évoque la réimpression de *Gaspard de la Nuit* par Auguste Poulet-Malassis en 1869 et l'envie de relire l'œuvre de Bertrand qu'elle suscita chez les Parnassiens -dès que le projet fut connu sans doute- dans les termes suivants :

> « Un soir […] en 1869, on avait parlé chez Leconte de Lisle du roman (*sic*) d'Aloïsius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*. Bertrand, qui ciselait la prose comme les vers et qui s'efforçait de produire avec les mots des effets de calcul harmonique, était mort à l'hôpital sans avoir vu l'impression de son manuscrit.

> Enfoui depuis dix ans dans les cartons de Renduel, éditeur de la jeune Pléiade, ce manuscrit en avait été tiré par de pieux amis, au nombre desquels David d'Angers s'était montré le plus actif et le plus fidèle ; une édition posthume, qui ne fut pas mise dans le commerce (*sic*), l'avait sauvé du néant et c'est elle qui, vingt-sept ans plus tard, permit à Poulet-Malassis de faire connaître au public par une réimpression que recommandaient un frontispice de Félicien Rops, une préface de Charles Asselineau. Or, cette fantaisie romantique, où la magie des mots semble combinée comme en un feu d'artifice pour produire sur un fond d'ombre des facettes de lumière, devait plaire à Leconte de Lisle amoureux des efforts savants et des recherches difficiles ; il se rappelait l'avoir entendu sacrer chef-d'œuvre, au temps de sa jeunesse ; il ne pouvait songer à l'acquérir, car l'édition nouvelle de format in-octavo coûtait six francs. C'était une dépense que, pour la simple satisfaction d'une curiosité littéraire, il ne devait se permettre. L'occasion était donc belle pour ses amis de lui faire une surprise : « Six francs, c'est une somme » dit Hérédia (*sic*), dès la descente de l'escalier. Les autres comprirent ou crurent comprendre qu'il se mettait en garde, inutilement d'ailleurs, car ils ne s'étaient pas proposé de rejeter sur lui la totalité de la dépense, qu'ils partagèrent consciencieusement. »

Le témoignage est intéressant, aussi est-il permis de lui apporter les légères rectifications que les documents actuellement accessibles rendent possibles concernant la date du cadeau et le choix de l'édition de *Gaspard de la Nuit* offerte. Ce n'est sans doute pas en effet l'édition de 1869 que l'écrivain reçut de ses amis ; un exemplaire de la Bibliothèque de l'Arsenal comportant une dédicace de José Maria de Heredia à Leconte de Lisle l'atteste. L'édition originale de *Gaspard de la Nuit* conservée sous la cote 4-Delta-3520 à la Bibliothèque de l'Arsenal[1] s'ouvre de fait sur l'envoi suivant :

> Ces charmantes fantaisies de *Gaspard de la Nuit* ont été offertes à Leconte de Lisle par son ami
> José Maria de Heredia

L'on sait du reste que l'édition originale de 1842 se vendit six francs du vivant de l'éditeur, comme en témoignent le *Prospectus* de Victor Pavie que l'on peut consulter à la Bibliothèque municipale d'Angers et qui est reproduit dans les *Œuvres complètes* de Bertrand[2], ainsi que la lettre de Mallarmé datée du mois de février 1866[3], alors que l'édition de 1869 coûtait 10 francs[4] -et aurait dû coûter même plus de 12 francs eu égard à la « somme risquée »[5]. Le prix fut sans doute rédhibitoire : l'édition fut, selon le mot d'Auguste Poulet-Malassis un « four »[6]. Mais ce n'est pas là ce qui fit préférer aux amis de Leconte de Lisle l'édition originale plutôt que la nouvelle. La dédicace de José Maria de Heredia est en effet datée du « 8 avril 1868 ». Le cadeau est donc antérieur d'un an à la mise en vente de l'édition d'Auguste Poulet-Malassis et Charles Asselineau (mars 1869).

