

# *La Giroflée*

n°3

*Bulletin Aloysius Bertrand*



Printemps 2011



Publié avec le soutien de la DRAC de Bourgogne





# *La Giroflée*

n°3

*Bulletin Aloysius Bertrand*



Printemps 2011



Publié avec le soutien de la DRAC de Bourgogne

Tous droits réservés, ©Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand,  
Dépôt légal 2<sup>ème</sup> trimestre 2011  
Imprimé en Mai 2011 à Lille, Dif'Print imprimeur  
ISSN :2106-760

## Editorial

Pour se mettre « au diapason du *violon démantibulé* de Louis Bertrand » (Villiers de l'Isle-Adam), les « amoureux fleuriste[s] » de ce Bulletin ont interrogé la notion de grotesque (Tamara Bulic), se sont mis à l'écoute des échos dont résonnent *Gaspard de la Nuit* (Jean-Luc Gallardo) et les gargouillis de « La viole de Gamba » (Steve Murphy) ou se sont intéressés à la mise en musique des poèmes de Bertrand.

Après avoir découvert un remarquable dessin autographe de l'écrivain (collection privée), les lecteurs mélomanes pourront ainsi se laisser guider par Vincent Teixeira pour (ré)écouter les trois pièces pour piano de Maurice Ravel (*Gaspard de la Nuit*) ou par Marion Pécher qui leur présente la vie et l'œuvre du compositeur Émile Vinteuil.

Ceux qui s'intéressent aux sources de Bertrand ou apprécient les charmes secrets de la bibliophilie pourront s'arrêter sur les documents qui ouvrent cette troisième *Giroflée* (N. Ravonneaux) et sacrifier au plaisir des yeux grâce aux aquarelles d'Émile Bénassit et Vincent Pillot.



## Prélude perpétuel

Jacques Bony

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.



*Documents*



## Six lettres d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau<sup>1</sup>

*Enthousiasmé par le succès de la Bibliothèque Romantique, Auguste Poulet-Malassis envisage, en 1867, de préparer « une édition de Gaspard de la Nuit – plus sérieuse que celle des Rapsodies du libraire Blanche – et avec un frontispice de Rops<sup>2</sup>. » Le projet se concrétise au cours de l'été 1868 : la publication de Gaspard de la Nuit doit constituer l'ouverture d'une série de douze volumes. Il est d'abord question de mettre ce premier titre sous presse le « 15 août » puis le « 1<sup>er</sup> septembre » et de le « publier fin octobre » (lettre du 5 juillet 1868), mais, après bien des aléas, le volume sera imprimé dans l'hiver et paraîtra au printemps 1869. Grâce à la réédition de la correspondance d'Auguste Poulet-Malassis et de Charles Asselineau relative à la préparation de cette édition dans les Œuvres complètes d'Aloysius Bertrand (Champion, 2000<sup>3</sup>), nous connaissions quelques aspects de sa préparation, mais nous ne savions pas quel accueil elle avait trouvé ni pour quelles raisons la série, qui devait comporter une douzaine de volumes (bientôt réduite à une dizaine<sup>4</sup>), avait été interrompue à la suite de la publication de Gaspard de la nuit. Dans sa biographie de L'éditeur de Baudelaire<sup>5</sup>, Claude Pichois estimait encore au milieu des années 1990 qu'« au fil des semaines », le projet avait simplement perdu « de sa consistance »<sup>6</sup>. Un exemplaire remarquable acquis par la Bibliothèque d'Alençon en 2004 (vente Sotheby's)<sup>7</sup> et publié sous une forme numérisée sur Gallica nous apprend que les raisons de cette interruption sont tout autres et nous permet de compléter notre connaissance de la préparation du premier volume et de sa vente<sup>8</sup>.*

*Le volume de la Bibliothèque d'Alençon (cote Rés. XIX. A.149) semble constituer le pendant exact de celui que Claude Pichois décrit dans sa biographie de L'éditeur de Baudelaire d'après le catalogue de la « vente après décès de Malassis, n°78 » : il s'agit d'un exemplaire relié par Amand, avec quatre épreuves de l'eau-forte, plus le croquis de Rops avec son explication, et six lettres d'Asselineau ».<sup>9</sup> Le volume acquis par la Bibliothèque d'Alençon contient en effet « deux états du frontispice de Rops » sur Chine, bistre, sanguine, noir<sup>10</sup> et six lettres de Poulet-*

<sup>1</sup> Nous remercions Madame le Conservateur Madame Vanmarque qui a autorisé la publication de ces lettres autographes et Madame la Bibliothécaire Nathalie Limosin pour les renseignements qu'elle a pu nous fournir sur l'exemplaire de *Gaspard de la Nuit* où elles se trouvent. En effet, conservé à la Réserve précieuse de la Bibliothèque d'Alençon qui est malheureusement en « état de contamination », cet exemplaire n'est actuellement pas disponible. Or, l'exemplaire numérisé ne permettant pas un travail aussi précis que la consultation d'un manuscrit original, ses précisions ont été essentielles. Nous remercions également chaleureusement Jean-Nicolas Illouz et Steve Murphy pour leur lecture d'une partie de l'annotation.

<sup>2</sup> Lettre d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau [1867] dans Jules Marsan, « L'Éditeur des *Fleurs du Mal* en Belgique », *L'Archer*, 7<sup>e</sup> année (sept.-oct. 1936), p. 242 et dans Jean Richer et Marcel Ruff, *Les Derniers mois de Charles Baudelaire et la publication de ses œuvres posthumes*, Nizet, 1976, p. 166.

<sup>3</sup> Helen Hart Poggenburg publie une lettre inédite et reprend les lettres éditées par Jules Marsan (*L'Archer*, *op. cit.*, 1936), Claude Pichois et Jacques Crépet (*Baudelaire et Asselineau*, 1953), Claude Pichois (*Auguste Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996) et Jean Richer et Marcel Ruff (*op. cit.*, Nizet, 1976). Les Œuvres complètes d'Aloysius Bertrand établies par Helen Hart Poggenburg seront désormais désignées par l'abréviation OC.

<sup>4</sup> Sur le nombre de volumes et les différents projets concernant l'ordre de leur publication, voir les lettres du 12 décembre [1868] (dans J. Richer et M. Ruff, *Les derniers mois de Charles Baudelaire [...]*, *op. cit.*, p. 178-180), du 4 mars 1869 (*L'Archer*, *op. cit.*, p. 346), du 9 mars (*id.*, p. 349) et du 13 mars (*id.*, p. 349 et p. 350).

<sup>5</sup> Claude Pichois, *Auguste Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire*, *op. cit.*, 1996.

<sup>6</sup> Claude Pichois, *op. cit.*, p. 209.

<sup>7</sup> *Catalogue Sotheby's. Livres et manuscrits*. Vente Galerie Charpentier 76 rue du Faubourg Saint-Honoré 75008 Paris, mercredi 30 juin 2004 à 14h30, dirigée par les commissaires-priseurs Alain Renner et Stéphanie Denizet, p. 52.

<sup>8</sup> Cette connaissance sera peut-être encore précisée lorsque seront accessibles les autres lettres qui nous sont parvenues, en particulier les 66 lettres de la vente Sicklès de 1993. (Sur ce point, voir René Fayt, *Auguste Poulet-Malassis à Bruxelles (septembre 1863-mai 1871)*, Bruxelles, 1973, p. 64.)

<sup>9</sup> Claude Pichois, *op. cit.*, p. 208 (vente après décès de Malassis, n°78. GN est le numéro 341 de la liste Launay) et *Catalogue Sotheby's*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>10</sup> La lettre du 4 et, plus encore, celle du 9 mars 1869 expliquent peut-être l'existence de ces différents tirages dans les exemplaires de Charles Asselineau et de Poulet-Malassis. Voici en effet ce que l'on peut lire dans cette dernière : « L'eau-forte est fort belle et vous la jugeriez telle sur une des premières épreuves, mais hélas ! le tireur d'eau-forte,

Malassis à Charles Asselineau qui, s'étendant sur une période d'un an au moins, viennent combler les lacunes de la correspondance déjà publiée par Jules Marsan et reprise par Helen Hart Poggenburg : 4 sont datées et s'échelonnent du 5 juillet 1868 au 1<sup>er</sup> juillet 1869, deux sont sans date, mais semblent avoir été écrites au début de l'année 1869 pour la première (février sans doute) et au printemps de la même année pour la seconde.

Nous donnons une transcription linéarisée de ces six lettres, qui ne sont pas répertoriées, à notre connaissance, dans les travaux actuels relatifs à Gaspard de la Nuit. Les éléments soulignés le sont dans les originaux. Les ratures sont reproduites. Les lettres ou mots mis entre crochets droits indiquent des surcharges. Les lettres n.d. indiquent les mots qui n'ont pu être déchiffrés sur la version numérisée, seule accessible actuellement.

## Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau datée du 5 juillet 1868

Mon cher ami,

Un prospectus n'est peut-être pas nécessaire avant la publication du 1<sup>er</sup> volume de la série, mais il le sera en même temps que ce volume, pour [ex]pliquer la raison de publication et donner la liste des livres à réimprimer<sup>11</sup>. Cela forme l'opinion des acheteurs qui, pour la plupart, n'en ont pas, et ne s'en formeraient pas.

Il va de soi que nous entreprenons une série pour les bibliophiles et les dilettantes en littérature, avec un tirage de 250 à 300, de luxe. C'était je crois le tirage de votre livre de la Bibliothèque romantique. Il sera sans doute suffisant – aller plus loin serait faire appel à un public qui ne viendrait pas. Le public de couches (je crois que c'est M. Millaud<sup>12</sup> qui a trouvé l'expression Une couche d[u] public) ne peut nous concerner.

Il me semble qu'après Gaspard de la nuit, la meilleure publication comme lancement serait Mme Putiphar<sup>13</sup>, titre affriolant et mémorial.

J'ai Gaspard de la nuit, réimprimé d'ailleurs en partie dans une revue publiée par le Musicien littéraire Armand Gouzien<sup>14</sup>, que j'ai vu ici et qui m'a promis un Exemplaire. Rien n'empêcherait de mettre celui là sous presse vers le 15 août, et de paraître en Octobre. Je pousserai Rops<sup>15</sup>, toujours lent, à cause des complications de son esprit. Il multiplie les compositions avant de s'arrêter et n.d. d'être satisfait de lui, ce qui ne lui

---

le seul de Bruxelles, est un Gniaffe qui ne sait qu'abîmer les planches. Si vous vouliez vous charger de faire faire à Paris le tirages des planches suivantes vous me rendriez un grand service. » (*L'Archer*, op. cit., p. 348 et *OC*, p. 996.)

<sup>11</sup> Le 2 juillet 1868, Poulet-Malassis prévoyait de publier un prospectus avant de commencer la série (*OC*, p. 983). Dans la lettre du 10 juillet 1868 (*OC*, p. 984), il souligne que l'insertion de ce *Prospectus* dans le premier volume est « de la dernière importance pour le succès de l'entreprise. » Et il prie Charles Asselineau de penser « au prospectus », car « C'est bien essentiel » dans celle du 17 septembre 68 (*OC*, p. 985). Le volume de *Gaspard de la Nuit* comportait bien le *Prospectus* projeté (voir l'annexe à la transcription des lettres ci-dessous).

<sup>12</sup> S'agit-il de Moïse, dit Polydore, Millaud (1813-1871), affairiste et banquier qui fonda et finança les périodiques *Le Négociateur* et *L'Audience* ? Nous n'avons pu identifier la source de l'expression.

<sup>13</sup> Dans le projet initial, le roman de Petrus Borel (Paris, Ollivier, 1839) devait effectivement suivre la publication de *Gaspard de la Nuit*. Ce sera toujours le cas au printemps suivant (voir la lettre du 9 mars 1869), mais il sera concurrencé au dernier moment par les *Scènes de la vie castillane* de Fontaney (voir la lettre du 13 mars en particulier). Finalement, seul *Gaspard de la Nuit* parut.

<sup>14</sup> Armand Gouzien est le fondateur, avec son frère Thomas, de *La Revue des lettres et des arts* dont Villiers de l'Isle-Adam a été directeur de publication (*OC*, p. 1027).

<sup>15</sup> Sur l'amitié de Rops – « le merle blanc » (*L'Archer*, op. cit., p. 234) – Poulet-Malassis et Baudelaire voir René Fayt (*op. cit.*, p. 65-73) et la biographie de l'éditeur par C. Pichois (*op. cit.*, p. 197). Le 13 février 1869, Poulet-Malassis écrivait à propos du frontispice de *Gaspard de la Nuit* : « J'en ai vu ce matin le premier état. C'est, à l'ordinaire, très spirituel, avec quelque chose de trop dans le fantasmagorique et le macabre. En somme, mieux que personne ne ferait, romantiquement parlant. » (*L'Archer*, op. cit., p. 343 et *OC*, p. 991).

arrive pas souvent.

La Notice sur Bertrand fait partie des Portraits littéraires, propriété de Didier<sup>16</sup>. Par politesse, on devrait demander à cet éditeur l'autorisation de reimprimer, mais sans rémunération. S'il n'y consentait pas, on passerait outre. Je m'explique.

Aux termes de la loi belge, la propriété internationale n'existe pas pour les livres publiés antérieurement au 12 mai 1854 que s'ils ont été déposés trois mois après le 22 août 1852, date de la convention littéraire. Gaspard de la nuit, avec notice de Sainte-Beuve (1842) n'ayant pas été déposé, est ici dans le domaine public, quoique M. Didier ait déposé les Portraits littéraires, parus en 1852.

Il en est de même des volumes de M. de Ferrière<sup>17</sup> qui n'ont jamais été déposés, sans doute parce que leur réimpression n'était pas probable, et qui peuvent être publiés ici contre vent, marée, et famille.

C'est en vertu de cette clause de la convention d'août 1852 qu'on a pu donner ici une édition des Jeunes France<sup>18</sup>, qui se vend publiquement. Le dépôt n'avait pas été fait ; la propriété était perdue.

Vous croyez M. de Ferrière dans les honneurs diplomatiques. Je le crois mort. Il me semble même qu'il est mort ambassadeur en Belgique, il y a trois ou quatre ans (?) Auparavant il avait été attaché à l'ambassade de Vienne. Gerard de Nerval doit parler de lui dans Les Amours de Vienne (?)<sup>19</sup> On m'a assuré qu'il était l'auteur à Bruxelles de cette singulière correspondance de Gentz à Fanny Eisler, n.d. tirée à 100 Ex. non mis dans le commerce, sous le titre de Lettres à un artiste<sup>20</sup>.

M de Ferrière avait épousé une fille de Røederer, le procureur-syndic de la commune, sénateur de l'Empire, auteur du Mémoire pour servir à l'histoire de la société polie, etc, etc. Røederer avait deux filles. L'autre est mariée à un gentilhomme de mon département, dont le nom m'échappe. Hommes et femmes, ce sont tous des gens lettrés. Ils sont du canton (Bellême) de notre ami Chennevière-Pointel<sup>21</sup>, que je crois même leur parent, et qui

---

<sup>16</sup> Rappelons que la notice de Sainte-Beuve a été publiée à trois reprises et en trois versions différentes. Une première fois dans *La Revue de Paris*, une deuxième fois en tête de l'édition de 1842 de *Gaspard de la Nuit* et une troisième fois dans les *Portraits littéraires*. Sur cette question, voir en particulier l'article de J. Bony, « Sainte-Beuve exploitateur d'Aloysius Bertrand ? », dans « *Un livre d'art fantasque et vagabond* ». Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Classiques Garnier, 2010, p. 221-233.

<sup>17</sup> Théophile de Ferrière était l'auteur de *Il vivere* (Paris, France littéraire, 1836) et *Les romans et le mariage* (Paris, Fournier, 1837). C'est le premier de ces ouvrages qu'Auguste Poulet-Malassis veut rééditer. Le 10 juillet 1868, il écrit à Charles Asselineau : « Ne renonçons pas à *Il Vivere* ; je viens de le lire ; c'est un charmant livre [...] » (*L'Archer*, op. cit., p. 256 et *OC*, p. 984). Jean Pommier, précisent J. Richer et M. Ruff (op. cit., p. 180, n. 7), y avait relevé plusieurs détails dont Baudelaire avait pu s'inspirer dans la *Fanfarlo* et dans *Ideolus*, drame de jeunesse écrit en collaboration avec Prarond. (cf. J. Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, J. Corti, 1945, p. 90-98.)

<sup>18</sup> *Les Jeunes-France. Romans goguenards* par Théophile Gautier. Frontispice dessiné et gravé par Félicien Rops. Sur l'imprimé de Paris MDCCCXXXIII. Amsterdam [Bruxelles], À l'enseigne du coq, MDCCCLXVI.

<sup>19</sup> Nous n'avons pas trouvé mention de M. de Ferrière dans les différentes versions des *Amours de Vienne* citées dans les *Œuvres complètes* de Nerval (La Pléiade, Gallimard, 1984-1993), mais Jean-Nicolas Illouz nous signale que le nom de M. de Ferrière « apparaît dans une lettre de Nerval, Cassel, 10-11 juillet 1854 (op. cit., III, p. 882) : Nerval aurait rencontré Ferrière à Weimar, où il semble avoir été "ministre de France" (voir aussi la lettre du 23 septembre 1854, id., p. 891). » Ni le *Dictionnaire de biographie française* ni les *Archives Biographiques françaises* ne font état de services en Autriche dans la carrière de Théophile de Ferrière. Ministre plénipotentiaire à Hanovre, à Dresde, à Florence, Parme et Plaisance de 1857 à 1860, il fut accrédité auprès de la Cour de Belgique et mourut en service, le 19 juin 1864, commandeur de la Légion d'honneur.

<sup>20</sup> Nous n'avons pas retrouvé les *Lettres à un artiste* ; cet ouvrage n'est pas attribué à Théophile de Ferrière dans les notices biographiques du diplomate que nous avons consultées.

<sup>21</sup> Il s'agit du Marquis de Chennevières-Pointel (1820-1899), dont Auguste Poulet-Malassis avait publié le *Catalogue*

certainement, vous renseignera sur la famille. – J'ouvre Vapereau. M. de Ferrière ne s'y trouve pas<sup>22</sup>.

Donc – Gaspard !!

Mme Putiphar !!!

Louisa<sup>23</sup> !!!

après quoi nous verrons. C'est de la besogne sur la planche jusqu'à janvier.

Danville sait bien que je suis incapable de reculer devant une publication qui me fera autant de plaisir qu'à lui-même. J'attends sa proposition.

Parlez-moi des conditions dans votre prochaine lettre. – Gardons le secret jusqu'à la fin du mois.

Les mauvaises nouvelles de la santé de M. Sainte Beuve m'affligent beaucoup. Sa perte sera bien sensible<sup>24</sup>.

Votre

[5]<sup>25</sup> juillet 68.

### Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau non datée

Mon cher ami,

L'Impression marche<sup>26</sup>. Vous comprendrez que je ne puisse, même sur votre invitation, prendre vos délibérations dans la question de la Notice de Sainte Beuve. Voyez et décidez vous-même, d'après les documents nouveaux que vous avez en main<sup>27</sup>. Si vous vous décidez pour la réimpression de ce

---

*des dessins* (1857) et les *Derniers contes de Jean de Falaise* (1860) (voir la biographie de C. Pichois, *op. cit.*, p. 83). Philippe de Chennevières-Pointel consacra un article à Malassis dans ses « Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts » datés d'octobre 1882 (*L'Artiste*, 1885, t. 2, p. 90-92).

<sup>22</sup> Le *Dictionnaire universel des Contemporains* ne contient effectivement pas de notice sur M. de Ferrière.

<sup>23</sup> *Louisa ou les douleurs d'une fille de joie* par l'abbé Tiberge (Régnier-Destourbet), Paris, 1830. Ce roman en deux volumes, était dédié à Jules Janin, l'auteur s'étant assez ouvertement inspiré d'un de ses romans parus l'année précédente : *L'Âne mort et la femme guillotinée*. (D'après J. Richer et M. Ruff, *op. cit.*, p. 180, n. 7.)

<sup>24</sup> Poulet-Malassis et Sainte-Beuve étaient amis et l'exil de l'éditeur en Belgique n'interrompit pas leurs relations. Sainte-Beuve était intervenu discrètement en faveur de Poulet-Malassis au moment de son procès pour faillite. De Belgique, l'éditeur lui envoya quelques-unes de ses publications licencieuses auxquelles il lui arrivait de joindre quelque pamphlet antibonapartiste. L'adhésion de Sainte-Beuve au régime autoritaire du 2 décembre n'a pas empêché cette amitié de s'épanouir au fil des ans. Poulet-Malassis manifesta souvent son inquiétude pour la santé de Sainte-Beuve (voir les lettres du 24 janvier 1867 – *L'Archer*, *op. cit.*, p. 243 – et du 8 juillet 1868 – *id.*, p. 256) et, en septembre 1868, il écrivait à Asselineau : « C'est le seul homme qui m'ait inspiré de la révérence et ce n'est pas essentiellement à cause de la différence d'âge, comme vous pouvez le penser. » (Lettre du 28 septembre 1869, *id.*, p. 355)

<sup>25</sup> 5 surcharge 2.

<sup>26</sup> La correspondance de l'éditeur actuellement connue permet de reconstituer la chronologie de l'impression de la manière suivante : le 21 novembre [18]68, Poulet-Malassis écrit à Charles Asselineau que le livre s'imprime et qu'« on ne peut penser à le mettre en vente qu'en janvier. » Le 2 novembre [18]68, il ajoute en post-scriptum à sa lettre : « [...] Rien n'empêche que nous paraissions dans la seconde quinzaine de janvier, pour peu que Rops soit exact. » Le 4 janvier [18]69, il informe Charles Asselineau d'un retard : « Je suis allé ce matin à l'imprimerie porter l'appendice en ordre. Je l'ai divisé en trois parties : *Poésies*, 9 pièces ; *Variétés*, 4 ; *Critique*, 1. [...] Mais voici d'une autre affaire. MM. les typographes de Bruxelles [...] se sont mis en grève à partir d'aujourd'hui. [...] c'est affaire de quinzaine au moins. » Deux jours après, il déplore un nouvel imprévu : « Il n'y a plus à imprimer que l'appendice et le titre ; c'est vous dire que nous touchons barre. Mais un fâcheux contretemps est survenu. Rops qui n'avait plus qu'une journée de travail sur la plaque est tombé malade. Le typhus sévit ici, très violemment [...]. » Enfin, dans la lettre du 13 février [18]69, Poulet-Malassis annonce : « Nous paraîtrons [...] à la fin du mois. [...] L'impression sera terminée le 20 courant. » Ce qui est confirmé le 20 février : « Nous achevons d'imprimer. » Le 4 mars, il peut annoncer : « je crois que j'expédierai lundi et que samedi j'enverrai l'exemplaire destiné à être examiné par je ne sais quel agent de police. » (*L'Archer*, *op. cit.*, *passim* et *OC*, p. 986-995.)

<sup>27</sup> Charles Asselineau s'était rendu à Dijon pour consulter les journaux dans lesquels Bertrand avait publié. Il en avait rapporté les textes qui figurent en annexe de son édition de *Gaspard de la nuit* (voir les lettres du 5 et du 17

travail, quoi qu'il n'ait pas été déposé <en Belgique> en tête de Gaspard de la nuit, je devrai écrire aux Garnier – et par politesse, on devra avertir aussi Sainte Beuve.

J'aimerais mieux me dispenser de ces formalités. – d'autant que le travail de Sainte beuve resterait peut être le seul travail anticipé dans la série.

Mais pourtant, décidez vous même.

Je croyais que les 4 volumes Baudelaire paraissaient à la fois<sup>28</sup>.

Faites en sorte que le Dr Marq<sup>29</sup>, place de l'Industrie, à Bruxelles, ne soit pas oublié.

Ne prenez pas la peine de m'envoyer de bonnes feuilles, puisque vous allez paraître.

De quels fâcheux pressentiments me parlez-vous ? Est-ce que votre santé laisse à désirer ?

Votre

A. P. Malassis

PS : Je me suis arrêté à ce tirage pour la série

350 Ex petit in-8° papier de Hollande

50 grand in-8° avec nouvelle  
imposition

2 Chine<sup>30</sup>

#### Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau datée du 20 mars 69

Mon cher ami

Je vous accuse réception de votre livre arrivé en très bon état, et qui vous sera restitué de même<sup>31</sup>. Il suffit avec les 6 articles indiqués pour faire un

---

septembre 1868 dans *L'Archer*, *op. cit.*, p. 258 et p. 335). Sur la Notice de Sainte-Beuve, finalement remplacée par une étude originale de C. Asselineau, voir les lettres du [2?] novembre [18]68, mercredi soir, 5 heures et du [21?] novembre 68 (*L'Archer*, p. 336 et 337 et *OC*, p. 986-987)

<sup>28</sup> De 1867 au printemps 1869, A. Poulet-Malassis, « impatient de la publication des œuvres de Baudelaire » comme il l'écrit dans une lettre datée du 17 septembre, évoque régulièrement leur parution. Il en demande souvent des nouvelles et ne manque pas d'informer C. Asselineau de la réception des volumes quand ils lui parviennent (voir les lettres de 1867 et du 24 février, du 14 mars, du 22 mai 1868, du 6 et du 13 février, du 13 mars 1869 notamment).

<sup>29</sup> Auguste Poulet-Malassis avait recommandé le docteur Marq à Baudelaire. Ami personnel de Félicien Rops et familier des milieux littéraires et artistiques belges, Léon Marq s'était montré très dévoué à Baudelaire à la fin de sa vie – voir en particulier les lettres de Poulet-Malassis à Charles Asselineau datées du 19 avril 1866 et du 23 septembre 1867 ou le billet de Madame Vve Aupick dans *Les Derniers mois de Charles Baudelaire* (*op. cit.*, p. 33, p. 121 et 122 et la note de la page 33). Reconnaisant, Poulet-Malassis veillait à ce que des exemplaires des œuvres de Baudelaire et de ses propres publications lui soient gracieusement envoyés (voir, par exemple, la lettre du 23 septembre 1867, *op. cit.*, p. 121).

<sup>30</sup> L'exemplaire numérisé auquel sont jointes ces lettres (Bibliothèque municipale d'Alençon, cote Rés. XIX. A.149) comporte le descriptif de tirage suivant : Gaspard de la Nuit a été tiré à 402 exemplaires, dont 350 sur Hollande dit ruche, 50 grand in-8 papier Hollande dit grand médian, 2 sur chine. Le catalogue de vente Sotheby's précise que ce volume est « l'un des 50 sur grand papier de Hollande réimposés au format grand in-8, portant le numéro 367 R P (René Pincebourde) », *op. cit.*, p. 52.

<sup>31</sup> Il s'agit probablement des *Scènes de la vie castillane*. Le 13 mars, Auguste Poulet-Malassis demandait en effet à Charles Asselineau de lui confier le volume s'il se décidait à en faire la deuxième publication de la collection romantique que devait inaugurer *Gaspard de la Nuit* (*L'Archer*, *op. cit.*, p. 349). Après avoir hésité entre celle de Petrus Borel, celle de Régnier-Destourbet et celle de Félix Arvers (voir notamment les lettres du 20 février et du 4 mars [18]69, *L'Archer*, *op. cit.*, p. 344-348), Charles Asselineau avait décidé de rééditer l'œuvre de Fontaney immédiatement après *Gaspard de la Nuit* comme le lui proposait Poulet-Malassis (voir en particulier les lettres du 9

volume beaucoup plus gros que Gaspard. Je vais voir cela de près.

Pincebourde m'a écrit une lettre fort singulière de laquelle il résulte que la vente de Gaspard est nulle ou à peu près ; ce qu'il attribue à l'eau-forte de Rops, car il faut bien s'en prendre de ses déboires à quelque chose, à tort ou à raison. Par surcroît il me manifeste qu'il ne remplira pas ses engagements pour les deux volumes suivants, car il ne veut pas se ruiner (*sic*) Ceci au moins est explicite[e].

Je lui ai répondu que je ne demandais pas mieux que d'en rester là, et en effet j'aime infiniment mieux rompre mon traité avec Pincebourde que d'avoir à endurer tous les coups de vents qui font tourner cette gir<sup>32</sup>.

En tout cas, s'il se ravise, il faudra traiter sur papier timbré, car je n'ai avec lui qu'un engagement sur papier libre.

Si décidément la vente ne ~~n-d.~~ va pas du tout (ce qu'il m'est impossible de savoir au vrai, car Pincebourde est la tromperie incarnée, et s'en vante) Je me demande de mon côté, si ce ne serait pas un entêtement funeste d'aller contre la récalcitrance publique. Gaspard est certainement le meilleur volume de la série. Son succès était préparé. S'il rate, pour être pessimiste, je vois le reste à vau l'eau.

Quoi qu'il en soit, laissons passer le mois d'avril pour nous rendre compte de la situation. Si déterminément nous avons débuté par un four, ce four serait de plus en plus funèbre pour les ouvrages suivants, à ce que je crois, et dans ce cas, je vous demanderais de renoncer, en vous laissant comme indemnité l'argent et la disposition du second travail.

Il paraît que le tuteur du fils de Borel est allé trouver Pincebourde, afin de tirer quelque argent de la situation. S'il vous voyait à ce propos, dites lui bien qu'il ne s'agit pas d'une spéculation. Il n'y en a pas dans notre affaire, tant s'en faut !

D'ailleurs, qu'il le sache, tous les livres et tous les articles de Petrus Borel sont reimprimables en Belgique car aucun d'eux n'a été déposé en vertu des conventions internationales de 1854 = Les Français peints par eux-mêmes<sup>33</sup>, ni le livre des Cent et un<sup>34</sup>, ni l'artiste<sup>35</sup> n'ont été déposés non plus.

À mon grand étonnement, Buloz<sup>36</sup> lui-même n'a déposé que la 2e série de la Revue des Deux mondes, ce qui permet de reproduire les articles de Fontaney.

Bien à vous.

M.

---

et 13 mars [18]69 et du 25 mai [18]69, *L'Archer, op. cit.*, p. 348, 349 et 351). Dans la lettre du 1<sup>er</sup> juillet, Poulet-Malassis annonce à C. Asselineau qu'il va lui « retourner Fontaney » (voir ci-dessous).

<sup>32</sup> Le mot « girouette » est, d'après la version numérisée, resté inachevé.

<sup>33</sup> *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle* parut chez Léon Curmer en 422 livraisons, du mois d'avril 1839 au mois d'août 1842, et comprenait huit volumes (cinq pour Paris et les types généraux [1840-1842], trois pour la province [1841-1842] et un tome de supplément (*Le Prisme. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, 1841). Curmer avait convié tous les littérateurs et les illustrateurs qui comptaient dans la presse de l'époque. L'œuvre eut un retentissement considérable pendant les trois années que dura la publication (d'après le *Dictionnaire Nerval* de C. Pichois et M. Brix, Du Lérot éditeur, 2006).

<sup>34</sup> *Paris, ou Le livre des cent et un*, Ladvocat, Paris, 1831-1834.

<sup>35</sup> *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, Paris, 1831-1904.

<sup>36</sup> François Buloz (1804-1877) devint directeur de la *Revue des Deux Mondes* en 1831.

**Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau datée du 16 avril 69**

Mon cher ami,

Je vous ferai remettre chez vous, un de ces jours prochains, un petit paquet du complément que je viens de faire imprimer aux Fleurs du mal<sup>37</sup>.

Il y en aura 60 – dont 10 pour vous et la personne que vous jugerez bon d'en gratifier – et 80 pour l'homme d'argent de Gaspard, que vous voudrez bien aviser de les faire prendre chez vous.

Je lui ai envoyé la plaque pour en finir, avec autorisation de faire tirer le nombre d'épreuves qu'il lui plairait.

Il a continué à me scier [d]e ses doléances, quoique fort surpris de la démonstration que l'opération s'était faite à son seul profit. Mais il y a une chose plus forte chez lui que l'intérêt, chose incroyable ! C'est le goût de l'importance. Il m'a écrit en dernier lieu que le livre était pour lui une source d'humiliations.

Je vous serre la main.

Votre

A. PM

16 avril 69.

**Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau datée du 1<sup>er</sup> juillet 69**

Mon cher ami,

J'ai reçu ce matin votre livre<sup>38</sup>, cette fois-ci sans encombre. Je l'aurais acheté, mais j'aime mieux le tenir de vous. En déjeunant, j'y ai passé le

---

<sup>37</sup> *Complément aux Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire (édition Michel Lévy, 1869) – Bruxelles Chez tous les libraires – 1869. (Voir J.-J. Launay, « Impressions, publications, écrits d'Auguste Poulet-Malassis. Classés selon l'ordre chronologique. », dans le *Bulletin du Bibliophile*, 1982, p. 195). Le 24 février 1868, Poulet-Malassis avait écrit à Charles Asselineau : « Comme vous, j'ai l'intention de publier un petit volume sur Baudelaire, mais tout personnel. Je ne le ferai pas tirer à plus de 50 exemplaires et, bien entendu, je n'en vendrai pas. D'après l'accueil qui sera fait aux œuvres, je me déciderai à une autre publication dont je vous entretiendrai en temps et lieu. » Le 26 septembre 1868, il le remerciait « pour les renseignements » qu'il voudrait bien lui donner « sur l'état de l'impression des œuvres de Baudelaire » s'en expliquant de la manière suivante : « J'attends la publication pour savoir ce qui me – j'aimerais mieux dire nous – restera à faire. En tout cas je ne ferai rien qu'en prenant avis de vous. » (J. Richer et M. Ruff, *op. cit.*, p. 175). Dans un billet du 15 mai [18]69, il s'assurait que C. Asselineau avait reçu le *complément aux Fleurs du Mal* (J.-J. Launay, article cité, note 204, p. 195). Le volume « tout personnel » paraîtra en 1872 sous le titre *Charles Baudelaire. Souvenirs, Correspondance, Bibliographie suivie de notes inédites* (Paris, Pincebourde, in-8°). Celui de Charles Asselineau parut en 1869 sous le titre *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*. Il s'agit, note C. Pichois, de « la première pierre de l'édifice qui va être élevé à la gloire de Baudelaire. Ce petit volume apporte quelques textes inédits (notamment des extraits des *Journaux intimes*). » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1975, p. LV).

<sup>38</sup> Il s'agit de *L'Italie et Constantinople* (Lemerre, 1869, in-12) dont Baudelaire « pensait beaucoup de bien (Lettre du 25 mai 69 de Poulet-Malassis à Asselineau, *L'Archer, op. cit.*, p. 351). Dans l'ouvrage qu'il a consacré à *Auguste Poulet-Malassis*, Gérard Oberlé précise que l'exemplaire de Poulet-Malassis comporte l'envoi « à mon ami Poulet-Malassis » et que ce dernier a porté sur la page de garde : « Asselineau m'a donné lui-même pour en orner cet exemplaire, deux eaux-fortes d'Eugène Lavieille : *Vue de Buyuk Déré* p. 188 et *Vue de Villa Madame*, p. 321 ; celle-ci gravée d'après un dessin de Corot. » (Gérard Oberlé, *Auguste Poulet-Malassis, un imprimeur sur le Parnasse*, préface de C. Pichois, Alençon, 1996, p. 56-57.) En tête du livre, il a fait relier un portrait de son ami par L. Flameng. Asselineau écrivit le livre à la suite du voyage de presque un an qu'il effectua lorsqu'il eut réuni l'argent nécessaire. Le récit avait d'abord paru en fragments dans la *Nouvelle Revue de Paris*, la *Revue libérale*, le *Grand Journal*, le *Musée des Familles*, la *Revue française*.

couteau, et même lu le [c]hapitre sur Aix qui est de la plus agréable n.d.

Le Frontispice de Nanteuil est [charmant] ; cependant j'aime mieux ceux qui sont ultrà-romantiques. Mais n.d. Plus tard, il n'est plus temps.

Il faut que je renonce à publier Fontaney<sup>39</sup>. La vente de Gaspard en est au même point que le jour de la [publication] ; – Elle a même reculé, car Mucquardt<sup>40</sup> me prie de lui échanger les Ex. qu'il avait pris. J'ai presque envie de donner un bon exemple aux races futures de bibliophiles, en détruisant toute l'édition, moins les grands papiers, servant témoins, et en publiant le procès-verbal d'incinération. Vous savez que la plupart des acheteurs spéculaient [à] l'avance sur le rabais du livre du n.d. et l'attendaient comme le corbeau la carcasse du cheval d'équarissage. Qu'en dites-vous ?

Cependant je vais vous retourner Fontaney en même temps qu'un Gaspard grand papier pour Danville, plus Tampucci<sup>41</sup> que vous n'avez pas ; l'exemplaire que j'en ai trouvé est d'ailleurs médiocre. Ce n'est donc pas un cadeau que je vous fais.

Puisque vous annotez votre exemplaire des Mélanges dans la prévision d'une 2<sup>e</sup> édition qui se fera certainement<sup>42</sup>, je vous dirai que j'ai vu un Ex. de Notre Dame de Paris, édition parfaitement originale in-12 portant la date de 1832, et la designation 7<sup>e</sup> édition<sup>43</sup>. Le tirage n.d. Cabinet de lectures, s'est donc écoulé comme l'in-8°, à force de titres de relais.

Cet Exemplaire qui était celui de Léopold Ier, roi des Belges, lisard s'il en fût, est aujourd'hui chez le Conseiller Piquet, à Caen.

Votre

A. PM

1<sup>er</sup> juillet 69

### Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau non datée

Mon cher ami,

Il faut bien se rendre à l'évidence. Je ne peux pas douter que le Gaspard

<sup>39</sup> Le 25 mai, Poulet-Malassis écrivait à Charles Asselineau : « S'il y a la possibilité de faire encore le Fontaney, nous le ferons ; mais si nous sommes abandonnés des bibliophiles, il faudra bien en prendre son parti et renoncer à continuer la série. (*L'Archer, op. cit.*, p. 351 et *OC*, p. 999.)

<sup>40</sup> C. Mucquardt assurait la vente de *Gaspard de la Nuit* en Belgique.

<sup>41</sup> *Poésies d'Hippolyte Tampucci, garçon de classe au Collège Charlemagne, Paris, (imp. Casimir), 1832*. Auguste Poulet-Malassis avait écrit à Charles Asselineau au début (?) de l'année 1869 : « En bouquinant, il m'est tombé sous la main un livre avec frontispice de C. Nanteuil, eau-forte, que vous avez ignoré. Voici : *Poésies d'Hippolyte Tampucci*. Nouvelle édition augmentée de poésies nouvelles, Paris, Paulin, 1833, in-8°. Le frontispice qui représente le poète (il est hideux) et un ange à harpe et à feronnière, au bord d'un ruisseau, est des plus romantiques. Vous trouverez des notices sur ce Tampucci dans Querard et Louandre et Bourquelot. J'ai parcouru le volume ; il n'y a pas de talent. L'auteur paraît avoir connu assez particulièrement Théophile Gauthier (*sic*) et avoir été introduit dans sa famille. Il lui a dédié une pièce contre son impassibilité et son indifférence politique. » (*L'Archer, op. cit.*, p. 352.)

<sup>42</sup> Cette édition parut sous le titre *Bibliographie romantique. Catalogue anecdotique et pittoresque* des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, Alfred de Vigny [...] par Charles Asselineau. Seconde édition revue et très augmentée. Dans la préface de la première édition, datée du 26 novembre 1866, et reproduite dans cette deuxième édition, C. Asselineau affirme hautement : « Quant à Louis Bertrand, c'est un maître. »

<sup>43</sup> La notice de Charles Asselineau précisera dans la « Seconde édition revue et très augmentée » des *Mélanges* : « L'édition in-12, tirée à deux mille, a fourni sept fausses éditions, la dernière à la date de 1832. » (*op. cit.*, p. 9).

soit fabriqué contre toutes les habitudes du bibliophile français, car Pincebourde vient de m'en donner une preuve patente. Comme dans le milieu où je vis, je n'arriverais pas n.d., je renonce à publier la suite de la collection romantique.

Vous savez que ce n'est pas à un point de vue surtout commercial que j'avais envisagé l'affaire. Ainsi que je l'ai démontré à Pincebourde, par chiffres, en vendant tous les Ex. de tous les livres qui devaient la composer, jusqu'au dernier, j'aurais peut-être eu 2000 fr de bénéfice quand lui, Pincebourde, en aurait eu 12000. = Mais un éditeur de Paris pourrait reprendre l'affaire d'une façon plus avantageuse, puisqu'il n'aurait pas à faire à un vendeur la remise énorme de 50% que je faisais à Pincebourde.

Commercialement, pour un éditeur parisien, l'affaire serait encore possible avec une vente de 250 Ex. = c'est à dire qu'il aurait 150 Ex. de bénéfice.

Je vous donne ces renseignements pour vous servir à l'occasion.

Cette décision m'a été pénible à prendre, vous pouvez le croire. Il m'était surtout agréable de réunir mes efforts aux vôtres dans une [en]treprise littéraire aussi désintéressée de votre part que de la mienne.

Je vous prie qu'il ne soit pas question des 100 fr. que vous savez<sup>44</sup>. Cela se retrouvera dans quelque affaire où j'aurai un coup de plume à vous demander.

J'ai autorisé Pincebourde à donner encore 6 Ex. à la presse ; mais à la condition que vous désigneriez les titulaires.

Votre

A. P. Malassis

PS. Le prochain envoi que je ferai à Pincebourde contiendra les Scènes de la vie Castellane.

---

<sup>44</sup> Dans la lettre du 10 juillet 1868, Poulet-Malassis prévoyait en effet de rétribuer Charles Asselineau cent francs par volume (*OC*, p. 984).

**Annexe : Texte du prospectus de la collection romantique  
publié avec *Gaspard de la Nuit* (1869)**

COLLECTION

DE

CURIOSITES ROMANTIQUES

CHOIX D'OUVRAGES  
SINGULIERS ET RARES DE LA PÉRIODE DE 1830 A 1840

POÉSIES – ROMANS – FANTAISIES  
PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE

M.CHARLES ASSELINEAU

AVEC EAUX-FORTES FRONTISPICES DE

M. FÉLICIEN ROPS

---

Il n'y a plus de nécessité aujourd'hui à discuter la légitimité et la grandeur du mouvement Romantique. Comme l'a dit un critique, la Littérature Romantique est, quoi qu'on fasse, la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle ; elle ne peut répudier cette étiquette, sans répudier du même coup sa force et son éclat. C'est à cette école bafouée pendant dix ans d'une réaction impudente, que le siècle doit sa splendeur littéraire, ses maîtres et ses chefs-d'œuvre.