1-Je remercie les Bibliothécaires de la Bibliothèque nationale de France du site de l'Arsenal qui ont attiré mon attention sur cet exemplaire de *Gaspard de la Nuit*.
2-Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, édition de Helen Hart Poggenburg, Paris, Champion, 2000, p. 383.
3-*Ibid*., p. 981.
4-Voir les lettres d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau du 20 février 1869 (Jules Marsan « L'éditeur des *Fleurs du Mal* en Belgique », dans *L'Archer*, 7e année, n°9, novembre 1936, p. 345) et du 4 mars 1869 (*Id.*, p. 347)
5-Voir la lettre d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau du 20 février 1869 (Jules Marsan « L'éditeur des *Fleurs du Mal* en Belgique », *op. cit.*, p. 345).
6-Voir la lettre d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau du 20 mars 1869 (Bibliothèque municipale d'Alençon).

Les aiguillettes du cavalier, le papegai et la comète dans « Le Maçon »

Des aiguillettes du cavalier évoqué dans « Le Maçon », on est tenté de retenir uniquement la couleur, la seule du costume militaire qui soit explicitement mentionnée : on ne peut éviter de penser à la signification symbolique qu'elle a, couplée à la « cocarde » qu'on ne peut supposer que tricolore. Mais il est probable que le poète, qui choisit chacun des mots de son recueil avec un soin extrême, joua aussi de la force symbolique que portait le substantif lui-même. Ses allures de diminutif ne sont en effet peut-être pas aussi trompeuses qu'on pourrait le croire : elles nous invitent à nous plonger dans la botte de foin qu'est le *Magasin pittoresque* de 1833 sans poutre ni fétu dans l'œil, pour y lire, à la suite de Louis Bertrand sans doute, l'anecdote suivante expliquant l'origine de cette pièce du costume :

> Les aiguillettes de la cavalerie. Le duc d'Albe, pour se venger de l'abandon d'un corps considérable de Belges, donna ordre que tout individu de ce corps, de quelque grade qu'il fût, serait pendu. Les braves, pour tout réponse, firent dire au duc qu'à l'avenir, afin de faciliter l'exécution, ils porteraient au cou une corde et un clou. Ces troupes s'étant distinguées, la corde devint une marque d'honneur, et bientôt fut remplacée par des aiguillettes.

Couleur du peuple, le rouge des aiguillettes du cavalier du « Maçon » contribue aussi dans le contexte du poème à permettre l'identification du costume des « troupes impériales » décrit. Associé au tricorne, à la ganse et à la cocarde, il renvoie en effet à l'habillement des armées napoléoniennes[1]. Un second élément, l'image de la comète sur laquelle s'achève le texte, semble confirmer que « Le Maçon » évoque bien la figure de Napoléon. Comme nous l'écrit Georges Kliebenstein, en effet,

> « Il y a un lien Napoléon-Comète (presque) évident. En 1811, une comète est apparue (les crus de cette année-là ont été appelés « vin de la comète »). Rétrospectivement, cette comète a été interprétée comme annonçant la chute de Napoléon. Stendhal, parmi d'autres, en parle, dans les *Mémoires d'un touriste* : « Tout le monde connaît le vin de la Comète, qui annonça la chute de Napoléon en 1811 » (Stendhal, *Voyages en France*, éd. V. Del Litto, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p.65) »

Mais plus encore qu'à Napoléon, c'est aux idéaux portés par la Révolution française que Bertrand se montre fidèle dans son œuvre. Aussi convient-il de souligner également que la scène du papegai évoquée dans « Le Maçon » ne peut être restreinte à un pur tableau pittoresque, ni aux dimensions belliqueuses qu'impose le contexte immédiat. La tradition voulait en effet que l'habile tireur qui remportait le tournoi soit exempté des impôts qui accablaient les sujets du roi, comme l'a rappelé Michel Leuba[2]. C'est donc sans doute également l'Ancien régime, ses abus et ses privilèges, que l'image semble destinée à convoquer dans l'esprit des lecteurs. L'éventail sémantique que le poète est parvenu à donner au verbe *niveler* présent dans la première strophe tend à le confirmer : il pose à lui seul la question de l'inégalité sous toutes ses formes.

1-Couleur du peuple, couleur des aiguillettes de la cavalerie napoléonienne, le rouge est aussi une couleur essentielle pour les Francs-Maçons et les Rose-Croix comme le souligne l'article qui est consacré au terme dans l'*Encyclopédie de la Franc-Maçonnerie* (dir. Éric Saunier, Librarie Générale Française, 2000, p.763.)
2-Michel Leuba, « Le Jardin de l'Arquebuse », dans *La Giroflée* n°1, p. 15.