Cette réaction, au surplus, est actuellement battue à son tour. Les esprits intelligents et vraiment lettrés se sont retournés vers ces pionniers de la première heure, et vers ces œuvres du second rang qui dans toute littérature font le commentaire des grandes œuvres, et qui éclairent la route.

C'est un choix de ces ouvrages de l'âge héroïque du Romantisme, devenus par leur rareté et par le prix élevé qu'ils atteignent depuis quelques années sur les catalogues, hors de portée du plus grand nombre de lecteurs, que nous entreprenons de rendre au public, en les exposant avec confiance à la comparaison avec les ouvrages les plus vantés du temps présent. On l'a dit : « C'est souvent par ce qu'elle a laissé se perdre dans l'oubli qu'on peut juger de la force d'une génération littéraire, et c'est peut-être par la valeur des œuvres du second rang qu'une littérature atteste sa puissance et sa fécondité. » Ces talents du second ordre, ces satellites offusqués par la gloire des chefs ont, en tout cas, leur intérêt.

Parmi ces ouvrages si variés, poésies, romans, voyages, fantaisies, nous avons dû nécessairement limiter notre choix. Nous pouvons donc annoncer que la collection ne dépassera pas dix volumes. Le premier, le *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, augmenté par des recherches dans les journaux de l'époque et précédé d'une notice nouvelle par M. Charles Asselineau, l'auteur des *Mélanges tirés d'une petite Bibliothèque romantique*, vient de paraître.

Nous indiquons comme devant suivre à court délai, les œuvres les plus remarquables de Petrus Borel ; Régnier-Destourbet ; Fontaney (lord Fielding), auteur des *Scènes de la vie castillane* ; Théophile de Ferrière (Samuel Bach) ; Arvers ; etc., etc. ; la collection se complètera par deux volumes de *Mélanges* d'auteurs différents.

L'édition de *Gaspard de la Nuit* illustrée par Émile Benassit et Lucien Pillot  
conservée à la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon<sup>1</sup>



Bibliothèque municipale de Dijon. Exemplaire Breuil II-431. ©Photographie N. R.

Le nom du maître chocolatier Henri Breuil (1888-1971) est bien connu des Dijonnais qui fréquentent la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de leur ville. Grâce au legs de son épouse, au début des années 1970, la bibliothèque s'est en effet enrichie d'un ensemble de manuscrits et d'imprimés, mais aussi de médailles, d'estampes et de monnaies de grande valeur.

L'une des 2710 notices relatives aux imprimés du fonds Breuil était tout particulièrement appelée à retenir notre attention. Elle concerne un exemplaire de l'édition de *Gaspard de la Nuit* préparée par Charles Asselineau et Auguste Poulet-Malassis<sup>2</sup> qui, outre sa belle reliure, présente la particularité d'avoir été très soigneusement ornée de 81 aquarelles. Ces vignettes surmontent le titre de 79 textes : le texte liminaire, chacun des poèmes des six livres des *Fantaisies de Gaspard de la Nuit* tels qu'ils ont été publiés en 1868, c'est-à-dire avec *L'écolier de Leyde* à la place du *Capitaine Lazare*, treize pièces dites détachées<sup>3</sup> et quinze pièces mises en appendice<sup>4</sup> – auxquels il faut ajouter la vignette qui couronne chacun des doublons de *La Messe de Minuit* et du *Bibliophile* que comporte l'exemplaire. Cinquante-sept de ces aquarelles sont d'Émile Benassit (1834-1902), illustrateur, dessinateur de titres de journaux et auteur de fables retournées parues dans *Le Figaro* ou *L'Événement*, et vingt-quatre de Lucien Pillot (1882-1973), illustrateur et lithographe franc-comtois. Nous ne savons pas actuellement quand le travail fut réalisé ni pour quelle(s) raison(s) deux artistes différents furent sollicités : Lucien Pillot est-il intervenu pour offrir des illustrations aux textes qui seraient restés nus après le décès d'Émile Benassit ? L'hypothèse est au moins vraisemblable.

<sup>1</sup> Nous remercions Madame le Conservateur Caroline Poulain qui a autorisé la publication des photographies prises sur l'exemplaire Breuil II-431 à la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon.

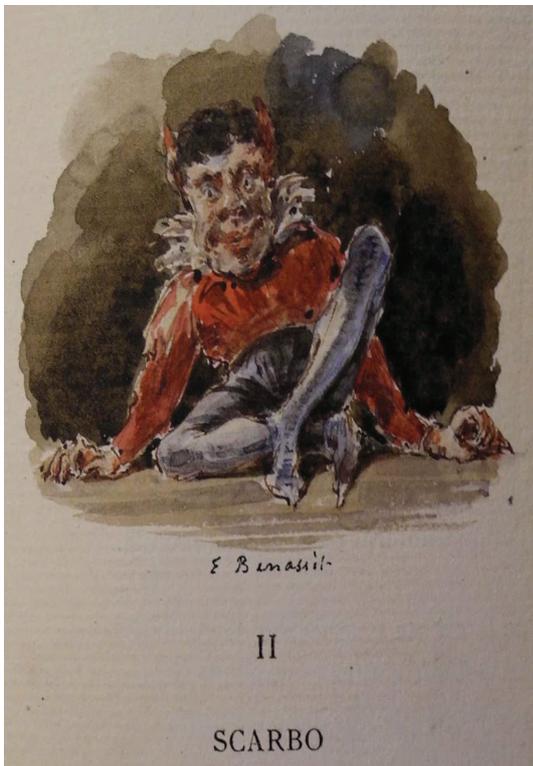
<sup>2</sup> L'exemplaire, numéroté 392, est conservé sous la cote : Breuil II-431.

<sup>3</sup> Il s'agit des textes suivants : *Le bel alcade* ; *L'ange et la fée* ; *La pluie* ; *Les deux anges* ; *Le soir sur l'eau* ; *Madame de Montbazon* ; *L'air magique de Jehan de Vitteaux* ; *La nuit d'après une bataille* ; *La citadelle de Wolgast* ; *Le cheval mort* ; *Le gibet* ; *Scarbo* ; *À M. David, statuaire*.

<sup>4</sup> La section est composée de trois rubriques : « Poésies » (*Pèlerinage à Notre-Dame de l'étang* ; *La nourrice* ; *Regrets* ; *Joch d'Hazeldean* ; *Le tombeau d'Edwin* ; *À la lune* ; *La jeune fille* ; *La chanson du pèlerin* ; *Dijon-Ballade* ; *Sonnet à Renduel*), « Variétés » (*Jacques-les-Andelys* ; *L'étable de Saint-Jean* ; *Le coin du feu* ; *La foire de Beaucaire*) et « Critique » (*Pélage ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans*).

Peut-être en saurons-nous davantage lorsque les cartons de papiers personnels d'Henri Breuil dans lesquels figurent vraisemblablement des éléments concernant son achat de l'exemplaire et, peut-être, son ornementation, seront accessibles<sup>5</sup>. En tout cas, les aquarelles des deux artistes et l'esprit qui y président sont très différents. Benassit cherche à rester fidèle à l'atmosphère choisie par Bertrand et respectée par Félicien Rops dans le frontispice de l'édition préparée par Charles Asselineau et Auguste Poulet-Malassis ; les dessins de Lucien Pillot sont, eux, plus convenus. Si ses vignettes peuvent avoir le charme désuet de livres d'enfants ou de trésors dénichés dans un grenier, elles n'offrent, en général, que des images d'Épinal très éloignées de ce que les interprétations actuelles des poèmes laissent attendre.

On mesure bien la distance entre les deux illustrateurs quand on compare le Scarbo de Benassit, inspiré d'une figure de Rops, quoique beaucoup plus débonnaire :



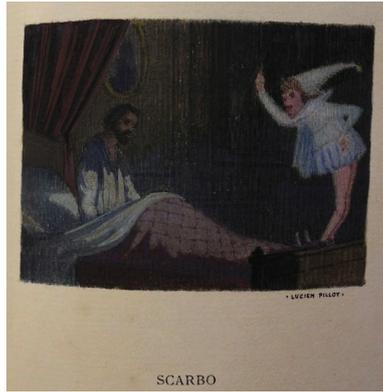
Bibliothèque municipale de Dijon. Exemplaire Breuil II-431.  
©Photographie N. R.



Détail du frontispice de F. Rops.

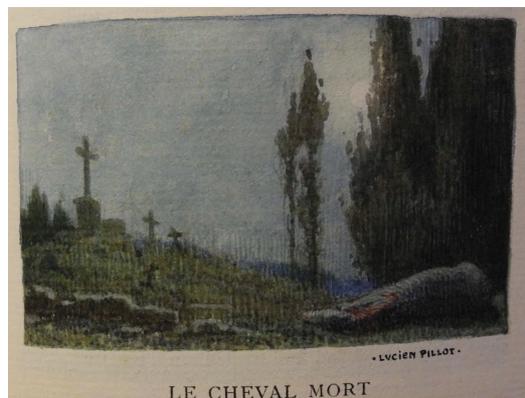
et celui que L. Pillot offre au « Scarbo » des « Pièces détachées », qui n'est plus guère qu'un lutin prêcheur :

<sup>5</sup> Le dossier portant sur les achats de M. Breuil est pour l'instant inaccessible. Il se trouve en effet dans des magasins de la Bibliothèque municipale de Dijon actuellement en travaux.



SCARBO  
Bibliothèque municipale de Dijon.  
Exemplaire Breuil II-431. ©Photographie  
N. R.

Et l'on ne peut s'empêcher d'être déçu par ses illustrations les plus réussies elles-mêmes. Ainsi, *Le cheval mort* n'est illustré que par ... un cheval mort (dont la crinière semble néanmoins rehaussée d'un ruban), là où Bertrand peint une « carcasse » prête à s'envoler, « enfourchée par une sorcière qui l'éperonnera de l'os pointu de son talon », ou un symbole exigeant une mise en relation entre le « gibet suspendu » de la première parastrophe et le cheval du titre, dont « les loups ont déchiqueté la chair sur le col en de si longues aiguillettes qu'on le dirait paré encore pour la cavalcade d'une touffe de rubans rouges ».

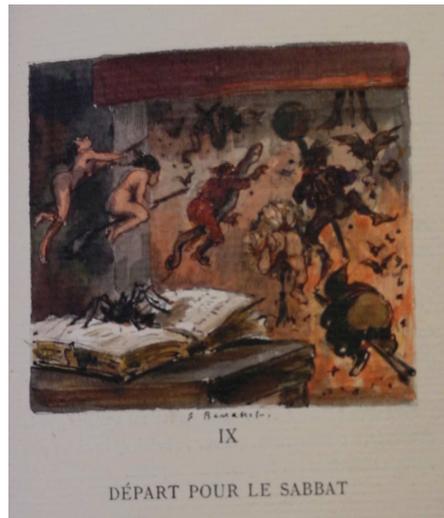


LE CHEVAL MORT  
Bibliothèque municipale de Dijon. Exemplaire Breuil II-431.  
©Photographie N. R.

Si le texte de Bertrand peut en effet avoir valeur de *memento mori*, c'est sans doute davantage à la manière des *Truites* de Gustave Courbet<sup>6</sup> que d'une plate imagerie chrétienne.

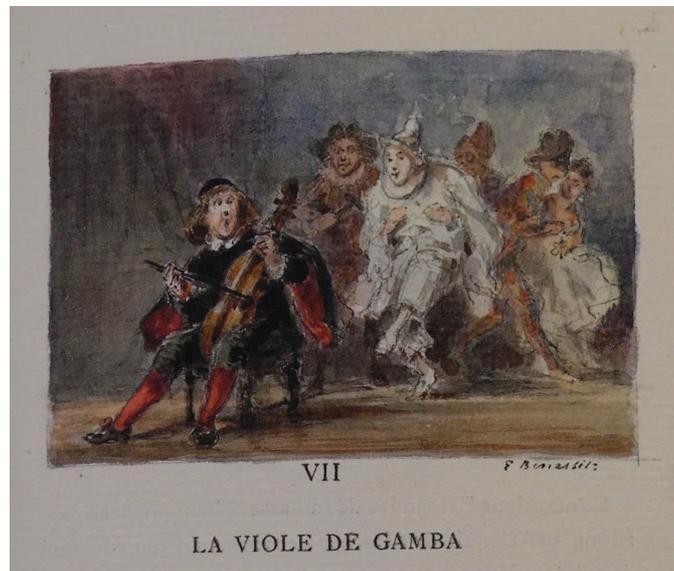
Cherchant à se montrer fidèle aux sources d'inspiration de Bertrand lui-même, c'est à David Téniers autant qu'à Goya que Benassit semble, quant à lui, penser, lorsqu'il illustre *Départ pour le Sabbat* :

<sup>6</sup> Sur les *Truites* de Gustave Courbet, voir Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Champ Vallon, 2004, p. 285-290.



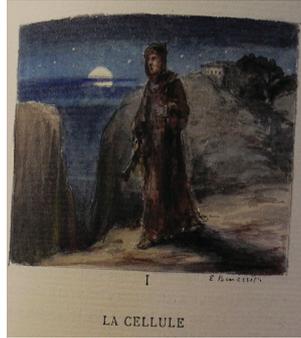
Bibliothèque municipale de Dijon. Exempleire Breuil II-431. © Photographie N. R.

Son ambition est le plus souvent de proposer de véritables lectures des textes. Ainsi, quand il interprète *La viole de Gamba*, il met en évidence l'affirmation joyeuse du refoulé d'un maître de chapelle aussi embarrassé de l'inconvenance de ses pensées que de celle des gargouillis de son instrument – la complémentarité formelle établie par le dessinateur entre le visage du musicien et les seins de Colombine placés sur une même ligne (que les mains de Pierrot permettent de tracer mentalement) l'atteste :



Bibliothèque municipale de Dijon. Exempleire Breuil II-431. © Photographie N. R.

C'est encore une véritable lecture qu'Émile Benassit fait de *La Cellule* quand il affirme, par le choix de son motif, que le jeune gitano a réussi son évasion alors que la fin du texte de Bertrand ne le dit pas explicitement :



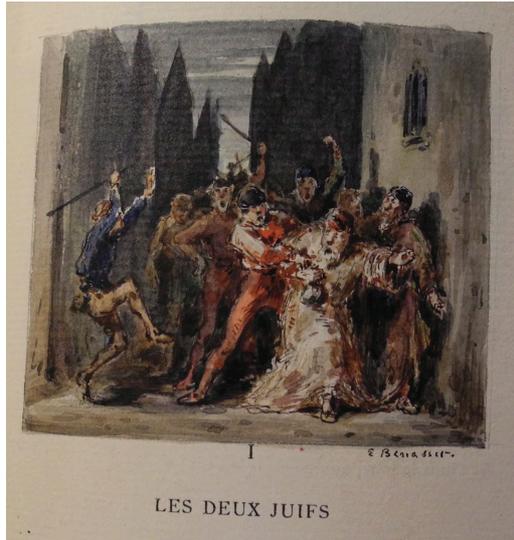
Bibliothèque municipale de Dijon.  
Exemplaire Breuil II-431.  
©Photographie N. R.

ou quand il offre une image de « La jeune fille » du poème en vers de 1828, qui n'a pas tout à fait la naïveté de la lecture qu'en donna Sainte-Beuve. Le coloris des vêtements du personnage renvoie en effet le lecteur au double intertexte du poème – le célèbre commentaire de Diderot sur *La jeune fille pleurant son oiseau mort* de Greuze et *La fiancée du roi de Garbe* de La Fontaine (dont les derniers vers, adressés aux jeunes filles, sont suffisamment éloquentes pour qu'on puisse ne pas citer ici le conte dans son intégralité : « Il est bon de garder sa fleur ; / Mais pour l'avoir perdue, il ne se faut pas pendre. ») :



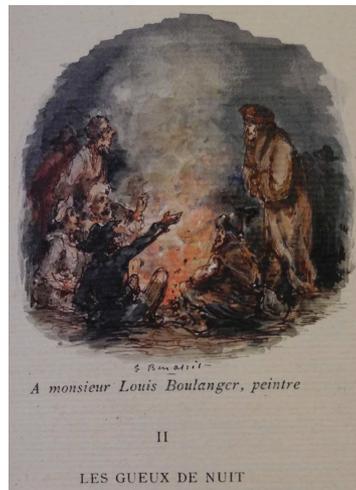
Bibliothèque municipale de Dijon.  
Exemplaire Breuil II-431.  
©Photographie N. R.

C'est de nouveau à une interprétation que se livre l'aquarelliste, lorsqu'il souligne la violence inhérente au poème qui ouvre « Le vieux Paris », en représentant l'agression des *Deux Juifs* par la troupe des turlupins :



Bibliothèque municipale de Dijon. Exemplaire Breuil II-431. ©Photographie N. R.

ou quand il s'interroge sur le nivellement possible des classes sociales autour du feu des *Gueux de Nuit*, en peignant le procureur au parlement debout, quand la plupart des gueux sont assis, à ses pieds – à l'exception de ceux qui lui font face. Benassit compose ainsi l'image de manière à souligner doublement l'opposition des classes sociales, que le feu crépitant sépare – autant qu'il les réunit :



Bibliothèque municipale de Dijon. Exemplaire Breuil II-431. ©Photographie N. R.

L'importance accordée à la couleur rouge tout au long du recueil et mise au centre de plusieurs illustrations, dont celle du poème *Un rêve*



*Bibliothèque municipale de  
Dijon. Exemplaire Breuil II-  
431. ©Photographie N. R.*

manifesterait du reste à elle seule à quelle lecture attentive de l'œuvre il s'est astreint pour lui offrir une mise en images qui ne fût pas trop indigne de celle dont rêva l'écrivain.

Nathalie Ravonneaux



## L'épigraphe de « Encore un printemps »

*En épigraphe du poème « Encore un printemps », Bertrand cite en traduction des vers attribués à Coleridge :*

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

*Nous ne savons pas comment Bertrand connut ces vers, mais nous pouvons relever que les œuvres du poète britannique avaient été rééditées en France en 1829 (The poetical works of Coleridge, Shelley and Keats complete in one volume, Paris, published by A. and W. Galignani, 1829), dans un volume qui présente la particularité d'offrir deux versions du texte dont ils sont extraits. Ils apparaissent en effet une première fois dans la section « Love poems » (p. 28) et une seconde fois dans la section « Miscellaneous poems. Prose in rhyme ; or epigrams, moralities and things without a name » sous le titre « Love » avec la note suivante : « This piece may be found as originally published, under another title, at page 28 » (p. 212-213). Nous reproduisons ci-dessous le texte intégral de ces deux textes, dans l'ordre dans lequel ils se présentent dans le volume de 1829. Nous ajoutons en vis-à-vis de la version intitulée « Love » une traduction française publiée par G. d'Hangest dans une anthologie bilingue (Coleridge, Vingt-cinq poèmes, Aubier, s.d.).*

## INTRODUCTION TO THE TALE OF THE DARK LADIE

The following Poem is intended as the introduction to a somewhat longer one. The use of the old Ballad word Ladie for Lady, is the only piece of obsolescence in it ; and as it is professedly a tale of ancient times, I trust that the affectionate lovers of venerable antiquity (as Camden says) will grant me their pardon, and perhaps may be induced to admit a force and propriety in it. A heavier objection may be adduced against the author, that in these times of fear and expectation, when novelties *explode* around us in all directions, he should presume to offer to the public a silly tale of old fashioned love : and five years ago, I own I should have allowed and felt the force of this objection. But, alas ! Explosion has succeeded explosion so rapidly, that novelty itself ceases to appear new ; and it is possible that now even a simple story, wholly uninspired with politics or personality, may find some attention amid the hubbub of revolutions, as to those who have remained a long time by the falls of Niagara, the lowest whispering becomes distinctly audible.

Dec. 21, 1799.

S.T.C.

O LEAVE the lily on its stem ;  
O leave the rose upon the spray ;  
O leave the elder-bloom, fair maids !  
And listen to my lay.

A cypress and a myrtle-bough  
This morn around my harp you twined,  
Because it fashion'd mournfully  
Its murmurs in the wind.

And now a Tale of Love and Woe,  
A woeful Tale of Love I sing ;  
Hark, gentle maidens, hark ! It sighs

And trembles on the string.

But most, my own dear Genevieve,  
It sighs and trembles most for thee !  
O come, and hear what cruel wrongs  
Befel the Dark Ladie.

Few sorrows hath she of her own,  
My hope, my joy, my Genevieve !  
She loves me hest, whene'er I sing  
The song that make her grieve.

All thoughts, all passions, all delights,  
Whatever stir this mortal frame,  
All are but ministers of Love,  
And feed his sacred flame.

Oh ! Ever in my waking dreams,  
I dwell upon that happy hour,  
When midway on the mount I sate,  
Beside the ruin'd tower.

The moonshine, stealing o'er the scene,  
Had blended with the lights of eve ;  
And she was there, my hope, my joy,  
My own dear Genevieve !

She len'd against the armed man,  
The statue of the armed knight ;  
She stood and listen'd to my harp,  
Amid the ling'ring light.

I play'd a sad and doleful air,  
I sang an old and moving story -  
And old rude song, that fitted well  
That ruin wild and hoary.

She listen'd with a flitting blush,  
With downcast eyes and modest grace ;  
For well she knew, I could not chose  
But gaze upon her face.

I told her of the Knight that wore  
Upon his shield a burning brand ;  
And how for ten years he woo'd  
The Ladie of the Land :

I told her how he pined : and ah !  
The deep, the low, the pleading tone  
With which I song another's love,  
Interpreted my own.

She listen'd with a flitting blush ;  
With downcast eyes, and modest grace ;  
And she forgave me, that I gazed,  
Too fondly on her face !

But when I told the cruel scorn  
That crazed this bold and lovely Knight,  
And how he roam'd the mountain-woods,  
Nor rested day or night.

And how he cross'd the woodman's paths,  
Through briars and swampy mosses beat ;  
How boughs rebounding scourged his limbs,  
And low stubs gored his feet ;

That sometimes from the savage den,  
And sometimes from the darksome shade,  
And sometimes starting up at once  
In green and sunny glade ;

There came and look'd him in the face  
An Angel beautiful and bright ;  
And how he knew it was a Fiend,  
This miserable Knight !

And how, unknowing what he did,  
He leapt amid a lawless band,  
And saved from outrage worse than death  
The Ladie of the Land !

And how she wept, and clasp'd his knees ;  
And how she tended him in vain –  
And meekly strove to expiate  
The scorn that crazed his brain :

And how she nursed him in a cave ;  
And how his madness went away,  
When on the yellow forest-leaves  
A dying man he lay ;

His dying words – but when I reach'd  
That tend'rest strain of all the ditty,  
My falt'ring voice and pausing harp  
Disturb'd her soul with pity !

All impulses of soul and sense  
Had thrill'd my guiltless Genevieve ;  
The music and the doleful tale,  
The riche and balmy eve ;

And hopes and fears that kindle hope,  
An undistinguishable throng,  
And gentle wishes long, subdued,  
Subdued and cherish'd long !

She wept with pity and delight,  
She blush'd with love and maiden-shame  
And, like the murmurs of a dream,  
I heard her breathe my name.

I saw her bosom heave and swell,  
Heave and swell with inward sighs -  
I could not chuse but love to see  
Her gentle bosom rise.

Her wet cheek glow'd : she stept aside,  
As conscious of my look she stepp'd ;  
Then suddenly, with tim'rous eye,  
She flew to me and wept.

She half enclosed me with her arms,  
She press'd me with a meek embrace ;  
And bending back her head, look'd up,  
And gazed upon my face.

'T was partly love, and partly fear,  
And partly 't was a bashful art,  
That I might rather feel than see  
The swelling of her heart.

I calm'd her fears, and she was calm,  
And told her love with virgin pride ;  
And so I won my Genevieve,  
My bright and beauteous bride.

And now once more a tale of woe,  
A woeful tale of love I sing :  
For thee, my Genevieve ! It sighs,  
And trembles on the string.

When last I sang the cruel scorn  
That crazed this hold and lonely Knight,  
And how he roam'd the mountain-woods,  
Nor rested day or night ;

I promised thee a sister tale  
Of man's perfidious cruelty :  
Come, then, and hear what cruel wrong  
Befel the Dark Ladie.

### Love

All thoughts, all passions, all delights,  
Whatever stirs this mortal frame,  
All are but ministers of Love,  
And feed his sacred flame.

Oft in my waking dreams do I  
Live o'er again that happy hour,  
When midway on the mount I lay  
Beside the ruin'd tower.

The Moonshine, stealing o'er the scene,  
Had blended with the lights of eve ;  
And she was there, my hope, my joy,  
My own dear Genevieve !

She leant against the armed man,  
The statue of the armed knight ;  
She stood and listen'd to my lay,  
Amid the lingering light.

Few sorrows hath she of her own,  
My hope ! my joy ! my Genevieve !  
She loves me best, when'er I sing  
The songs that make her grieve.

### Amour

Toutes pensées, toutes passions, toutes joies, tout ce qui émeut  
cette forme mortelle, tous ne sont que serviteurs de l'amour, et  
alimentent sa flamme sacrée.

Souvent, dans mes rêves éveillés, je revis entièrement ces  
moments de bonheur, passés à mi-pente de la colline, près de la tour  
en ruines.

Le clair de lune, envahissant le paysage, s'était mêlé aux clartés du  
soir. Elle était là, mon espérance, ma joie, Geneviève, ma  
bien-aimée!

Appuyée contre l'homme d'armes, contre la statue du chevalier en  
armes, debout elle écoutait mon chant, parmi la lumière attardée.

Elle n'a guère de chagrins à elle, mon espérance, ma joie, ma  
Geneviève ! Elle m'aime par-dessus tout quand je lui chante des  
chants qui l'attristent.

I play'd a soft and doleful air,  
I sang an old and moving story –  
And old rude song, that suited well  
That ruin wild and hoary.

Je jouais un air doux et plaintif, je chantais une vieille, émouvante  
histoire, une chanson vieille et rude qui convenait à cette ruine  
sauvage et grise.

She listen'd with a flitting blush,  
With downcast eyes and modest grace ;  
For well she knew, I could not chuse  
But gaze upon her face.

Elle écoutait, rougissait par instants, les yeux baissés, pudique  
dans sa grâce ; car elle savait que je n'aurais pu rien contempler que  
son visage.

I told her of the Knight that wore  
Upon his shield a burning brand ;  
And that for ten long years he wooed  
The Lady of the Land.

J'évoquais le chevalier qui, sur son écusson, portait une torche  
enflammée, et les dix longues années de la cour qu'il fit à la Dame de  
son Pays.

I told her how he pined : and ah !  
The deep, the low, the pleading tone  
With which I sang another's love  
Interpreted my own.

Je lui dis toute sa misère ; et si profonde, et grave, et suppliante  
fut ma voix, quand je chantai l'amour d'un autre, que le mien s'exhala  
par elle.

She listened with a flitting blush,  
With downcast eyes and modest grace ;  
And she forgave me, that I gazed  
Too fondly on her face !

Elle écoutait et rougissait pas instants, les yeux baissés, pudique  
dans sa grâce ; elle me pardonnait de laisser mon regard trop  
ardemment s'attacher à son visage.

But when I told the cruel scorn  
That crazed that bold and lovely Knight,  
And that he cross'd the mountain-woods,  
Nor rested day nor night ;

Mais lorsque je dis le cruel mépris qui troubla la raison de ce  
brave et beau chevalier, comment il traversa les forêts de montagne,  
sans repos nuit et jour ;

That sometimes from the savage den,  
And sometimes from the darksome shade,  
And sometimes starting up at once  
In green and sunny glade,

Que parfois au fond de tanières sauvages, et parfois dans l'ombre  
sinistre, et parfois surgissant soudain dans le soleil d'une verte  
clairière,

There came and looked him in the face  
An angel beautiful and bright ;  
And that he knew it was a Fiend,  
This miserable Knight !

S'avavançait et le regardait en face un ange d'éclatante beauté, – que  
c'était un démon, lui le savait, ce chevalier dans sa misère !

And that unknowing what he did,  
He leaped amid a murderous band,  
And saved from outrage worse than death  
The Lady of the Land !

Et qu'agissant sans se comprendre il bondit au milieu d'une horde  
criminelle, et sauva d'outrages pires que la mort la Dame de son  
Pays ;

And how she wept, and clasp'd his knees ;  
And how she tended him in vain –  
And ever strove to expiate  
The scorn that crazed his brain.

Et comment elle pleura, puis embrassa ses genoux, comment elle  
le veilla en vain, et s'efforça désormais d'expier le mépris qui  
troublait sa raison.

And that she nursed him in a cave ;  
And how his madness went away,  
When on the yellow forest-leaves  
A dying man he lay.

Puis comment elle le soigna dans une grotte, comment sa folie  
s'évanouit enfin lorsque gisant sur les feuilles jaunes de la forêt il  
n'était plus qu'un mourant ;

His dying words – but when I reach'd  
That tenderest strain of all the ditty,  
My faltering voice and pausing harp

Quand je contai ses dernières paroles, quand surtout j'arrivai aux  
accents les plus tendres de tout mon chant, ma voix chancelante, ma

Disturb'd her soul with pity !

harpe silencieuse troublèrent de pitié son âme !

All impulses of soul and sense  
Had thrill'd my guileless Genevieve ;  
The music and the doleful tale,  
The rich and balmy eve ;

Tous les mouvements de l'âme et des sens avaient ému ma pure Geneviève : la musique et l'histoire triste, le soir somptueux et embaumé.

And hopes, and fears that kindle hope,  
An undistinguishable throng,  
And gentle wishes long subdued,  
Subdued and cherish'd long !

Et les espoirs, et les craintes qui enflamment l'espoir, toute une foule confuse, et de doux vœux longtemps contenus, contenus et caressés longtemps !

She wept with pity and delight,  
She blush'd with love and virgin-shame ;  
And like the murmur of a dream,  
I heard her breathe my name.

Elle pleura de pitié et de joie, vierge rougissante d'amour et de pudeur ; et tel un murmure en un rêve, je l'entendis prononcer mon nom.

Her bosom heaved – she stepp'd aside,  
As conscious of my look she stepp'd –  
The suddenly, with timorous eye  
She fled to me and wept.

Son sein se soulevait ; elle s'écarta de quelques pas lorsqu'elle comprit mon regard ; puis tout à coup, les yeux craintifs, elle s'élança vers moi et pleura.

She half enclosed me with her arms,  
She press'd me with a meek embrace ;  
And bending back her head, looked up,  
And gazed upon my face.

Ses bras m'entourèrent à demi, elle me pressa d'une étreinte timide ; puis renversant la tête, elle leva les yeux et scruta mon visage.

'T was partly Love, and partly Fear,  
And partly 't was a bashful art,  
That I might rather feel, than see,  
The swelling of her heart.

L'amour pour une part, pour une autre la crainte, et pour une autre un pudique artifice voulaient me faire sentir, plutôt que voir, se soulever son sein.

I calm'd her fears, and she was calm,  
And told her love with virgin pride ;  
And so I won my Genevieve,  
My bright and beauteous Bride.

Je calmai ses craintes ; elle aussi se calma, et me dit son amour avec une fierté virginale. Et c'est ainsi que je gagnai ma Geneviève, ma lumineuse et belle Épousée.

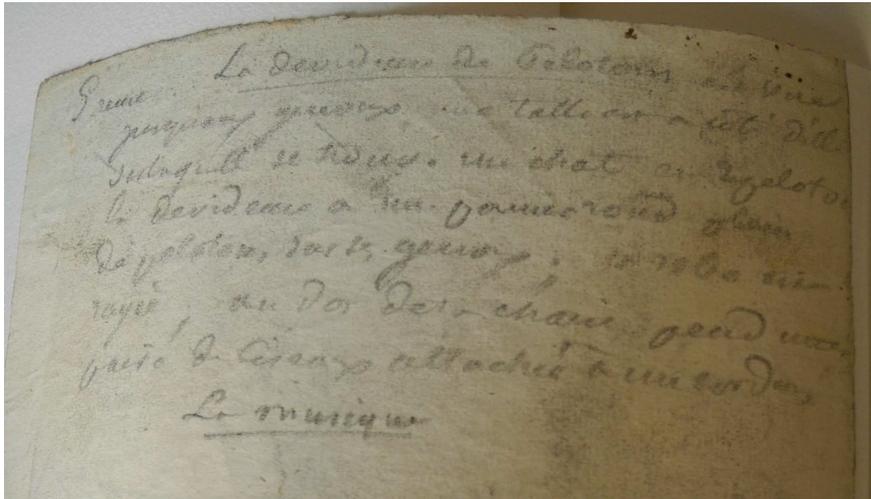
### La musique (À propos d'un dessin de Bertrand)

Grâce à la générosité du collectionneur qui nous a donné accès à quelques-uns de ses plus précieux manuscrits, nous pouvons publier aujourd'hui une photographie du dessin au crayon de Bertrand que voici :



Ce dessin a été acquis avec d'autres documents au moment de la vente de la collection de Jules Marsan. Au verso, un texte donne à penser qu'il faisait partie d'une série peut-être restée inachevée. Le texte porte en effet sur un autre dessin – pour l'instant inconnu – et un titre annonce la

description de celui qui se trouve au recto :



En voici une transcription (à l'exception des mots non déchiffrés dont nous indiquons l'emplacement ainsi : n. d.) :

n. d. La devideuse de Pelotons est vue jusqu'aux genoux, une table est à côté d'elle sur laquelle se n. d. un chat et le peloton. la devideuse a un panier rond plein de pelotons sur les genoux ; sa robe est rayée, au dos de sa chaise pend une paire de ciseaux attachée à un cordon.

La musique

## Aloysius Bertrand en musique



## Émile Vinteuil & Aloysius Bertrand :

### « La Giroflée »



**Émile Vinteuil vers 1895**

Photographie J. Bourgeois (Lille)

©Reproduction Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand

Le compositeur Émile Vinteuil (1872-1937) a été découvert cette année par notre association dans le Nord de la France. Le compositeur a laissé de nombreux carnets et partitions, parmi lesquels des œuvres et commentaires inspirés d'Aloysius Bertrand. Pianiste et chanteur, Émile Vinteuil a beaucoup composé mais ce n'est que très récemment que son œuvre a commencé d'être dévoilée. Notre association a le privilège d'avoir été choisie pour y participer.

Son héritière, la fille de feu la filleule du compositeur, a décidé de nous en communiquer progressivement l'histoire. Dans un récit où elle a souhaité rester anonyme, récit que nous avons reconstitué à partir de nombreux entretiens, notes et enregistrements, elle nous parle de ce musicien lettré, de ses passions, de son drame... Ce récit sera édité progressivement sous forme de feuilleton sur notre site\*, puisqu'il s'agit d'une reconstitution à partir d'éléments épars communiqués sur le long terme, selon les vœux de notre interlocutrice.

L'écriture remarquablement soignée et la grande précision du compositeur ont facilité le travail, certes fastidieux, de la copie des manuscrits- seule manière dont leur héritière a consenti à nous communiquer, avec une grande générosité, le contenu. La version sonore pourra également être entendue sur notre site (rubrique : Aloysius Bertrand en musique/Émile Vinteuil/ « La Giroflée »).

---

\* <http://aloysiusbertrand.blogspot.com/>

## LA GIROFLÉE

Dis-moi qui t'a fait naître  
Au bord de la ma fenêtre,  
Et comment tu fleuris  
Ô pâle giroflée,  
Fille de la vallée,  
Dans la brume exhalée  
Des vieux toits de Paris?  
Ils bercent, tes calices,  
De suaves délices.  
Je pleure, et me souviens  
Des beaux lieux d'où tu viens.  
La même destinée,  
Faveur momentanée!  
Ici nous réunit,  
Toi qui, loin de la Terre,  
Trembles sur le granit,  
Moi, pauvre et solitaire  
Qui cache avec mystère  
Tout près du ciel mon nid!

Paris, 29 Juin 1833

Le poème a été intégralement manuscrit par Vinteuil, date et lieu compris. Sa copie se trouvait parmi les autres pages de la partition d'Émile Vinteuil. Le compositeur l'aura trouvé soit dans *La Volupté et pièces diverses*, publié par Cargill Spriestma chez Champion en 1926, soit dans le *Keepsake fantastique* publié par Bertrand Guégan en 1923 aux éditions de La Sirène. Il aura recopié ce poème, ainsi que d'autres issus du même volume à la Bibliothèque nationale de France, où il se rendait régulièrement pour consulter les dernières parutions qu'il ne commandait pas aux librairies ou les périodiques auxquels il n'était pas abonné, particulièrement à partir de 1926 quand fut ouverte la Salle Ovale. Dans tous les cas, aucun de ces ouvrages ne figure parmi les livres laissés par le compositeur et tous les textes ont été recopiés de sa main sur des carnets ou des feuillets qui ne respectent par forcément l'ordre éditorial, et où s'entremêlent réflexions personnelles, textes, références, dans la veine affective d'un David d'Angers dont Vinteuil possédait, par contre, les *Carnets*. Il semblerait que l'histoire un peu mystérieuse du « poème recopié » soit de la même veine que celle des trois Poèmes pour piano du *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel...

Le choix par Vinteuil de poèmes en vers pour la plupart, et d'après ce que nous avons pu constater jusqu'à présent, l'insertion du texte poétique et parfois personnel dans les partitions -ce que nous avons fidèlement reproduit- nous semblent deux faits remarquables. La facture musicale clairement post-romantique de la pièce nous semble également rafraîchissante, face à la volonté toujours plus « moderniste » de mettre Aloysius Bertrand en musique au profit d'une atmosphère, d'un timbre et, très souvent, d'un langage musical hermétique, ce qui presque systématiquement dénature le lyrisme et la sensibilité affective des textes ... A force, la « modernité » de la prose de Bertrand nous semble effectivement, et malheureusement, le prétexte aux expérimentations contemporaines les plus absconses...

Vinteuil, à travers un langage tonal - et quoique cette tonalité s'échappe à tout moment vers une autre - exprime le plus clairement sa vocation de poète musical dans *l'intention expressive*. La pièce ne se veut pas le pastiche d'une œuvre littéraire, et ne tend pas, non plus, à prendre la place du poème originel. Le texte littéraire essaimé dans la partition procède davantage du palimpseste que de la seule citation : écholalies, répétitions, ajouts personnels qui ne figurent pas dans le poème : « je crois que je pleurerai toute ma vie ». Le compositeur ne les a pas distingués des annotations musicales par de quelconques soulignements, encadrements ou différences de couleurs : *le texte littéraire est, au sens propre, imbriqué dans le texte musical*. Cette intrication refléterait la manière dont le « narrateur compositeur » mêle sa plainte à celle du « narrateur poète », la partition semble une sorte de journal intime musical, une pudique et indicible expression de soi greffée sur la veine littéraire d'un Autre complice: « le lierre dont par pitié se chausse le bois »...

Cette pièce est de forme cyclique. Les deux thèmes sur lesquels elle repose sont clairement identifiables grâce au texte littéraire mêlé au langage musical. En sachant que le poète compare volontiers et à diverses reprises le poète à la giroflée et en fouillant un peu dans les deux biographies respectives du poète et du compositeur, il est inévitable de trouver des similitudes et de remarquer que le poète est cité comme une indiscutable référence identificatoire par le musicien. Le premier thème correspondrait à l'identification du poète à la giroflée, le second à celui de la plainte : « je pleure ». Ce second thème participe de la facture traditionnellement mélodique et répétitive qui s'apparente au lyrisme de la poésie en vers. Il s'agirait chez le compositeur de sublimer le texte poétique existant grâce à la musique, mais non d'en faire une « autre chose ». Cette hypothèse peut être confirmée par le fait que Vinteuil a également esquissé une œuvre lyrique pour voix de baryton et piano à partir du même poème en 1931...

Il nous a semblé inévitable de faire découvrir Émile Vinteuil par une « Giroflée », qui titre également notre bulletin... Tout s'est en effet déroulé comme si deux univers esthétiques demeurés longtemps éloignés l'un à l'autre par les vicissitudes de l'existence, étaient finalement parvenus à se retrouver...

*Cette séquence est protégée, tous droits réservés à l'Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand qui a édité le texte des partitions grâce au logiciel libre MuseScore, logiciel d'édition musicale efficace et musicalement très pertinent. Tous les droits sur l'enregistrement audio qui se trouve sur notre site sont également réservés au nom de l'Association (piano : Marion Pécher) avec l'autorisation de la personne légataire et sous conditions particulières.*



# La Giroflée

Aloysius Bertrand (1807-1841)

Émile Vinteuil (1930)

Andante

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 6/8 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the upper staff features eighth-note patterns, while the bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes.

"dis-moi..."

*crescendo poco a poco...*

The second system continues the piece from measure 5. It features a *crescendo poco a poco* instruction. The dynamics range from piano to mezzo-forte (*mf*). The melody in the upper staff becomes more active with sixteenth-note passages, and the bass line continues with a steady accompaniment.

The third system begins at measure 8. The dynamics include forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*). The melody in the upper staff is characterized by descending eighth-note lines. The piece concludes this system with a *dim...* (diminuendo) instruction.

*dolce e dim poco a poco*

"Je pleure"

The fourth system starts at measure 10. It is marked *dolce e dim poco a poco*. The melody in the upper staff is very expressive, with a *dim...* instruction. The bass line continues with a steady accompaniment. The system ends with a double bar line.

*dolcissimo*

The fifth system begins at measure 12. It is marked *dolcissimo* and *p* (piano). The melody in the upper staff is very soft and features eighth-note patterns. The bass line continues with a steady accompaniment.

*crescendo poco a poco.....*

Musical score for measures 15-16. The piece is in B-flat major (two flats). Measure 15 begins with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present at the start of measure 17.

Musical score for measures 17-18. The piece continues in B-flat major. Measure 17 features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass line of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. Measure 18 features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass line of eighth notes. A dynamic marking of *f espressivo* is present.

Musical score for measures 19-20. The piece continues in B-flat major. Measure 19 features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass line of eighth notes. A dynamic marking of *subito pp* is present. Measure 20 features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass line of eighth notes.

Musical score for measures 21-22. The piece continues in B-flat major. Measure 21 features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass line of eighth notes. A dynamic marking of *p* is present. Measure 22 features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass line of eighth notes. The text "Je pleure..." is written above the treble clef.

Musical score for measures 23-24. The piece continues in B-flat major. Measure 23 features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass line of eighth notes. Measure 24 features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass line of eighth notes.