Nathalie Ravonneaux

Bulletin n°1. Errata et addenda

p. 6 : au lieu de *Manuscrits autographes inédits* lire *Fac-similés de manuscrits autographes et document inédit*

p. 11 : Pour la transcription de la lettre de Madame Brugnot à Louis Bertrand, il fallait lire :

Recto

Dijon 13 juillet 1832.

Monsieur,

J'ai lu avec une vive émotion et avec
Reconnaissance la petite notice que vous avez insérée
dans votre journal, sous le titre Variétés. Les
expressions simples mais vraies, sont un hommage
à la mémoire de celui qui en est l'objet, et
c'est sa veuve, Monsieur, qui vous en remercie.
Il m'est doux de penser que mon malheureux
Charles vit encore dans le coeur de quelques amis !
Cette pensée consolatrice rend mes regrets moins
amers!
Du moins, si ses derniers moments furent semés
d'amertume de tout genre, son ame doit tressaillir
si, du séjour où elle repose, elle sait que ceux
qui, à sa dernière heure se sont éloignés de lui
conservent pour ce qu'il fut... un souvenir... et
le vôtre, surtout, doit le faire sourire, vous qu'il
aima d'une amitié si vraie ! Ses larmes ont
coulé en prononçant votre nom, quand près de
quitter la terre il déposait dans mon sein,
ses adieux déchirans pour ceux qu'il regrettait,

Verso

et des regrets amers de[ne] les avoir pas à
son chevet à cette heure solennelle ! Oh ! ne
l'oubliez jamais ! Il était digne d'un meilleur
sort, et si des circonstances malheureuses
vous ont séparés avant le temps, soyez sûr
que [son coeur] ne vous fut jamais fermé.
[que] …..... amitié
…..... dans ses
…..... amères pensées, …....
la plus douce reconnaissance de vos sentimens
….....
Recevez de la veuve l'expression des
sentiments qu'elle éprouve pour les amis [si]
[rares] qui aiment encore et regrettent avec
elle le cher et malheureux poète
de Bourgogne.

Mme Brugnot

p. 19 : au lieu de *Tombeau de saint Béni* lire, *Tombeau de Saint-Bénigne*

p. 30 : au lieu de *des deux dernières strophes du poème en vers,* lire *de la dernière ou des deux dernières strophes du poème en vers*

p. 34, fin de la note 14 : Nous ajouterons qu'une partie de la légende provençale de Marie-Madeleine est évoquée dans le *Magasin pittoresque* de1833, p. 21-22.

p. 39 : au lieu de *l'ironie dont est porteur,* lire *l'ironie dont est porteuse*

p. 44 : au lieu de *on la retire de terre t on,* lire *on la retire de terre et on*

La Giroflée

n°2

Table des matières

Editorial .....p. 3

Prélude perpétuel
par Jacques Bony ..... p. 5

Documents.....p.7

Les Manuscrits de *Gaspard de la Nuit* à la Bibliothèque de l'Institut de France
par Nathalie Ravonneaux.....p. 9

Fac-similé du verso du feuillet 194 des manuscrits de *Gaspard de la Nuit* de la Bibliothèque de l'Institut de France (LOV D 540).....p. 29

Fac-similé du verso du feuillet 186 des manuscrits de *Gaspard de la Nuit* de la Bibliothèque de l'Institut de France (Lov D 540).....p. 31

Études et analyses.....p. 33

Gaspard de la Nuit : une poétique du brouillage
par Sandra Glatigny.....p. 35
La recherche de la profondeur dans "La Nuit et ses prestiges"
par Aurélie Hec.....p. 47
L'esthétique 'flamande' de *Gaspard de la Nuit*
par Alessandro Metlica (traduit de l'italien par N. Ravonneaux).....p. 57
« Le Deuxième homme », palimpseste mélancolique
par Marion Pécher.....p. 67

Varia.....p. 85

Trois notes relatives à l'œuvre de Bertrand
par Nathalie Ravonneaux.....p. 87

Bulletin n°1. Errata et addenda.....p. 91

Tous droits réservés, ©*Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand,*
Dépôt légal 3ème trimestre 2010
Imprimé en Octobre 2010 à Lille, Dif'Print imprimeur
ISSN 2106-7600