25

*espressivo*

*rf*

Je pleure, je pleure, je pleure, je pleure, je pleure

27

*mf*

*molto cresc...*

29

*f*

*ff*

Toi qui, loin de la terre  
Moi, pauvre et solitaire

8va

30

*f*

*ff*

31

*mf*

33

Musical score for measures 33-34. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in a grand staff with treble and bass clefs. A long slur covers both staves. The right hand has chords and single notes, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

35

*pp* *dolcissimo.....*

Musical score for measures 35-36. The key signature is three sharps. The music is in a grand staff. The right hand has chords and single notes, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *pp* and the instruction is *dolcissimo.....*.

37

*crescendo e allargando*

Musical score for measures 37-38. The key signature is three sharps. The music is in a grand staff. The right hand has chords and single notes, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The instruction *crescendo e allargando* is written above the right hand.

39

Dis-moi...

*f*

Musical score for measures 39-40. The key signature is three sharps. The music is in a grand staff. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *f* and the instruction is *Dis-moi...*.

41

8va

Musical score for measures 41-42. The key signature is three sharps. The music is in a grand staff. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The instruction *8va* is written above the right hand.

Des beaux lieux d'où tu viens

Je pleure, je pleure, je pleure, je pleure, je pleurerai toute ma vie je crois

*molto dolce e tranquillo* Dis-moi

Je pleure...

52 *rall...*

ô pale giroflée Aloysius

54 *p* *poco a poco crescendo...*

*molto crescendo e espressivo...*

57 *mp*

**T° primo**

Tout près du ciel mon nid

61 *f appassionato*

Tout près du ciel mon nid  
Je pleure

63 *espressivo*

66

pp

Musical score for measures 66-68. The piece is in a minor key. Measure 66 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 67 continues the accompaniment with a *pp* dynamic marking. Measure 68 shows a change in the bass line.

69

rall. dolce

Adagio

Musical score for measures 69-71. Measure 69 has a *rall.* marking. Measure 70 has a *dolce* marking. Measure 71 is marked *Adagio*. The bass line features a descending scale.

72

ppp Dis-moi  
ô pâle giroflée

Musical score for measures 72-74. Measure 72 has a *ppp* dynamic marking and the lyrics "Dis-moi ô pâle giroflée". Measure 73 continues the accompaniment. Measure 74 shows a change in the bass line.

75

leggero e perdendosi

8va

ppppp ô pâle giroflée  
Dis-moi

8vb

Musical score for measures 75-76. Measure 75 has a *leggero e perdendosi* marking. Measure 76 has an *8va* marking and the lyrics "ô pâle giroflée Dis-moi". The bass line has an *8vb* marking.



## **Études et analyses**



GASPARD DE LA NUIT:  
CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

GASPARD DE LA NUIT ET LE PRINCIPE NUMÉRIQUE

Dans la dédicace « À M. Victor Hugo », Bertrand compare un recueil du grand poète au *Décameron* : « Le livre mignard de tes vers dans cent ans comme aujourd'hui, sera le bien choyé des châtelaines, des damoiseaux et des ménestrels, florilège de chevalerie, *Décameron* d'amour qui charmera les nobles oisivetés des manoirs. »

Rappelons le principe de l'œuvre de Boccace : en 1348, trois jeunes Florentins et sept Florentines quittent leur ville pour échapper à la peste. Ils organisent leur vie en recherchant l'ordre et le plaisir (« notre compagnie vivra dans l'ordre et le plaisir »). Un des moyens, selon la jeune Pampinée, est de consacrer l'heure la plus chaude aux jeux de dames et d'échecs, ou plutôt, puisque le jeu peut mettre en colère celui qui perd, de passer ce temps à raconter des histoires. Ainsi aura-t-on entendu dix nouvelles en un jour et cent le temps de ce séjour à la campagne (« *Décameron* » signifie période de dix jours). On sait que Marguerite de Navarre reprend le principe dans son *Heptaméron* : des personnages racontent dix nouvelles par jour pendant sept jours. Que l'œuvre de Boccace soit déterminée par le nombre 10 est évident. Il ne faut pas oublier pour autant que ce dix peut se décomposer, selon les narrateurs en 7 et 3. D'autre part, le 10 est présent dans *Gaspard de la Nuit* : le Livre II « Le Vieux Paris » présente dix textes ; dix s'impose également avec les thèmes récurrents du chapelet et du rosaire. En effet, un chapelet est formé de grains enfilés et groupés par dizaines et que l'on fait glisser entre ses doigts en récitant des Pater et des Ave. Un rosaire est un grand chapelet composé de quinze dizaines de petits grains que séparent des grains un peu plus gros appelés des « roses », les fleurs symbolisant la couronne spirituelle des prières. On récite l'*Ave Maria* sur chacun des petits grains, et le *Pater* sur chacun des gros (voir « La Poterne du Louvre », IV-2) Le thème du chapelet se trouve dans IV-2, V-7, celui du rosaire, plus courant, dans IV-7, V-1, V-2, V-6 : « L'une des dévotes [...] récitait un ave sur chaque grain de son rosaire ». On peut s'étonner de l'insistance de ces deux thèmes dans l'œuvre de Bertrand et se demander si le défilement régulier des grains n'est pas l'image de celui des paragraphes dans la plupart des textes, le nombre six remplaçant le dix, le tout faisant de ces textes quelque chose de sacré, en accord avec d'autres éléments allant en ce sens, par exemple le verbe « psalmodier », présent dans « L'Office du Soir » (II-6) : « Mais l'office était psalmodié. » De même, dans la première Préface, le partage entre profane et sacré s'opère assez clairement : « C'était Jacquemart, qui, non moins imperturbable que de coutume sous sa *caule* de fer rapiécée, acheva sa besogne sans paraître s'inquiéter ni même s'apercevoir de la présence d'un témoin profane. »<sup>1</sup>. On peut ajouter cette autre phrase de la première Préface : « Toute originalité est un aiglon qui ne brise la coquille de son œuf que dans les aires sublimes et foudroyantes du Sinaï. » (LdP, p. 56). Lieu sacré, texte original, sacré lui aussi. Voyons-y une définition de *Gaspard de la Nuit* qui vise également l'originalité et peut se prétendre sacré. Un autre signe du comptage par groupes de dix se trouve dans le poème qui ouvre la première Préface à propos de Dijon : « ses clochers jadis / se comptaient par dix. »

L'égalité des paragraphes comme la régularité de leur nombre (six, bien souvent) peuvent-elles se référer au nom d'un homme qui construit, le maçon Abraham Knupfer (« Le Maçon », I-2) : « il nivelle de ses pieds, et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises. » ? Niveler est mettre au même niveau. Mais on peut voir quelque anomalie entre cette fonction et le nom propre. G. Kliebenstein rappelle qu'en allemand « Knupfer » signifie

---

<sup>1</sup> Livre de Poche, p. 55, édition qui sera désormais désignée par l'abréviation LdP, comme Garnier Flammarion par G-F.

le boiteux. Le personnage boite parce que les deux jambes ne sont pas de la même longueur, au même niveau. Le nom devient ironique<sup>2</sup> et témoigne chez Bertrand d'un sens du jeu que nous avons rapporté à l'un de ses prénoms, Ludovic, qu'il s'est lui-même choisi en remplaçant Louis. « Boiteux » a aussi signifié courbe, déséquilibré, qui manque d'harmonie (1580) spécialement en parlant d'un ensemble visant l'harmonie (comme un vers, en poésie, une composition littéraire, musicale). Un vers boiteux est un vers qui manque de nombre, c'est-à-dire de cadence, un vers trop court, qui n'a pas la mesure<sup>3</sup>. On est alors ramené au style de Bertrand, au nouveau genre de prose qu'il prétend créer. Cette prose, tout en rappelant les rythmes de la poésie en vers, comme ses strophes, ne peut les respecter de manière systématique ou rigoureuse. On pourrait penser à des vers boiteux. Le nivellement des paragraphes et des syntagmes (nous parlons de leur longueur) ne peut être opéré que par un boiteux<sup>4</sup>.

Avant de continuer dans la voie du principe numérique, constatons qu'évoquer le *Décameron* à propos d'un recueil poétique, c'est en mettre en valeur le caractère narratif. *Gaspard de la Nuit* raconterait des histoires. Le titre du Livre IV, « Chroniques », serait le plus explicite. La narrativité aurait pour cause et pour but le plaisir du lecteur. Il s'agirait de le faire rêver. « À un Bibliophile » (IV-8) en rappelle l'idée : « Pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen-âge, lorsque la chevalerie s'en est allée pour toujours, [...] 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 ? » Le lecteur aime les romans d'aventures avec leurs héros : « Dijon a endossé le haubert, – coiffé le morion, – brandi la pertuisane [...] il aurait de merveilleuses histoires de guerre à vous raconter »<sup>5</sup>. « Ma Chaumière » (VI-1) dit le plaisir de voir jouter les chevaliers et indirectement d'en voir raconter les histoires : « les preux et les moines des chroniques, si merveilleusement portraits qu'ils semblent, les uns jouter, les autres prier encore ! »

Revenons au principe numérique : *Gaspard de la Nuit* est manifestement soumis au nombre 6. C'est ce qu'écrit, avec d'autres, Georges Kliebenstein dans son article consacré au pacte onomastique<sup>6</sup> : « le 6 semble obséder Bertrand ». L'auteur a dressé utilement la liste des textes qui présentent six paragraphes, relevé qui met en évidence que les textes de cinq « strophes » viennent en second (au nombre de 10, autrement dit 19 pour cent). Georges Kliebenstein, après coup, regrette que Jean-Luc Steinmetz ait oublié le quatrième paragraphe du dernier texte du Livre VI, « Le Deuxième homme », paragraphe qui commence ainsi : « Mais la terre voguait à la dérive... »; erreur qui s'explique peut-être par la similitude avec le début du cinquième alinéa : « Mais l'homme manquait à la création », ce qui dérange le compte. Ainsi cinq et six sont-ils les nombres privilégiés. Le critique rappelle que 666 est le chiffre de la

<sup>2</sup> Voir Georges Kliebenstein, « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », *Lectures de Gaspard de la Nuit*, dir. Steve Murphy, PUR, 2010, p. 248.

<sup>3</sup> En musique, un contre-point boiteux ou à la boiteuse est un contre-point chargé de syncopes ou de contre-temps sur lesquels la voix semble sautiller. Sautiller, telle était l'impression que donnait, selon Sainte-Beuve, la voix de Louis Bertrand disant « Le Maçon », personnage dont le nom est Knupfer (le Boiteux) (est-ce un hasard ?) : « Il nous récita, sans trop se faire prier, et d'une voix sautillante, quelques-unes de ses petites ballades en prose, dont le couplet ou le verset exact simulait assez bien la cadence d'un rythme [...] Bertrand nous récita, entre autres, la petite drôlerie gothique que voici, laquelle se grava à l'instant dans nos mémoires et qui était comme un avant-goût en miniature du vieux Paris considéré magnifiquement du haut des tours de Notre-Dame (voir *le Maçon*). » (éd. G-F. p. 357).

<sup>4</sup> On peut voir comme une reprise ironique, entendons allusive, métaphorique, mais de toute façon ludique du thème du nivellement dans l'exergue du texte « Les Cinq Doigts de la main » (I-6) : « La parenté de Jean de Nivelles ».

<sup>5</sup> Livre de Poche, p. 48.

<sup>6</sup> Article cité, *Lectures de Gaspard de la Nuit*, PUR, p. 243, note 10.

Bête et que l'hexagramme et le pentagramme sont des figures kabbalistiques (p. 243). De même, Bertrand est tellement attaché au six qu'il modifie la date 1356 en 1366 (*op. cit.* p. 243, note 10, voir Bertrand LdP p. 257). Or cette date est essentielle puisqu'elle désigne la bataille de Poitiers au cours de laquelle Philippe, âgé de quatorze ans, dit au roi Jean le Bon (Jean II) : « Père, gardez-vous à droite ! Père, gardez-vous à gauche ! » Ce Philippe qui prendra, pour cette raison, le surnom de Philippe le Hardi, importe dans l'histoire de la Bourgogne car il reçoit en apanage le duché de Bourgogne. Il épousa Marguerite de Mâle qui lui apporta la Flandre, ce qui l'obligea à mettre fin à la révolte des Gantois. Est-ce à cette occasion qu'il s'empara de l'horloge de Courtray dont il fit le Jacquemart de Dijon, autre grand mérite de Philippe ? Bertrand le rappelle dans la première Préface : « Gargantua escamota les cloches de Paris, Philippe-le-Hardi l'horloge de Courtray » (p. 53). Or, « Jacquemart, sa femme et son enfant » martèlent « midi », c'est-à-dire le double de 6. Ce « Père, gardez-vous à droite, gardez-vous à gauche ! » touche à la poésie de Bertrand qui a voulu « créer un nouveau genre de prose ». Il lui faut en somme se tenir entre une conception « traditionnelle » de la prose (qu'est-ce que cela veut dire ?) et la poésie en vers, qu'il a lui-même pratiquée, Sainte-Beuve le rappelle dans sa notice, poésie en vers qui se trouve également dans *Gaspard de la Nuit* par le biais de certaines épigraphes.

5 et 6 se combinent dans l'addition ou la multiplication : seul le Livre III « La Nuit et ses Prestiges » présente onze textes, et Louis XI, qui importe dans l'histoire de la Bourgogne puisqu'il a été l'adversaire de Charles le Téméraire est évoqué dans l'exergue de « Maître Ogier » (IV-1). Trente se lit au début de « L'Office du Soir », II-6 : « Trente moines, épluchant feuillet par feuillet... », il se répète au début du « Maçon (I-2) » : « il nivelle de ses pieds, et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises. ». On lit dans la première Préface que trente (ans) est le temps qu'il a fallu pour chercher l'art absolu (p. 57), période qui annonce les bilans provisoires et multiples de la quête alchimique : « Rien encore ! [...] Non rien [...] Mais rien encore... » (« L'Alchimiste », I-8). C'est également dans la première Préface qu'on lit : « Dijon se lève (...) Trente dindelles [petites cloches] carillonnent dans un ciel bleu » (p. 81). Quand il faut arrêter un homme, trente hallebardiers sont nécessaires (« La Barbe pointue », I-4). Et ce sont trente boulets que lance la Bastille<sup>7</sup>, « Le Capitaine Lazare » (I-3) évoque la paix de Munster, autrement dit les traités de Westphalie (1648) qui conclurent la guerre de Trente Ans.

Trente est encore le nombre de textes de la première moitié de *Gaspard de la Nuit* (Livres I à III ; on sait que Bertrand partageait ainsi son œuvre : « Livre IV, V et VI, Chroniques. Pour ces trois livres, moins importants aux yeux de l'auteur... » (LdP, p. 206).

Le 6 s'indique en se redoublant. Ainsi le sixième paragraphe du « Marquis d'Aroca » (V-3) présente-t-il le nombre 6 comme thème : « C'était le marquis d'Aroca, à la tête de ses six alguazils... » On pourrait dire que le personnage est à la tête de ses six alguazils comme le titre « Le Marquis d'Aroca » se trouve à la tête des six paragraphes. La concordance du nombre six réglant formellement le texte avec le thème se retrouve dans « Octobre » qui appartient au sixième Livre en position 3 : le sixième et dernier paragraphe commence ainsi : « Alors un peu de cendre aura effacé de nos fronts l'ennui de six mois d'hiver ». La concordance de la forme (nombre de paragraphes) et d'un thème est une des marques de l'art de Bertrand. Dans la première Préface il parle d'« éléments de l'art » (p. 45). « L'Alchimiste » (I-8) est en ce sens plus discret puisque le sixième et dernier paragraphe additionne trois et trois : « Et pendant trois autres jours et trois autres nuits, je feuilletterai, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle ! »<sup>8</sup> On voit que l'alchimie se trouve associée au principe numérique qui détermine *Gaspard de la*

<sup>7</sup> Voir « Dijon Ballade », poème en vers de Bertrand cité par Sainte-Beuve, édition de J. Bony p. 352.

<sup>8</sup> Il faut noter que ce sixième paragraphe reprend partiellement le premier et l'indication « trois jours et trois nuits ». La mise en évidence des nombres est remarquable.

*Nuit*. D'ailleurs, selon Réjane Blanc, le choix de six livres correspondrait aux six stades alchimiques (J. Bony, G.-F., p. 61). De surcroît, on a vu que l'œuvre de Bertrand a reçu l'empreinte des *Fables* de La Fontaine. Or la première édition (1668) est faite de six Livres. Celle de 1678-79 lui en ajoute cinq autres. Une dernière publication a lieu en 1694, qui donne l'actuel Livre XII, les éditeurs ayant pris l'habitude de classer les livres dans la continuation des six premiers pour atteindre le nombre douze. Ensuite, notons que le sixième Livre de *Gaspard* s'intitule « Silves ». Faut-il y entendre le nombre 6 ? De même dans le sixième texte de ce Livre VI, avec son sixième et dernier paragraphe – ce qui triple la référence au nombre 6, « Le Deuxième Homme » fait-il lire : « – Ainsi soit-il ! dit cette voix ». « Ainsi soit-il ! » est immédiatement répété. La liaison « Ainsi soit » fait entendre [sis] mais alors, risquons cette hypothèse : « dit cette voix », n'évoquerait-il pas le nombre dix-sept, essentiel dans cette œuvre, comme l'ont révélé Jacques Bony (G.-F. p. 61) et Georges Kliebenstein<sup>9</sup>.

Le six se trouve en des nombres qui le constituent comme 3 ou que lui-même compose comme 12 qu'on trouve indirectement en des thèmes insistants comme les indications de l'heure : « Jacquemart, sa femme et son enfant qui martelaient midi » (p. 53) « minuit » revient plus souvent et pour cause en un livre intitulé *Gaspard de la Nuit* (voir II-4, II-9, III-1, etc.) Six caractérise les moments les plus importants comme la remise du manuscrit par le diable : « Six heures sonnent à la cathédrale » (un geste diabolique doit être ponctué par la manifestation d'un monument sacré). Le diable demande au narrateur de lui rendre le manuscrit le lendemain. On lit peu après : « Le lendemain était un samedi », c'est-à-dire le sixième jour de la semaine. On pourrait ajouter : le jour du sabbat. Le 6 compose également le 24 (les heures d'un jour entier), le 12 (le nombre de mois ; voir « Octobre », VI-3, « Encore un printemps », VI-5 et le nombre d'heures). Six, contrairement à ce que nous pouvons écrire à propos des « cinq doigts de la main » serait donc un nombre de la nature, non pas seulement de la création artistique (ou artefact). Le douze apparaît comme le nombre de la vie et de la création : « Saint Nicolas étalait ses douze rues au soleil ni plus ni moins qu'une grasse truie en gésine ses douze mamelles. » (p.49). La suite du texte fait même valoir l'idée de résurrection : « J'avais galvanisé un cadavre, et ce cadavre s'était levé ». D'autre part, la dédicace à V. Hugo présente cinq paragraphes, celle qui est adressée à Nodier, six. Le passage de l'une à l'autre dit le passage du cinq au six. Est-il significatif ?

Six et douze s'imposent comme thèmes à travers le nom des rois. Ainsi Bertrand évoque-t-il Charles VI dans l'exergue de « Maître Ogier » (IV-1). L'histoire de la monarchie devient celle de quelques noms, souvent repris et celle de nombres. J.-L. Steinmetz, dans une note p. 300, écrit que Charles VI a fasciné les romantiques français, surtout Nerval. Louis XII apparaît dans « Le Bibliophile » (II-10) : « Louis douze, ce roi de paternelle et plantureuse mémoire ». Louis XI, l'adversaire de la Bourgogne, est évoqué dans la première Préface. Six et douze se combinent, l'un comme désignation d'une caractéristique formelle et l'autre comme thème : « Départ pour le Sabbat » (I-9) présente six paragraphes et commence ainsi : « Ils étaient là une douzaine... »

La puissance du nombre se révèle également dans la datation. Bertrand ne date pas ses textes sauf, par exemple « Sur les Rochers de Chèvremorte » (VI-4) : 22 juin 1832 : 22, le double de onze et le texte suivant « Encore un printemps » : 11 mai 1836. Ce cinquième texte du Livre VI – voilà encore le onze – conjonction qui aurait poussé l'auteur à dater ce qu'il vient d'écrire, évoque le mois de mai comme propice au poète et à la création : « Encore un printemps, – encore un rayon du soleil de mai au front du jeune poète ». Or le mois de mai est le cinquième de l'année. Poser également les années trente, c'est faire jouer le 5 et le 6,

<sup>9</sup> Art. cité, p. 243, note 10.

rappeler l'idée de la première Préface qu'il a fallu trente ans pour solliciter l'arcane de l'art (p. 57). L'unité 6 de 1836 révèle une fois de plus le rôle de ce nombre.

Cependant, la détermination numérique est parfois flottante : l'exergue de « L'Alchimiste » (I-8) en donne la preuve : « Nostre art s'apprent en deux manières, c'est à savoir par enseignement d'un maistre, (...) ou par inspiration et révélation divines ; ou bien par les livres », ce qui fait trois : deux peut devenir trois. Jeu qu'on retrouve dans « Les grandes Compagnies » (IV-6, partie II) : un archer et un Juif se disputent quant au prix d'un pourpoint, le premier en veut trois carolus, le second désire n'en donner que deux. L'archer finit par l'emporter. Le flottement numérique se retrouve dans « Ondine » (III-9) : « au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air ». Ces trois éléments de l'ancienne physique doivent être rapportés au quatrième : l'eau puisque tout se passe au fond du lac. Le trois qui, ici, semble s'imposer, ne peut qu'induire le quatre si bien que le nombre devient une affaire de combinatoire.<sup>10</sup>

#### LA PUISSANCE DU NOMBRE DANS « LES CINQ DOIGTS DE LA MAIN », (I-6).

Ce texte fait valoir de manière originale les rapports du 5 et du 6 dans l'œuvre de Bertrand. D'abord il fait du 5 le nombre de la nature. Chaque doigt se trouve décrit au moyen d'une métaphore originale et forte : « Le pouce est ce gras cabaretier flamand, d'humeur goguenarde et grivoise, qui fume sur sa porte, à l'enseigne de la double bière de mars » (mars, le troisième mois de l'année). Ces cinq doigts se trouvent réunis dans une dernière métaphore : « Les cinq doigts de la main sont la plus mirobolante giroflée à cinq feuilles... » qui constitue un sixième paragraphe. Cinq, avec ces cinq doigts, apparaît comme le nombre de la nature. Ajouter une unité, pour donner le six, fait de ce nombre celui de l'artifice, ou, plus généralement, de la création artistique. Or le texte est le sixième du Livre I. On comprend que le 6 est le nombre de la création littéraire, sa marque, un de ses « éléments principaux » qui, ici, s'impose avec les métaphores, autre caractéristique notable de ce texte : nous renvoyons à ce propos à la première Préface : « Mais quels sont les éléments de l'art ? » (LdP 45). L'art ajoute à la nature et s'en distingue. Le 6, fortement rapporté au cinq du titre, se désigne comme quelque chose d'essentiel dans la création artistique. Ce n'est pas tout, la giroflée à cinq feuilles se présente comme une double métaphore puisque l'expression désigne secondairement, après la main, une gifle ou plutôt la marque des cinq doigts laissée par une gifle. Le double statut métaphorique de « giroflée », qui désigne à la fois une fleur et une gifle se confirme dans le contexte. On lit juste après : « Les cinq doigts de la main sont la plus mirobolante giroflée à cinq feuilles qui ait jamais brodé les parterres de la noble cité de Harlem. » Propos qui a le mérite de renvoyer au tout premier texte de *Gaspard* et de justifier la présence des « Cinq Doigts de la main » dans le premier Livre « L'École flamande ». D'autre part, cette métaphore met en valeur quelque chose que, malheureusement, on néglige dans la création de Bertrand, à savoir la musique verbale, autrement dit les sonorités [...] : comme l'a noté Steve Murphy, « giflé » semble dériver facilement de « giroflée », être fait de son début et de sa fin, en être la contraction, le « prestige ». Ensuite, une fois de plus, la création artistique se désigne comme l'action de produire une marque et la giroflée devient quelque chose d'important comme la fleur séchée qui tombe du livre du voisin rencontré dans un parc : « Cette fleur, me hasardai-je à lui dire, est sans doute le symbole de quelque doux amour enseveli ? » (p. 44). Et pour Bertrand, le symbole de quoi ? « Sur les rochers de Chèvremorte » (VI-4) donne la réponse : « Le poète est comme la giroflée qui s'attache frêle et odorante au granit, et demande moins de terre que de soleil. » Ce n'est pas tant le substrat ni les racines qui

---

<sup>10</sup> Le trois se retrouve dans le triangle symbolique des chrétiens : « Dieu, éclair qui flamboie dans le triangle symbolique » (« À M. David, Statuaire » G-F. p. 347). On peut citer les trois sciences du chevalier dans « À un Bibliophile » (IV-8) et le triangle de cigognes dans « Les Lépreux » (IV-7).

important que le mouvement vers le soleil. Bertrand désigne la poésie comme une apparition, une *phusis* (pousse végétale), une mise en lumière (une « emphase, pourrait-on dire, voire une épiphanie. Toute l'œuvre est évidemment dominée par cette idée d'épiphanie : Gaspard est l'un des trois rois mages. Un frère de l'auteur, d'un an plus jeune (il est né en 1808) se nomme Jean Balthazar et Melchior se rencontre dans « La Barbe pointue » (I-4) : « Mais le chevalier Melchior avait développé un parchemin authentiqué des armes de l'empire... » De plus, l'épiphanie est clairement évoquée dans « Octobre » (VI-3) : « les Rois et leur fève ». Cependant, cette épiphanie n'est pas la lumineuse, celle du Christ qui vient de naître et qui a lieu peu après Noël (que d'indications de cette Nativité dans l'œuvre de Bertrand : voir « La Messe de Minuit » (II-9), la première Préface : « Et tandis que le populaire crie : Noël » (p. 51) ; « Noël ! Noël ! » (« Les Grandes Compagnies », IV-6). C'est l'épiphanie non de la naissance, de la lumière mais de la mort, autrement dit, de la Passion, c'est « Gaspard de la Nuit ». Cela peut se lire dans « Le Marchand de tulipes » (I-5), texte qui vient juste après « La Barbe pointue » où se trouve, on l'a vu, l'indication de Melchior. Maître Huytlen, un des deux personnages de ce texte tire un rideau pour bien laisser voir, en plein soleil, une fleur de la passion : il « tira le rideau de la fenêtre, qui laissa voir au soleil une fleur de la passion avec sa couronne d'épines, son éponge, son fouet, ses clous et les cinq plaies de Notre-Seigneur. » Et c'est ce que, d'une certaine manière, on trouve dans « Le Marquis d'Aroca » (V-3). En effet, le personnage « écarte d'une main le feuillage blanc des noisetiers » (on pense au rideau de Maître Huytlen) » et de l'autre signe « au front les brigands de la pointe de son épée ». Quel signe le marquis inscrit-il ? Est-ce un signe de son nom ou un signe religieux ? On est tenté de rapprocher ce texte du « Marchand de tulipes » qui montre la Passion. Alors, si le marquis posait le signe de croix, ce serait évidemment rappeler la passion, la montrer de manière insistante et en faire l'objet de l'écriture : la pointe de l'épée est évidemment la métaphore de la plume. On le voit dans le texte suivant intitulé « Henriquez » : « je renonce au stylet du brigand pour la baguette du corrégidor ». « Stylet » remplace d'une autre encre « poignard » qui a été biffé (J. Bony p. 421). Comme le rappelle J.-L. Steinmetz (p. 304), un stylet est une sorte de poignard à lame fine et triangulaire ». Remplacer « poignard » par « stylet » a le mérite, par la présence implicite de « style », d'évoquer l'écriture et la création artistique, qui est un des objets principaux de *Gaspard de la Nuit*, la première Préface en est le témoignage. Mais une écriture diabolique : le Diable est l'exemple des formes pointues, cf. « Nulle part le diable en cornes et en queue » (première Préface p. 55).

Cette épiphanie de la passion, de la mort et de la nuit, pourrait-on dire, se double d'une épiphanie de la poésie, de la création artistique et du poète, il faudrait dire d'abord de l'écriture<sup>11</sup>.

Terminons-en avec la giroflée. Bertrand rappelle qu'elle pousse dans le granit, sur les murs (les Anglais la nomment « wallflower »). Or, le plus gros de la première Préface est consacré au Dijon monumental et à ses ruines. D'autre part, on se demandera si « giroflée » ne joue pas avec des mots récurrents comme « girandoles » et « girouette », tous deux issus de *girare*, imprimer un mouvement circulaire (une girandole est un faisceau de jets d'eau, de fusées. Voir le « serpenteau d'artifice » dans « Le Falot », II-3 ; pour la girouette, voir : « Scarbo, gnome dont les trésors foisonnent, vannait sur mon toit, au cri de la girouette... », « Le Fou », III-3), thèmes importants car ils peuvent désigner la structure répétitive de certains textes comme la reprise de « Rien encore » dans « L'Alchimiste » (I-8) ou d'une espèce de refrain dans « Les Muletiers » (V-2) : « Notre-Dame d'Atocha, protégez-nous ! s'écriaient les brunes andalouses, nonchalamment bercées au pas de leurs mules ! », alinéa qu'on trouve quatre fois.

Le 6 faisant le nombre des paragraphes doit être spécifié. Bertrand demande au metteur en pages de ne pas négliger les « étoiles » (astérisques) qui représentent un double blanc si bien

<sup>11</sup> Rappelons qu'« épiphanie » procède du grec *phainein*, faire briller, mettre en lumière.

que le 6 peut se dissocier : « Les Deux Juifs » (II-1) présentent bien six alinéas mais groupés en 5-1; « Le Fou » (III-3), six paragraphes encore mais séparés par deux « étoiles » en 1-3-2, « La Tour de Nesle » (II-4) six également mais en 3-3, structure significative. En effet, l'« étoile » sépare le 6 en deux parties égales. La composition du texte devient l'image des deux tours qui se font face : « Et rougeoyaient face à face la tour de Nesle, d'où le guet sortit, l'escopette sur l'épaule, et la tour du Louvre d'où par une fenêtre, le roi et la reine voyaient tout sans être vus. » En somme la forme correspond au thème (au fond), telle est une des marques et une des preuves de l'art de Bertrand. On peut dire encore que le texte se dessine. L'auteur voulait une édition illustrée et pensait à un « Dessin d'un encadrement pour le texte » (p. 204 sqq.). En fait, l'écriture devient elle-même dessin. C'est ce que pense G. Kliebenstein (*Lectures de Gaspard, op. cit.*, p. 243, note 11 : « Bertrand s'inscrit dans le sillage des *carmina figurata* ». Il faut penser de surcroît aux *Orientales* du maître Hugo (1829) et en particulier aux célèbres « Djinn » dont les quinze strophes se construisent en losange. Les deux strophes extrêmes sont des huitains de vers de deux syllabes et la centrale – un huitain de décasyllabes – articule l'ensemble et correspond au moment le plus intense et le plus terrible de la tempête levée par les esprits maléfiques. On sait que le losange est une forme de l'habitat gothique évoquée par Bertrand : « C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée » (III-9)<sup>12</sup>.

N'oublions pas que cinq est aussi un nombre sacré, c'est celui des plaies du Christ : Bertrand écrit à propos de la fleur de la passion : « ses clous et les cinq plaies de Notre-Seigneur » (« Le Marchand de tulipes », I-5) et se signer avec cinq doigts semble rendre le geste plus profond, plus solennel et plus efficace : « Jésus, miséricorde ! s'écria la béguine, se signant des cinq doigts » (« Le Falot », II-3).

Nous avons rappelé que 666 est le chiffre de la Bête. Cependant le nombre 6 prend d'autres valeurs. C'est la perfection du cube en particulier du dé qui, à sa manière, représente la vie : « Je marque mon jeton à ce jeu de la vie où nous perdons coup sur coup et où le diable, pour en finir, râfle joueurs, dés et tapis vert » (À M. Charles Nodier, p. 201). Le jeu utilisant deux dés impose qu'on additionne les deux nombres qui se trouvent sur la face supérieure<sup>13</sup>. Cela fonde les systèmes combinatoires qu'on trouve dans *Gaspard de la Nuit*. Dans le jeu de dés, six est le nombre désiré. Dans la création artistique, également, au moins dans celle d'A. Bertrand. La différence entre les deux activités est que l'une n'est pas soumise au hasard (on pense à Mallarmé). Le thème du dé se retrouve page 237 dans « Jacques-les-Andelys » à propos des soldats qui ne respectent pas les lieux sacrés : « Plus d'une fois, ô profanation ! plus d'une fois, chassés du cornet impur, les dés insolents roulèrent sur cet autel où la céleste Victime, offerte au salut des hommes, s'immolait chaque jour. » Bertrand oppose le sérieux et la profondeur de la Passion à la futilité du jeu, idée présente dans « Le Marchand de tulipes » (I-5) : l'amour d'une fleur ne doit pas faire oublier le sacrifice de Jésus ni le caractère symbolique de la fleur de la passion, travail d'interprétation qui est essentiel. Est-ce une manière de relativiser l'importance du nombre ?

Enfin, 6 est bien le nombre de la création : Dieu a créé le monde en six jours, action que Bertrand rappelle sans en évoquer le nombre : « Nous ne sommes, nous, que les copistes du créateur. La plus magnifique, la plus triomphante, la plus glorieuse de nos œuvres éphémères n'est jamais que l'indigne contrefaçon, que le rayonnement éteint de la moindre de ses œuvres immortelles. » (56). Imiter Dieu puisque telle semble la fonction des artistes, c'est imposer le six dans la création des œuvres d'art. La Genèse est évoquée également dans « Le Deuxième homme » (VI-6) : « Mais l'homme manquait à la création (...) faute de l'homme, cette pierre angulaire de la création ».

<sup>12</sup> Ce sont également les « losanges vitrés d'une lanterne » (IV-2).

<sup>13</sup> Si l'on veut que tel nombre se présente ou tombe, il faut piper les dés.

On pourrait donc croire que 6 est le nombre parfait. L'idée contraire se lit dans *Gaspard* et en particulier dans « La Chasse » (IV-4). Un des deux personnages se nomme Hubert de Maugiron. Le prénom, dans un symbolisme qu'on peut juger facile, se conçoit bien. Le nom « Maugiron » est connu semble-t-il. On a émis l'hypothèse qu'il viendrait de « mal gironné ». Un écu est habituellement séparé par ses médianes horizontale et verticale. Si on divise chaque quartier par une de ses diagonales, on obtient huit triangles identiques tous réunis par leur sommet (leur pointe) au centre de l'écu et dont les émaux sont alternés. On dit alors qu'il est gironné. Le gironné de six pièces étant rare, on a parlé dans ce cas de « mal gironné » et le nom « Maugiron » viendrait, sans qu'on en soit sûr, de cette caractéristique. L'œuvre de Bertrand, divisée en six Livres serait donc mal gironnée, de même les textes qui présentent, pour la plupart, six paragraphes. (Seul le Livre IV « Les Chroniques » est fait de huit textes.)

Enfin, 6 est la composante de la métrique, la moitié de l'alexandrin. L'exergue de « L'Office du soir » (II-6) présente deux vers des *Chants du Crépuscule* : « Quand, vers Pasque ou Noël, l'église aux nuits tombantes / S'emplit de pas confus et de cires flambantes. » qui se rythment, pour le premier, en 1-5 (le 5 lui-même peut être décomposé en 2-3) et en 2-4 ; et pour le second en 2-4-3-3, dans une identité relative avec le premier (par le 2-4). Celui d'« Ondine » (III-9) offre trois alexandrins et demi de Ch. Brugnot scandés en 5 (si l'on peut séparer ce groupe de ce qui précède, la citation étant incomplète). Les trois autres vers sont clairs : 3-3-3-3 ; 4-2-3-3 ; 2-4-3-3 : règne du 6 surtout dans sa forme 3-3. Ils sont d'autant plus importants que Brugnot y développe l'idée d'harmonie à laquelle Bertrand semble particulièrement sensible :

.....je croyais entendre  
 Une vague harmonie enchanter mon sommeil,  
 Et près de moi s'épandre un murmure pareil  
 Aux chants entrecoupés d'une voix triste et tendre.

La vague harmonie n'est-elle pas le fait de la poésie en prose, faite des rythmes et des jeux de sonorités sur lesquels nous reviendrons ? Elle est vague car la prose traditionnelle ne se donne pas explicitement comme musicale. Il faut donc étudier la prose de Bertrand selon sa nature rythmique, son nombre. Nous avons rappelé que « nombre » désigne également la cadence du style, déterminée par l'arrangement des mots. D'ailleurs, la cadence est un thème explicite : « Scarbo, gnome dont les trésors foisonnent, vannait sur mon toit, au cri de la girouette, ducats et florins qui sautaient en cadence. » (« Le Fou », III-3). Prenons l'exemple de « La Tour de Nesle » (II-4) : « – « Valet de trèfle ! » – « Dame de pique ! de gagne ! » – Et le soudard qui perdait envoya d'un coup de poing sur la table son enjeu au plancher. » Ce qui donne : 4-3-2 ; « Et le soudard... », etc. : 4-3-3-4 ou 3 (selon le statut qu'on donne au e de la préposition « de » dans « coup de poing » (e sonore ou muet) puis 3-3-3. On voit que le 6 n'est pas loin, les groupes en 3 s'imposent et on peut se demander s'ils n'ont pas quelque rapport avec le thème du jeu de cartes, plus précisément avec le trèfle puisque le mot signifie « à trois feuilles ». On pense alors à la giroflée à cinq feuilles, métaphore de la main puis de la gifle dans « Les Cinq Doigts de la main ». Une plante est un nombre. Le 3-3 revient donc assez souvent et se combine avec d'autres nombres : si l'on prend quelques phrases des « Muletiers » (V-2), la chose est évidente : « Elles égrainent le rosaire ou nattent leurs cheveux, les brunes andalouses, nonchalamment bercées au pas de leurs mules... » : 3-3-2-3-2-3 (ou 4). Pour en arriver là, il faut négliger certains e finals qui, si on les voulait sonores, donneraient une syllabe de plus. La scansion régulière en 3-3 rejoint-elle le thème de la natte (c'est-à-dire de la tresse) et plus généralement celui du rosaire ? (même si le rosaire s'égrène en 10, c'est ici la régularité qui importe) ? On peut donc penser que la métrique trouve un appui, une métaphore pourrait-on dire, dans certains thèmes.

Le 3-3 (pour faire 6) est essentiel dans la description ou transcription du Moyen-Âge. En effet, c'est le rythme choisi par Victor Hugo pour décrire un tournoi dans « Le Pas d'armes du Roi Jean » (ballade douzième), la rime accentuant la scansion : « Çà, qu'on selle, / Écuyer, / Mon fidèle / Destrier ». L'alexandrin s'y trouve mais discrètement. Comme les strophes sont des huitains, elles présentent huit fois le groupe de trois syllabes, c'est-à-dire, d'une certaine manière deux alexandrins, disons plutôt la valeur de deux de ces mètres. La ponctuation accentue cette idée : un point clôt le quatrième vers et le huitième et constitue bien deux ensembles de quatre trisyllabes. La deuxième strophe voit son quatrième vers terminé par un point-virgule, autre signe fort, qu'on retrouve à la fin du quatrième et du huitième vers de la troisième strophe. La volonté hugolienne de désigner les trois syllabes de chacun des vers se retrouve dans la construction de certaines rimes. La rime a en [je], (vers 2, 4 et 8, portée par les mots « Écuyer, Destrier, l'étrier ») se retrouve dans la même disposition en la troisième strophe (« Charrier, L'encrier, À prier »). L'alternance des rimes rappelle ce que nous avons écrit des émaux de l'écu gironné. La cadence du style (le nombre) est donc une autre marque du principe numérique qui détermine l'œuvre de Bertrand.

### LES MOTS ET LEURS PRESTIGES

La poésie en prose est affaire d'harmonie, elle est constituée de rythmes mais il ne faut surtout pas négliger les jeux de sonorités. Bertrand a intitulé le troisième Livre de *Gaspard*, « La Nuit et ses prestiges ». Il faut parodier ce titre pour comprendre le statut de la musique verbale : *Gaspard de la Nuit* et ses prestiges. Soyons plus net : il s'agit des mots et de leurs prestiges. L'expression pourrait désigner l'effet poétique, l'effet agréable, l'impression, l'illusion forte qu'ils produisent. L'adjectif latin *praestigiosus* signifie, éblouissant, trompeur. Et c'est bien ainsi que l'auteur conçoit la poésie. (Voir le début de la première Préface : « et que [la poésie] est trompeuse », p. 43.) Cependant, « prestige » procède du verbe *praestringere*, « serrer en avant ».

« En avant » désigne-t-il le destin des mots, leur avenir, c'est-à-dire leur transfert dans le domaine de la poésie ou plutôt dans ce que Bertrand nomme « un nouveau genre de prose » ? Des exemples feront comprendre la chose. Comment un enfant de Dijon (voir le tout début de la première Préface « J'aime Dijon comme l'enfant, la nourrice dont il a sucé le lait... ») serait-il insensible aux prestiges des mots quand la ville en fait le principe de sa devise que Bertrand rappelle dans le poème qui ouvre son œuvre : « Dijon, Mout te tarde ! » ? Il suffit en effet de serrer cette formule, autrement dit, de faire disparaître le pronom « te » pour obtenir « moutarde », mot qui devient l'objet de la poésie : « Et mon luth camard / Chante ta moutarde / Et ton Jacquemart ». Les deux caractéristiques de Dijon (le Jacquemart et la moutarde) se trouvent liées par la consonance de deux rimes et le phonème [m]. À vrai dire, la devise est « Mout me tarde »<sup>14</sup>. Le pronom « te » fait valoir d'autres mots du poème présentant le phonème [t] comme « pinte, peinte, éventail, portail, luth, moutarde », évidemment, mais peut-être surtout « chante » puisqu'il s'agit de faire chanter les mots, d'en dévoiler, par le prestige, le caractère musical. Cependant le « prestige » doit se concevoir inversement : dans la forme réduite, il faut entendre la forme étendue : dans « moutarde », toute l'expression « Mout me tarde ». Ainsi le « prestige », puisqu'il est natal, comme un pays, un village<sup>15</sup>, fonde-t-il toute la création de Bertrand, lui donne-t-il naissance. Un autre prestige concerne également la ville de Dijon : « Les condamnés, comme à présent, étaient exécutés sur la place du *Morimont (mons mortis)* » (p. 264)<sup>16</sup> On voit que le prestige

<sup>14</sup> C'est une note de Bertrand : « *Mout me tarde !* ancienne devise de la commune de Dijon. »

<sup>15</sup> Voir « Octobre » (VI-3) : « et les petits savoyards salueront du haut de la colline le hameau natal. »

<sup>16</sup> C'est bien Bertrand qui veut rappeler l'étymologie, faire sentir que « Mori » est le résultat, le prestige de *mortis*.

concerne la nature et l'histoire de la langue, le passage du latin au français. La poésie ne se conçoit pas sans la linguistique. Le passé qui passionne tant l'auteur est aussi celui de la langue. Ajoutons que le verbe « resserrer » se trouve associé à « recueillir », proche sémantiquement, dans une version d'« Octobre » : « tout nous invite à nous recueillir dans nos affections domestiques et à resserrer le cercle de nos amusements » (M. Milner, p. 325)<sup>17</sup>. Resserrer le cercle, c'est proprement le « concentrer », en rapprocher la périphérie du centre. Cela expliquerait peut-être la présence du thème du foyer dans *Gaspard de la Nuit* : « Il ne te manque plus que d'enfourcher le foyer » (« Les Gueux de nuit », II-2) et l'ornementation de certaines lettres du manuscrit au moyen d'encre rouge et bleue, couleurs qui, dans des textes comme « Les Gueux de nuit », symbolisent le feu.

Le prestige serait donc un recueillement. Ce mot procède du grec *legein*<sup>18</sup>, tenir étendu et rassemblé devant soi en vue d'une sauvegarde (« récolte » fait partie de cette famille). Il s'agit bien de mettre en rapport, en contact<sup>19</sup>. Sauvegarder les mots, c'est en révéler la nature (phonèmes et lettres). Ainsi le terme « capuce » fait-il valoir le nom propre « Pugnaccio » dans V-6 : « Padre Pugnaccio, le crâne hors du capuce ».

Un autre exemple de prestige des vocables qui s'impose concerne le nom d'un des personnages les plus importants de l'œuvre : Scarbo. Dans le texte qui porte ce titre (III-2), on peut lire : « – Non ! – ricanait le nain railleur, – tu serais la pâture de l'escarbot qui chasse, le soir... » J. Bony constate (p. 385) que le nom « escarbot » s'apparente à celui du personnage éponyme et que le scarabée était très souvent utilisé en orfèvrerie ». Remarque bienvenue puisque l'orfèvrerie est une métaphore de la création poétique. Le prestige est donc le resserrement des mots, la disparition, entre autres, d'un phonème vocalique et la production d'un autre mot. Ainsi resterait-on dans l'ordre de la poésie qui est proprement création. La disparition du e initial d'« escarbot » donne un nom propre à entendre comme réduction ou concentration. Les phonèmes qui ouvrent Scarbo font penser à « scarifier » qui lui-même procède du grec *skariphasthai*, inciser légèrement, de *skariphos*, stylet, thème récurrent dans *Gaspard* : « J'épouse une riche veuve de Cordoue, et je renonce au stylet du brigand pour la baguette du corrégidor. » (« Henriquez » (V-4). Stylet ou épée comme celle du marquis d'Aroca qui incise le front des bandits pour y mettre un signe de croix (V-3) ? On retrouve le thème de la blessure toujours avec Scarbo : « Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise ! » (« La Chambre gothique », III-1). Le mot peut jouer avec bien d'autres comme « sarbacane » et « éclatèrent » : « et des cris éclatèrent sur mes vitraux comme les dragées d'une sarbacane. » (« Les Deux Juifs », II-1), terme qui lui-même consonne avec « vacarme » qui le précède de peu, et avec « Rabbi » : « Avez-vous de l'argent, Rabbi » On pensera également à « escarcelle » présent dans « Messire Jean » (II-8) : « le museau des deux efflanqués avait fouillé déjà la friande escarcelle du bonhomme » (voir également « Le Capitaine Lazare », I-3). Ce mot a le mérite de commencer comme « escarbot » qui donne Scarbo. De plus, « escarcelle » fait évidemment penser à l'argent comme Scarbo puisqu'on lit dans « Le Fou » (III-3) : « Et Scarbo monnayait sourdement dans ma cave ducats et florins ». Ce texte présente un autre exemple de « prestige de mots » : « Scarbo » joue avec « cave ». Mieux : on lit dans le deuxième alinéa : « Scarbo, gnome dont les trésors foisonnent, vannait (...) ducats et florins. » Le nom propre amène « ducats » et « cave » qui lui-même induit « vannait ».

<sup>17</sup> Le verbe se retrouve dans la définition étymologique de l'angoisse : « Plongé dans une vie contemplative, cloîtré dans l'étude et dans l'art, isolé, inconnu à tous, c'est avec un serrement d'angoisse inexprimable qui refoule tout mon sang vers mon cœur, que je vous confie ma peine. » (lettre du 18 septembre 1837 à David d'Angers). En effet, *angustia* qui donne « angoisse » vient du verbe *angere*, serrer, resserrer.

<sup>18</sup> Par l'intermédiaire du verbe *recolligere*.

<sup>19</sup> *Legein*, et le latin *legere* donnent le français lire. Lire la poésie de Bertrand, c'est veiller aux prestiges des mots.

Comment expliquer le passage du toit à la cave pour Scarbo qui monnaie sinon par cette conformité phonique des termes que nous avons relevés ? Encore faut-il entendre ces jeux ! À ce propos, ne peut-on voir dans l'adverbe « sourdement » un symptôme ? Motif qu'on retrouve dans « La Cellule » (V-1) : « deux barreaux ont été sciés sans bruit par la lime sourde ». Ce travail des sonorités pourrait demeurer secret aux lecteurs peu sensibles qui n'auraient pas lu l'exergue de « L'Alchimiste » : « pour en iceux trouver accordance et vérité, moult convient estre subtil, patient, studieux et vigilant. » Texte qui constitue, sans aucun doute, un art de lire. Le prestige est bien accordance de phonèmes. La liste des mots qui jouent avec Scarbo risque d'être longue. Ajoutons au moins « nabot et bossu » à la fin de la première Préface (p. 57) à propos d'un vigneron qui semble de mèche avec le diable : « J'abordai un vigneron de *lai rue sain-felebar*, nabot et bossu » ou encore « carabine » dans « Henriquez » (V-4), « nabot » qu'on retrouve dans « La Poterne du Louvre (IV-2).

Cependant, un des mots principaux qui jouent avec Scarbo reste « sarcastique » au moins présent dans la première Préface : « La figure de pierre avait ri, – ri d'un rire grimaçant, effroyable, infernal, mais – sarcastique, incisif, pittoresque. » « Sarcastique », qui a le caractère acerbe du sarcasme, se dit plus couramment pour moqueur et méchant. Le mot procède du verbe grec *sarkazein*, montrer les dents, mordre la chair, déchirer par des sarcasmes. Il trouve son illustration dans « La Chambre gothique » (III-1) et joue clairement avec le nom Scarbo : « Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise ! » Le rire sarcastique qui représente pour l'essentiel le personnage de Scarbo se retrouve en d'autres textes comme « Scarbo » (III-2) : « – Non ! – ricanait le nain railleur – tu serais la pâture de l'escarbot qui chasse le soir », « ricaner », ce verbe qui a le mérite de présenter comme Scarbo la syllabe [ka], les mots se renforçant l'un l'autre. À la liste, forcément incomplète des prestiges engageant « Scarbo », il faut ajouter le terme, essentiel évidemment, de « sabbat ».

Il existe, bien sûr, d'autres exemples de prestiges de mots. Dans la première préface, on lit : « Je lui bégayais une humble question sur le diable et sur l'art, quand le bras de la maritorne se débanda avec la précipitation soudaine et brutale d'un ressort, et au bruit cent fois répercuté du lourd marteau qu'elle serrait du poing... » « Marteau » s'entend évidemment dans « maritorne », l'outil devient l'attribut par excellence de Jacqueline, nommée « maritorne » pour les besoins de la cause poétique : les mots sont eux-mêmes travaillés, frappés par le marteau de l'artiste<sup>20</sup>. Un coup aura suffi à frapper « marteau » sur « maritorne », à l'y inscrire. Ce coup consiste tout simplement à rapprocher les deux termes pour faire entendre l'un dans l'autre. Voilà les mots et leurs prestiges ! (« maritorne » se retrouve dans « L'Alerte », V-5). « Marteau » compose un autre « prestige » avec le verbe « tourmentent », étrange, inhabituel au sens de travailler le fer, donc significatif. Et il l'est parce qu'il compose un « prestige » avec « marteau » : « les forgerons du faubourg attisent la fournaise et tourmentent le fer à coups de marteaux » (p. 254). On voit que le feu n'est pas seulement celui de l'alchimiste (cf. I-8). Il est surtout, dirons-nous, celui du forgeron. Cela nous confirme dans l'idée que, pour Bertrand, ce n'est pas tant l'alchimie qui importe, c'est-à-dire la production de l'or que le travail de ce métal. Les phonèmes [t-r-m-t] eux aussi composent « marteau ». Or le marteau du forgeron ou de l'orfèvre désigne Saint Éloi, qui devient l'image du poète, lui

<sup>20</sup> On verra d'autres raisons dans le choix de « maritorne ». Le mot vient du *Don Quichotte* et alors le roman de Cervantès dit la fin de la chevalerie, artificiellement restaurée par le personnage. Idée qu'on trouve dans l'exergue de « À un Bibliophile » (IV-8) : « Mes enfants, il n'y a plus de chevaliers que dans les livres » et le début du texte en question : « Pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen-âge, lorsque la chevalerie s'en est allée pour toujours... ? ». D'autre part, ce même personnage amène le mot « preux » si important dans *Gaspard de la Nuit*. Voir par exemple « Maître Ogier » (IV-1), IV-8, VI-1.

aussi orfèvre<sup>21</sup>. Le travail du marteau se trouve ici dénoté<sup>22</sup> mais il est également pratiqué dans ce que nous nommons « prestige ». On a vu que la définition de la poésie était concrète. Ces deux prestiges trouvent leur écho dans « Octobre » (VI-3) : « Voici venir la Saint-Martin (...) le carnaval et sa marotte. » « Martin » rappelle évidemment « marteau » et « marotte », « maritorne ». Ces deux termes, on l'a vu, se rapportent à la création et à la réflexion artistiques par le biais du geste de Jacqueline et la question que lui a posée le « narrateur »<sup>23</sup>. « Martin » est d'autant plus proche de « marteau » qu'il peut désigner Martin et Martine de Cambrai, c'est-à-dire le Jaquemart de cette église avec ses marteaux. Cependant, le poète nomme bien Jaquemart et Jacqueline le couple sonneur de Dijon (p. 55). D'autre part, le marteau du poète comme de Saint Éloi (le second étant la figure du premier) fait des textes quelque chose de sacré<sup>24</sup>. En effet, le marteau est connoté par les clous de la Passion : « une fleur de la passion avec sa couronne d'épines, son éponge, son fouet, ses clous et les cinq plaies de Notre-Seigneur. » peut-on lire dans « Le Marchand de tulipes » (I-5). Nous sommes tenté d'étendre ce prestige à d'autres vocables et à d'autres textes. Ainsi « marmotter », variante de marmonner : « marmottait Scarbo cette nuit à mon oreille » (III-2), « Il marmotta des oraisons » (III-8), « marmotta l'arbalétrier en se signant » (IV-6), occurrence d'autant plus intéressante que dans la même page on trouve « marmot », « Le moine marmottait à une vieille femme » (V-6)<sup>25</sup>. Dans « Scarbo » (III-2), « marmottait » semble annoncer « emmailloterai comme une momie ». Comment expliquer cette présence insistante de marmotter dans l'œuvre de Bertrand<sup>26</sup> ? Le verbe désigne une parole imparfaite, confuse et rejoint ainsi le thème de la musique discordante si courant dans l'œuvre mais, à nos yeux, le prestige, c'est-à-dire le lien musical avec « Jaquemart » et « marteau », comme désignation de l'esthétique de l'auteur, est la raison la plus importante.

D'autres mots s'imposent avec « Scarbo », comme « cabaretier » (voir « Les Cinq Doigts de la main », I-6, et « écart », présent dans « L'Office du soir », II-6 : « Et moi, pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues, il me semblait ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement. » L'écart est une notion des plus importantes de l'œuvre<sup>27</sup>. Les indications données au metteur en pages en témoignent : il faut séparer ce que Bertrand nomme des strophes, parfois même par un double blanc symbolisé par une « étoile ». D'ailleurs « L'Office du soir » en présente deux. Les six paragraphes groupés en 1-3-2 présentent d'autres formes d'écart que le physique : « Allons-nous-en, dit-elle, assez prié pour

<sup>21</sup> Orfèvre ou forgeron. Il faut rapprocher Bertrand de Mallarmé qui a dans « Solennité », à propos de Vulcain, cette très belle expression : « l'ouvrier latent des chefs-d'œuvre ». « Forgeron » est le mot que Mallarmé applique à V. Hugo : « sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron » (« Crise de vers »).

<sup>22</sup> Comme il l'est d'une autre manière dans « Le Marchand de tulipes », I-5) avec les clous de la crucifixion.

<sup>23</sup> Il faut joindre à cet ensemble l'adjectif « matinales » qu'on trouve dans le paragraphe suivant : « Pâques aux hymnes matinales », lui-même repris par « le hameau natal » qui termine « Octobre ». Ce texte serait un texte de l'effacement : « Alors un peu de cendre aura effacé de nos fronts l'ennui de six mois d'hiver » mais on voit qu'il multiplie les marques de travail poétique dont le coup de marteau administré par Jacqueline est l'image. D'autre part, nous sommes tenté de trouver « marteau » ou au moins une partie de ce terme dans le nom de Jaquemart. De toute façon, le personnage frappe la cloche de l'église Notre-Dame de Dijon.

<sup>24</sup> Ce thème est récurrent : « C'était Jaquemart, qui [...] acheva sa besogne sans paraître s'inquiéter ni même s'apercevoir de la présence d'un témoin profane » (première Préface p. 55). C'est le porteur de marteau qui est le garant du sacré.

<sup>25</sup> « Marmonner » se trouve dans la Ière Préface : « et les cloches qui marmonnaient une antienne » (p. 56). Cet exemple est d'autant plus important que le sujet de « marmonnaient » est « les cloches » : il s'agit bien, si l'on veut, de coups de marteau.

<sup>26</sup> On peut ajouter le simple « marmot », présent plusieurs fois, en particulier dans « Les Cinq doigts de la main » (I-6) : « marmot pleureur ». On n'oublie pas que Jaquemart et Jacqueline ont un enfant (p. 53 et 56 : « enfançon emmailloté »). « Marmot » se trouve également dans IV-6. On a vu dans « Scarbo » la proximité de « marmottait » et de « emmailloterai ».

<sup>27</sup> Voir plus loin.

aujourd'hui ! » C'est également un étonnant écart idéologique : le passage de la religion chrétienne à l'érotisme : « Est-ce l'*Imitation de Jésus* que vous lisez, madame ? – non, c'est le *Brelan d'amour et de galanterie*. ». Néanmoins, le thème du brelan contredit celui d'écart : un brelan est la réunion de trois cartes de même valeur. On peut au moins y voir l'image de la longueur des paragraphes souvent semblable. L'écart du narrateur – « Et moi, pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues, il me semblait ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement. » – fait valoir dans le contexte l'importance de la musique, non plus référentiellement celle des orgues ni celle des anges mais celle des mots, celle de leurs prestiges.

On en trouve un des exemples les plus riches et les plus intéressants dans « La Chambre gothique » (III-1) : « Si ce n'était que le squelette du lansquenet » : les phonèmes [l-skə] (e sonore) du groupe « le squelette » se retrouvent dans « lansquenet ». Mieux le début de « n'était » prépare la fin de « lansquenet » à cette différence que le é initial de « n'était » est fermé alors que celui de « lansquenet » est ouvert. On pourrait mieux utiliser le « ette » de « squelette » : « lansquenet » a un féminin en « ette » : une lansquenette est une courte épée utilisée par ces soldats. Ainsi les mots jouent-ils les uns avec les autres pour produire un effet qu'on peut nommer « prestige » et qui est une illusion fascinante. Faut-il voir un autre de ces phénomènes dans « Les Flamands » (IV-3) avec les mots « bourgeois, Bruges » ? Serrer, contracter ou réduire « bourgeois » en enlevant certaines de ses lettres ou certains de ses phonèmes, bouleverser l'ordre de ses éléments et obtenir « Bruges » serait un prestige que confirmerait le travail de Bertrand : l'écrivain multiplie des mots proches des deux autres : « faubourg, sanglier rouge », adjectif qui est proche du nom « Bruges », comme le participe « juré » (trois phonèmes) et le nom « bauge », lui-même proche de « geôle » (« geôle de parchemin »<sup>28</sup>) : « Mais le comte avait juré, les deux doigts sur la bible, d'exterminer le sanglier rouge dans sa bauge. » ; « bouta » qu'on trouve peu après rappelle d'autres mots comme « bourgeois » et « faubourg ».

Le prestige peut se définir comme le fait de retrouver un mot entier dans un autre, non pas forcément par ses lettres mais par ses phonèmes. Ainsi l'adverbe « assez » dans « embarrassé » : « Assez de déprédations ! [...] Maître Ogier roulait sous ses doigts, d'un air embarrassé, la corne de son bonnet » (« Maître Ogier », IV-1). Le groupe [as] se retrouve dans « déprédations » et dans « passereaux » ainsi qu'« affabulation ».

D'autres jeux des mots ne ressortissent pas rigoureusement à ce que nous avons nommé « prestige », ce qui n'est pas le cas de « florilège » et de « chevalerie » dans la dédicace à Victor Hugo : « florilège de chevalerie ». Si l'on fait disparaître le o ouvert de « florilège », le groupe [lri] se retrouve alors dans « chevalerie ». Tout jeu de sonorités pourra être considéré comme un prestige. « Les Deux Juifs » (II-1) multiplie les termes qui jouent avec « Lanturelu » (5<sup>ème</sup> paragraphe) : « la lune, turlupins, truands, rua » et qui semblent renvoyer à « L'Alchimiste » (I-8) : « lueurs, Raymond Lulle, formulaire », le texte présentant bien d'autres jeux comme « formulaire-forge », la forge étant le lieu où se travaillent les textes, en particulier leurs prestiges auxquels se joignent ici « barbe-arbalète ; fait un jeu- trait de feu ; arbalète-fourbit-il ; arbalète-blafardes »<sup>29</sup>. Saint Éloi, patron des forgerons et des orfèvres devient celui des poètes tels que les conçoit Bertrand. Comment dès lors ne pas constater que le nom du saint entre lui-même dans un prestige qui présente l'adjectif « étincelante » (« L'Alchimiste », I-8), et comme l'a noté Georges Kliebenstein, Éloi peut s'entendre dans « Aloysius ». Le prestige engageant Saint Éloi se retrouve plus net encore dans « Mon Bisaïeul » (III-8) : « bien qu'ils scintillassent de pierreries » : « scintillassent-Saint Éloi » : le

<sup>28</sup> Présent dans la dédicace à Victor Hugo.

<sup>29</sup> Le prestige « Lanturelu-turlupins » est-il le plus frappant ? On peut ajouter le mot « tarentule » présent dans « Scarbo » (III-2), comme celui de « pâture ». « Turlupin » se trouve également dans « La Tour de Nesle » (II-4).

début est phoniquement ou musicalement le même. Ainsi sommes-nous tenté d'étendre la notion de prestige comme resserrement des mots à toutes sortes de jeux des sonorités, comme « arquebuses détraquées » dans « Les Gueux de nuit » (II-2) : [ark] se décompose et se recompose en [rak], les phonèmes [k] et [r] se trouvant déjà dans « procureur (...) qui courait » et [rak] revenant dans « qui racontaient », verbe qui joue avec « s'acoquinaient »<sup>30</sup>. Le groupe [ak] est essentiel car il compose « Jacquemart »<sup>31</sup>.

Ce prestige « arquebuses détraquées » est d'autant plus important qu'il désigne le fait même du prestige : des phonèmes ou des lettres revenant dans des mots proches constituent une trace. Détraquer veut dire proprement faire perdre la trace, la piste<sup>32</sup>. Que l'on puisse suivre les mots à la trace se vérifie dans « La Viole de Gamba » (I-7) : on trouve dans le deuxième et le troisième alinéas le nom de Cassandre puis « cassette » et, pour terminer, « cassée ». Ces mots n'ont pas de rapport sémantique ou étymologique mais on les suit, on passe de l'un à l'autre. D'autres termes s'y rapportent : « ramasser », « grimace ». On trouve un autre exemple frappant dans « La Messe de Minuit » (II-9), comme l'a noté Steve Murphy dans l'analyse qu'il a consacrée à ce texte (à paraître) : « les heures de vélin et le carreau de velours ! – voici la première volée des cloches » Les phonèmes [v-l] font trace, s'y ajoutent le é fermé de « volée » et de « vélin » et la reprise de « volée pour la messe de minuit » d'un paragraphe à l'autre, soutenue par celle de « voici » : « voici la seconde volée des cloches pour la messe de minuit » [...] voici la troisième volée... ». Ajoutons le jeu « brasier de fer - bateau de feurre » dans « La Tour de Nesle » (II-4).

Les prestiges engageant le mot « arquebuse » importent pour une autre raison essentielle, c'est qu'ils rappellent le terme de « marque », fondement parmi d'autres de l'esthétique de Bertrand<sup>33</sup>. C'est le cas de « Nacbuc » et de « Nacbuca » dans « La Poterne du Louvre » (IV-2). Dans « Le Marchand de tulipes » (I-5), les phonèmes [lb] constituent et rapprochent deux noms propres (c'est dire qu'ils ne sont pas propres de manière absolue) : le « duc d'Albe » et « Holbein ». Ce jeu est l'occasion d'évoquer l'inquisiteur et indirectement l'Espagne qui a occupé les Pays-Bas et, ce faisant, d'unir référentiellement deux Livres de *Gaspard de la*

<sup>30</sup> Dans la première Préface, « arquebuses » joue avec « braqué » et « canon » : « amorcé l'arquebuse, – braqué le canon » (p. 48). Il faut également penser au titre « Le Marquis d'Aroca » (V-3), [ark] de « marquis » se décomposant et se recombinant dans « Aroca ». Le groupe [ak] est d'autant plus important qu'il constitue les noms « Jacquemart » et « Jacqueline » et que cette Jacqueline fait comprendre au poète ce qu'est l'art (p. 55), poète qui, de surcroît, porte le prénom de Jacques : Jacques- Louis-Napoléon.

<sup>31</sup> Dans « Les Grandes Compagnies » (IV-6), on trouve le nom « Jacques d'Arquiel ». Le second élément fait penser à « arquebuse », récurrent dans l'œuvre. Voir ci-dessus.

<sup>32</sup> Il faut donc veiller aux textes de la chasse comme celui qui porte justement ce titre (IV-4) : « Et la chasse allait, allait, claire étant la journée, par les monts et les vaux, par les champs et les bois... ». La répétition du verbe « allait » et de la construction « par les » dit bien la poursuite du mouvement. D'ailleurs l'expression est elle-même reprise dans le troisième alinéa avant une dernière fois où elle se trouve niée : « et la chasse n'allait plus, claire étant la journée (7<sup>ième</sup> alinéa), la chasse elle-même se détraquant : Renault profite de la circonstance pour tuer son cousin Hubert de Maugiron, le gibier a changé de nature, dévoiement diabolique. Le texte se termine sur l'évocation du diable, l'être qui éloigne du droit chemin, qui détraque les choses. L'idée de chemin, marche étant interprétée avec la valeur figurée de fonctionnement, le verbe a pris le sens moderne de déranger dans sa marche. On saisira le fonctionnement de la prose de Bertrand si l'on ne perd pas la trace des mots dans les prestiges. Et on prendra conscience de l'intérêt de toutes les indications de dysfonctionnement en particulier des instruments de musique comme le « violon démantibulé » de « Départ pour le sabbat » (I-9). Voir le relevé plus bas. « Trace » se trouve p. 44 : « sur la trace du juif-errant », thème du juif-errant qu'on trouve également dans « À un Bibliophile » (IV-8) : « et le juif-errant abordant près de la cité de Langres, l'évêque Gotzelin, pour lui raconter la passion de notre seigneur ? ». Tracer au sens de représenter au moyen de traits se lit dans « La Cellule » (V-1) : « Toi qui [...] t'amuses à tracer des figures diaboliques sur les pages blanches de ton livre d'oraisons » comme dans le texte dédié à David d'Angers : « Non, Dieu [...] n'est point le chiffre tracé sur le livre de la sagesse humaine ! » (éd. G-F p. 347). L'esthétique de Bertrand s'appuie sur la notion de marque. « Piste » se rencontre dans V-3 : « Le marquis d'Aroca flaire notre piste avec six alguazils ».

<sup>33</sup> D'autre part, l'Arquebuse est un lieu de Dijon (un jardin, cf. p. 43 et 57), d'autant plus important que c'est là que se fait la rencontre avec Gaspard de la Nuit.

*Nuit* : « L'École flamande » (I) et « Espagne et Italie » (V) : « déconcerté par un regard inquisiteur du duc d'Albe », « inquisiteur » que nous entendrons au sens propre d'interrogateur car telle doit être la fonction du lecteur : il lui faut interroger les « échos sonores » des textes<sup>34</sup>. Ajoutons que l'inquisition est représentée de manière franchement négative dans « La Chanson du masque » (V-7) : elle s'oppose à la musique et à une deuxième propriété de l'esthétique de Bertrand, à savoir le retour de certains mots ou expressions, figuré par le thème de la danse : « Marions nos mains pour chanter et danser une ronde, oubliés de l'inquisiteur »<sup>35</sup>.

Nous ne résistons pas au plaisir de donner d'autres exemples qui révéleront l'extension du phénomène et son rôle dans la poétique de Bertrand, c'est-à-dire dans la définition du « nouveau genre de prose » qu'il veut créer : « les deux larrons bâillèrent, demandant l'heure » (« Le Marquis d'Aroca », V-3), les phonèmes [l-d-l-r] de la formule « les deux larrons » se retrouvent dans « demandant l'heure ». On lit dans « La Salamandre » (III-10) : « de sarment-salamandre » ; « consumée-sarment », « demeures sourd-de sarment » : [d-m-s-r – d-s-r-m ; « demeures-dormit » ; on trouve dans « Le Marchand de Tulipes » (I-5) : Huytlen-Luther-lunettes-tulipes, comme l'a souligné Steve Murphy, (voir son article paru dans *Insignis*<sup>36</sup>) ; dans « La Barbe pointue » (I-4) : « rabbins-barbes rondes-en robes », « rabbins-en robes-ambre et benjoin » ; dans « Henriquez » (V-4) « topaze-trésor à partager » ; « Constantinople-Une tulipe » dans « Le Marchand de tulipes » (I-5) : [t-n-pl – n-t-l-p]<sup>37</sup>. Ainsi les mots se resserrent-ils, font-ils disparaître certaines de leurs lettres ou quelques phonèmes pour produire d'autres termes. Telle est la magie de cette prose, l'illusion qu'elle crée, son prestige. Le prestige, comme resserrement des vocables, suppose le mouvement : telle syllabe comme [ad] au début d'« admirable » se retrouve à la fin de « bambochade » : « Harlem, cette admirable bambochade » (I-1), avant de s'inverser dans « David » et de jouer avec le [i] dans ce prénom comme dans l'adjectif « admirable »<sup>38</sup>.

Dans le troisième alinéa des « Gueux de nuit » (II-2), « j'ai le » semble amener « gelé » qui lui-même produit « J'ai les » : « J'ai le nez gelé ! » – « J'ai les grèves rôties ! » Cet ensemble se complète avec le mot « engelures » : « Oui-dà ! les matous n'ont pas d'engelures ! ». Ce dernier mot, par sa première syllabe reprise telle quelle ou inversée, constitue une autre série de termes : « rangez-vous, jambes, Jeanpoil »<sup>39</sup>.

Comme réduction, le prestige peut mettre en valeur une seule syllabe qui de ce fait prend une importance considérable. Ainsi en va-t-il de [ka]. Les jeux de sonorités n'apparaissent pas au hasard, certains thèmes en désignent la structuration. Ainsi le mot « cadence » dans « Le Fou » (III-3) : « ducats et florins qui sautaient en cadence, les pièces fausses jonchant la rue ». En effet, le groupe phonique [ka] et plus rarement son inverse [ak] constituent une cadence et structurent le texte : d'abord dans l'exergue : « un carolus ou bien encore » puis dans le texte : « ducats et florins qui sautaient en cadence » : « ducats » est d'autant plus important qu'il présente le [ka] et qu'il sert de sujet à « sautaient en cadence ». D'autre part ces termes

<sup>34</sup> Nous nous référons encore et toujours à « Octobre », VI-3) : « et déjà leur cri interroge l'écho sonore du quartier » car cette formule est à notre avis des plus importantes pour comprendre la nature de l'œuvre.

<sup>35</sup> Danse qu'on retrouve dans « La Ronde sous la cloche » (III-6).

<sup>36</sup> Steve Murphy, « Les manies de Maître Huytlen (promenade digressive en compagnie du *Marchand de tulipes*) », *Insignis*, 2010-2011.

<sup>37</sup> « Constantinople » se trouve à la fin d'un paragraphe, « Une tulipe » au tout début du suivant. La proximité rend le jeu plus évident et plus efficace. Le contexte fait jeu également : « dans le sérail de l'empereur de Constantinople » - « Une tulipe ! s'écria le vieillard » : « sérail » est repris par « s'écria le vieillard ».

<sup>38</sup> Nous verrons un autre prestige dans le rapport des mots « bambochade » et « Rembrandt » (premier alinéa de « Harlem »). Sur les jeux de sonorités dans « Harlem », voir l'article de Steve Murphy, « Aux origines d'un monde poétique : Harlem », dans *Méthode !*, n°18, agrégations de lettres 2011, Vallongues 2010, p. 236.

<sup>39</sup> L'inversion des deux phonèmes de Jean correspond-elle au procédé de l'antithèse : « J'ai le nez gelé ! » – « J'ai les grèves rôties ! » ?

introduisent une autre cadence : celle du jeu des phonèmes [d] et [k] : [d-k- k-d]<sup>40</sup>. Plus loin se lit le verbe « ricana » puis le nom de « Scarbo », le personnage qui produit les ducats : thèmes et jeux de sonorités se tiennent étroitement. Enfin on trouve les mots « cave », « ducats » à nouveau et « à coups » qui inverse le [ka] et qui désigne la production des ducats : « Et Scarbo monnoyait sourdement dans ma cave ducats et florins à coups de balancier ».

Cependant, le [ka] peut trouver un écho dans le [ga] de « égaré » du dernier paragraphe : « un limaçon qu'avait égaré la nuit ». De plus, on lit dans le cinquième paragraphe que « Scarbo monnoyait sourdement dans ma cave ». Le poète lui aussi écrit sourdement. Il n'indique pas son travail musical. C'est au lecteur de le repérer et de l'entendre. Bertrand l'a écrit dans l'exergue de « L'Alchimiste » à propos des livres hermétiques : « et pour en iceux trouver accordance et vérité moult convient estre subtil, patient, studieux et vigilant. » Le lecteur peut-il de même être sensible à la musique qui se fait entendre dans le monde et qui vient de Dieu : « soudain il me sembla que le doigt de Dieu effleurait le clavier de l'orgue universel » (Préface, p. 45). Bertrand pense souvent aux poètes musiciens du Moyen-Âge (ménestrels, trouvères, etc.). D'ailleurs, Victor Hugo est pour lui un trouvère.

Le prestige se rapporte à la fantaisie pour plusieurs raisons, d'abord avec l'idée commune d'illusion, ensuite celle de création, ou plutôt, pour ne pas brûler les étapes, celle d'apparition : le grec *phanein* qui donne « fantaisie » signifie faire briller, mettre en lumière, donc faire apparaître. Le prestige tel que nous le concevons fait apparaître des mots : un terme ou un groupe de mots en produit un ou plusieurs autres, non pas dans un rapport sémantique ou thématique mais matériel : la nature des phonèmes ou des lettres. C'est pourquoi le prestige comme force créatrice représente la poésie<sup>41</sup>. Mais cette création de vocables n'est pas soumise à des règles abstraites, la fantaisie elle-même est une œuvre créée sans suivre de règles formelles. La liberté la conduit<sup>42</sup>. On sait que Bertrand récuse les modèles préétablis<sup>43</sup>. La création littéraire semble se développer selon le pouvoir des mots, selon la puissance expressive de leurs éléments. On pense à Mallarmé : « poète, qui cède l'initiative aux mots »<sup>44</sup>. Le prestige tel que nous le concevons fait apparaître des vocables : un terme ou un groupe de mots en produit un ou plusieurs autres, non pas dans un rapport sémantique ou thématique mais matériel : c'est la nature des phonèmes ou des lettres. C'est pourquoi le prestige comme force créatrice représente la poésie<sup>45</sup>. La création littéraire semble se développer selon le pouvoir des mots, selon la puissance expressive de leurs éléments. Si l'on reprend l'exemple de « moutarde- moult me tarde » (dans quel sens s'opère la création ?), on voit bien qu'aucun rapport sémantique ne peut s'établir entre les termes. Leur origine non plus n'est pas la même. « Moult vient de *multum*, beaucoup, très et « moutarde » de « moût », jus de raisin qui vient d'être exprimé et qui n'a pas encore subi la fermentation alcoolique, d'où le sens de vin nouveau, du latin *mustum*, de même sens, terme issu de *mustus*, jeune, frais, nouveau. Que le moût et par là même la moutarde, représente pour des Bourguignons et autres producteurs l'idée de nouveauté importera dans la représentation qu'on peut avoir du prestige « moutarde- moult me tarde » en particulier mais aussi du prestige en général, de toute

---

<sup>40</sup> Inversion phonique qui caractérise le mouvement du prestige : réduction ou extension : « moutarde- moult me tarde ».

<sup>41</sup> Faut-il rappeler que *poiësis* signifie action de créer (verbe *poiein*) ?

<sup>42</sup> Cette liberté n'est pas totale, la nature des phonèmes et des lettres, comme nous l'avons déjà sous-entendu, est vraiment déterminante.

<sup>43</sup> Voir la fin de la Préface : « Et que si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que M. Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres Chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras. »

<sup>44</sup> « Crise de vers ».

<sup>45</sup> Faut-il rappeler que *poiësis* signifie action de créer (verbe *poiein*) ?

création de mots par d'autres : il s'agit bien d'apparition, de nouveauté, de création dans le sens le plus fort, on peut donc dire de poésie et tout cela peut désigner la nature du « nouveau genre de prose » voulu par Bertrand, dont le prestige nous apparaît comme un des fondements.

Comment interpréter les jeux de sonorités des prestiges car la démarche ne reste pas isolée de tout autre élément de la création bertrandienne ? À quels thèmes fondamentaux peut-on les raccrocher ? Le « serrement » des lettres ou des phonèmes entre-t-il dans l'esthétique du résumé telle qu'on la trouve dans « Harlem » (I-1) : « Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande » ? Le mot « Harlem entrant lui-même dans une série de prestiges : « admirable, l'amoureux, la main ». N'oublions pas la préposition « de » ou la fin de « flamande » : « l'école flamande, Harlem », qui joue avec « de la main » (4<sup>ème</sup> alinéa) Ou dans le même texte au thème de l'amaigrissement : « et l'amoureux fleuriste qui maigrit, l'œil attaché à une tulipe. » Mallarmé a été sensible à la condensation de la poésie de Bertrand : en février 1866, il écrit à Pavie : « Ce monument élevé par notre génération à Louis Bertrand serait d'autant plus naturel qu'il est vraiment, par sa forme condensée et précieuse, un de nos frères. »

Diminution qui obsède Bertrand. Dans la dernière lettre adressée à David d'Angers, on lit que le « manuscrit a besoin d'être réduit au tiers au moins et la première préface doit être entièrement supprimée. »<sup>46</sup> Formule qui fait penser au tiercelet : « l'aile échancrée et immobile du tiercelet » (« Le Maçon », I-2) et « La grise Bastille / Aux gris tiercelets » (« Dijon Ballade », G.F. p. 352) Le tiercelet est le mâle de certains oiseaux de proie plus petit d'un tiers que la femelle. D'autre part, a-t-il le bec pointu et des serres qui fassent penser au diable ?

Mais alors, pourquoi ne pas évoquer le thème du réduit (*reducere*, c'est ramener en arrière) : « Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir... » Dans le prestige, on peut ramener des mots en arrière, « moult me tarde » dans « moutarde », on peut dire que « moutarde » recueille toute l'expression précédente. Le recueillement est décidément un fait important de l'esthétique de Bertrand.

Toutefois, le prestige fait penser à d'autres thèmes : les mots sont décomposés en leurs éléments qui forment d'autres vocables. Que dire du verbe épeler de la première Préface : « et là, comme j'épelais curieusement le livre énigmatique, devant la fenêtre baignée d'un clair de lune, soudain il me sembla que le doigt de Dieu effleurait le clavier de l'orgue universel » ? Épeler a pour premier sens « expliquer » et l'on comprend combien cela importe quand il s'agit d'un livre hermétique. Une autre acception s'affirme : lire lentement, avec difficulté mais il ne faut pas négliger l'acception commune : nommer successivement chacune des lettres qui composent un mot. De là, on en saisisrait mieux la nature comme la formation et on comprendrait que ses éléments, séparés puis recombinaison, peuvent en produire un autre. Dans *Lectures de Gaspard de la Nuit* (p. 101), Sébastien Mullier écrit : « On se rappelle que l'opération du Grand Œuvre – *solve et coagula* – consiste à *dissoudre* d'abord la matière pour mieux la recomposer ». D'autre part, sans assimiler, évidemment l'alchimie au matérialisme, on peut penser à Lucrèce, présent dans *Gaspard de la Nuit* : quand Bertrand écrit : « Mais l'hiver, – quel plaisir, quand le matin aurait secoué ses bouquets de givre sur mes vitres gelées, d'apercevoir bien loin... » C'est rappeler le début du Livre II du *De Natura Rerum* : « Il est doux, quand la vaste mer est soulevée par les vents, d'assister du rivage à la détresse d'autrui... » Le rapport est-il plus net au début du « Clair de lune » (III-5) : « Oh ! qu'il est doux, quand l'heure tremble au clocher, la nuit, de regarder la lune » ?

---

<sup>46</sup> *Lectures de Gaspard de la Nuit*, p. 334.

D'autres thèmes illustrent la notion et la pratique du prestige : avec les jeux de sonorités, les phonèmes reviennent, ils semblent tourner. On pense alors au « serpenteau d'artifice » du texte « Le Falot » (II-3) : « m'écraiai-je, crachant plus de feu qu'un serpenteau d'artifice ». L'artifice serait l'éclat des mots, l'illusion fascinante qu'ils produisent, en un mot, leurs « prestiges »<sup>47</sup>. Éclat qu'il faut rapporter à la scintillation qu'on trouve dans « Mon Bisaiëul » (III-8) : « ses doigts étaient décharnés, bien qu'ils scintillassent de pierreries ! » Nous avons déjà noté que « scintillassent » joue nettement avec « Saint Éloi ». Or ce saint est le patron des forgerons et des orfèvres et donc, pour Bertrand celui des poètes<sup>48</sup>. Ce thème du serpenteau annonce celui de la spirale présent dans « La Tour de Nesle » (II-4, donc le texte suivant) : « devant la spirale de flamme et de fumée », comme celui des girandoles : « la splendeur magique des girandoles de cette nuit rieuse comme le jour » (« La Chanson du masque », V-7). Rappelons qu'une girandole est un faisceau de jets d'eau, de fusées. La girandole de feu d'artifice est une gerbe tournante, le verbe *girare* ayant le sens de tourner. D'autre part, les jeux de sonorités qui forment un prestige produisent un effet d'abondance qui fonde l'esthétique de Bertrand. On le voit dans les « Instructions à M. le Metteur en pages » : « M. le metteur en pages blanchira les pièces [...] mais toujours de manière à étendre et à faire foisonner la matière. »<sup>49</sup>

Une autre fonction est d'orner le texte. On retrouve la notion d'historier. « Dessin d'un encadrement pour le texte » le prouve : « Cet encadrement doit être le plus large et le plus historié qu'il se pourra » (p. 204). Historier, c'est décorer de scènes à personnages puis, généralement enjoliver d'ornements, thème qu'on trouve à un autre niveau : des personnages aiment se parer : « Hélas ! moi qui, ce matin encore, rivalisais de grâces et de parure avec le chardonneret à oreillettes de drap écarlate, du damoisel de Luyne ! » (« Le Falot », II-3). Foisonnement que Jacques Bony, (p. 28) met en évidence : « Dans ses notes sur les tableaux de Breughel, Bertrand développe deux notices concernant chacune un tableau « capital » : l'un présente une foire [...] où l'on compte plus de cent cinquante figures sur les divers plans, l'autre contient une infinité de figures ; il s'agit de tableaux ne mesurant pas plus de vingt centimètres... Sans doute la fréquentation de la Société d'études, puis du salon Hugo et de l'Arsenal, lieux où on ne lit guère que des fragments, a-t-elle développé cette tendance. » Foisonnement qui s'exprime avec le mot « grouillant » : « et le Morimont grouillant de capes et de chapeaux » (« Un Rêve », III-7). Enfin, cette esthétique du foisonnement trouve une autre forme littéraire dans la répétition de la conjonction « et » dans « Harlem » (I-1) (douze occurrences sans en compter deux, secondaires), et comme thème dans « Le Fou » (III-3) : « Scarbo, gnome dont les trésors foisonnent, vannait sur mon toit, au cri de la girouette, ducats et florins qui sautaient en cadence, les pièces fausses jonchant la rue. » Le jeu des sonorités ([z] et o ouvert) dans l'expression « les trésors foisonnent » augmente l'effet. Enfin, le foisonnement induit le pêle-mêle. On lit dans « Henriquez » (V-4) : « Il ouvrit le coffre ; c'était le trésor à partager, pêle-mêle des vases sacrés, des bijoux, des quadruples, une pluie de perles et une rivière de diamants. »

<sup>47</sup> Mallarmé définissait la poésie comme un phénomène pyrotechnique : « Pyrotechnique non moins que métaphysique, ce point de vue ; mais un feu d'artifice, à la hauteur et à l'exemple de la pensée, épanouit la réjouissance idéale. » ou encore : « Pièce d'artifice » (« La Musique et les Lettres », NRF Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. procurée par Bertrand Marchal, pp. 76 et 73). Ce serpenteau d'artifice semble trouver un rappel dans l'expression « le sentier serpentait lumineux dans la montagne. » (« L'Alerte », V-5). La différence est que, dans le second cas, la lumière est continue quand elle est faite d'éclats dans l'artifice, disparitions et retours brutaux, images, répétons-nous, des retours de phonèmes dans les jeux de sonorités (dans les prestiges).

<sup>48</sup> La scintillation des mots est un des fondements de l'esthétique mallarméenne : « De scintillations sitôt le septuor », dernier vers du fameux sonnet dit en ix : « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx ».

<sup>49</sup> Faut-il, dans cette expression, voir une indication lucrétienne ?

Ensuite ces jeux de sonorités illustrent littérairement, avec des moyens linguistiques, le thème de la musique si important dans l'œuvre, et cet autre thème qu'est celui de la réponse qui suit évidemment celui de l'interrogation. Car, dans le prestige, les sonorités se répondent et constituent des jeux, des échos. Les exemples ne manquent pas et révèlent l'importance de ces motifs dans *Gaspard de la Nuit* : « le maître de chapelle eut à peine interrogé de l'archet la viole bourdonnante, qu'elle lui répondit par un gargouillement burlesque de lazzis et de roulades » (« La Viole de Gamba », I-7) ; « Mais bientôt mon oreille n'interrogea plus qu'un silence profond », « Le Clair de lune », III-5 ; « les petits savoyards sont de retour, et déjà leur cri interroge l'écho sonore du quartier » (« Octobre », VI-3). « Répondre » se trouve dans I-7, III-7, III-9, III-10 III-11, IV-1, IV-2, « écho » dans V-1, V-3, VI-6. Il faut donc interroger phoniquement ou musicalement parlant les textes de Bertrand, interroger leurs échos, leurs « prestiges ». L'expression « interroger le silence » en signale la forte présence mais en même temps, interroger le silence signifie qu'on chercherait, malgré sa réalité, à percevoir des bruits d'abord insensibles. Ce serait découvrir la nature bruyante ou musicale de ce silence. L'interrogation serait la forme suprême de l'écoute, l'attention la plus grande, ce que le latin désigne par *cavere*, prendre garde. Les linguistes pensent qu'il dérive de la même base que le verbe grec *akouein*, entendre, lui-même rattaché à *koein*, percevoir. Et alors, on peut établir une autre série : *aiein*, entendre, percevoir, s'apparenterait à *aisthanesthai*, sentir, qui donne le français « esthétique ». Tel est le rapport qu'on doit entretenir avec l'œuvre de Bertrand. Il faut en interroger les échos sonores, les « prestiges ». L'expression « interroger un silence profond » est présente dans « Le Clair de lune » dont l'exergue est fait de deux octosyllabes : « Réveillez-vous, gens qui dormez, / Et priez pour les trépassés. *Le cri du crieur de nuit.* » Il faut se réveiller pour prendre garde aux morts, à leur silence mais en parlant, en priant. Le prénom de l'auteur Louis et sa variation Aloysius ou sa forme latine Ludovicus, G. Kliebenstein l'a montré, est une manière de poser le mot « ouïe » et de faire valoir le rôle de l'écoute : « Écoute ! Écoute ! – C'est moi, c'est Ondine... », injonction qui pourrait venir de l'auteur pour s'adresser au lecteur pour qu'il veille aux mots et à leurs prestiges<sup>50</sup>.

Si la conception musicale du prestige que nous avons développée présente quelque validité, alors nous nous demanderons si elle ne correspond pas à ce que Bertrand nomme les « divers procédés, nouveaux peut-être d'harmonie et de couleur » : « Ce manuscrit, ajouta-t-il, vous dira combien d'instruments ont essayés mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenus mes élucubrations. »<sup>51</sup> Et ces procédés nouveaux fondent le « nouveau genre de prose » que l'auteur a voulu inventer et qui constitue son idéal. C'est dire l'importance de ces prestiges.

En fait, il faut veiller à tous les éléments de l'art de Bertrand, et au nombre, en particulier, comme on l'a vu. Les commentateurs comme J. Bony ont remarqué que le nombre de textes par livre va d'abord croissant : IX, X, XI avant de décroître : VIII-VII, VI. Il faut ajouter que Bertrand repart du nombre exactement inférieur à IX pour composer la deuxième moitié du recueil, l'inversion est exacte. Ensuite, on peut se demander si cette croissance suivie de son contraire n'a pas partie liée avec le thème de la lune si important dans *Gaspard* et que certains textes ramènent au thème du diable, être dont on sait qu'il est fait de cornes et de queues (p. 55) : « Savez-vous, mes chats-huants, ce qui fait la lune si claire ? – Non ! – Les cornes de

<sup>50</sup> Par exemple, au jeu possible d'« Écoute » avec « ces gouttes » : « Écoute ! Écoute ! – C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre... ». Que les carreaux soient sonores est une autre indication pour que le lecteur fasse attention aux sonorités, à la musique des textes.

<sup>51</sup> Première Préface p. 57.

cocu qu'on y brûle. » Les pointes du croissant deviennent des cornes. Ainsi la succession IX, X, XI fait-elle valoir les pointes du croissant, c'est-à-dire le thème diabolique.

D'autre part, cette croissance qui s'inverse a-t-elle quelque rapport avec la figure du chiasme qu'on trouve parfois, comme dans « La Chanson du masque » (V-7) : « Chantons et dansons (...) Dansons et chantons », chiasme moins net dans « Octobre » (VI-3) : « la blanche hostie et les œufs rouges » et puissant dans « Les Grandes Compagnies » (IV-6) : « Ici la flamme des tisons rougeoya et bleuit, et les faces des routiers bleurent et rougeoyèrent ». Dans le chiasme, un ordre se renverse exactement. Le chiasme peut-il être mis en relation avec le thème de l'envers, explicite dans « Le Marquis d'Aroca » (V-3) : « Qui n'aime, aux jours de la canicule (...) un lit de mousses et la feuille à l'envers du chêne ? », inversion qui devient celle de la majuscule de Mollgast dans le titre « La citadelle de Mollgast » qui se transforme en « La citadelle de Wollgast » : le M se renverse exactement en W (voir l'édition de Max Milner, p. 26). Renversement qu'on peut rapporter au thème des pièces de monnaie et des médailles (c'est le revers) : « « L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot. » lit-on au début de la Préface. On mesure l'importance de ces notions de revers et d'inversion qui déterminent également la pratique de la lecture ou interprétation. On le voit dans le sonnet de Bertrand qu'il compose pour Renduel :

J'invite mes voisins, convoqués sans trompettes,  
À s'armer promptement de paniers, de serpettes.  
Qu'ils tournent le feuillet : sous le pampre est le fruit.<sup>52</sup>

## LA DISPARITION DES TEXTES DANS *GASPARD DE LA NUIT*

Cependant, la décroissance des autres Livres, qui pourrait laisser croire à une disparition ultime signale un fait littéraire essentiel dans *Gaspard* : la propension de la plupart des textes, sinon de tous, à disparaître et à s'anéantir<sup>53</sup>. Certains thèmes en sont le moyen le plus sûr : l'endormissement dans « Le Maçon » (I-2) : « Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit... », la mort d'un personnage : « Et il se précipita d'une fenêtre dans le Rhin » (« La Barbe pointue », I-4), l'adieu : « la flamme se traîna sur la braise en jetant son adieu à la crémaillère » (« La Salamandre », III-10). La fin d'« Ondine » (III-9) est des plus significatives : « elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus. » Les textes eux aussi s'évanouissent<sup>54</sup>. Le suivant, intitulé « La Salamandre » semble entièrement voué à la disparition, au thème de la mort. « – Grillon, mon ami, es-tu mort, que tu demeures sourd au bruit de mon sifflet ». La fin est claire : « et la salamandre mourut d'inanition ». Les deux textes s'appellent l'un l'autre : à cette indication de surdité correspond l'injonction « Écoute ! Écoute ! ». Un texte ne s'anéantit pas absolument, il ne décroît pas jusqu'à disparaître, d'autres en sont l'écho<sup>55</sup>, lui répondent (on a vu l'importance de cette notion dans l'esthétique de Bertrand). « La Salamandre » présente une phrase vraiment représentative de la

<sup>52</sup> Notice de Sainte-Beuve, éd. G-F. p. 360. Cette vignette qui cache rappelle l'allusion à la fable de La Fontaine « Le Cerf et la Vigne ». Voir la première Préface p. 47.

<sup>53</sup> Bertrand y voit une loi de la nature : « Mais le petit livre que je te dédie, aura subi le sort de tout ce qui meurt » (Dédicace à V. Hugo).

<sup>54</sup> Le verbe se retrouve dans III-6 : « Les enchanteurs s'évanouirent ». Mais alors, comment ne pas être frappé par l'idée que Bertrand quitte ses amis sans les prévenir. Lui aussi aime s'évanouir : « Aussi, même en ces mois de courte intimité, nous le perdions souvent de vue ; il disparaissait, il s'évanouissait pour nous, pour tous, pour ses amis de Dijon auxquels il ne pouvait plus se décider à écrire. » (Notice de Sainte-Beuve, G-F. p. 358).

<sup>55</sup> Nous avons également parlé de trace.

décroissance : « la flamme, livide maintenant, décroissait dans le foyer attristé ». Parfois, c'est le passage à autre chose qui note la disparition : « et je poursuivais d'autres songes vers le réveil. » (« Un Rêve », III-7). La fin du texte peut correspondre à la fin d'un processus ou d'un phénomène : « la pluie ne tomba plus que goutte à goutte des bords du toit... » (« La Ronde sous la cloche », III-6). Dans « Départ pour le sabbat » (I-9), la fin du texte (sa disparition) correspond à celle des personnages : « 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. » De toute façon, la disparition conçue d'abord comme un amoindrissement se présente comme un plaisir : « Mais l'hiver, – quel plaisir, quand le matin aurait secoué ses bouquets de givre sur mes vitres gelées, d'apercevoir bien loin, à la lisière de la forêt, un voyageur qui va toujours s'amoindrissant, lui et sa monture, dans la neige et la brume. » (« Ma Chaumière », VI-1). Le nombre de textes par livre, dans la seconde moitié, lui aussi s'amoindrit. D'autres thèmes signalent cette nécessaire disparition des textes qui se doit d'être rapide : on lit dans « Le Capitaine Lazare » (I-3) : « O ça, dépêchons, maître cornard » ou encore la furtivité (fait de disparaître comme un voleur) : « Ce furtif papillon [...] Mais le nain, pendu à sa fuite hennissante » (« Le Nain », III-4) ; « et s'échappera de sa cellule, à pas furtifs » (« La Cellule », V-1) ; « per fenestras intrabunt quasi fur » « Les Grandes Compagnies », IV-6, exergue (« ils entreront par les fenêtres, comme un voleur » ; mais entrer n'est pas fuir). Bertrand, avec les épigraphes, n'est-il pas, à sa manière, un voleur ? Enfin, ne peut-on voir dans le lapsus de Bertrand « Cienfugos » présent dans « Les Muletiers » (V-2), certainement à la place de Cienfuegos, l'indication de la fuite (on retrouverait le verbe latin *fugare*) : il est possible qu'il existe en Espagne plusieurs petites villes du nom de Cienfuegos, littéralement « cent feux ». Où l'auteur a-t-il pris ce nom ? Dans une carte ? Un livre ? Toujours est-il que, si notre proposition est valide, elle correspondrait au thème final de la fuite : « Et tous les voyageurs prirent le galop au milieu d'un nuage de poussière qu'enflammait le soleil ». Bertrand, après avoir créé ses « prestiges », les fait disparaître, les anéantit. Paradoxalement, cet anéantissement est le moyen de les désigner comme prestiges, illusions, impostures et de rappeler l'idée que la poésie est séductrice et trompeuse, c'est-à-dire diabolique : un prestige est une illusion dont les causes sont surnaturelles, magiques, ou encore un artifice séducteur<sup>56</sup>. L'évanouissement des textes qui s'appuie souvent sur celui des personnages correspond au thème du désenchantement présent dans la première Préface : « Nous avons tous dans le passé un jour de bonheur qui nous désenchante l'avenir ! » (p. 44) : l'auteur crée une illusion et la détruit<sup>57</sup>, il désenchante son lecteur. La fin des textes correspond parfois à la volonté de faire le tour des personnages ou de toutes les personnes engagées dans l'acte d'écrire. À cette condition, les textes peuvent se clore. On est frappé par la ressemblance de la fin de deux poèmes assez proches l'un de l'autre dans la distribution du recueil : « Le Clair de lune » (III-5) : « Et moi, il me semblait, – tant la fièvre est incohérente ! – que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu ! » et « Un Rêve » (III-7) : « Mais moi, la barre du bourreau s'était au premier coup, brisée comme un verre, les torches des pénitents s'étaient éteintes sous des torrents de pluie... » Dans ce cas, la disparition des choses évoquées renforce l'idée de disparition du texte. La conjonction « et » note bien que le poète a fait le tour des choses. À cette condition, avons-nous dit, le texte peut se clore. Dans « Le Marquis d'Aroca », la fin du texte se dénote avec une signature : « C'était le marquis d'Aroca [...] lequel [...] signait au front les brigands de la pointe de son épée. »<sup>58</sup>. Le thème de la fermeture (d'un objet, d'une fenêtre) désigne lui aussi la fermeture d'un texte : ainsi

<sup>56</sup> Le Séducteur est un autre nom du Diable, proprement celui qui éloigne du droit chemin.

<sup>57</sup> Voir le thème premier de l'enchantement dans « À un Bibliophile » (IV-8) : « la chevalerie s'en est allée pour toujours, accompagnée des concerts de ses ménestrels, des enchantements de ses fées ».

<sup>58</sup> Voir évidemment la fin de la Ière Préface : « Il se contente de signer son œuvre

Gaspard de la Nuit. »

dans « La Viole de Gamba » (I-7) : « recouchant la poudreuse viole dans son étui. » – La corde s'était cassée. » Cette dernière indication renforce l'idée de fin : la musique ne peut continuer, la rupture de la corde devient celle du texte. Mais comme nous le montrons ailleurs, cette rupture est annoncée par une série de termes tout au long du texte : « Cassandre » employé deux fois et « cassette » sans compter les mots qui, par un ou deux phonèmes, rappellent « Cassandre » comme « grimace » et « ramasser »<sup>59</sup>. Dans « La Sérénade » (II-7), c'est le balcon qu'on ferme, mettant ainsi un terme à la scène de théâtre qu'est le texte. Dans « Le Bibliophile », c'est le fait de se sortir d'une situation embarrassante qui souligne la sortie hors du texte : « – N'importe ! dit-il un peu confus, Chateaneuf et Chateauvieux ne sont qu'un même château. Aussi il est temps de débaptiser le pont-neuf. » « Il est temps » note le moment de la rupture. La présentation de la Passion, c'est-à-dire de la fin du Christ, est-elle un autre moyen de dire l'importance de la fin des textes ? « et tira le rideau de la fenêtre, qui laissa voir au soleil une fleur de la passion avec sa couronne d'épines, son éponge, son fouet, ses clous et les cinq plaies de Notre-Seigneur. » (« Le Marchand de tulipes », I-5)<sup>60</sup>. Dans « La Chambre gothique » (III-1), la passion est associée à la fermeture d'une fenêtre : « Et les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux. » La marque du Christ est apposée sur la fenêtre comme, peut-être, dans « Le Marquis d'Aroca » sur le front des bandits en guise de signature. Néanmoins, il ne s'agit pas du dernier paragraphe ni de la clôture du texte. Il n'empêche que l'on trouve des marques de la fin. L'alinéa que nous venons de citer est le deuxième et dernier de la première partie puisqu'il est suivi d'une « étoile », marque forte de la séparation dans les poèmes de Bertrand. De plus, le « Et » initial signale que le poète veut faire le tour des choses, en manière de bilan et donc de clôture. L'expression « lourds de sommeil », elle aussi, dit la fin d'un état et le reste du texte va en ce sens. Le poète fait le tour de plusieurs phénomènes avant de poser le plus important. Ainsi aura-t-il tout énoncé et clos la présentation de la réalité, si l'on peut dire : « Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise ! » Le verbe « cautériser » note lui aussi la fin d'un processus.

## NOMBRE ET CONSTRUCTION

L'avantage du nombre est qu'il peut s'additionner ou se multiplier et produire ainsi une construction plus ou moins élaborée. Or c'est là un des principes de l'œuvre. On le voit dans la première Préface : « N'est-ce pas le diable qui a bâti la cathédrale de Cologne ? » (p. 54) Thème dont témoigne encore « Le Maçon » (I-2). Que ce soit le diable qui aurait construit la cathédrale de Cologne signifie que tout *Gaspard de la Nuit* est affaire de construction, qu'il faut donc y veiller. D'autre part, c'est désigner le rôle de l'intelligence dans l'élaboration de cette œuvre. C'est bien ce qu'on lit p. 56 : « Je réfléchis que, puisque Dieu et l'amour étaient la première condition de l'art, ce qui dans l'art est *sentiment*, – Satan pourrait bien être la seconde de ces conditions, ce qui dans l'art est *idée* », formule qu'on a déjà trouvée sous la plume de Bertrand, c'est dire son importance : « Mais ce qui dans l'art est *idée* leurrait encore ma curiosité » (p. 46). La construction de l'œuvre est donc affaire de l'intelligence. On en dira autant de la lecture. Et on ne négligera pas le rôle de la sensibilité affirmé tout en même temps. D'une part, toute forme de construction, d'autre part la sensibilité qui se révèle dans la musique du texte, les jeux de sonorités, ce que nous avons nommé les prestiges des mots.

<sup>59</sup> À vrai dire le groupe [m-s] de « ramasser » se trouve déjà dans « monsieur » : « Et monsieur Cassandre de ramasser piteusement sa perruque, « ramasser » se retrouvant dans « grimace ».

<sup>60</sup> La fin du Christ n'exclut pas l'idée de l'idée de résurrection : « J'avais galvanisé un cadavre, et ce cadavre s'était levé » (Ière Préface, p. 49). Voir également l'évocation de Pâques dans « Octobre », VI-3).

Ainsi la création poétique n'est-elle pas un phénomène global, elle suppose des « éléments » et une construction. Cependant, si la construction peut suivre des lois rigoureuses, elle peut également se montrer souple. On en verra une marque dans « Ondine » (III-9) : « et mon palais est bâti fluide, au fond du lac ». Un seul auteur, à notre connaissance, a montré le passage de l'informe aquatique aux formes figées et inversement, c'est La Fontaine dans *Le Songe de Vaux* qui illustre ainsi l'esthétique baroque<sup>61</sup>. Cette remarque engage le style de Louis Bertrand dans lequel on retrouve des formes (les rythmes) de la poésie en vers et des formes autres. Le passage des unes aux autres fait l'originalité et la liberté de ce style, « nouveau genre de prose ». Le *rhuthmos* est proprement en grec un mode de l'écoulement<sup>62</sup>. Selon Benveniste, *rhuthmos* aurait d'abord le sens de « forme », assumé par ce qui est mouvant, fluide, modifiable. Il faut sentir dans le style de Bertrand ce qui est mouvant, fluide et qu'on trouve dans les rythmes de sa prose, dans les répétitions de mots, voire de paragraphes<sup>63</sup>, répétitions qui constituent un rythme, mais encore dans le mouvement des mots qui se décomposent et se recomposent autrement, procédé que nous avons nommé « prestige ». Au maçon Knupfer, il faut ajouter le personnage d'Ondine. « Chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac ».

### GASPARD DE LA NUIT : UN STYLE DIABOLIQUE

Rappelons d'abord que « diable » vient du grec *diabolos* qui dérive du verbe *diaballein* jeter entre, insérer et au figuré, désunir, séparer, accuser, tromper.

Est diabolique l'ambivalence. On lit dans la première Préface : « sa marotte grelottante ». Bien sûr, grelotter signifie émettre un bruit de grelot mais le sens le plus courant est trembler, de froid, par exemple, acception présente dans « Les Reîtres » (IV-5) : « C'était une d'elles grelottant de froid ». Dans « Le Raffiné » (II-5), Bertrand écrit : « Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane ! – Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan ! » Le « courtisan » est l'homme qui fréquente la cour ; « courtisane n'en est pas le féminin. De même, les métaphores « diamants » pour désigner l'éclat du regard et « rubis » qui désigne des excroissances fort rouges et fort laides n'ont pas le même statut mais représentent toutes deux une autre forme du diabolique qui est le sarcasme<sup>64</sup> : « La figure de pierre avait ri, – ri d'un rire grimaçant, effroyable, infernal, mais – sarcastique, incisif, pittoresque. » Ainsi, tout ce qui est de l'ordre de la comédie et de la satire dans cette œuvre peut-il se rattacher au thème du diable. Les éléments satiriques, moqueurs, abondent, voir par exemple « La Sérénade » (II-7). La moquerie est exercée par l'auteur ou par des personnages. Elle est forcément « pointue », diabolique et prend la forme de ce qu'on nommait au XVII<sup>e</sup> siècle une « pointe », une allusion ironique, une parole blessante, une raillerie. « La Sérénade » (II-7) en donne l'exemple : « Ohé, Gueudespin, cria la maligne femelle, en fermant le balcon, empoignez-moi un fouet, et courez vite essuyer Monsieur ! » Ce n'est pas un hasard si le domestique comme un des amants portent un nom qui fait penser à « épine » : Gueudespin et d'Espignac. Autre exemple d'ambivalence : dans « Henriquez » (V-4), Bertrand écrit : « une pluie de perles et une rivière de diamants ». Le lien est clair entre la pluie et la rivière. Des bijoux différents se trouvent ainsi rapportés au thème de l'eau selon une idée bien connue,

---

<sup>61</sup> Voir notre ouvrage *Le Spectacle de la parole*.

<sup>62</sup> C'est le verbe *rhein*, couler

<sup>63</sup> Le cas le plus net se trouve dans « Les Muletiers » (V-2). Le rythme est bien, entre autres acceptions, le retour à intervalles réguliers d'éléments harmoniques.

<sup>64</sup> Voir l'article de Dominique Millet-Gérard, « Géométrie et finesse : l'exemple du *Raffiné* », in Gaspard de la Nuit. *Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, colloque de la Sorbonne, Nicolas Wanlin (dir.), PUPS, 2010, p. 196.

l'eau désignant la transparence d'un bijou (voir première Préface : « L'art est la science du poète. – Définition aussi limpide qu'un diamant de la plus belle eau », p. 45). Cependant, « rivière de diamants » est une expression figée qui désigne un collier de diamants montés en chatons. Un chaton est une tête, par exemple de bague, où s'enclasse une pierre précieuse. Bertrand joue donc de l'ambivalence des mots. C'est là un fait poétique. Autre ambivalence : « confesser » dans « Les Reîtres » (IV-5 : « vous oubliez que madame Aliénor et sa nièce nous attendent là-haut pour les confesser ! ». Le verbe prend une autre valeur surtout quand le jeune moine vient de regretter qu'on ait laissé partir des pécheresses de quinze ans », comme l'a souligné Steve Murphy. Ou encore « escarcelle » dans « Messire Jean » (II-8) : « le museau des deux efflanqués [deux lévriers] avait fouillé déjà la friande escarcelle du bonhomme. ». Il s'agit de la braguette. Une escarcelle est proprement une grande bourse que l'on portait suspendue à la ceinture, de *scarso*, avare. « Bourse » lui aussi est ambigu. Le mot désigne ordinairement un petit sac de cuir destiné à contenir des pièces de monnaie mais aussi, au pluriel, l'enveloppe des testicules<sup>65</sup>. Bertrand joue habilement de l'ambiguïté. La proximité des termes « escarcelle » et « bourse » se trouve déjà dans « Le Capitaine Lazare » (I-3) : « Un des deux mille [ducats d'or] qu'un ricochet sanglant de la famine et de la guerre a lancé de l'escarcelle d'un prieur de bénédictins dans la bourse d'un capitaine de lansquenets. » (On remarquera le jeu « lancé-lansquenets-l'escarcelle » ; mais pourquoi ne pas considérer ce jeu de sonorités comme un ricochet des phonèmes présents dans un mot et qu'on retrouve ou qui repartent dans un autre, l'ensemble constituant une chaîne ?) Nous avons nommé le procédé le « prestige » des mots : on serre les phonèmes ou les lettres d'un terme comme on serre les pièces de monnaie dans une bourse, on la lie.

La métonymie est une autre forme du langage diabolique. « Le Raffiné » (II-5) en donne la preuve avec son exergue : « Un fendant, un Raffiné ». Un fendant est d'abord un coup d'épée tranchant, de haut en bas. Pensons au texte « L'Air magique de Jehan de Vitteaux » : « un chevalier armé d'une épée à couper en deux la tour de Montlhéry ». Ensuite, un fendant, par métonymie, est un matamore. Le mot est donc divisé par son emploi ironique et métonymique. Or, le thème est bien de fendre.

Division qu'on retrouve dans l'antiphrase et l'allusion : « Mon linge est aussi blanc qu'une nappe de cabaret et mon pourpoint n'est pas plus vieux que les tapisseries de la couronne. » (« Le Raffiné »). Ainsi, dans « Messire Jean » (II-8), Bertrand évoque-t-il la ville belge de Malines : « Cependant la reine se pâma de rire, à une fenêtre, dans sa haute guimpe de Malines » Cela lui permet d'induire le mot « malin » et un de ses féminins (maline et maligne ; voir « la Sérénade » : « Ohé, Gueudespin, cria la maligne femelle ».) Cela induit le thème du diable : c'est l'être qui se moque et non pas seulement qui fait du mal (qui fait du mal avec les mots).

De plus, comme on l'a vu, les mots, en particulier les noms propres disent autre chose que leur évidence, « Louis », par exemple mais d'abord, ils « disent », ils s'éloignent de ce qu'on croit insignifiance. Et puis, par les jeux de sonorités, mieux, par leurs « prestiges », les mots se divisent et produisent des significations inattendues. Ainsi, pour prendre encore un exemple « Tandis que » ne se cantonne pas à sa signification de locution temporelle, les mots prennent une autre valeur en jouant, par le groupe [d-k] avec « ducats, deux cornes, cadence » (« Le Fou », III-3). Ce langage, parce qu'il constitue un charme (un enchantement) est également diabolique.

Est diabolique toute forme d'écart.

---

<sup>65</sup> Voir l'analyse de Georges Kliebenstein citée par S. Murphy dans le texte qu'il a consacré à « Messire Jean » (à paraître).

## GASPARD DE LA NUIT : UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉCART

On connaît les « Instructions à M. le metteur en pages » dans lesquelles Bertrand veut qu'il sépare les alinéas (ou couplets) par « de larges blancs comme si c'étaient des strophes en vers ». Dans le même texte, il note que certaines de ses productions « contiennent des phrases éparpillées, des dialogues, etc. » faisant valoir ainsi l'idée d'écart qu'on trouve dans « Le Clair de lune » (III-5) avec celle d'incohérence : « Et moi, il me semblait, – tant la fièvre est incohérente ! – que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu. »

L'écart se trouve comme thème propre à caractériser le poète. C'est dire son importance : « j'étais un jour assis à l'écart dans le jardin de l'Arquebuse... » (première Préface, début, p. 43), c'est lui qu'on retrouve peut-être dans « L'Office du soir » (II-6) : « Et moi, pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues ». Écart de l'antithèse qui fonde l'esthétique de Bertrand : « L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot. » (préface). Rembrandt est lui-même, avec le clair-obscur, l'artiste de l'écart : on pense à cette phrase de la première Préface : « la pépinière éparpillée d'ombres et de clartés »<sup>66</sup> (p. 46). Le thème trouve son contraire dans celui de la monomanie : « J'eus honte à part moi d'avoir eu si longtemps affaire à un monomane. » (p. 54)<sup>67</sup> L'écart détermine certains thèmes comme ceux de l'éventail et des plis : on ouvre ou on écarte un éventail : « Cependant la reine se pâma de rire à une fenêtre dans sa haute guimpe de Malines, aussi raide et plissée qu'un éventail. » peut-on lire dans « Messire Jean » (II-8). Sans verser dans un symbolisme facile, peut-on assimiler les paragraphes des textes (au nombre de six, très souvent) à des plis, le texte lui-même à un éventail ? « Messire Jean », comme nous le constatons par ailleurs, présente une autre forme d'écart, écart tout paradoxal, qui est l'ambivalence des mots, ici « Malines », nom de la ville belge mais aussi un possible dérivé de l'adjectif « malin ». La reine qui envoie Messire Jean s'occuper des chiens est, comme la « madame Laure » de « La Sérénade » qui précède exactement « Messire Jean », voisinage qui fait sens, une « maligne femelle ».

Écart paradoxal, écrivons-nous, car il fonctionne par le rapprochement d'acceptions. L'enjambement est une autre indication de l'écart : « Il ne te manque plus que d'enfourcher le foyer. Ce drôle a les jambes comme des pincettes » (« Les Gueux de nuit », II-2), « Et les lavandières, troussées comme des piqueurs d'ablettes, enjambèrent le gué, jonché de cailloux, d'écume, d'herbes et de glaïeuls. » (« Jean des Tilles », VI-2). Avec les pincettes, l'écart est destiné à se réduire, comme avec les tenailles : « Et la cornue, toujours plus étincelante, siffle le même air que le diable, quand Saint Éloi lui tenaila le nez dans sa forge » (« L'Alchimiste », I-8). « Les Gueux de nuit » présente le thème opposé à celui de l'écart qui est la réunion sociale quasi contre nature autour d'un feu : « Et c'est ainsi que s'acoquinaient à un feu de brandons, avec des gueux de nuit, un procureur au parlement qui courait le guilledou, et les gascons du guet... » Cependant, les jeux de sonorités sont chargés de réunir ces mots épars, ces éléments divers, d'en réduire l'écart : [k-r] ou [r-k] : « procureur-courait ; racontaient-arquebuses détraquées »

Le thème récurrent de la fausse monnaie est une autre figuration de l'écart : voir « Le Capitaine Lazare » (I-3), « Le Fou » (III-3). Le jeu, si important dans cette œuvre, est une autre forme d'écart et on le trouve dans l'ironie. Ainsi, dans « Henriquez » (V-4), le condamné à mort demande-t-il, « quelques minutes avant d'être pendu », de l'eau-de-vie.

<sup>66</sup> Bertrand pratique l'antithèse : « J'ai le nez gelé ! » – « J'ai les grèves rôties ! » (« Les Gueux de nuit », II-2) ; « blasphèmes des réprouvés ! concerts des élus ! » (« Le Deuxième Homme », VI-6). Voir également la première Préface : « voir naître la vague aurore du clair-obscur » (p. 57).

<sup>67</sup> La monomanie touche également l'amateur de tulipes (cf. « Le Marchand de tulipes », I-5). Voir l'article de Steve Murphy déjà cité sur le site de la revue *Insignis*.

Mais plus que les thèmes, ne sont-ce pas les formes stylistiques de l'écart qui importent ? Comme l'ironie, l'antiphrase, l'ambivalence, l'allusion. Le linge du Raffiné « est aussi blanc qu'une nappe de cabaret » (II-5). Bertrand modifie des expressions bien connues comme « chercher midi à quatorze heures » qui marque l'erreur avant la complication inutile. Dans « La Sérénade » (II-7), une femme demande à son amant qu'elle repousse de « chercher minuit à quatorze heures ». Le changement correspond mieux au thème de la sérénade et au titre de l'œuvre : il s'agit bien de *Gaspard de la Nuit*. Autre dévoiement : Bertrand s'inspire de l'expression « chat de gouttière » pour créer « follet de gouttière » (II-3).

L'écart stylistique se note dans les phrases qu'on dit segmentées : un élément se trouve repris sous une autre forme (un pronom par rapport à un nom ou l'inverse, etc.) : « La musique, il ne la pratique plus. » On en trouve deux exemples dans « Le Capitaine Lazare » (I-3) : « Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht, le Johan Blasius (...) Il s'assied dans sa banque de bois d'Irlande, le podagre Lombard ». Le procédé est d'autant plus remarquable qu'il ouvre les deux premiers paragraphes, qu'il répète le même début « Il s'assied dans », constituant ainsi un couplet, mot par lequel Bertrand, on le sait, désigne les alinéas de ses textes mais qu'on entendra ici de manière propre comme ensemble de deux éléments. C'est également une répétition du procédé de la segmentation qu'on trouve dans « Le Raffiné » (II-5) : « Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane ! Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan ! »<sup>68</sup> Bien d'autres reprises se trouvent dans l'œuvre : « mon bisaïeul entra dans la chambre, – mon bisaïeul mort il y aura bientôt quatre-vingts ans ! (...) son lit, son poudreux lit » (« Mon Bisaïeul », III-8). Que ces reprises se trouvent dans le même texte montre l'importance du procédé, un des éléments de l'art de Bertrand, à quoi s'ajoute l'écart que constituent différentes hypothèses contradictoires : « Et je me demandais si je veillais ou si je dormais, – si c'étaient les pâleurs de la lune ou de Lucifer, – si c'était minuit ou le point du jour ! », dernier paragraphe du texte qui souligne ainsi l'importance de la notion d'écart. L'incertitude qu'on voit là a-t-elle quelque rapport avec la nature du style de Bertrand, « nouveau genre de prose » qui rappelle certaines formes de la poésie en vers ? Parodiant cette phrase, on pourrait dire : « Et je me demandais si c'était de la poésie ou de la prose. » Le descendant de ce bisaïeul ne peut qu'échapper au passé et s'installer résolument dans ce qu'on peut nommer une modernité : « il est temps de débaptiser le Pont-neuf » (« Le Bibliophile », II-10).

Sans atteindre la phrase segmentée, le style montre assez souvent des séparations. On pourrait parler alors d'espacement syntaxique. Dans la phrase du « Maçon » (I-2) – « il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre... » –, le complément d'objet direct « village » est écarté de son verbe par deux compléments circonstanciels. Les virgules importent. De même, dans ce travail de séparation, la structure complétive augmente l'effet produit par la phrase segmentée : « Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht, le Johan Blasius... », « Il s'assied dans sa banque de bois d'Irlande, le podagre Lombard », le verbe « s'assied » est suivi d'un complément circonstanciel, nom commun « dans son fauteuil » et « dans sa banque » qui se voit complété par un nom lui-même complété par un autre. L'expression s'étend, s'écarte. L'écart paraît plus important quand l'auteur sépare un verbe auxiliaire de son participe passé : « – Ah ! pourquoi me suis-je, ce soir, avisé qu'il y avait place... » (« Le Falot », II-3) ou entre le sujet « qui » et le verbe : « Hélas ! moi qui, ce matin encore, rivalisais de grâces et de parure » (*ibid.*).

La reprise (la répétition) peut se concevoir comme un écart. Dans « Le Capitaine Lazare » (I-3), on lit : « pour me changer ce ducat d'or [...] Un des deux mille qu'un ricochet sanglant de la guerre a lancé de l'escarcelle d'un prieur de bénédictins dans la bourse d'un capitaine de lansquenets ! » Le thème du ricochet semble en fait désigner la forme. Le motif (du ducat)

<sup>68</sup> Il s'agit, non pas de faire un relevé exhaustif mais de noter l'importance du procédé. Voir également « Mon Bisaïeul » (II-3) : « C'est là devant ce prie-Dieu qu'il s'agenouilla, mon bisaïeul ».

semble rebondir et se reposer plus loin comme la pierre qu'on jette à la surface de l'eau. Ici encore, la structure complétive écarte, étend l'expression.

L'alternance est une autre forme d'écart. On la trouve dans les représentations et les couleurs des écus. Rappelons qu'on écartèle un écu, qu'on le divise en quatre parties égales avec ses médianes horizontale et verticale, ou avec ses diagonales. Quand un quartier est lui-même écartelé, l'écu est dit contre-écartelé. Le thème est présent dans « À un Bibliophile » (IV-8) : « Nul n'est plus curieux d'apprendre [...] de quelles pièces le bâtard écartèle son écu ». On voit ici une autre forme d'écart : la bâtardise, écart par rapport à l'enfantement légitime, doit se figurer sur l'écu. L'écu peut se diviser en huit parties triangulaires égales entre elles, dont les pointes se réunissent au centre et dont les émaux sont alternés. Un gironné est un écu ainsi divisé. L'alternance littéraire se voit dans la distribution des Livres selon le nombre impair ou pair de textes qu'ils présentent : IX-X-XI-VIII-VII-VI. Cette alternance est parfaitement respectée. Les thèmes traités en produisent une autre. Le sabbat se trouve à la fin des Livres I et III, deux nombres impairs, le bibliophile à la fin du Livre II et du Livre IV, deux nombres pairs. Si l'on réunit les deux thèmes, l'alternance est encore parfaite : I-II-III-IV. On mesure combien l'œuvre est construite, autrement dit, aux yeux de Bertrand, diabolique.

Alternance encore que celle des rimes croisées présentes à la fin du poème liminaire consacré à Dijon : « Dijon, *Moult te tarde !* / Et mon luth camard / chante ta moutarde / et ton Jacquemart » : rimes ghgh. Cependant, l'écart est réduit par la consonance entre [ard et ar] et la graphie de « camard » et de « tarde » comme de « moutarde ». Rimes croisées également dans le poème en vers « Dijon Ballade » cité par Sainte-Beuve dans sa notice (G-F. p. 352) ou encore « La Jeune Fille » (*Ibid.* p. 353).

L'alternance formelle se renforce de l'alternance thématique : « Celui-ci n'interrompait sa longue romance que pour encourager ses mules en leur donnant le nom de *belles* et de *valeureuses*, ou pour les gourmander en les appelant *paresseuses* et *obstinées* » (exergue des « Muletiers », V-2). L'alternance est double : celle du chant et des paroles, celle des qualificatifs positifs et négatifs. Le procédé peut toucher la narration : « Maître Ogier » (IV-1) fait alterner les paragraphes consacrés à la parole d'Ogier et à celle du roi, ou à sa réaction, une action par exemple, alternance que souligne celle de la longueur et de la brièveté des alinéas. C'est là une manière de rythmer le texte. D'autre part, il existe un jouet d'enfant nommé « jacquemart », qui est formé de deux bonshommes frappant alternativement sur une enclume placée devant eux.

La négation se présente comme une autre forme d'écart : « Ce n'était pas quelque tableau de l'école flamande [...] C'était un manuscrit rongé des rats... » La négation pose un thème mais ne le détruit pas. Et elle est doublée d'une correction, autre forme d'écart. Les locutions conjonctives d'opposition notent évidemment l'écart : « que ses yeux étaient vides bien qu'il parût lire, – que ses lèvres étaient immobiles, bien que je l'entendisse crier, – que ses doigts étaient décharnés, bien qu'ils scintillassent de pierreries. » (« Mon Bisaïeul », III-8).

Les déictiques eux aussi servent à noter l'écart. L'adverbe « ici » ouvre et ferme les différents Livres. Il les sépare les uns des autres : « Ici finit le premier livre des Fantaisies de Gaspard de la Nuit. Ici commence le second livre des Fantaisies de Gaspard de la Nuit ». Ainsi l'écart est-il fortement indiqué, l'écart, c'est-à-dire la construction et la distribution. Cependant, on le trouve également à l'intérieur des textes. Le premier et le dernier paragraphes de « L'Heure du sabbat », III-11, commencent par « C'est ici ». Ici peut prendre une valeur temporelle et narrative : « Ici, il feuilleta... » (« Le Bibliophile », II-10). Voir également IV-6 : « Ici la flamme des tisons rougeoya et bleuit ». « Le Bibliophile » est, en même temps, un texte de la négation de l'écart : « Chateaneuf et Chateauvieux ne sont qu'un même château. » « Ici » est parfois remplacé par « mais alors » comme dans « Jean des Tilles » (VI-2) : « Mais alors des corbeaux qui se balançaient... »

Écart également que le système des silves : ce sont des pièces détachées. Cependant le Livre VI qui porte ce nom s'inscrit dans la cohérence des autres, c'est-à-dire dans la croissance et la décroissance régulières du nombre de textes par livre. De même, ce livre VI présente, comme d'autres, des textes à six paragraphes.

L'écart peut se trouver dans les ruptures narratives. Ainsi à la fin du « Raffiné » (II-5) : « Il n'avait pas de quoi dîner ; Il acheta un bouquet de violettes. » comme dans les ruptures temporelles : « Le Maçon » (I-2) est écrit au présent et, sans qu'on sache pourquoi le dernier paragraphe se transpose dans le passé (passé simple et imparfait)<sup>69</sup>. Rupture que seule l'indication temporelle initiale peut expliquer : « Et le soir » alors qu'aucune autre n'a permis de situer le temps des actions et des faits. « Et le soir » servirait à poser un terme. Ajoutons que cette rupture temporelle est le moyen de quitter le texte, souci majeur dans l'esthétique de Bertrand. Rupture encore dans l'emploi des pronoms : « La Cellule » (V-1) commence pour ainsi dire par une apostrophe : « Toi, sont-ce là de tes loisirs, jeune Reclus » pour passer au pronom « il » dans le paragraphe suivant qui présente une phrase segmentée : « Il n'a pas oublié, le jeune reclus ». Un autre écart narratif se note dans le refus de dire l'origine de la parole, à savoir qui parle. Le cas le plus net se trouve dans « Les Gueux de nuit » (II-2). Les interventions semblent venir de partout. Quelquefois, c'est le destinataire qui est nommé : « Ne vois-tu rien dans le feu, Choupille (...) Et toi, Jeanpoil ? » Il existe cependant un contre-exemple dans « Les Reîtres » (IV-5) : « Holà ! holà / C'était un d'eux qui se haussait debout sur l'étrier. (...) / Holà ! holà ! / C'était une d'elles grelottant de froid. (...) Arrière, démons de la nuit ! / C'étaient le prieur et ses moines ». Les locuteurs sont nommés mais après-coup si bien que, pendant quelques secondes, on croit que la parole n'a pas de source. L'indication postérieure de qui parle réduit l'écart initialement posé. Cependant, la suite, tout au contraire, nomme avec insistance les locuteurs : « Sus ! sus ! crièrent les ténébreux cavaliers [...] grommelait un jeune moine [...] lui murmura l'abbé ». Ce procédé inverse du précédent, par antithèse, par écart, le met en valeur<sup>70</sup>. D'autre part, qu'il revienne plusieurs fois dans le même texte signale l'importance du retour (ou du tour) dans l'esthétique de Bertrand. Enfin et surtout, cette absence de l'origine de la parole renvoie au statut de l'œuvre. Qui en est l'auteur ? Le « narrateur » de la première Préface ? Le Diable ? Gaspard de la Nuit ? De toute façon, l'incertitude qui pèse sur le nom et le prénom de l'auteur a déjà brouillé la piste de l'origine de la parole. De plus, le statut d'auteur est lui-même posé et récusé à la fin de la préface : « Et que si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que M. Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres Chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras. – Il se contente de signer son œuvre / Gaspard de la Nuit. » Ne pas expliquer le mécanisme des textes, supprimer toutes les explications qu'il a avancées, ne pas signer Louis Bertrand, c'est couper les ponts entre l'œuvre et la personne qu'on nomme auteur. C'est évacuer l'origine des textes et les faire valoir par eux-mêmes, ou plutôt laisser penser qu'ils ne se recommandent que d'eux-mêmes, qu'ils apparaissent, qu'ils surgissent. On pense alors à la dédicace « À M. 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 ». Si dans cette phrase l'auteur s'affirme, il n'en demande pas moins que l'œuvre soit considérée pour elle-même : c'est la parole qui importe, non pas tant sa source. En même temps, remplacer Louis Bertrand par Aloysius, c'est entendre qu'il y a tout de

---

<sup>69</sup> Nous avons réfléchi sur la notion de détraquement. Voir plus haut.

<sup>70</sup> Antithèse qui fonde l'esthétique de Bertrand : « L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot. » (Préface). Voir également la Ière Préface : « la pépinière éparpillée d'ombres et de clartés (p. 46). Il faut ajouter évidemment le clair-obscur.

même un auteur et que cet auteur est un poète<sup>71</sup>. De plus, ne pas dire l'origine de la parole, c'est accorder plus d'importance à l'écriture, en particulier ici à la signature, à la marque de l'auteur. Or, l'esthétique de Bertrand se fonde bien sur la notion de marque. Dans le cas de la prosopopée, la question de l'origine de la parole se pose d'une manière toute particulière que désigne le je du début de « La Chanson du Masque » (V-7) : « que j'entreprends », il faut spécifier la personne et désigner ainsi la prosopopée, c'est-à-dire une origine verbale étrange, irrationnelle : « que j'entreprends, moi, la vie, ce pèlerinage à la mort ! »

Écart également que l'emploi de certains adjectifs détachés de leur nom : « Comme la flamme danse bleue sur les tisons ! » (II-2) ; « mon palais est bâti fluide, au fond d'un lac [...] giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus » (« Ondine », III-9). Rappelons que l'adjectif est un mot susceptible d'être adjoind directement (épithète) ou indirectement (attribut) au nom, *adjectivum* traduisant le grec *epithêton* (*adjective* signifie ajouter, mot venant de *jacere*, jeter, lancer) Écart stylistique encore que l'antéposition de l'adjectif : « le jaune papier » (II-3), « la jaune auréole » (III-1), le « jaune missel » (III-8)<sup>72</sup>. Parfois, le pléonasme réduit l'anomalie de l'adjectif antéposé pour désigner et accentuer une nature ou une réalité dans son évidence : « Pasques dont les jeunes filles reçoivent la blanche hostie » (« Octobre », VI-3)<sup>73</sup>.

La périphrase, comme son nom l'indique, elle aussi, est écart. Bertrand est capable d'en poser une et de la remettre en cause immédiatement, manière de valoriser le procédé : « La Chartreuse de Dijon ! le Saint-Denis des ducs de Bourgogne » (p. 51). Une note corrige la démarche : « Je ne compare la Chartreuse de Dijon à l'abbaye de Saint-Denis que sous le rapport de la magnificence et de la richesse de ses sépultures. » On peut en dire autant de la métaphore, autre caractéristique du style de Bertrand. La métaphore est proprement un déplacement, un transport. Dans « La Sérénade » (II-7), l'urine qu'une femme fait jeter sur son amant, est nommée « rosée », terme aussitôt corrigé : « rosée que ne distillaient pas les étoiles ». La démarche de la correction est courante et ne touche pas seulement la métaphore. On lit par exemple dans « Le Marchand de tulipes » (I-5) : « Nul bruit si ce n'est le froissement des feuillettes de vélin ». Ou, au tout début de « La Chanson du masque » (V-7) : « Ce n'est point avec le froc et le chapelet, c'est avec le tambour de basque... ». Le procédé de la métaphore est systématique dans « Les Cinq doigts de la main » (I-6). L'ironie ou moquerie est encore une forme d'écart, par exemple envers l'alchimie : « Je bus l'élixir de Paracelse, le soir, avant de me coucher. J'eus la colique. » (p. 55) ou de la recherche du diable : « Nulle part le diable en cornes et en queue. » (p. 55) Ainsi les formes stylistiques de l'écart sont-elles renforcées par des thèmes dont le plus important est évidemment celui du diable, l'être qui sépare. Il faut ajouter la discordance et le dysfonctionnement, liés quand il s'agit d'un instrument de musique qui ne peut plus remplir sa fonction : le « violon démantibulé de « Départ pour le sabbat » (I-9), la corde cassée de « La viole de Gamba » (I-7), la chanterelle qui éclate (III-6), les cloches fêlées (II-1), les « grincements de la guitare » (V-5), la

<sup>71</sup> Le passage d'« auteur » à « poète » est important. C'est, dans une démarche anti-sainte-beuviennne, (sans prêter à Bertrand les idées de Proust) casser le rapport entre vie de l'auteur et œuvre littéraire et faire valoir la cohérence de celle-ci comme tout le travail artistique. D'ailleurs, c'est ainsi que Sainte-Beuve voit les choses, il préfère les pièces de Bertrand qui lui semblent plus naturelles, c'est-à-dire plus autobiographiques aux poèmes trop « ciselés » : « au lieu des joujoux gothiques déjà indiqués, au lieu des tulipes hollandaises et des miniatures sur émail du Japon qui ne font faute, je tirerais de préférence, du sixième livre intitulé *les Sylves*, les trois pages de nature et de sentiment, *Ma Chaumière*, *Sur les rochers de Chèvremorte*, et *Encore un printemps*. » (Notice, éd. G-F. p. 361). Quant à la ciselure, voir également la page 350 : « il usa sa jeunesse à ciseler en riche matière mille petites coupes d'une délicatesse infinie et d'une invention minutieuse ». Le critique ajoute que nos grands aïeux étaient plus naturels : au lieu d'utiliser de ces coupes, ils buvaient « à même de la gourde ou dans le creux de la main ». Mallarmé, tout au contraire, devait être sensible à la ciselure des textes de Bertrand.

<sup>72</sup> La récurrence de l'adjectif « jaune » dans le procédé de l'antéposition met celui-ci en valeur.

<sup>73</sup> Flaubert, dans *Madame Bovary*, lui aussi a utilisé ce pléonasme (2<sup>ème</sup> partie, chap. XIV) : « le prêtre retira du saint ciboire la blanche hostie ».

cornemuse qui pleurniche (IV-6). Pourquoi le défaut concerne-t-il avant tout le son d'un instrument de musique ? Nous avons déjà répondu à cette question. On peut ajouter toutes sortes d'imperfections : la redingote râpée, le feutre déformé du promeneur (p. 43), l'œil crevé (« Le Fou », III-3), « une larve monstrueuse et difforme à face humaine » (III-4), la haquenée boiteuse (III-4) ; il faut alors penser au nom du maçon Abraham Knupfer, c'est-à-dire le boiteux, (I-2), le « guet enrrouillé par la pluie et morfondu par la bise » (III-5), les girouettes qui se rouillent (III-6), les arquebuses détraquées (II-2), les toits vermoulus (I-3), comme le cadre d'un tableau (III-1). Mais alors ne retrouve-t-on pas le thème diabolique des formes pointues : être vermoulu, c'est être piqué des vers. La familiarité, pour ne pas dire la vulgarité, est une autre manière de prendre ses distances avec le sérieux qu'on peut prêter à une certaine poésie : « ce ducat d'or que je tire de ma ringrave, – chaud d'un pet. » (« Le Capitaine Lazare », I-3) Constatons en même temps que l'auteur aime le burlesque et qu'il évoque Scarron comme dans l'exergue du « Raffiné » (II-5)<sup>74</sup>. Il faut souligner avec ce « – chaud d'un pet. »<sup>75</sup>, la fonction du tiret dans l'effet d'écartement, tiret qui revient souvent sous la plume de Bertrand et qui sert à mettre en valeur tel ou tel élément.

Écart également dans le thème de la distribution : « l'une des dévotes, – c'était la tante, – récitait un ave sur chaque grain de son rosaire ; et l'autre, – c'était la nièce, – lorgnait du coin de l'œil un joli officier », « 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. » (« Départ pour le sabbat », I-9) Cette répartition (« qui...qui ») se double du thème noté par « califourchon » et celui des pincettes. Mais dans ce cas, quand on serre ces pincettes, l'écart se trouve évidemment réduit. Cette conjonction de l'enfourchement et des pincettes se retrouve dans « Les Gueux de nuit », II-2) : « Il ne te manque plus que d'enfourcher le foyer. Ce drôle a les jambes comme des pincettes. » Il faut ajouter les tenailles de forgeron dans « Le Falot » (II-3) : « Le diable te tenaille, sorcière » et l'Alchimiste (I-8) : « siffle le même air que le diable, quand Saint Éloy lui tenaille le nez dans sa forge », texte qui importe car il faut faire d'Éloy le patron des poètes tels que se voit Louis Bertrand. La variété des hypothèses fait également l'écart : « Et je me demandais si je veillais ou si je dormais, – si c'étaient les pâleurs de la lune ou de Lucifer, – si c'était minuit ou le point du jour ! ».

Parler d'écart, c'est poser la question de la cohérence des textes, cette affaire de cohérence à propos des textes ou d'autre chose retient Bertrand : « Et moi, il me semblait, – tant la fièvre est incohérente ! – que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu ! » (« Le Clair de lune », III-5). C'est peut-être le moyen de retrouver l'idée de fantaisie.

Il faut ajouter l'étrangeté de certains mots ou graphies : les « chaircuitiers » de « La Tour de Nesle » (II-4). Les mots reconnus comme étrangers ne manquent pas : « stoëb » et « Rommelpot » dans « Harlem » (I-1) mais alors Bertrand ajoute une note. L'écart est parfois paradoxal : Bertrand emploie un terme dans un sens rare : par exemple « offusqué » dans « Octobre » (VI-3) : « la vitre offusquée ». On indique que le mot signifie « obscurcie, brouillée », l'écart paradoxalement est retour à un sens premier. On pense alors au thème du nivellement présent dans « Le Maçon » (I-2) et métaphoriquement, par le biais d'un nom propre, dans « La parenté de Jean de Nivelles » (exergue des « Cinq Doigts de la main » (I-6). Nivellement qui révèle l'importance de la notion d'écart dans l'œuvre de Bertrand.

Écart que la diversité des faits : « La chanterelle de mon luth, appendu à la cloison, éclata ; mon chardonneret battit de l'aile dans sa cage ; quelque esprit curieux tourna un feuillet du Roman-de-la-Rose qui dormait sur mon pupitre. » Fidèle à son principe du retour, Bertrand reprend cet effet de variété dans le dernier paragraphe de ce texte (« La Ronde sous la

<sup>74</sup> Le mot « burlesque » se trouve dans « La Viole de Gamba » (I-7) : « un gargouillement burlesque de lazzis et de roulades ».

<sup>75</sup> Thème qui revient dans « L'Alerte » (V-5) : « Ma mule, répondit un arriéro, a fait un pet dans l'écurie. (...) est-ce pour un pet de ta mule que j'arme cette carabine ? »

cloche », III-6) : « Les girouettes se rouillèrent ; la lune fondit les nuées gris de perle ; la pluie ne tomba plus que goutte à goutte des bords du toit, et la brise, ouvrant ma fenêtre mal close, jeta sur mon oreiller les fleurs de mon jasmin secoué par l'orage. »

Que l'écart soit thématique ou stylistique, il est souvent réglé par le principe de plaisir. C'est le sens du propos de Lucrèce si souvent rappelé par l'auteur : « Il est doux, quand la vaste mer est soulevée par les vents, d'assister du rivage à la détresse d'autrui... ». Écart spatial, opposition du malheur et du bonheur.

Cependant, la poésie de Bertrand remet en cause l'idée d'écart puisqu'elle se fonde sur les rapports des éléments, en particulier les phonèmes. On retrouve l'idée de la diminution de l'écart avec le motif des pincettes ou des tenailles. Chez Bertrand, les mots semblent se répéter ou au moins se reprendre mais la reprise dont on voit qu'elle est relative fait en même temps valoir des différences. Ainsi dans « Le Falot » (II-3), l'expression « follet de gouttière » est-elle suivie de « falot de madame de Gourgouran » : les mots jouent les uns avec les autres. Écart et rapport définissent les vocables de la poésie. On verra une autre forme de négation de l'écart dans le thème des étoiles tombées sur terre : « La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers luisants les collines, les pré et les bois. » (« Le Fou », III-3). C'est là une des plus belles images de toute l'œuvre.

### GASPARD DE LA NUIT : UN ART DE LA MARQUE

Les commentateurs ont fait valoir, avec raison, la technique de l'alchimie, ses buts, la recherche de la pierre philosophale et la transmutation des métaux mais on ne voit pas que ce sont là des étapes et que, pour Bertrand, la production de l'or n'est pas la fin ultime. Il ne vaut pas grand-chose sans le travail qui le modèle, lui donne forme<sup>76</sup> : c'est le latin *figere* qui produisant le mot « fiction » engage toute la littérature. L'artiste est celui qui crée des « figures » : « on eût pu me comparer à la statue du bastion Bazire. Ce chef-d'œuvre du figuriste Sévallée et du peintre Guillot représentait un abbé lisant. » (Première Préface, LdP p. 43). Si la marque n'était pas la condition de l'art, comment pourrait-on expliquer sa présence des plus insistantes dans *Gaspard de la Nuit*, en particulier avec le thème de la monnaie ? « L'homme est un balancier qui frappe une monnaie à son coin, la quadruple porte l'empreinte de l'empereur, la médaille du pape, le jeton du fou. / Je marque mon jeton à ce jeu de la vie... » (« À M. Charles Nodier »). Un jeton est une pièce plate. « Le Fou » (III-3) est pour ainsi dire entièrement consacré à la frappe de la monnaie, y compris son exergue qui fait comprendre que cette monnaie se tourne vers l'histoire de la monarchie française mais également vers la religion chrétienne : « Un Carolus ou bien encore, / si l'aimez mieux, un Agneau d'or. » La pièce sert à montrer : l'Agneau d'or a une devise : « *Ecce agnus Dei* ». Voilà à quoi sert une marque. Et montrer quelque chose ou quelqu'un par le biais de Jean-Baptiste, celui qui dénomme, autrement dit encore, montrer la dénomination.

La manière la plus intéressante de considérer le rôle de la marque se trouve dans la première Préface. Le narrateur demande à Jacqueline, la femme de Jacquemart, de le renseigner sur le diable et sur l'art : « Je lui bégayais une humble question sur le diable et sur l'art, quand le bras de la maritorne se débanda avec la précipitation soudaine et brutale d'un ressort, et au bruit cent fois répercuté du lourd marteau qu'elle serrait du poing, la foule des abbés, des chevaliers, des bienfaiteurs [...] afflua processionnellement... » (p. 55). On peut croire que Jacqueline ne répond pas à la question posée et l'on ne saura jamais ce qu'elle pense de l'art, alors qu'on était intéressé. On se tromperait. Elle répond mais en n'employant pas le langage. L'art, c'est le coup de marteau, sa résonance et son effet d'évocation : il fait surgir et agir un grand nombre de personnes. On pourra toujours dire que c'est la fonction de

---

<sup>76</sup> C'est ce que Sainte-Beuve a compris : « il usa sa jeunesse à ciseler en riche matière mille petites coupes d'une délicatesse infinie et d'une invention minutieuse ». (éd. G-F p. 350).

l'indication de l'heure par les cloches. Il n'empêche que le son remplit bien une fonction d'évocation. Jacqueline – comme Bertrand – refuse une conversation abstraite sur l'art. Elle veut une présentation concrète et c'est le coup de marteau. Cela rappelle la fin de la préface : « et que si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que M. Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres chinoises et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras. – Il se contente de signer son œuvre Gaspard de la Nuit. » La signature est une marque et ici, une marque diabolique. On comprend que l'auteur n'en dira pas plus sur son œuvre, et en particulier sur le « nouveau genre de prose » qu'il a voulu créer. C'est au lecteur de se confronter avec la pratique littéraire. Ne doit-elle pas suffire ? L'histoire du coup de marteau de Jacqueline fait comprendre que ce sera une affaire de nombre (douze coups ou douze dans sa décomposition : six, trois, etc.), une affaire acoustique pour ne pas dire musicale et surtout une affaire de marque. Le marteau fait penser à celui qui frappe ce qu'on appelle un flan, c'est-à-dire une rondelle de métal qui va recevoir le coup du balancier. « « L'homme est un balancier qui frappe une monnaie à son coin, la quadruple porte l'empreinte de l'empereur, la médaille du pape, le jeton du fou. / Je marque mon jeton à ce jeu de la vie... » Bertrand ajoute : « le fou écrit un livre ». Quelles sont les marques littéraires sinon, bien sûr, tous les éléments de l'art (LdP p. 45), ce qui est nommé « procédés », p. 57, à savoir tout ce qui ressortit à la construction, aux figures, à la musique ? Le poète lui aussi frappe l'expression ou les mots à son coin. L'expression de V. Hugo est admirable : Bertrand possède « au plus haut point le secret de la forme et de la facture ».

Le thème du marteau est conjoint à un autre qui est essentiel, c'est le giron qui détermine les écus. En effet, « gironner » signifie donner au moyen du marteau la rondeur voulue à un ouvrage d'orfèvrerie, de chaudronnerie, etc. On a vu que Saint Éloi est le patron des orfèvres et des forgerons, indirectement des poètes tels que se les représente Bertrand. Puisque nous en sommes à « gironner », ajoutons que le mot « gironnée » se dit d'une marche qui a la forme de celles d'un escalier tournant. On pense alors à celui que peint Rembrandt dans le tableau du Philosophe évoqué par Bertrand dans la Préface : « Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit ». On voit donc combien importe le mot « gironné » dans la création de Bertrand.

Le thème de la marque se retrouve sous bien d'autres formes comme la médaille dans une définition de l'esthétique : « L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot. » (Préface), thème qu'on retrouve dans la première Préface (p. 53) : « Et moi, j'errais parmi ces ruines comme l'antiquaire qui cherche des médailles romaines dans les sillons d'un *castrum*, après une grosse pluie d'orage. Dijon expiré, conserve encore quelque chose de ce qu'il fut, semblable à ces riches Gaulois qu'on ensevelissait une pièce d'or dans la bouche, et une autre dans la main droite. » (p. 53). Ces deux pièces sont un vademecum, le moyen de voyager dans le temps sans trop de dégradation. La dédicace à Victor Hugo est explicite : « Mais le petit livre que je te dédie, aura subi le sort de tout ce qui meurt, après avoir, une matinée peut-être, amusé la cour et la ville qui s'amusent de peu de chose. » La pièce dans la main droite représente-t-elle la perfection de l'action, peut-être de l'écriture et celle de la bouche la capacité de bien parler, une bouche d'or (chrysostome) ? Le thème de l'incrustation désigne celui de la marque : « je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux. » (« La Chambre gothique, III-1). De fait, la croix est la marque dont on entend parler le plus souvent dans *Gaspard de la Nuit* mais c'est parce qu'elle est l'objet d'un signe ; « Jésus, miséricorde ! s'écria la béguine, se signant des cinq doigts. » (« Le Falot », II-3).

« Le Marquis d'Aroca » (V-3) présente un cas exceptionnel. Le personnage marque les brigands d'un signe (le signe de croix ? ou un signe de lui-même ?) de telle manière que ce

signe restera toujours visible : sur le front des bandits. Mieux, la marque est donnée à voir comme sur une scène de théâtre puisque le noble a écarté d'une main le feuillage blanc des noisetiers comme s'il s'agissait d'un rideau : « lequel écartait d'une main le feuillage blanc des noisetiers, et de l'autre signait au front les brigands de la pointe de son épée. » Le marquis ne porte pas ce titre de noblesse banalement. Rappelons qu'un marquis tire son nom du fait qu'il gouverne une marche, c'est-à-dire la province frontalière d'un État, souvent appelée pour cette raison *marche-frontière*. C'est une région en marge d'un pays ennemi<sup>77</sup>. Le marquis d'Aroca porte son nom non pas tant parce qu'il gouverne une marche que parce qu'il marque des bandits. Le germanique *\*marka* désigne un signe marquant une limite, frontière. La question se pose pour la création d'Aloysius Bertrand et son « nouveau genre de prose ». Elle se tient aux marges de la poésie en vers et de la prose. Il est le gouverneur de ces marges ou de ces marches et lui aussi il doit signer son œuvre, y apposer ses marques, c'est-à-dire des éléments de l'art poétique, des « divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenus [s]es élucubrations » (p.57) Il a fallu trouver un instrument qui rende « la note pure et expressive », trouver, donc, un style musical qu'illustrent le rapport des mots « marquis » et « Aroca » : [ark-arka] et le passage du titre « Le Marquis d'Aroca » au suivant : « Henriquez » : le groupe [rki] se retrouve dans [rik]. Il s'inverse en [kri] dans « criards » : « les geais criards » (premier alinéa). Ensuite, le premier personnage revient dans le second texte, procédé assez rare : « – « À toi, Henriquez, les boucles d'oreilles et la bague du marquis d'Aroca ! à toi qui l'as tué d'un coup de carabine dans sa chaise de poste ! »<sup>78</sup> Le lecteur possède ainsi une part plus importante de la vie du personnage et saisit mieux le caractère narratif de l'œuvre. Revenons à la marque et à l'orfèvrerie. Le thème, dans « Henriquez » prend deux formes : la pièce de monnaie d'or nommée quadruple et les vases sacrés : « Il ouvrit le coffre ; c'était le trésor à partager, pêle-mêle des vases sacrés, des bijoux, des quadruples, une pluie de perles et une rivière de diamants. »

La marque se retrouve dans le motif de Saint Éloi : « Et la cornue, toujours plus étincelante, siffle le même air que le diable, quand Saint Éloi lui tenailla le nez dans sa forge » (« L'Alchimiste », I-8). Elle se trouve dans la formulation (le style est marque, et marque d'abord de l'auteur : nous l'avons déjà noté : des phonèmes de Saint Éloi s'entendent dans « étincelante »). Saint Éloi est le patron des orfèvres et même de tous les ouvriers qui font usage du marteau, comme les forgerons (voir la première Préface : « aux fabriques d'armes de la rue des forges » (p. 49) ou encore : « les forgerons du faubourg attisent la fournaise et tourmentent le fer à coups de marteaux » (p. 254). Saint Éloi apprit sous la direction d'Abbon, maître de la Monnaie de la ville de Limoges, la profession d'orfèvre dans laquelle il excella. Bobon, trésorier de Clotaire II, lui ayant commandé un trône pour le roi, il en exécuta deux avec la quantité de métal précieux qui avait été fournie pour un seul. Des traditions locales lui attribuent de nombreuses pièces d'orfèvrerie détruites à l'époque de la Révolution (*Larousse du XXe siècle*). Bertrand voulait que figurât en tête de son ouvrage un dessin qui représente « la famille Jacquemart sur la tour de l'église Notre-Dame à Dijon » (p. 204). Or, il s'agit d'un ouvrage de fer forgé.

La marque se trouve également dans le thème du sceau : « Et l'hymne de délivrance et de grâces ne brisa point le sceau dont la mort avait plombé les lèvres de l'homme endormi pour l'éternité » (« Le Deuxième Homme », VI-6). Le thème diabolique dont on mesure l'importance, est lié à celui de la gravure : « le diable existe [...] On le grave en vignettes, on le broche en romans » (p.54). Marques encore que les plaies de Jésus évoquées dans « Le Marchand de tulipes » (I-5).

<sup>77</sup> L'exergue des « Flamands » (IV-3) présente le mot : « *Mémoires d'Olivier de la Marche* ».

<sup>78</sup> Il faut noter la correspondance phonique des mots « carabine » et « Aroca ».

Enfin, l'imprimerie est la forme de la marque qui s'impose<sup>79</sup>. On pense d'abord aux vicissitudes de l'édition de *Gaspard de la Nuit*, ensuite à la fin de la première Préface, aux tout derniers mots : « Si Gaspard de la Nuit est en enfer, qu'il y rôtisse, j'imprime son livre. » D'autre part, dans le sonnet adressé à Renduel, l'auteur remplace la presse de l'imprimerie par le pressoir du vigneron :

Mon livre est cette vigne, où, présent de l'automne,  
La grappe d'or attend, pour couler dans la tonne,  
Que le pressoir noueux crie enfin avec bruit.

Il s'agit non plus de laisser des marques sur le papier mais d'exprimer ce qu'il y a de bon, de tirer un profit.

Chacun des textes témoigne du rôle de la marque avec une page de titre et un chiffre romain. Une lettre majuscule en est une autre forme : le S de Scarbo par exemple qui procède de la réduction d'« escarbot », s'impose d'autant plus qu'elle renvoie à la minuscule initiale de « serpent » et qu'elle dessine la forme de l'animal. On lit dans « Le Falot » (II-3) : « m'écriai-je, crachant plus de feu qu'un serpenteau d'artifice »<sup>80</sup>. Le cas de la majuscule devient intéressant dans « La citadelle de Mollgast », titre se transformant en « La citadelle de Wollgast » : le M se renverse exactement en W (voir éd. de Max Milner, p. 26). D'autre part, le S majuscule dessine exactement l'escalier du tableau de Rembrandt que Bertrand évoque dans la Préface : « Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit » (LdP p. 186).

Néanmoins, le thème de la marque est contesté. On lit à la fin d'« Octobre » (VI-3) : « Alors un peu de cendre aura effacé de nos fronts l'ennui de six mois d'hiver » Mais c'est surtout le cas dans « Le Père Chancenet ». Chancenet a donné au narrateur un livre contenant « tout ce qui est vérité » (274). « J'emportai le précieux livre, et j'étais à peine dans ma chambre que je m'empressai de l'ouvrir. Quel fut mon étonnement de n'y trouver que des pages blanches ! Je retournai aussitôt chez le père Chancenet pour lui demander l'explication de cette énigme. Le vieillard venait d'expirer. » (p.274). Voilà un livre sans marques. L'écriture ou l'imprimerie devraient encore s'y apposer. Rien n'est écrit d'avance. L'œuvre reste à créer, à s'inventer. En attendant, la mort fait la blancheur des pages.

En matière de littérature, la marque est tout effet du travail du style, qu'il s'inscrive dans la tradition (poésie en vers avec ses rythmes et ses strophes dont il reste des traces dans la poésie de Bertrand) ou qu'il cherche à créer du nouveau. C'est la facture selon V. Hugo : « Victor Hugo lui avait écrit qu'il possédait au plus haut point les secrets de la forme et de la facture » (G-F. p. 352), du latin *factura*, fabrication, puis travail, œuvre, français « facture » : manière dont est faite une œuvre d'art, dont est réalisée la mise en œuvre des moyens matériels et techniques.

## GASPARD DE LA NUIT ET LA MISE EN ABYME

Dans la préface, Bertrand évoque des études sur Van Eyck, Lucas de Leyde, Albert Dürer, etc. Or Van Eyck, avec « Jean Arnolfini et sa Femme », donne un des exemples les plus célèbres de composition en abyme. Si l'on considère le dessin d'A. Bertrand, « Pierrot jouant de la guitare » (voir éd. de J.-L. Steinmetz, p. 282), on voit le bas de l'instrument et comme assis sur le bord inférieur, Pierrot en train de jouer. Cette structure se retrouve à d'autres niveaux dans *Gaspard de la Nuit*. Certains thèmes développés par Bertrand sont comme

---

<sup>79</sup> Voir l'article de Sébastien Mullier « Gaspard de la Nuit ou l'imprimerie philosophale », *Lectures de Gaspard de la Nuit*, op. cit., pp. 97 sqq.

<sup>80</sup> Voir « le sentier serpentait lumineux dans la montagne. » (« L'Alerte », V-5).

l'indication métaphorique ou symbolique de son esthétique. Ainsi celui des bijoux dans « Henriquez » (V-4) : « Il ouvrit le coffre ; c'était le trésor à partager, pêle-mêle des vases sacrés, des bijoux, des quadruples, une pluie de perles et une rivière de diamants. » Travail d'orfèvrerie qui définit les textes eux-mêmes et la pratique littéraire. Sainte-Beuve y a été sensible : « [Bertrand] passa presque toute sa vie, il usa sa jeunesse à ciseler en riche matière mille petites coupes d'une délicatesse infinie et d'une invention minutieuse [...] Son rôle eût été, si ses vers avaient su se rassembler et se publier alors, de reproduire avec un art achevé, et même superstitieux, de jolis et grotesques sujets du moyen-âge finissant, de nous rendre quelques-uns de ses bijoux, j'imagine comme les Suisses en trouvèrent à Morat dans le butin de Charles le Téméraire. Bertrand me fait l'effet d'un orfèvre ou d'un bijoutier de la Renaissance »<sup>81</sup>.

Bien d'autres éléments témoignent d'une mise en abyme. Ainsi Bertrand, dans « Le Bibliophile (II-10), imagine-t-il un manuscrit à l'encre bleue et rouge. Or, c'est ainsi que se présente celui de *Gaspard de la Nuit*. Mais il en va de même du thème du feu, désignation métaphorique de ce manuscrit. On lit dans « Les Gueux de nuit » (II-2) : « La rouge braise à griller de la charbonnée ! Comme la flamme danse bleue sur les tisons ! » Et dans « Les grandes Compagnies » (IV-6) : « Ici la flamme des tisons rougeoya et bleuit, et les faces des routiers bleurent et rougeoyèrent. » Les lettres rouges et bleues du manuscrit font entendre que la poésie de Bertrand elle aussi est de feu, qu'elle est animée, vivante, passionnée. À l'opposé se trouvent les thèmes de la cendre et de l'inertie : « Trente ans ! et l'arcane que j'ai sollicité de tant de veilles opiniâtres, à qui j'ai immolé jeunesse, amour, plaisir, fortune, l'arcane gît, inerte et insensible comme le vil caillou, dans la cendre de mes illusions ! » Rappelons qu'« inerte », s'il signifie couramment qui n'a pas de mouvement propre, qui ne donne pas signe de vie, veut dire proprement (c'est le latin *iners*) sans habileté, sans art : c'est l'art qui donne la vie ou qui en est la marque, ce que Bertrand nomme « divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenu mes élucubrations » (p. 57). De plus, dans « L'Alchimiste » (I-8), la cendre est bien ce qui, par malheur, peut recouvrir l'écriture : « c'est alors la cendre du fourneau qu'il souffle sur les pages de mon formulaire et sur l'encre de mon écritoire. » D'autre part, dans des textes comme « Les Gueux de nuit » (II-2), le feu est présenté comme un centre, le lieu autour duquel on se réunit, feu qui se nomme foyer page 205<sup>82</sup>. Nous avons déjà cité une version d'« Octobre » : « tout nous invite à nous recueillir dans nos affections domestiques et à resserrer le cercle de nos amusements » (M. Milner, p. 325).

Le texte poétique lui aussi doit concentrer les lecteurs qui vont l'observer, le considérer dans le mouvement de ses éléments, comme celui des flammes d'un foyer, en particulier l'agitation des syllabes dans ce que nous avons nommé prestige. Le texte-feu renvoie également à l'alchimie.

Dans « Maître Ogier » (IV-1), le personnage du roi regarde « le vieux Paris égayé d'un rayon de soleil ». Or « Le Vieux Paris » est le titre du Livre II de *Gaspard de la Nuit*. Ici la mise en abyme est soulignée par la force de l'encadrement : le vieux Paris est regardé par une petite fenêtre, ce qui fait la concentration de l'image ou scène. D'autre part, dans « Dessin d'un encadrement pour le texte » (p. 206), Bertrand écrit que « les rameaux de la vigne festonnent la fenêtre » : il faut souligner l'encadrement et par là même le procédé de l'inclusion, de la mise en abyme.

Cette mise en abyme est donc le moyen de définir l'œuvre elle-même, de la mettre en scène indirectement, par le biais de certains thèmes qui deviennent symboliques de l'ensemble. Un des plus importants reste à nos yeux le serpenteau d'artifice présent dans « Le Falot » (II-3)

<sup>81</sup> Éd. G.-F. p. 352.

<sup>82</sup> « Foyer » se trouve également dans « La Salamandre » (III-10) : « la flamme (...) décroissait dans le foyer attristé. »

car il rappelle l'importance du tour, c'est-à-dire de la répétition dans la poétique de Bertrand mais également de l'éclat des mots dans le procédé que nous avons nommé prestige, serpenteau qui rejoint la girandole.

### GASPARD DE LA NUIT : UNE ŒUVRE AUTOBIOGRAPHIQUE ?

On pourrait vite, sans se tromper, répondre négativement. L'œuvre ne se donne pas comme telle. Cependant, à la regarder de près, certains éléments ne manquent pas d'amener la question. Le titre d'abord rappelle un des rois mages et l'Épiphanie. Or Bertrand a un frère, Jean Balthazar né un an après lui (1808). Dans « La Barbe pointue » (I-4), pour présenter tous les rois mages, il éprouve le besoin d'inventer un personnage du nom de Melchior : « Mais le chevalier Melchior avait développé un parchemin authentiqué des armes de l'empire... » Dans « L'Alchimiste » (I-8), il cite en exergue le propos d'un certain Pierre Vicot qui, selon J.-L. Steinmetz, reste inconnu (p. 313). J. Bony, aidé de Jean Céard reconnaît dans l'exergue un manuscrit alchimique du XVII<sup>e</sup> siècle (G.-F. p. 378) Faut-il voir un rapport entre le nom de l'auteur et celui de la mère de Bertrand : Laure Davico<sup>83</sup> ? Or, ce prénom est celui du personnage féminin de « La Sérénade » (II-7) : madame Laure<sup>84</sup>. On ne peut voir de lien entre la mère de l'auteur et cette « maligne femelle » sinon peut-être le besoin de Bertrand de faire figurer d'une manière ou d'une autre les membres de sa famille, d'utiliser des données de sa propre vie pour composer son œuvre. Son père Georges est nommé capitaine en 1812 puis commandant en 1814. Le prénom apparaît dans « À un Bibliophile » (IV-8) : « Saint-Georges rompant une lance contre Charles VII au tournoi de Luçon ». Il fallait un guerrier. Le père meurt en 1828. Comment s'est opéré pour lui le passage du règne de Napoléon Ier à la Restauration<sup>85</sup> ? On sait que la transition n'a pas été facile pour un assez grand nombre de soldats. Bertrand met en scène un capitaine de lansquenets dans « Le Capitaine Lazare » (I-3), militaire rendu oisif par la paix de Munster comme d'autres par la fin des campagnes napoléoniennes. D'autre part, L. Bertrand avait une sœur, Isabelle Caroline dite Élisabeth. Or, dans la première Préface, il écrit : « Élisabeth n'est plus qu'une Béatrix à la robe azurée. Elle est morte, monsieur, morte et voici l'eucologe où elle épanchait sa timide prière » (p. 46). La comparaison avec la Béatrice de Dante dit bien qu'un élément qui touche à la vie de l'auteur peut devenir un fait littéraire. Tous ces rapprochements restent assez hasardeux. En revanche, la mise en scène historique et géographique de Dijon s'impose dans *Gaspard de la Nuit*. D'ailleurs, la ville est présentée comme une nourrice dont on a sucé le lait. Pour cette raison, l'œuvre devient autobiographique.

De plus, Sainte-Beuve dans la notice qu'il a consacrée au poète, dit son goût pour les premières pages de Bertrand qu'il nomme « naturelles » et qu'il oppose à celles que le poète a particulièrement travaillées jusqu'à constituer des « bijoux » : « De ces premières saisons de Bertrand [...] rien ne saurait nous laisser une meilleure idée qu'une page toute naturelle, qu'il 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. Mais ici nous le prenons sur le fait ; ce n'est plus à *l'huis d'un châtel* que frappe mignardement le pèlerin, c'est tout bonnement à la porte d'une ferme, durant une course à travers ces grasses et saines campagnes. »<sup>86</sup> *L'huis d'un châtel* représente la fiction littéraire, autrement dit l'artifice et d'autre part toute la veine moyen-âgeuse de *Gaspard de la Nuit*. Sainte-Beuve semble préférer le récit d'une promenade dans la campagne bourguignonne, récit qu'il pourra considérer comme autobiographique et donc plus

<sup>83</sup> Voir Steve Murphy, « Politiques de Bertrand » (à paraître).

<sup>84</sup> Voir Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, édition de Helen Hart Poggenburg, note 2 p. 312.

<sup>85</sup> Sainte-Beuve indique que Louis Bertrand « revint en France, à la débâcle de l'Empire » (G-F p. 349).

<sup>86</sup> Édition de J. Bony, p. 354.

« naturel ». Il cite Bertrand : « Je n'ai point oublié, raconte-t-il, quel accueil je reçus dans une ferme à quelques lieues de Dijon ». La plupart des textes du Livre VI peuvent correspondre au goût de Sainte-Beuve, qui, s'il admire les textes particulièrement travaillés, ciselés, dit son amour pour ces pages plus « naturelles » et d'une certaine manière apparemment plus autobiographiques car, pour lui, il s'agit de constituer un portrait de l'écrivain à partir de ses textes : « Si j'avais à choisir entre les pièces pour achever l'idée du portrait, au lieu des joujoux gothiques déjà indiqués, au lieu des tulipes hollandaises et des miniatures sur émail du Japon qui ne font faute, je tirerais de préférence, du sixième livre intitulé *les Sylves*, les trois pages de nature et de sentiment, *Ma Chaumière*, *Sur les rochers de Chèvremorte*, et *Encore un printemps*. »<sup>87</sup>.

Les éléments précédents qui mettent en scène, allusivement, les membres de la famille de Bertrand, ne peuvent à eux seuls constituer une œuvre autobiographique. Disons qu'ils se cachent dans l'ensemble ou plutôt qu'ils s'y « encolimaçonnent » puisque tel est le mot qui caractérise le Rembrandt de la Préface : « L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot. – Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir ». D'autre part, dans « Les Cinq Doigts de la main » (I-6), Bertrand donne une représentation complète d'une famille au moyen de métaphores : chaque doigt en figure un membre. Notons que la famille de Bertrand présente six membres, pas cinq. Une famille importe et il ne faut oublier personne.

On pourrait donc, suivant Sainte-Beuve, trouver deux autres faces antithétiques de l'art de Bertrand : les textes « naturels » et les textes fort ciselés qui semblent exclure les indications autobiographiques<sup>88</sup>.

D'autre part, l'idée que Bertrand se fait de l'impression tant désirée de son livre est toute personnelle, bourguignonne et, pour cette raison, autobiographique. Dans le sonnet adressé à Renduel, l'auteur représente la presse de l'imprimerie par le pressoir du vigneron :

Mon livre est cette vigne, où, présent de l'automne,  
La grappe d'or attend, pour couler dans la tonne,  
Que le pressoir nouveau crie enfin avec bruit.<sup>89</sup>

On voit donc que bien des éléments de l'œuvre se rapportent à la vie de l'auteur mais assez discrètement. Comme nous l'avons déjà écrit, ils s'y encolimaçonnent.

Jean-Luc Gallardo

---

<sup>87</sup> Voir la notice de Sainte-Beuve, éd. G.-F. p. 361. On reconnaît la méthode de Sainte-Beuve telle que Proust la définit. Comment discerner la vie de l'auteur dans des textes extrêmement travaillés, « ciselés », écrit Sainte-Beuve : « il passa presque toute sa vie, il usa sa jeunesse à ciseler en riche matière mille petites coupes d'une délicatesse infinie et d'une invention minutieuse ».

<sup>88</sup> Voir la notice de Sainte-Beuve, éd. G.-F. p. 352.

<sup>89</sup> Édition de J. Bony, p. 360.



UN AIR DE CHAPELLE TRAVESTI  
(LA VIOLE DE GAMBA)\*

Le reître qui pille  
Nippes au bahut,  
Nonnes sous leur grille,  
Te cassa ton luth<sup>1</sup>.

Comme *Le marchand de Tulipes* et *La barbe pointue*, *La viole de Gamba* raconte une histoire de profanation, la *viole* semblant s’inscrire dans un réseau de termes qui renvoient, comme le *violier* du prologue de *Gaspard de la Nuit* (on y reviendra) à la *violation* et au *viol*<sup>2</sup>. Ce qui est violé, c’est d’abord l’espace sacré, et le poème part d’un incident que l’on pourrait juger banal : une corde qui se casse et qui amène le maître de chapelle à désigner un coupable<sup>3</sup>.

On a pu attribuer à la majuscule de *Gamba* un rôle à la fois de leurre et de poteau indicateur. Il faut peut-être nuancer : d’une part, il ne semble pas que Bertrand ait attribué une importance systématique au choix entre majuscules et minuscules dans les titres du manuscrit de *Gaspard de la Nuit*, ce dont témoignent notamment des différences entre la présentation des titres sur les pages de garde et celle des mêmes titres en haut des textes ; d’autre part, Bertrand sait que l’éditeur Renduel, comme d’autres éditeurs de l’époque, aurait imprimé le titre en majuscules, gommant ainsi la distinction. Ce trait peut néanmoins avoir une portée sur le plan des intentions de Bertrand ; le lecteur qui ne connaît pas l’instrument de musique en question risque de prendre GAMBA pour un toponyme au lieu d’y voir le mot italien signifiant « jambe » qui désigne la manière dont on joue de cette viole en la tenant entre les mollets (les violes les plus petites étant tenues sur les genoux), l’instrument se distinguant ainsi de la *viola da braccio*. C’est ainsi que *viole de Gamba* se trouve à cheval entre formulations italienne *viola da gamba* et française *viole de gambe* ou *basse de viole*, son équivalent moderne étant le violoncelle. Selon l’idée astucieuse de Nathalie Ravonneaux, il pourrait s’agir d’un titre en

---

\* Nous remercions vivement Marion Pécher, Nathalie Ravonneaux et Georges Kliebenstein de leurs observations portant sur des versions antérieures de cet article. Nous nous référons en particulier à trois éditions : Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenburg, Champion, 2000 (désormais HHP), Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Livre de poche classique, 2002 (désormais JLS), Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, éd. Jacques Bony, GF, 2005 (désormais JB). Nous nous appuyons surtout sur l’édition de J. Bony pour le texte de *Gaspard de la Nuit*, d’où un certain nombre d’orthographe inhabituelles figurant dans le manuscrit, conservées ici.

<sup>1</sup> *Dijon*, I, *Ballade* [HHP 485].

<sup>2</sup> Commentant le violier du prologue, Georges Kliebenstein nous écrivait : « Le “violier”, au parfum “sauvage” et “pénétrant” (vs la “violette”), est pris dans la chaîne signifiante de la viole (de gamba) et du viol. » (communication personnelle).

<sup>3</sup> Cette problématique du sacrilège et de la culpabilité, et en général de l’intolérance religieuse, apparaît aussi dans d’autres textes de « L’École flamande », notamment *La barbe pointue* et *Le marchand de Tulipes*, voir notre article « Les manies de Maître Huytlen (promenade digressive en compagnie du *Marchand de Tulipes*) », *Insignis*, n° spécial *Gaspard de la Nuit* dans le cadre de l’Agrégation, éd. Christine Marcandier et Vincent Vivès, mis en ligne en décembre 2010. Nous revenons plus largement sur cette question dans un livre en préparation, *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand*.

style macaronique dans le droit fil des « macarons de Naples » du *Raffiné* et du « régal de macarons à l’huile et de polenta à l’ail » du « signor Arlecchino » dans *La Chanson du masque*<sup>4</sup>. Rappelons, après Jacques Bony, que *macaron* ne désigne pas le gâteau que l’on appelle aujourd’hui de ce nom : on doit remonter vers les sources étymologiques de *macaron*, des macaroni qui pourraient désigner ici non pas les pâtes ainsi nommées aujourd’hui mais des gnocchi, selon l’emploi italien du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles (TLF). Cet emploi du mot *macarons* présente peut-être un cas réflexif de français macaronique...

Mais à propos d’un livre dont le titre même se réfère à Hoffmann, on ne peut écarter l’hypothèse du renvoi à un autre titre sur le patron *article défini /instrument /de/ toponyme* : « Le Violon de Crémone » comme l’a fait remarquer Jacques Bony, la parenté entre *violon* et *viole* assurant la visibilité de cet effet de calque [JB 377]. En même temps, comme l’a relevé Stéphane Lelièvre<sup>5</sup>, le sujet même de ce texte portant sur un maître de chapelle chagriné par de violentes discordances qui introduisent du « bruit » dans le message religieux ne peut que susciter, pour un lecteur des fantaisies d’Hoffmann, le souvenir d’un autre titre, « Les Souffrances musicales du Maître de Chapelle Jean Kreisler ». Pour Gisèle Vanhese, « avec l’exclamation “Au diable Job Hans le luthier”, le dernier verset confirme que le cadre et le personnage principal appartiennent à un contexte germanique (et non italien) comme le laissait supposer aussi l’inscription du poème dans le Premier livre “École flamande” »<sup>6</sup>. L’argument est intéressant, sans être concluant : la mention « L’École flamande » peut dans certains cas offrir des représentations à la manière de *l’École flamande* sans pour autant évoquer des scènes ou paysages flamands (l’hypothèse se présente notamment, croyons-nous, pour *Le Capitaine Lazare*, malgré son proche parent avant-textuel *L’Écolier de Leyde* qui proviendrait par définition... d’une école flamande).

Le texte présente une série d’énigmes. Comment expliquer la temporalité étonnante de l’évocation ? Pourquoi le maître de chapelle imagine-t-il des scènes comiques ? Qui est responsable de cet incident incongru ?

#### LE TEMPS D’UN RÊVE

Dans *La Lanterne magique* (Charpentier, 1883), Banville allègue la temporalité de lecture particulière d’une tradition de proses courtes remontant à Bertrand : « Or mon livre est, après les *Fantaisies* de Gaspard de la Nuit et les *Poèmes en Prose* de Baudelaire, le seul qui

---

<sup>4</sup> Sachant que *maccherone*, source de *macaron*, *macaroni* et *macaronique*, désignait une « nourriture grossière » (*Trésor de la Langue française*, désormais TLF), on peut se demander si le *régal* est vraiment la source de plaisirs gastronomiques indicibles venant d’un « signor Arlecchino » oxymorique : Arlequin, avec son manteau à losanges qui rappelle symboliquement un habit fait de morceaux de vieux vêtements rapiécés, est par excellence un représentant des pauvres qui mangent justement des nourritures grossières. Dans *Le Raffiné*, sur un fond sonore procuré par les boniments des marchands, on entend dire par le raffiné ou un autre acheteur potentiel qui trempe son doigt dans la « truite à la sauce » d’un vendeur, qu’il « manque les épices » dans le « poisson d’avril » du *Raffiné*, autrement dit que c’est mauvais au point d’être une véritable plaisanterie du point de vue du gourmet. Significativement, le raffiné rêve de « mauviette rôtie », l’alouette étant un plat plus rare (quoique sans doute souvent remplacée par des oiseaux moins nobles et qu’il était plus facile d’attraper).

<sup>5</sup> « *Gaspard de la Nuit* : des fantaisies à la manière de... Hoffmann ? », in *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 143-144 n. 23.

<sup>6</sup> « Un sens à la fois précis et multiple. Poétique de l’ambigu dans *Gaspard de la Nuit* », in « *Un livre d’art fantasque et vagabond* ». *Gaspard de la Nuit d’Aloysius Bertrand*, éd. André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Garnier, 2010, p. 77.

contienne des compositions assez courtes pour pouvoir être lues en deux minutes. »<sup>7</sup>. Ici, la durée de la rupture de la corde est très courte comparée au temps qu'il faut pour lire les trois paragraphes médians<sup>8</sup>, même s'il faut supposer que l'événement de la cassure est précédé d'un dérapage momentané du son de la viole, prolongeant la durée de ce bruit saugrenu. Pour Helen Hart Poggenburg, « Le large blanc qui précède [le dernier] verset (2 cm sur le [manuscrit]) représente le temps de la cassure de la corde qui s'est accompli dans le silence de la page blanche. » [HHP 304]. Matthieu Liouville part probablement de la même idée lorsqu'il écrit que « dans la dernière strophe une corde s'est cassée, interrompant prématurément la musique » et que « les facéties et le poème s'interrompent brusquement parce que "La corde s'est cassée". La source d'inspiration est alors brusquement tarie, puisqu'elle consistait en une corde unique »<sup>9</sup>. Il n'y a pas de raison de penser qu'il n'y avait qu'une corde, mais il est évidemment impossible au maître de poursuivre avec celles qui restent (cf. les rires et pleurs de Maribas dont le bruit fait penser à la manière dont geint « un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé » dans *Départ pour le sabbat* et qui se féliciterait de pouvoir poursuivre le concert avec force discordances diaboliques). En fait, c'est tout ce qui se trouve entre les deux « versets » extérieurs qui représente ce temps de la cassure et, pour ainsi dire, de la presque-cassure.

Dans l'une de ses analyses du texte, Luc Bonenfant insiste sur les mots en effet cruciaux « comme si ». Mais ce sera pour suggérer que « le lecteur est sommé de faire semblant, c'est-à-dire de croire à ce qui lui est raconté malgré les invraisemblances », d'où sa lecture d'ensemble suivant laquelle « la coexistence paisible de deux univers logiquement irréconciliables fait de *La viole de Gamba* une pièce merveilleuse (au sens où Todorov entend le merveilleux) en obligeant à repenser le cadre réaliste offert par la première proposition du premier paragraphe de la pièce ». « L'explication rationnelle du dernier paragraphe, " – La corde s'était cassée" [...] permet peut-être de comprendre *la raison* du merveilleux (il est arrivé par la force de la cassure) mais n'en explique pas pour autant *la nature*, encore moins la véracité. »<sup>10</sup> Cette conception nous paraît bien cerner un aspect essentiel du texte et elle s'accorde avec la stratégie du *comme si* qui préside à la présentation (typo)graphique quasipoétique des « strophes » ou « couplets » mise en œuvre par Bertrand. De même cependant que ce *comme si* formel fait des textes à la fois des poèmes ou chansons et de la prose, il faut tenir compte d'un second versant du mécanisme de duplicité textuelle mis en place par l'auteur que l'hypothèse d'une pièce merveilleuse ne prend pas en considération.

Notons d'abord que Bertrand ménage souvent la possibilité d'une lecture « rationnelle » et d'une lecture surnaturelle, comme pour les textes contigus *La Chambre gothique* et *Scarbo* où le lecteur, selon un *topos* fantastique, ne sait pas si l'on évoque la réalité ou le contenu d'un rêve. Il aurait peut-être adopté une définition du fantastique un peu différente et, partant, plus floue, à l'instar de Nodier dans son article « Du fantastique en littérature » (*Revue de Paris*, 1830) qui n'opère pas de distinction nette entre ce que Todorov appellera le *fantastique* et le *merveilleux*. Quoiqu'il en soit, nous pensons que l'effet de fantastique s'appuie bien ici sur la possibilité d'entretenir deux lectures et on peut penser que beaucoup des textes de *Gaspard de*

---

<sup>7</sup> *La Lanterne magique* (Charpentier, 1883), cité par Than-Vân Ton-That, « Les mille et une métamorphoses d'*Undine* : rêveries et variations entre deux eaux », *Méthode !*, n° 18, 2010, p. 253.

<sup>8</sup> Comme l'a fait remarquer Marvin Richards, *Without Rhyme or reason*. Gaspard de la Nuit *and the dialectic of the prose poem*, Lewisburg, Bucknell University Press / Londres, Associated University Presses, 1998, p. 114-116.

<sup>9</sup> *Les Rires de la poésie romantique*, Champion, 2009, p. 141 et 142.

<sup>10</sup> *Les Avatars romantiques du genre. Transferts générique dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Canada, Nota Bene, 2002, p. 34.

*la Nuit*, et notamment l'ensemble du Livre Troisième, jouent sur l'hésitation épistémologique que Todorov, après d'autres, a placée au cœur du texte fantastique. Ce n'est pas forcément au sens d'« un ordre de faits placé à la limite de l'extraordinaire et de l'impossible », mais en proposant cette définition Ampère avait lui aussi souligné l'importance de l'ambiguïté (*Le Globe*, le 2 août 1828).

Des deux lectures, la première, celle de Luc Bonenfant, consiste à privilégier l'idée d'un surgissement surnaturel et merveilleux de personnages de théâtre avec leurs caractères fortement stéréotypés. La seconde engage une interprétation (toutes proportions gardées) réaliste. Il est vrai que cette hypothèse serait inopérante pour certains textes (par exemple *Le Falot*), mais on ne peut exclure le recours, parfois, à des motivations psychiatriques ou médicales compatibles avec l'idée du fantastique que présentait Walter Scott dans sa préface à la traduction des œuvres d'Hoffmann de Loève-Weimars.

Bertrand se fonderait sur des conceptions courantes à l'époque du rêve et de l'association d'idées. De même qu'un rêve peut sembler long mais n'occuper que quelques secondes, le moment où la corde se casse provoque une série d'associations d'idées complexes dans l'esprit du maître de chapelle, comme par une expansion temporelle qui occupe les trois paragraphes entre les deux astérisques<sup>11</sup>.

Cette petite éruption volcanique sous un crâne, qui ne suggère en rien une « coexistence paisible » des deux univers culturels et axiologiques convoqués, apparaît comme une sorte de « facule burlesque » pour adapter l'idée de la facule, et notamment de la « facule lyrique », d'Albert Henry<sup>12</sup>. Précisons cependant que nous présumons le caractère tout à fait intentionnel de ce phénomène du point de vue auctorial, l'involontaire explosif étant à situer au niveau du maître de chapelle et non de quelque irruption de l'inspiration ou jaillissement spontané d'idées imprévues chez Bertrand. C'est toute la partition consciente, religieuse, qui se trouve sapée et Bertrand implique peut-être non seulement la revanche carnavalesque du comique sur l'esprit de sérieux du maître, mais aussi une sorte de retour du refoulé, libérant par un jaillissement incontrôlé l'humour et les désirs que ce maître a tout fait pour réprimer. L'humour involontaire, le comique absolu, sont subis comme une crise de fou rire et le sujet, secoué, doit ensuite désespérément tenter de s'en dédouaner, comme si ces idées *n'étaient pas les siennes*. Serait-ce le diable qui tient les fils qui le remuent ? Ou la responsabilité incomberait-elle à un de ses larbins ? Quoi qu'il en soit, c'est un univers comique qui vient d'un bond sur la scène religieuse, non seulement à titre d'écart, mais d'antithèse, l'inconscient qui rit prenant l'apparence d'un cauchemar pour un maître de chapelle pour lequel ce rire involontaire pourrait être lui-même l'un des apanages du diable. Aux yeux de Bertrand, cela ferait-il partie de ses *charmes* ?

#### DES FUNAMBULES À LA COMMEDIA DELL'ARTE

Que le « Jean-Gaspard Deburau » de l'épigraphe tirée d'*Onuphrius Wphly* de Gautier participe à la surdétermination du titre *Gaspard de la Nuit* ne fait pas de doute<sup>13</sup>, d'autant que,

---

<sup>11</sup> L'emploi d'astérisques symétriquement placés n'est pas un hapax dans le recueil, comme on a pu l'avancer, puisqu'on le trouve également dans *Les deux Juifs*. Pour une analyse des fonctions assignées par Bertrand aux astérisques dans *Gaspard de la Nuit*, voir Luc Bonenfant, *ibid.*, p. 102-108.

<sup>12</sup> *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Académie royale de Belgique, 1998. A. Henry parle aussi de facules « discursives », « scéniques » et « translatives ».

<sup>13</sup> Lorsque, commentant le changement de nom de Jacques-les-Andelys en Jacques d'Arquiél, Jean-Luc Steinmetz infère que cette modification « montre bien le statut aléatoire du patronyme dans l'œuvre » (« Bertrand et Cie : "Les Chroniques" », in *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, éd. Nicolas Wanlin,

comme l'écrit Helen Hart Poggenburg : « Onuphrius ressemble à Bertrand ; fêru d'Hoffmann, "la griffe ou la queue du Diable perçait toujours quelque part" » dans ses compositions [HHP 303]. Ainsi que l'indique l'étymologie de son nom, Arlequin, impliqué par la seconde épigraphe, est d'abord un diable, ce qui explique sans doute l'ébauche de corne du masque du personnage et surdétermine l'« expression indéfinissable de malice et de bonhommie » de Deburau dans la première épigraphe, le mot *malice* rejoignant des termes comme *maligne* (*La Sérénade*) et *malignités* (le prologue [JB 89]), le mot apparaissant notamment dans *La Poterne du Louvre* pour caractériser les « yeux brillants de malice » du nain diabolique (de même, dans « L'étable de Saint-Jean. Chronique de l'An 1359 », « le prince de Galles, autrement nommé le prince Noir, avait deux nains, favoris malicieux et cruels » [JLS 258]. Jean des Tilles est pour sa part qualifié d'« ondin malicieux et espiègle »).

Deburau était le mime le plus célèbre de l'époque et notamment un magnifique Pierrot, parmi bien d'autres rôles. Beaucoup de grands auteurs sont allés le voir, le livre que Jules Janin lui consacra résumant un peu ce qui est un véritable mythe romantique en train d'éclorre<sup>14</sup>. Il ne s'agit pas de n'importe quel mythe puisqu'il en va de l'idée d'une culture *populaire*, aux antipodes du théâtre de la Comédie française, des valeurs de l'Académie, culture parfaitement adaptée non seulement aux goûts du public prolétaire du Paradis, mais aussi aux aspirations anti-classiques des Romantiques. Les évocations de ce théâtre-là ont souvent charrié des connotations idéologiques quand elles ne faisaient pas directement appel à une conception politisée de la culture, même si le contenu du théâtre de Deburau était pour l'essentiel assez inoffensif. Il apparaît clairement qu'avec Polichinelle dans la *Préface* ou Zerbine<sup>15</sup> dans *Les Cinq doigts de la main* qui précède *La viole de Gamba*, Bertrand a délibérément mis en place comme points de référence culturelle (ou subculturelle, au sens du XX<sup>e</sup> siècle ?) des formes de théâtre comiques et/ou populaires.

Le nom du théâtre des Funambules où Deburau triomphait s'expliquait par l'obligation que l'on avait imposée aux acteurs de savoir marcher sur la corde raide, cet impératif découlant d'une réglementation qui, à diverses époques, cherchait à restreindre l'utilisation de la parole pour aider les théâtres officiels (les Théâtres français et italiens) et/ou faciliter le travail de la censure, surtout s'agissant d'un théâtre populaire susceptible d'occasionner des troubles à l'ordre public en cas de propagande politique. Autrement dit, l'idée de Deburau et des Funambules était indissociable de celle de contraintes et de censure, mais aussi, le cas échéant, de leur habile contournement. Ce n'est pas un hasard si au moment de la fermeture du théâtre, sous les coups du baron Haussmann, Baudelaire écrit *Une mort héroïque* à titre d'épithète pour la mort héroïque du théâtre de Deburau<sup>16</sup> avec en filigrane la mise en cause d'un Prince devenu Empereur que le lecteur était incité à identifier<sup>17</sup>. Nathalie Ravonneaux nous signale que dans son *Histoire du théâtre dessinée*, André Degaine raconte ainsi l'origine des Funambules :

---

Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, p. 115), il fait primer un raisonnement diachronique – les-Andelys et d'Arquiél sont différents, *donc* ces désignateurs rigides n'étaient pas nécessaires – sur une analyse synchronique, laquelle ne peut que conclure à la motivation de ces noms en fonction du « pacte onomastique » de *Gaspard de la Nuit* et, plus généralement, l'œuvre de Bertrand, voir Georges Kliebenstein, « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 239-259.

<sup>14</sup> Jules Janin, *Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous*, Les Introuvables, 1981 [1881, première publication 1832]. Voir aussi *Deburau*, « par Jules Janin, Gérard de Nerval, Eugène Briffaut, Théophile Gautier, Albert Monnier, etc., etc. », Paris, Impr. d'Aubusson et Kugelman, 1856.

<sup>15</sup> Personnage de *La Servante Maîtresse* de Pergolèse, le livret étant de Scribe.

<sup>16</sup> Voir notre livre *Logiques du dernier Baudelaire*, Champion, 2003, p. 113-160.

<sup>17</sup> Peter Schofer, « *Une mort héroïque*. Baudelaire's social theater of cruelty », in *Theater and society in French Literature*, University of South Carolina, *French Literature Series*, XV, 1988, p. 50-57.

En 1814, tout à côté des « Chiens savants », s'installe le « Théâtre de Madame Saqui », la funambule. En 1815, un certain Bertrand achète les « Chiens savants » et se brouille aussitôt avec Madame Saqui. Par hostilité, il rebaptise son théâtre « Les Funambules », alors qu'il entend le consacrer à la pantomime. La salle est assez sordide et sent le moisi [...] par arrêté préfectoral, les comédiens doivent nécessairement entrer en scène en marchant sur les mains. Ensuite : interdiction de parler pour Gilles, Arlequin, Pierrot, Polichinelle ou le vieux Cassandre... [...] Or, ce petit théâtre minable va connaître la célébrité. Bertrand engage un « Paillasse », Jean-Baptiste [*sic*] Debureau qui, lors du remplacement d'un camarade dans Pierrot, à l'idée d'endosser la vaste blouse blanche du Polichinelle napolitain. Pierrot désormais sera ainsi. Un nouveau personnage est né<sup>18</sup>.

C'est ainsi que, selon cette version de l'histoire des Funambules, Bertrand engage Gaspard comme « paillasse », ce qui peut nous rappeler les enjeux du prologue où si « Louis Bertrand » décide d'exploiter sans scrupules en tant qu'éditeur ou imprimeur le livre de Gaspard de la Nuit, c'est en réalité Gaspard qui a engagé Bertrand et qui le piège en jouant sur sa possible rapacité (incarnant l'image que le « vrai » Louis Bertrand en chair et en os se faisait des éditeurs) et sur l'impression de supériorité qu'éprouve ce « Louis Bertrand » face au « pauvre diable », emblème ambulant du génie incompris que l'éditeur pourra aisément plumer, s'il n'est pas lui-même... un homme de paille.

L'évocation d'un mime dans l'épigraphe conforte-t-elle cette appréciation de François Kerlouégan, commentant le premier livre de *Gaspard de la Nuit* ?

Ce qui contribue d'ailleurs plus que tout à sa *picturalité*, c'est que « L'École flamande » est tout entière placée sous le signe du silence<sup>19</sup>.

En réalité, la référence à Debureau fait anticiper un jeu silencieux qui n'aura pas lieu, reprenant sous une forme concise, une tactique de frustration des attentes du lecteur déployée dès le prologue : *La viole de Gamba* est un texte placé sous le signe de la cacophonie. C'est le sonore qui sert de point de départ pour la vision qui en constitue la traduction<sup>20</sup>. Or les instruments de musique peuvent parfaitement être anthropomorphes, chez Bertrand comme ailleurs, ce qui apparaît aussi bien dans *La messe de minuit* avec ses orgues qui « grondent » que dans *Les Grandes Compagnies* où la « cornemuse qui se désenflait [...] pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent ». La viole de gamba aurait néanmoins un statut assez particulier, ainsi détaillé par Julien Izrailowicz :

Si la viole a fini par disparaître, c'est parce que le violon, qui était à l'origine un instrument de rue et de cabaret dont le noble ne pouvait pas jouer, prenait peu à peu ses lettres de noblesse... De plus, pendant la révolution française et après, les violes, sans doute jugées trop aristocratiques, furent transformées en violoncelles, violons et altos... [...] Le son est considéré plus doux, peut-être plus mélancolique, que celui du violon, ou bien plus aigre et grinçant, selon les sensibilités : en effet, la viole de gambe est un instrument dont la popularité connaît des éclipses. [...] « Si les instruments sont prisez a proportion qu'ils imitent mieux la voix, & si de tous les artifices on estime d'avantage celui qui représente mieux le naturel, il semble que l'on ne doit pas refuser le

---

<sup>18</sup> Nizet, 1992, p. 264-265.

<sup>19</sup> « Étude littéraire [du Livre I] », in *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit*, éd. Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, CNED/PUF, 2010, p. 160.

<sup>20</sup> Cf. Benoît Houzé sur ce procédé de la visualisation par écoute interposée, « "Écoute ! – Écoute !" : enjeux du sonore dans *Gaspard de la Nuit* », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, 2010, p. 203-211.

prix a la Viole, qui contrefait la voix en toutes ses modulations, & mesme en ses accents les plus significatifs de tristesse & de joye » (M. Mersenne, Harmonie Universelle, 1636)<sup>21</sup>

Le rôle significatif de la viole dans la musique religieuse italienne trouverait ses origines dans la décision du pape Alexandre VI de faire venir à Rome des violistes en 1492. L'instrument sera très apprécié par la cour de Louis XIV. Les violes sont fabriquées par des familles de luthiers (comme les Stradivari) et elles rendent célèbre en particulier la ville de Crémone. Si ce sont les luthiers qui sont les facteurs de violons et de violes, on peut même se demander s'il ne s'agit pas d'impliquer qu'il fallait acheter la corde d'un \*violier (cf. le violier floral du prologue, variante de *giroflée* qui renvoie à un passage célèbre de *René*<sup>22</sup>), sans parler, nous fait remarquer N. Ravonneaux, du cordier qui fabrique notamment la corde sur laquelle marchent les funambules. Comme nous le rappelle Marion Pécher, la viole de gambe trouve ses origines dans le luth sur le plan à la fois de ses frettes, du nombre habituel de ses cordes et de ses accords.

On voit grâce aux éléments historiques cités l'ambiguïté qui a marqué la réception des sons de la viole de gambe. D'un côté, l'instrument peut apparaître comme le symbole d'une musique du Vatican, de l'Église, de la cour, trop marqué par ses contextes d'utilisation pour que la Révolution française ne la prenne pas pour le symbole d'une musique emblématique d'Ancien Régime qu'il conviendrait ainsi d'éradiquer. De l'autre, avec son potentiel « plus aigre et grinçant », la viole peut elle-même s'opposer à toute tonalité compassée de convention. C'est cette double personnalité de la viole qu'exploite le texte, seule la cassure de la corde permettant ici à l'autre voix de l'instrument de s'exprimer d'où un paroxysme sonore qui serait peut-être moins un simple fait que l'effet exagéré de ce couac dans l'esprit désarçonné du maître de chapelle. Ainsi, la viole se révolterait – romantiquement, serait-on tenté de dire – contre le caractère unilatéral et figé (autant dire « classique », dans l'esprit de Bertrand<sup>23</sup>) de son emploi. En même temps, la viole se placerait du côté du Peuple, sa discordance le rapprochant du théâtre et de la chanson populaire convoqués par les deux épigraphes. N. Ravonneaux a sûrement vu juste en avançant que Cassandre est virtuellement inscrit parmi ces vieilles *perruques* qui s'étaient manifestés lors de la bataille d'*Hernani*, le coup de pied au derrière décoché par Arlequin l'inscrivant dans l'illustre fédération des Bousingots<sup>24</sup>.

Faisons un petit détour par Stendhal qui, dans une parenthèse dans le récit, met en scène un dialogue entre « l'auteur » et son éditeur :

La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. Ce bruit est déchirant sans être énergique. Il ne s'accorde avec le son d'aucun instrument. Cette politique va offenser mortellement une moitié des lecteurs, et ennuyer l'autre qui l'a trouvée bien autrement spéciale et énergique dans le journal du matin...

---

<sup>21</sup> <http://julien.izrailowicz.free.fr> (reprise sur Wikipedia, s.v. *viole*). Les détails historiques qui suivent viennent pour l'essentiel de ce même site.

<sup>22</sup> Voir Marie-Catherine Huet-Brichard, « Le texte liminaire, une symphonie ironique », in Gaspard de la Nuit, *le Grand Œuvre d'un petit romantique*, op. cit., p. 30-31.

<sup>23</sup> Voir notamment Luc Bonenfant, « L'épreuve de la traduction. Temporalités, totalités et poéticité dans *Gaspard de la Nuit* », in Gaspard de la Nuit, *le Grand Œuvre d'un petit romantique*, op. cit., 2010, p. 258.

<sup>24</sup> Marion Pécher nous rappelle à juste titre la lettre au gérant du *Spectateur* du 6 août 1832 : « Comme si la parole était monopolisée par les perruques ! » [HHP 739] Quelques lignes plus loin, Bertrand assène : « vous êtes le tronc caduc et pourri d'une société qui tombe en poussière, tandis que la jeunesse est l'ombrage immense de la régénération ». En effet, la perruque appelle en quelque sorte la poussière dans une violente, ou dans *La viole de Gamba* plus douce, surdétermination polémique.

– Si vos personnages ne parlent pas politique, reprend l'éditeur, ce ne sont plus des Français de 1830, et votre livre n'est plus un miroir, comme vous en avez la prétention... (*Le Rouge et le noir*, Livre second, chap. XXII)

On a pu parfois interpréter ce passage comme l'affirmation d'une posture au fond apolitique. Force est cependant, comme toujours, de se méfier de l'idée d'un Stendhal littéral(iste) : nulle œuvre littéraire de l'époque ne donne une vision politique plus *énergique* des forces sociales et idéologies en présence dans les années 1820<sup>25</sup>. La corde cassée est justement pour le maître de chapelle beaucoup plus qu'une petite mésaventure musicale. Il s'agit au contraire d'un drame axiologique où le coup de pistolet dans son concert fait surgir les figures du théâtre populaire qui lui apparaissent comme les vecteurs du Mal – et de la subversion diabolique.

Le son produit par la viole étant considéré comme proche de celui de la voix humaine, il peut ainsi déboucher sur un dialogisme d'ensemble, comme un discours répondant à *l'interrogation* du maître et qui renverse son monde discursif, mais aussi sur une polyphonie ironique contrant son monologisme spirituel et probablement la monotonie relative ou du moins la prévisibilité de ses harmonies rituelles. En même temps, comme nous le suggère N. Ravonneaux, cette question du rapport entre le son de la viole et celle de la voix (cf. Pascal Quignard dans *Tous les matins du monde*) peut aussi renvoyer aux rapports entre le verbal et le paraverbal dans l'histoire du théâtre, l'interdiction de parler étant contournée par toutes sortes de stratagèmes ingénieux, entre autres l'emploi d'écriveaux, des acteurs hors-scène qui « font parler » des animaux (réels, empaillés, etc.) sur scène, souvent (lorsque cela est autorisé) le recours aux chansons, phénomène qui concerne en particulier le Théâtre de la Foire, bien avant la création du Théâtre des Funambules. S'il *interroge* la viole, le maître ne s'attend pas à une réplique cinglante mais à... un concert accompli de concert avec son instrument. L'esclave musical oppose à son maître une forme de résistance (se mettant en grève ?).

On a souvent regretté l'emploi massif d'épigraphes par Bertrand, l'acte de naissance de ce reproche se trouvant dans la notice de Sainte-Beuve qui parle de « pompons », mais se retrouvant encore aujourd'hui chez certains des meilleurs commentateurs. Les épigraphes sont pourtant capitales ici<sup>26</sup> et leurs fonctions et implications sont tout à fait ingénieuses du point de vue du rapport entre dispositif paratextuel et sens textuel(s). La seconde est particulièrement réjouissante puisque cette épigraphe tirée de la chanson populaire *suppose* un air, lequel envahira l'esprit du lecteur français quoi qu'il veuille et lequel primera obstinément

---

<sup>25</sup> Comme on l'a souvent fait remarquer, la formule sert non pas à préconiser l'éviction du politique, mais suggère (entre autres) que la politique ne doit pas être intégrée comme elle l'est dans « le journal du matin », le chapitre entier qui sert de contexte à ce dialogue étant de part en part politique avec son épigraphe tirée du *Mémorial* et, en antonyme de la parole napoléonienne, le livre de Joseph de Maistre que Julien fait semblant de lire. D'autre part, cette comparaison préfigure, en tant qu'amorce, le coup de pistolet de Julien, tirant sur Mme de Rênal au début d'une messe (Livre second, chapitre XXXV). Voir sur cette question Georges Kliebenstein, « Stendhal et le scandale tonal ; le déton(n)ant et le bêlant », in *Le Ton Stendhal*, éd. Philippe Jousset, *Recherches et travaux*, Grenoble, Ellug, 2009, p. 154. Le rapprochement des deux passages sert aussi à dire qu'au-delà de son caractère passionnel, la tentative d'assassinat constitue un acte dramatique lui-même politique, d'autant qu'elle a comme scène « l'église neuve de Verrières », épiphénomène du retour au pouvoir de l'Église pendant la Restauration.

<sup>26</sup> Notons plus généralement que l'on trouve le dispositif utilisé par Bertrand dans d'autres livres de poésies publiés par Renduel, par exemple dans *Premières pensées, poésies*, par Charles Ducros, Renduel, 1834 : après une page de garde présentant le titre, une page est réservée à une épigraphe, avant la présentation du texte même précédé de son titre.

sur toute idée ultérieure d'airs prototypiques de chapelle. Cet effet irrésistible est l'amorce métalectique de celui que la corde cassée engendrera dans l'esprit du maître de chapelle.

Les épigraphes devançant ainsi l'irruption des *lazzis* et roulades de la Comédie italienne et minent ainsi à l'avance toute idée d'une musique religieuse. Deburau étant mime aux Funambules, Bertrand nous encourage à identifier un lien implicite rattachant la corde qui casse à la corde (*funis*) sur laquelle doit marcher le funambule, d'où une chute prenant la forme d'une rupture de ton qui ramène diaboliquement le haut de l'élévation spirituelle vers le bas matériel et corporel. La corde peut aussi renvoyer obliquement, dans le réseau arachnéen des isotopies privilégiées du recueil, aux fils qui tiennent les marionnettes (voire à « il Bamboccio », le peintre contrefait des « bambochades » de Van Laer que l'on comparait à une poupée ou à une marionnette...). Bien que ce ne soit pas monsieur Cassandre qui tombe mais sa boîte à perruques, en se penchant pour la ramasser il reçoit un coup de pied au postérieur donné par Arlequin : la chute est l'un des motifs les plus constants de cet humour<sup>27</sup>.

Le *burlesque* est ici non seulement une caractérisation du ludique de la *Commedia dell'Arte*, mais un rappel de la méthode du *travestissement*, forme de parodie qui consiste à rabaisser thématiquement (par exemple par la scatologie) les sujets nobles.

Pour commenter le mot *lazzis*, la glose « Mot italien : moqueries, plaisanteries. » [JLS 293] est insuffisante. Les *lazzi* (avec ou sans « s ») sont un aspect saillant de la comédie italienne, dont les procédés se distinguent de ceux du Théâtre français notamment par l'importance assignée à la corporalité, à la gestualité paroxystique et parfois acrobatique, voire au bas-corporel et souvent à un humour scatologique. Surtout, les *lazzi* sont généralement des moments *averbaux* de la représentation, comme l'est l'intégralité du travail scénique du mime Deburau (cf. Littré : « Suite de gestes et de mouvements divers, qui forment une action muette. Les comédies italiennes sont pleines de *lazzi*. »). L'absence de paroles des *lazzi* n'interdit cependant guère l'irruption de bruits comiques, bien au contraire elle favorise l'écoute amusée des sons graves ou aigus émanant du corps humain dont les orifices parlent à leur manière du concret, du matériel, du non-spirituel sinon de l'anti-spirituel, facteur qui ne manque pas de doter cette sémiologie d'une propension persistante à l'anticléricalisme.

Le « gargouillement<sup>28</sup> burlesque », se rattachant aux gargouilles et tarasques du gothique (voir notamment le prologue du livre), peut être interprété sous l'angle de borborygmes ou bien d'un vomissement<sup>29</sup>, cette dernière possibilité pouvant être confortée par le deuxième paragraphe du *Maçon* à quelques textes de distance (« Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises » [JB 109]) ou par la fin du *Bel Alcade* dans les « Pièces détachées » (« Quand l'eau de la fontaine du roi Alphonse ne sera plus vomie par la gueule des lions. » [JLS 212]). Luc Bonenfant<sup>30</sup> voyait sans doute juste cependant : la logique profonde du passage invite à penser surtout (ce qui ne veut pas dire exclusivement) au bruit d'un pet. Par le

---

<sup>27</sup> Cf. Baudelaire, « De l'essence du rire » : « Pour prendre un des exemples les plus vulgaires de la vie, qu'y a-t-il de si réjouissant dans le spectacle d'un homme qui tombe sur la glace ou sur le pavé, qui trébuche au bout d'un trottoir, pour que la face de son frère en Jésus-Christ se contracte d'une façon désordonnée, pour que les muscles de son visage se mettent à jouer subitement comme une horloge à midi ou un joujou à ressorts ? Ce pauvre diable s'est au moins défiguré, peut-être s'est-il fracturé un membre essentiel. Cependant, le rire est parti, irrésistible et subit. » (*Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1976, p. 530-531).

<sup>28</sup> TLF : « Bruit (analogue à celui) de l'eau dans une gargouille », « Bruit produit par le passage d'un liquide dans la gorge, dans les intestins, etc. »

<sup>29</sup> Cette seconde interprétation est celle proposée par Aurélie Loiseleur (S. Ledda et A. Loiseleur, *op. cit.*, p. 93 ; voir aussi Matthieu Liouville : « la viole semble presque vomir ce qui suit », *op. cit.*, p. 141).

<sup>30</sup> « Aloysius Bertrand : les prismes historiques et grotesques du Moyen Âge », *Études littéraires*, 37, 2, 2006, p. 69 et « L'épreuve de la traduction [...] », art. cité, p. 257.

truchement de l'indigestion, la viole serait remplacée par un... instrument à vent (cf. *musiciennes* au sens de « haricots »...); et comme nous le rappelle Marion Pécher, les cordes et les frettes de la viole sont en boyau... Le pet est sauf erreur plus courant que le vomissement dans la Comédie italienne ou le Théâtre de la foire et il s'agit bien d'une représentation exemplaire du bruit incongru<sup>31</sup>; il surgit à plus d'une reprise dans le recueil (voir *Le Capitaine Lazare* et *L'alerte*)<sup>32</sup>. Le « coup de pied dans le derrière » du « viédase » ne fait que renforcer l'idée que l'indigestion sonore sort d'un orifice inférieur, le pet pouvant être ici soit un petit accident comme celle qui chagrine le maître de chapelle, le prototype même de l'acte involontaire où le corporel contourne les défenses du sur-moi, soit – dans la perspective toute différente d'un Arlequin – une manière de commentaire narquois, averbal mais d'une dérision très compréhensible. Bertrand, ou Gaspard, est cependant pleinement responsable du pet musical du maître.

Bertrand pense probablement à une expression populaire relevée par le *TLF* : « Loc. *On l'a chassé comme un péteur (d'église)*. "Se dit d'un homme qu'on a chassé honteusement de quelque endroit" (*Ac.* 1835, 1878). » Le même dictionnaire rappelle *péteurs d'église* au sens de « gens indésirables » en citant le *Virgile travesti* de Scarron. L'acception « casser, rompre brusquement » de *péter* existait sans doute déjà à l'époque de Bertrand, en tout cas le sens « éclater, exploser » existait bien et on peut penser à son poème *Le Point du jour* :

Et que l'escopette  
Des chasseurs dorés  
Joyeusement pète  
À travers fourrés. [HHP 497]

On peut donc penser que l'analogie entre la corde qui éclate et le pet est le point de départ de cet effet de profanation. Mais si c'est le maître de chapelle qui fait péter la corde, risque-t-il d'être chassé de l'église ?

Ce registre est renforcé par l'emploi, peu conforme aux discours ecclésiastiques, du mot *viédase*. Ce « terme injurieux [...], dans son origine, devait signifier "visage d'âne" » indique Jean-Luc Steinmetz [JLS 293]; en fait, comme la précise Jacques Bony, le sens du mot est ... « vit d'âne » [JB 378], ce qui, sous le déguisement diatopique de ce mot provençal, corse l'humour scabreux de cette irruption d'une forme de pantomime. C'est aussi sans doute l'inspiration rabelaisienne qui, dans ce texte carnavalesque, explique l'emploi du mot, qui est utilisé au propre et au figuré dans *Pantagruel* et *Gargantua* respectivement (*TLF*, s.v.)<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Cf. *La Voix* de Baudelaire où, selon l'hypothèse convaincante de Serge Meitinger, la « note bizarre » qui émane d'une belle femme serait un pet (« Censure et architecture. La place des pièces condamnées dans l'économie des *Fleurs du Mal* », in *Lire Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire*, éd. José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, 25, 2002, p. 26-27).

<sup>32</sup> On peut penser ici à l'idée d'un dessin qui aurait montré « Un chat qui pisse dans un violon. » dans les suggestions que Bertrand avait données à Renduel pour l'artiste qui aurait illustré son livre. Ce dessin aurait utilisé comiquement l'image pour susciter l'idée du bruit que ferait le pipi du félin qui se livre à un emploi non-prototypique de l'instrument de musique dans un geste qui peut être hygiénique (le chat prend le trou du violon pour une vespasienne musicale) et/ou le signe du mépris (le chat pisse sur la musique humaine). Aucune scène connue de Bertrand ne correspond à ce sujet (on se trouve à mi-chemin entre *La viole de Gamba* et la rosée urinaire de *La Sérénade*) et il s'agit peut-être d'une allusion à un texte que l'auteur a fini par écartier.

<sup>33</sup> Rappelons que le pseudonyme Alcofribas Nasier, anagramme de François Rabelais, est repris par Bertrand dans « Œuvres posthumes d'Alcofribas n° 1 » [HHP 431-435]. Les allusions rabelaisiennes de *Gaspard de la Nuit* sont parfois explicites (voir l'allusion à Gargantua du prologue et l'épigraphe d'*Un rêve* [JLS 53 et 131]).

Donner un coup de pied dans le derrière d'un vit d'âne, voilà l'image cocasse qui émerge pour peu qu'on littéralise le mot *viédase*.

Cet humour est typique aussi du « burlesque » et ce n'est pas un hasard si ce terme figure dans le poème pour accompagner le mot « gargouillement ». La gargouille est déjà l'une des figures exemplaires du grotesque, mais ici on se trouve devant une profanation qui produit, au sens littéraire du terme, un *travestissement* de l'air religieux. Dès le départ, la « viole bourdonnante » fait penser un peu à la « mouche grillée » qui « bourdonnait encore » à l'approche d'une araignée dans *Départ pour le sabbat*<sup>34</sup>. La suite ne produit pas simplement *autre chose* que la musique prévue, mais fournit sa parodie, travestissant diaboliquement la musique escomptée selon la logique de renversement du carnaval... et de la messe noire.

Un élément capital nous a été signalé par N. Ravonneaux : le mot *bourdon* est un « t[erme] de musiq[ue] ton qui sert de basse continue dans divers instruments »<sup>35</sup>, le *bourdon* désignant la corde de *sol*, tandis que la *chanterelle*, terme utilisé dans *La ronde sous une cloche*, désignant la corde de *mi*. Voici l'évocation de Yehudi Menuhin des valeurs des cordes du violon qui, quoique ne portant pas sur la viole, permettent de comprendre un peu la manière dont ces sons peuvent véhiculer des connotations émotionnelles : « La corde de *sol*, la plus grave, suscite une sonorité riche, profonde, et inspire un sentiment de noblesse. La corde de *ré* se distingue par son caractère plus passionné, plus vif. La corde de *la* s'ouvre et s'épanouit dans l'espace. La plus brillante et la plus extravertie des quatre est la corde de *mi*. » (cité Wikipedia, *s.v. violon*). Le bourdon varie selon le type de viole de gambe utilisé, les violes comportant généralement six cordes, mais parfois cinq ou sept... un peu comme les textes de *Gaspard de la Nuit* comportent souvent six paragraphes, mais pas toujours. Dans le cas de la viole du maître de chapelle, il est difficile de savoir quelle corde a été cassée. L'adjectif *bourdonnante* pourrait préciser la nature du drame du maître de chapelle : le couac du bourdon l'arracherait à sa vocation de « noblesse » pour lui conférer une extraversion incongrue et inconvenante, déguisant momentanément le grave bourdon en chanterelle guillerette. L'étonnement du maître serait en outre exacerbé car on s'attendrait davantage à ce que ce soit la chanterelle qui se casse, comme dans *La ronde sous une cloche*. Marion Pécher nous rappelle cependant que l'on peut aussi considérer le bourdonnement de la viole dans le sens de la « fonction » de bourdon de l'instrument tout entier et dans ce cas, il pourrait s'agir en réalité précisément de la chanterelle. L'expression « le maître de chapelle eût à peine interrogé de l'archet » signifierait, selon sa déduction, que la cassure se produit dès que le maître commence à s'accorder, avant qu'il ne se mette à jouer pour de bon.

Paradoxalement, le maître contribue lui-même au burlesque profanatoire par son juron, contaminé par cette rupture de tonalité au point d'invoquer le diable dans la chapelle.

---

<sup>34</sup> Le motif du bourdonnement est récurrent dans *Gaspard de la Nuit*. Le bourdon du *Maçon* qui est une cloche ornée de vers gothiques, l'esprit qui bourdonne dans *Le Falot*, « les prières bourdonnantes des pénitents noirs » d'*Un rêve* (Laurent Zimmermann parle justement du « devenir insecte dans la métaphorisation de la deuxième strophe », « Lecture d'*Un rêve* », in *Lectures de Gaspard de la Nuit, op. cit.*, 2010, p. 317 : la notation va dans le sens d'une caricature anticléricale et peut suggérer moins le bourdon d'orgue que « le plain-chant des églises », cf. Charles Nodier et V. Verger, *Dictionnaire universel de la Langue française*, Librairie Classique-Élémentaire de Belin-Mandar, 1835, *s.v. bourdon*), la salamandre qui « bourdonnait avec la flamme aux changeantes couleurs » dans *La Salamandre*, « un silence à travers lequel eût bourdonné le vol d'une mouche » dans *L'Alerte*, Scarbo qui bourdonne dans le *Scarbo* des « Pièces détachées » ; ailleurs, « les eaux du lac bourdonnent » dans *Les Chasseurs suisses*.

<sup>35</sup> Voir Nodier et Verger, *ibid.*, *loc. cit.*

LA SCÈNE ENCHÂSSÉE

Un aspect important de la portée de ce texte apparaît dans ce commentaire de N. Ravonneaux, qui insiste sur le « détournement burlesque de la tradition littéraire et picturale de la vanité », ce qui aide, pour ce texte, à

rendre compte de son caractère irrévérencieux. Il y a également l'image du cadavre galvanisé puisque le jeu autour de « poudreux » renvoie aux revenants et autres spectres et que le maître de chapelle recouche la viole de gambe dans son étui. Rappelons en effet que, dans la langue populaire, on désigne le cercueil comme un étui à violon<sup>36</sup>.

On a pu trouver dans la picturalité de *La viole de Gamba* une véritable négativité. Ainsi, selon François Kerlouégan :

En regard de cette propension du texte poétique au mouvement, le tableau fait office, par sa densité, sa dimension close et son immobilité mortifère, de parfait contre-modèle. De manière symbolique, ce n'est pas un hasard si, dans *La Viole de Gamba*, pourtant la pièce la plus emblématique de la force du paradigme pictural, interviennent une « boîte », une « cassette » et un « étui », trois objets qui miment la conception très formaliste qu'a Bertrand de son art mais qui, également, enferment et étouffent<sup>37</sup>.

Le mouvement (ou son illusion) est pourtant central dans la peinture flamande et dès *Harlem* c'est en partie ce que Bertrand retient de « L'École flamande ». D'autre part, les objets mentionnés n'étouffent rien. Ils participent d'une logique onirique. Or pour F. Kerlouégan, « [...] dans *La Viole de Gamba*, la "poudre" à perruque est réactivée, par la grâce d'une logique qui est à l'opposé d'une logique du sens, par "la poudreuse viole dans son poudreux étui" : la progression sémantique n'a là rien de cohérent, au sens où elle produirait du récit, mais elle témoigne de la dimension *structurante* des obsessions lexicales et sonores du poète. »<sup>38</sup>. Loin de présenter une absence de « logique du sens » et de cohérence, le texte présente une joyeuse polysémie où le problème serait peut-être surtout le trop-plein de cohérences au pluriel. En réalité, comme le montre très bien l'interprétation de N. Ravonneaux, la vanité n'apparaîtrait ici que sous la forme d'un détournement parodique car le message du cœur du texte serait la possibilité pour la vie de rejaillir de manière inattendue en déjouant l'ordre religieux, de même que la *Commedia dell'Arte* et le théâtre de la foire déjouaient les codes du Théâtre français, geste poursuivi par la querelle des Anciens et des Modernes entre les Classiques à perruques poudreuses et les Romantiques.

Le retour de la poudre, relevé par Marvin Richards<sup>39</sup>, correspond à une logique de rêve où la poudre réelle est métamorphosée en « Amidon pulvérisé et parfumé que l'on utilisait au XVIII<sup>e</sup> s. sur les cheveux ou les perruques. » (*TLF*, s.v. *poudre*). On peut soit voir dans l'étui poudreux, où *poudreux* est une périphrase classique pour *poudreuse* (ainsi la répétition *poudre-poudreux* peut-elle supposer une syllepse), la preuve que le rêve correspond à la réalité (un élément du monde onirique qui se retrouve dans le monde réveillé étant un *topos* de la littérature fantastique) soit considérer la poudre de perruque comme la transformation dans le monde onirique d'un élément de l'environnement concret du rêveur selon l'une des conceptions du rêve courantes à l'époque de Bertrand. Ici la corde cassée produirait une forme

---

<sup>36</sup> Communication personnelle.

<sup>37</sup> Art. cité, p. 165 et n. 1.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 116.

d'hallucination, permettant au principe carnavalesque de faire irruption dans l'espace sacré de la chapelle<sup>40</sup>.

La scène qui se déroule doit être considérée sous l'angle d'un palimpseste, se jouant à la fois sur une scène de théâtre et dans l'église, d'où le caractère sacrilège de cet humour jouant sur le cocuage de Pierrot par le traître Arlequin qui « enlevait la jeune fille avec la cassette du vieux » (motif topique qui pourrait aussi suggérer une allusion à la cassette d'Harpagon dans *L'Avare*). Pierrot n'est pas seulement *enfariné* au sens cosmétique de l'apparence du personnage grîmé, cet enfarinement suggérant qu'il a été couvert de la poudre de farine qui a jailli de la boîte à perruque qu'il a laissée tomber et peut-être qu'il a été roulé dans la farine, comme on dirait aujourd'hui. Le dictionnaire de Boiste, dans son tirage de 1836, n'indique pas ce sens d'*enfariner*, ni l'expression *rouler dans la farine*. Le *Dictionnaire historique de la Langue française* d'Alain Rey (Le Robert, 2010, désormais *DHLF*) indique 1867 comme date de la première attestation connue pour cette expression), mais relève « (*famil.*) venir la gueule [enfariné]e, inconsidérément, avec une sottise confiance » (*s.v. enfariner*), ce qui peut motiver la même implication et plus précisément le *DHLF* indique « *venir la bouche (la gueule) enfarinée* (1675), “avec de naïves illusions”, par référence au type de niais de l'ancien théâtre au visage couvert de farine » (*s.v. farine*). La farine est donc liée théâtralement à la crédulité et, inversement, à la manipulation.

Si l'on peut évidemment lire cette scène enchâssée de manière séparée, comme une parenthèse sans relation avec les premier et dernier paragraphes, on peut penser qu'il y a un effet oblique de mise en abyme, les questions de naïveté, de duperie et d'escroquerie étant au cœur du récit englobant : c'est le maître de chapelle qui, avec la cassure de la corde, recevrait au figuré un coup de pied au derrière et ce serait somme toute lui qui a été trompé par le luthier, vit d'âne portant un bonnet d'âne. Sa viole même comporte des cordes provenant d'un animal mort : mouton, cheval ou... âne ?

#### LE TRAVESTISSEMENT ET LA FAUTE

Contrairement aux maîtres qui figurent dans *La barbe pointue*, *Le marchand de Tulipes* ou *Maître Ogier*, celui de *La viole de Gamba* n'est pas nommé, peut-être en partie parce que Bertrand laisse ouverte la possibilité d'une sorte de supplément aux *Souffrances musicales* de Jean Kreisler. Une telle supposition pourrait apporter une motivation de plus au rapport de cause incertaine à effet spectaculaire du texte. Bertrand semble bien renvoyer à ce passage où le Maître de Chapelle souffre musicalement de la voix d'une chanteuse :

– oh ! crie, miaule, grince, brais, gargarise, roucoule, j'ai touché la pédale du fortissimo, et je fais retentir le piano comme un orgue. – O Satan, Satan ! lequel de tes esprits infernaux est entré dans ce gosier, qui force et torture tous les tons. Quatre cordes ont déjà sauté, et un des marteaux est invalide. Les oreilles me tintent, ma tête bourdonne, mes nerfs tremblent. Tous les sons braillards des trompettes de la foire ont donc été relégués dans ce gosier féminin. – J'en ai des vertiges, et je bois un verre de bourgogne !<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Voir encore M. Richards, *ibid.*

<sup>41</sup> Hoffmann, *Contes fantastiques*, traduction de Loève-Weimars, éd. José Lambert, Garnier-Flammarion, « GF », t. 3, 1982, p. 189-390. Notons que les paroles de Gaspard dans le prologue : « Ce manuscrit [...] vous dira combien d'instruments ont essayés mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive » [JB 88] peut très bien rappeler, en la transposant vers le domaine des instruments à vent, l'histoire du « Violon de Crémone » où Crespel essaie d'innombrables violons, les cassant ensuite chaque fois, avant de trouver le violon surnaturel capable de guérir sa fille.

Cette allusion à « la foire » a pu être le point de départ de l'irruption des personnages de la Comédie italienne dans *La viole de Gamba*, le théâtre de la Foire recourant aux mêmes personnages. Ce motif de la dysharmonie revient évidemment dans d'autres textes, les cas les plus proches étant *Départ pour le Sabbat* (« Et lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé. »), *La Sérénade* (« Un luth, une guitarone, et un hautbois. Symphonie discordante et ridicule. ») et surtout *La ronde sous la cloche* (« La chanterelle de mon luth, appendu à la cloison, éclata »), ces textes participant à une symphonie de ce qui est précisément la dis-cordance, concept capital à la fois pour toute critique musicale et pour toute discussion sérieuse de la versification, en particulier sous la forme romantique où la discordance joue souvent un rôle stratégique et positive<sup>42</sup>.

Mais si l'une des origines de la corde cassée se situe sur un plan intertextuel, l'origine de la cassure est aussi une question quasi juridique. On peut s'en tenir, comme les commentateurs le font communément, à l'assertion colérique du maître de chapelle : ce serait la faute du luthier, Job Hans, coupable de lui avoir vendu une corde défectueuse. Il faudrait cependant se montrer moins docile et soumis à la voix du maître, voire plus soupçonneux que n'ont été la plupart des commentateurs du texte.

La première raison de s'interroger sur son imputation de responsabilité est que s'il a acheté cette corde au luthier en question, c'est peut-être... parce que la corde précédente avait cassé, même si l'hypothèse d'une corde simplement usée ne peut être écartée. Si cette corde avait cassé, soit il l'avait achetée à un autre luthier, soit il l'avait achetée au même parce qu'il s'agissait en principe du meilleur luthier des parages. Dans les deux cas, la corde cassée suppose une autre rupture de corde, sans doute à peu de distance, à moins évidemment que la corde n'ait été achetée il y a longtemps et dans ce cas, le maître subirait une avanie habituelle du joueur de guitare ou de viole, les cordes étant moyennement robustes et toujours susceptibles de se casser ou du moins destinées à s'user.

Dans l'hypothèse suivant laquelle le maître de chapelle serait un avatar de Jean Kreisler, comme par un supplément fantaisiste à ses « souffrances » hoffmanniennes, la corde aurait pu être cassée par une maladresse... que lubrifierait l'alcool. Mais il faut, comme nous l'a fait remarquer Marion Pécher, tenir compte de l'état « poudreux » de l'étui : on pourrait donc inférer « que la viole n'a pas été jouée depuis longtemps ». Et dans ce cas, le luthier serait sans doute encore moins responsable de cette avanie.

Il serait possible de penser, comme nous le souffle Georges Kliebenstein, que c'est le Diable qui casse le fil qui remue la musique et sur un plan métaleptique, c'est bien Gaspard (ou à un autre niveau encore Bertrand) qui le fait casser. Nous croyons cependant que Bertrand suppose (aussi) une autre logique : celle du bouc émissaire. Ayant commis *lui-même* cette profanation, cassant par imprudence (par un faux mouvement, par un geste trop brutal ?) la corde, le maître de chapelle chercherait tout de suite un coupable – « mauvais ouvrier ne trouve jamais bon outil » –, soit au sens où l'outil est rendu responsable d'un mauvais travail dû à la maladresse de l'ouvrier, soit au sens où l'ouvrier incompetent n'a pas la capacité de choisir intelligemment les outils dont il se servira. La formulation « – La corde s'était cassée. » suscite ce commentaire de Luc Bonenfant : « la réflexivité produite par le verbe pronominal final induit une *activité* de la part de l'objet : sur le plan logique, la corde a pu,

---

<sup>42</sup> Comme nous l'a fait remarquer N. Ravonneaux, on trouve dans le prologue une image sans doute plus euphonique : « l'enfant qui chantait une mélodie plaintive en tournant sous la muraille la roue du cordier » du prologue [JB 79] renvoie au sens musical de *cordier* (TLF : « Pièce de bois, généralement en ébène, fixée au bas des instruments de la famille du violon, et sur laquelle sont attachées les cordes »), tout en suggérant une lamentation, une plainte. L'instrument désigné est en tout état de cause une vielle à roue, la roue étant actionnée par une manivelle.

pour *se* casser, effectuer elle-même le geste qui conduit à son anéantissement. [...] La mort de la viole n'apparaît-elle pas ainsi comme un suicide ? »<sup>43</sup> Cette hypothèse nous semble problématique : d'une part, la viole n'est pas morte, mais pour ainsi dire blessée seulement ; d'autre part, cette construction semble servir avant tout à éluder toute responsabilité du maître de chapelle et traduire la pensée de ce dernier en se substituant à une autre pensée qu'il s'agit d'évacuer : *\*j'ai cassé la corde*. Mais en matière de refus de responsabilité, il y a mieux encore que le *ça s'est fait tout seul* car on peut imputer le méfait à un autre, surtout s'il fait partie d'une catégorie de l'humanité qui est censée, pour beaucoup de Catholiques, *incarner* la faute et une culpabilité millénaire.

#### LE BOUC ÉMISSAIRE

Job, héros éponyme d'un livre de l'Ancien Testament, doit supporter sans maudire son Créateur toutes les tribulations que le Diable peut lui infliger lors d'une sorte de pari engagé avec Dieu<sup>44</sup>. Le maître de chapelle ne ressemble en rien à ce paragon de la patience et il s'énervait tout de suite devant ce petit accident. Envoyer ce Job au Diable serait donc, à un niveau de signification de l'expression, le renvoyer vers les souffrances du Job biblique soumis aux caprices de Satan – comme le fait d'une autre manière... Dieu dans la Bible. On peut penser à « Louis Bertrand », narrateur du prologue, qui, comme on l'a vu, envoie le Diable rôti en Enfer sans se demander si le Diable ne pourrait pas prendre ce vœu au pied de la lettre, transitivement, pour *le* faire rôti en Enfer en tant que pourvoyeur d'une marchandise satanique. Surtout, envoyer Job en Enfer pour une corde cassée témoigne d'une idée assez peu chrétienne et charitable, la punition rhétorique demandée étant disproportionnée par rapport au délit supposé. On peut objecter que le maître de chapelle n'entend pas cette formule *littéralement* mais le Diable n'est justement pas contraint de prendre l'expression au figuré et il a même tout intérêt à sélectionner le sens qui l'arrange pour bien peupler l'Enfer. Le Diable lui-même est-il une réalité ou une figure de l'esprit humain ? C'est le problème posé par le prologue et qui se trouve à la base de l'équivoque énonciative de *Gaspard de la Nuit*.

L'emploi du nom *Job* peut être surdéterminé par deux significations de *job*, l'une française et tirée de la communisation du nom biblique, l'autre anglaise : à la fois « travail » et « tromperie, mensonge, farce... »<sup>45</sup> (d'autres hypothèses seraient envisageables pour *Hans* (cf. *\*hands* au sens de « mains » en anglais ou cf. le personnage incompetent et naïf Hans des frères Grimm ?) mais on peut aussi se demander si Bertrand ne suppose pas une autre affixation de *job*, pour étendre la série *jobard*<sup>46</sup>, *jobarder*, *jobardise*, *jobelin* par un substantif inédit *\*jobance*. N. Ravonneaux nous indique en outre qu'« il faut sans doute mobiliser

---

<sup>43</sup> « L'épreuve de la traduction [...] » art. cité, p. 257-258.

<sup>44</sup> Cf. « Les Chasseurs suisses » : « Mais à l'exemple de Job, j'ai offert ma patience au Seigneur [...] » [HHP 427].

<sup>45</sup> TLF : **Job**, s. m. Tromperie, mensonge. *Monter un job*. Monter un coup. *Monter le job*. Tromper, jouer une farce [...] Empr. à l'angl. d'orig. inc. *job*, attesté dep. le XVI<sup>e</sup> s. au sens de « tâche, partie spécifique d'un travail à accomplir » puis « affaire (en bonne ou mauvaise part) » et au XIX<sup>e</sup> s. « emploi rémunéré, situation » (cf. *NED*, *NED Suppl.*<sup>2</sup> et *Americanisms*). » Certaines des significations relevées en début de note seraient probablement postérieures mais *job(b)ard* peut désigner un naïf dès cette époque (« Jobelin, homme niais, crédule, maladroit » indique Boiste en 1836) et *jobarder* a le sens de « duper ».

<sup>46</sup> Dans « Mon oncle essuya d'abord ses lunettes [...] », Bertrand évoque le livre en deux volumes in folio *Voyage pittoresques en Bourgogne, ou description historique et vues des monuments antiques, modernes et du Moyen âge, dessinés d'après nature par différents artistes*, publié entre 1833 et 1835 chez « Jobard, éditeur, à Dijon » [HHP 610], « impr. de Mme Vve Brugnot », c'est-à-dire chez la veuve de son ami Charles Brugnot, l'éditeur s'appelant en effet Ambroise Jobard.

l'étymologie du nom aussi. D'après le *Dictionnaire étymologique des noms de famille* (Perrin, 1991) de Marie-Thérèse Morlet, *Job* serait en effet "issu de l'hébreu *Hajiôb*, c'est-à-dire adversaire" ».

Il convient surtout de se rappeler qu'autant qu'Isaac van Heck<sup>47</sup> dans *La barbe pointue*, « Job » est un nom *juif*. Il y a fort à parier que comme maître Huytlen qui ne veut pas laisser profaner son lieu d'études bibliques par des tulipes qui renvoient au protestantisme et à l'islam, le maître de chapelle accuse un marchand juif d'avoir été la cause de cette profanation, ce qui peut s'expliquer doublement : Job Hans lui aurait volontairement vendu la corde à un prix inversement proportionnelle à sa qualité, selon le refrain du Juif cupide et voleur, et le Juif aurait délibérément profané l'air de musique pour des raisons d'antipathie religieuse. Le Juif serait un instrument de Diable, sous la forme de Judas ou de la foule pour laquelle la mort du Christ fut un spectacle public (cf. *Jacques-Les-Andelys* : « Ainsi, lorsque autrefois les Juifs crucifiaient le Roi de Nazareth, les enfants du Golgotha tiraient au sort les dépouilles du Christ qui mourait pour eux. » [JLS 237-238]). On comparera avec l'idée de pendre l'assassin Isaac entre deux pourceaux dans *La barbe pointue* – comme par une parodie de la crucifixion (avec Jésus entre deux larrons) ?<sup>48</sup> En tout cas, comme dans *Le marchand de Tulipes* où la profanation vient à la fois des Protestants et des Musulmans, ici il est difficile de ne pas penser que l'on se trouve dans une combinaison analogue, avec un LUTHIER juif (qui tient donc une LUTHERie), combinaison qui ne manque pas de surprendre après lecture de *La barbe pointue* où Juifs et Luthériens s'affrontent mais que l'on peut rapprocher de l'image symbolique des tulipes-turbans... protestants du *Marchand de Tulipes*. Psychologiquement, le sceptique et relativiste Bertrand serait sans doute enclin à mettre toutes les religions dans ce même gros sac de l'intolérance. Car comme le montre l'importance de la corde comme motif macabre dans *Gaspard de la Nuit*, la corde entraîne souvent non seulement l'idée de marionnettes, mais aussi celle de pendus<sup>49</sup>.

Jurer dans une église, c'est cependant commettre une seconde profanation et le plus profanateur ne serait pas ici, à coup sûr, celui que pense le maître de chapelle.

#### LE RETOUR DU REFOULÉ

L'association d'idées est d'autant plus libre lorsque le catalyseur ou le prétexte de l'envol associatif est informe ou protéiforme, échappant à une interprétation univoque. C'est le cas pour le feu dans *Les Gueux de nuit* et la première version de *Ma chaumière*, son caractère labile se prêtant aux projections de narrateurs qui y voient exprimée une part de leur propre violence intérieure. Il en va de même, en gros, pour la rupture de corde et du coup, les associations d'idées du maître de chapelle doivent être considérées en partie sous l'angle de ce

---

<sup>47</sup> Georges Kliebenstein a montré que s'agissant d'un boucher, il y a ici une sorte de reprise grinçante de l'idée du sacrifice d'Isaac préparé par Abraham, renforcée latéralement par Abraham Knüpfer dans *Le Maçon* (« Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », *op. cit.*, p. 240 et 247). Dans cette section intitulée « École flamande », nous pensons que Bertrand imagine une prononciation à la française de « van Heck », le rapprochant ainsi de... Van Eyck, le premier peintre nommé par Gaspard dans sa *Préface* après Rembrandt et Callot. Comme pour d'autres noms de peintres dans le volume, on se trouve devant une situation référentiellement équivoque : Hubert ou Jan ? La seconde hypothèse est plus plausible pour la *Préface* mais l'œuvre la plus célèbre de Jan Van Eyck est le polyptyque de l'agneau mystique à Gand commencé par Hubert Van Eyck. On revient ainsi à la question du sacrifice : celui d'Isaac par son père, qui n'a pas lieu, celui du Christ par le sien, effectif.

<sup>48</sup> Cf. « De la justice et des peines infligées autrefois en Bourgogne ».

<sup>49</sup> Voir Sylvain Ledda, « Fantaisie noire. Cadavres et pendus dans *Gaspard de la Nuit* », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 163-175 et Vincent Vivès, « Silence, blanc, interstice », *ibid.*, p. 213-227.

qu'elles révèlent de son état d'esprit, de ses préoccupations, de ses hantises. Car comme le rappelle l'essai de Scott, le « fantastique » peut avoir une relation étroite avec la médecine et le domaine psychiatrique. Observons néanmoins que la logique de Bertrand rejoint celle de Proust, sans oublier De Quincey, Baudelaire ou Freud : que les associations d'idées survenant lorsqu'un personnage regarde un feu expriment des aspects de sa personnalité ne fait pas de doute, mais ce type de méditation volontaire est à distinguer nettement de l'association due à un incident imprévu. Si le contenu des associations d'idées du maître de chapelle est comique, l'expérience représente pour lui un traumatisme, autant dire quelque chose qui relève davantage, dans son esprit, de la tragédie. On est dans le domaine de l'involontaire, le déconcertement s'attaquant aux racines précisément de la personnalité concertée, personnalité en partie factice établie pour faire face, et prendre place, dans la vie sociale. Pour le maître de chapelle, l'angoisse est celle d'une perte de contrôle, autant dire d'une perte de maîtrise.

C'est dans ce contexte qu'il convient de se pencher sur l'expression « une indigestion de comédie italienne », que l'on interprète en général comme si son univocité était patente : il s'agirait de dire que cette indigestion se manifeste comme le fait une indigestion prototypique dans les mises en scènes de la comédie italienne. C'est cependant faire un peu vite l'économie d'un autre sens de l'expression puisqu'elle pourrait désigner une consommation excessive des spectacles de la comédie italienne. Cette signification pourrait paraître bien moins pertinente, compte tenu du contexte qui semble si parfaitement motiver l'autre interprétation. Ce serait cependant trop peu faire la part de l'équivoque stratégique chez Bertrand et passer à côté d'une suggestion à notre sens capitale du texte. En effet, il suffit de poser que si ces images envahissent l'esprit du maître de chapelle, avec une force irrésistible, c'est qu'il est, dans ses moments de loisir, un habitué de la Commedia dell'Arte. La corde cassée provoque ainsi le retour de ce que le maître doit refouler lorsqu'il intervient dans l'espace sacré de sa chapelle. Les murailles qu'il essaie de dresser entre deux parties de sa vie seraient ainsi abattues grâce à une sorte de lapsus mental : c'est bien le maître de chapelle qui voit surgir ces scènes burlesques et rien ne permet de supposer qu'un public possible profite de ces associations d'idées. On peut même se demander si cette cassure ne s'accomplit pas lorsque le maître se trouve tout seul, en présence uniquement de Dieu... et du Diable ? Il est improbable que le maître expectore ainsi son fiel sous la forme d'un juron s'il se trouve devant une assistance. Il est probablement en train plutôt de répéter. Ce serait ainsi un peu la vérité du maître de chapelle qui se révèle en arrachant le masque de sérieux qu'il a assumé. Car sans doute ne tient-il pas trop à ce que l'on sache qu'il regarde de tels spectacles... quand personne ne le regarde faire.

#### FORMES

La réflexivité de *La viole de Gamba* est renforcée par l'idée de *luths* suscitée inéluctablement par le mot *luthier*. Pour Helen Hart Poggenburg : « La lune, la plume, et le feu de la chandelle morte confirment le sujet sous-jacent du poème, la création poétique. Le poète, dans un univers clos, a perdu le feu de l'inspiration ; il faut donc que les verrous soient tirés (cf. *À M. Victor Hugo*). » [HHP 303] Luth signifie en effet, au figuré : « Inspiration, talent poétique. Synon. *lyre*. » (TLF) et l'une des caractéristiques du « luth camard » de Bertrand, mentionné dans l'épigraphe du prologue, serait de chanter la moutarde, les automates, dans le sillage de Scarron (*Le Virgile travesti*, Livre premier, v. 37-38 « Petite

Muse au nez camard / Qui m’as fait Auteur goguenard »<sup>50</sup>), bref de cultiver le burlesque, sinon, par la camarde interposée, le macabre.

Dans la chanson populaire, il s’agit de tirer les verrous pour laisser entrer Arlequin dans la maison de Pierrot (cf. l’épigraphe des *Deux Juifs* qui renvoie, comme *La viole de Gamba*, au cocuage : « Vieux époux, / vieux jaloux, / tirez tous les verroux. »). Il faut en effet garder à l’esprit le caractère grivois bien connu de la « chanson populaire » citée dans la deuxième épigraphe. La citation évoquerait *in absentia* les couplets non cités de la chanson : le locuteur, parfois identifié à Arlequin, chercherait à tromper Pierrot, ce dernier n’étant cependant pas dupe en lui proposant d’aller chez la voisine qui se trouverait dans la cuisine où « On bat le briquet »<sup>51</sup>. Le locuteur est qualifié d’« aimable lubin », ce mot pouvant signifier « domestique » étant lié étymologiquement au loup (et donc à la lycanthropie) et faisant penser entre autres au frère Lubin de Gresset (*Ver-vert*). Voici la définition de Le Duchat dans le *Dictionnaire étymologique de la langue française* de Ménage<sup>52</sup> :

LUBIN. *Frère Lubin*. Moine hypocrite qui cache un cœur de loup sous les apparences d’un agneau. De *lupinus*, diminutif de *lupus*. [...] On voit qu’anciennement, au lieu de *Frère Lubin*, on disait *Frère Louvel* ; de *lupillus*, autre diminutif de *lupus*. Ma définition de *Frère Lubin*, s’accorde avec le portrait que fait de lui Marot, dans sa Ballade intitulée, *d’ung qu’on appelloit Frère Lubin*.

On se trouve ainsi devant un nom qui a des connotations proches de celles de Tartuffe, la signification de ce prédateur étant évidemment à situer sur le plan de la tromperie érotique. C’est dire que d’une certaine manière, la chandelle qu’il faut rallumer réapparaîtrait en filigrane dans le mot *viédase*.

L’emploi de cinq « couplets » seulement représente un écart par rapport au système global de « L’École flamande » où Bertrand fournit toujours des textes présentant six paragraphes. Bertrand aurait-il mis en place un stéréotypage formel tendant à produire comme une forme fixe en prose, avant de *violenter accidentellement* sa propre règle ? Dans un volume aussi profondément réfléchi, on peut répondre par la négative. Lorsqu’on met les titres en majuscules (comme l’aurait fait Renduel), on rétablit en quelque sorte clandestinement le 6 perdu (VIOLE<sup>53</sup>). L’écart permet en outre, puisqu’il s’agit du septième morceau de la section, de proposer 6 textes de 6 paragraphes en début de recueil et ainsi de souligner en catimini ce chiffre diabolique. Surtout, dans le cadre de ce texte, l’écart permet de suggérer un effet réflexif : ce serait à cause de la corde cassée qu’on n’arrive pas à 6 paragraphes.

Il s’agit ici non seulement d’un effet de réflexivité, mais d’une sorte de métalepse<sup>54</sup>, brouillant la frontière entre le niveau de la fiction textuelle, celui de la composition par Gaspard de la Nuit du texte et celui du travail de l’auteur Bertrand lui-même comme marionnettiste tenant les fils du « pauvre diable ».

---

<sup>50</sup> Référence relevée par Benoît Houzé, art. cité, p. 204.

<sup>51</sup> Voir notamment le commentaire de Georges Kliebenstein portant sur la référence verlainienne aux suggestions grivoises de la chanson, in S. Murphy et G. Kliebenstein, *Verlaine, Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Atlande, 2007, p. 214-215.

<sup>52</sup> Paris, Chez Briasson, 1750.

<sup>53</sup> Si le poème VII contient ainsi le VI, le poème VI, *Les cinq doigts de la main*, contient forcément dans son titre le chiffre 5 : simple hasard ?

<sup>54</sup> Voir en particulier Hugues Marchal, « Métalepses, ou comment voir le diable », in « *Un livre d’art fantasque et vagabond* ». Gaspard de la Nuit d’Aloysius Bertrand, *op. cit.*, 2010, p. 83-100.

PETIT DÉTOUR PAR *LA RONDE SOUS LA CLOCHE*

Comme on l'a vu, le rapprochement avec *La ronde sous la cloche* s'impose :

La chanterelle de mon luth, appendu à la cloison, éclata ; mon chardonneret battit de l'aile dans sa cage ; quelque esprit curieux tourna un feuillet du Roman-de-la-Rose qui dormait sur mon pupitre.

Le luth de ce lecteur du « Roman-de-la-Rose » suggère symboliquement que le narrateur est un poète. Or l'organisation des verbes au passé simple peut suggérer trois événements synchronisés ou trois incidents successifs. D'un côté, on pourrait imaginer une explication logique : la tension a raison de la chanterelle (la suite du texte pourrait suggérer que l'atmosphère d'orage est censée augmenter la pression...), le chardonneret, mis en cage pour qu'il chante (ce qui rattache l'oiseau à l'instrument de musique), bat de l'aile au sens littéral et au figuré, un courant d'air dû aux conditions météorologiques tourne la page d'un livre ouvert, mais aussi au fait que, comme le précisera le narrateur dans l'ultime phrase du texte – significativement mais comme si de rien n'était –, sa fenêtre est « mal close ». De l'autre côté, le luth qui produit un son dissonant, le malaise du chardonneret qui agit un peu comme l'oiseau détecteur de monoxyde de carbone du mineur, le livre qui, anthropomorphe, dort, poussent le locuteur à imaginer une explication fantastique avec l'idée d'un « esprit curieux » responsable du mouvement du « feuillet du Roman-de-la-Rose », déplaçant... une feuille de la rose. L'explication par l'irruption du merveilleux, jouant sur le sens de « vent » ou de « souffle » du mot *esprit*, peut fonctionner selon l'idée d'une simultanéité – comment se fait-il que ces trois phénomènes surviennent au même moment, le principe d'une intervention occulte étant renforcé par cette coïncidence – ou bien selon l'idée d'une séquence d'actes perpétrés par un seul et même esprit, dans la logique des ondines et salamandres, l'esprit étant peut-être moins curieux qu'espiègle, un peu comme le follet du *Falot*, capable donc de faire éclater une corde de luth, tourmenter l'oiseau et tourner une page du roman pour faire peur au narrateur. Mais à la fin, au feuillet tourné du « Roman-de-la-Rose » succèdent « les fleurs de mon jasmin secoué par l'orage », comme par compensation, l'explication logique (le jasmin a été secoué par l'orage, la brise ouvre violemment la fenêtre et jette ainsi sur son oreiller les fleurs) laissant entrevoir l'hypothèse d'un esprit féminin qui lui lance ces fleurs, pour parfumer son oreiller, mais aussi en guise d'offrande amoureuse, rappelant d'autres gestes de séduction dans *Gaspard de la Nuit*. D'une part, dans le prologue Gaspard laisse tomber une « fleur desséchée » que « Louis Bertrand » lui rend : Gaspard porte la fleur « à ses lèvres flétries » dans un geste qui signifie le vieillissement parallèle de Gaspard, par synecdoque (les lèvres sont flétries mais aussi le reste...) et le souvenir transformé en emblème clichéique d'un moment où le héros pouvait embrasser directement la fleur métaphorique de sa jeunesse. D'autre part, il s'agit d'un acte de séduction narrative accompli par Gaspard et qui ne réussit que trop bien à cause de la naïveté de « Louis Bertrand », piètre herméneute. Dans *Le Raffiné*, la « fleur fanée » qui tombe « dans la corne » du feutre du personnage est peut-être « fanée ! donc jetée plutôt qu'intentionnellement envoyée »<sup>55</sup>, elle n'en constituerait pas moins un peu l'antonyme de la fausse rosée qui inonde Monsieur de la Tournelle dans *La Sérénade* (le contenu, peut-on supposer, d'un pot de chambre). Surtout, s'il pourrait en effet s'agir d'une fleur jetée par la fenêtre et qui a simplement fini accidentellement dans le chapeau du « raffiné », rien n'exclut un acte de communication véritable, une femme attirée par le

---

<sup>55</sup> Dominique Millet-Gérard, « Géométrie et finesse : l'exemple du *Raffiné* », in *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, 2010, p. 195.

« raffiné » lui ayant lancé un petit symbole par un acte de séduction en bonne et due forme. Dans ce cas, on peut penser que le « raffiné » s'en moque, parce qu'il a d'autres préoccupations, parce qu'en tant qu'esthète il aurait préféré une fleur non fanée, mais aussi parce que, par suggestion métonymique, celle qui lui envoie ce petit signe d'amour serait elle-même une fleur passablement fanée et il se promène en « souriant aux promeneuses » dans la fleur de leur jeunesse ; ce serait peut-être bien à une de ces promeneuses, nous souffle N. Ravonneaux, qu'il destine le bouquet de violettes ou de... petites violettes ?

\* \* \*

Pour Luc Bonenfant, *La viole de Gamba* serait marquée par l'irruption du merveilleux. Il semblerait plutôt qu'ici comme ailleurs, Bertrand a ménagé une obligation d'incertitude et une duplicité textuelle concertée, l'hypothèse surnaturelle ou magique étant à peu près systématiquement accompagnée d'une autre possibilité d'explication plus rationnelle. Cette explication peut passer, entre autres, par le rêve ou par la fièvre, par l'hypothèse d'un tableau représenté (comme pour *Départ pour le sabbat* qui peut renvoyer à un tableau de Teniers le jeune, à une gravure qu'on en a tirée ou encore à une image de fantasmagorie<sup>56</sup>), par la légitimation fournie par l'évocation des croyances d'un passé superstitieux. Pour Walter Scott, le « fantastique » hoffmannien aurait comme défauts constitutifs le triomphe du caprice, de la bizarrerie, de l'extravagance. Ces traits seraient déterminés par une véritable pathologie, Hoffmann étant, pour résumer, alcoolique et maladivement angoissé. Ce serait là ce qui explique l'irruption dans l'œuvre d'Hoffmann d'un merveilleux quasiment immotivé, surgissant notamment dans l'évocation du monde moderne et sans que l'auteur ait recouru aux formes de légitimation du fantastique que Scott jugeait indispensables. Cette mise en cause de la fantaisie accordant un rôle capital et pernicieux au grotesque hoffmannien, plaçant l'œuvre du « fantastiqueur » allemand dans le domaine bas du burlesque face aux textes tragiques et comiques, Bertrand pouvait y voir à juste raison une perspective *classique* face à une fantaisie parfaitement adaptée au goût romantique de la surprise, du mélange, du sabordage généralisé des cloisons génériques et de cet esprit de sérieux que *Gaspard de la Nuit* devait mettre à mal. Quoique toujours sans doute admirateur de Scott, Bertrand ne pouvait qu'être frappé par l'espèce de contre-publicité de l'extrait d'essai de l'auteur britannique placé en tête de l'édition des *Œuvres complètes* d'Hoffmann sous le titre « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques »<sup>57</sup> et il semble répondre obliquement à ces critiques par un « gargouillement burlesque » qui prend la défense du « fantastique hoffmannien », en y faisant nettement allusion et en mettant en œuvre une partie de ce que Scott reprochait à l'auteur allemand pour lequel son admiration avait été affichée dans le sous-titre de *Gaspard de la Nuit*.

Steve Murphy

---

<sup>56</sup> Pour cette dernière hypothèse, voir Noriko Yoshida, « La fenêtre et le regard : *Gaspard de la Nuit* », in *Les Diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, Éditions universitaires de Dijon, 1993, p.129 n. 21 et « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », *Équinoxe, revue internationale d'études françaises*, 10 printemps 1993, p. 23, repris dans « *Un livre d'art fantasque et vagabond* », *op. cit.*, 2010, p. 35.

<sup>57</sup> Le texte de Scott parut d'abord en 1827 sous le titre « On the supernatural in fictitious compositions » (« Sur le surnaturel dans les compositions fictionnelles »), avant d'être repris en traduction française coiffé d'un autre titre : « Du merveilleux dans le roman ». Il se peut bien que Bertrand ait lu la version intégrale, où Scott parle notamment du roman *Ondine* de La Motte-Fouqué (1813) dont Hoffmann a tiré un opéra (1818) et que Bertrand rappelle dans son texte du même titre, voir Than-Vân Ton-That, art. cité et Jacques-Remi Dahan, « *Ondine*, ou la tentation luciférienne », in « *Un livre d'art fantasque et vagabond* », *op. cit.*, 2010, p. 162-172.

## *GASPARD DE LA NUIT*

### D'ALOYSIUS BERTRAND À MAURICE RAVEL

*Sans la musique certains d'entre nous mourraient.*

Pascal Quignard, *Boutès*

De toutes les œuvres musicales inspirées par la poésie, hormis la musique vocale (lieder allemands ou mélodies françaises), le triptyque pour piano *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel (1875-1937) est sans nul doute une des réussites les plus éblouissantes et fameuses dans ce genre de « transpositions » ou plutôt inspirations. Le recueil éponyme de Louis Bertrand, connu sous le pseudonyme d'Aloysius Bertrand (1807-1841), d'où sont tirées les trois pièces choisies par Ravel (« Ondine », « Le Gibet » et « Scarbo ») avait inauguré un genre nouveau dans la littérature française : le poème en prose ; mais à l'époque de sa parution, posthume (1842), bien que vivement apprécié par quelques connaisseurs et honoré d'une notice de Sainte-Beuve, il demeura dans l'obscurité. Avant qu'il ne soit reconnu comme un inspirateur par Mallarmé, Reverdy, Max Jacob ou Breton, c'est Baudelaire qui commença à lever le voile sur ce précurseur de la poésie moderne, en l'évoquant dans sa préface au *Spleen de Paris*.

*Gaspard de la Nuit* est un recueil de brefs « petits poèmes en prose », suite de tableaux d'inspiration à la fois romantique, gothique et picturale, préfigurant le symbolisme et offrant une vision pittoresque et fantastique du Moyen Âge – « quelque légende en lettres gothiques<sup>1</sup> », écrit Louis Bertrand dans sa dédicace à Victor Hugo –, revisité à l'aune de la magie des visions intérieures du poète. Reconnaisant pour maîtres Hugo, Gautier, Byron et Nodier, Bertrand convoque tout un arsenal romantique (châteaux, tourelles, clochers gothiques, monastères, sylphides, gnomes et fées, démons, alchimistes, aventuriers, brigands, vagabonds, sabbats, gibets, etc.) dont il donne une vision personnelle, à la fois fantasque et ironique, mais non dénuée de tendresse. Souvent étranges ou fantastiques, ces tableaux pleins de magie et d'ésotérisme, aux

---

<sup>1</sup> Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, édition établie par Max Milner, Gallimard, Poésie, 1980, p. 82. Dorénavant, les citations du recueil seront mentionnées dans cette édition, dans le corps du texte.

colorations archaïques et à l'alchimie rythmique et sonore très expressive, ne pouvaient que séduire un Ravel fasciné par le fantastique, le rêve, l'exotisme et le monde de l'enfance, comme en témoignent par exemple *Ma Mère l'Oye*, *Shéhérazade* ou *L'Enfant et les sortilèges*. Nul doute aussi que le compositeur aura été attiré par le rapprochement explicite que fait le poète entre les arts, la peinture et la poésie, le livre étant sous-titré « fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », mais aussi la peinture et la musique, comme en témoigne le personnage de Gaspard, dont Bertrand fait son porte-parole au début du livre, et qui évoque ainsi l'art et l'esthétique de ses « élucubrations » : « Ce manuscrit vous dira [...] combien d'instruments ont essayés 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 naître la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur » (p. 76). Ainsi, par leur éclairage en clair-obscur (« à la Rembrandt »), comme par leur fragmentation de l'espace, les poèmes du recueil s'apparentent à la fois à des ballades et à des dessins en miniatures. Ce goût des arts graphiques et de la peinture ne se limite d'ailleurs pas à l'association de Rembrandt et de Callot, symbole de l'alliance du clair-obscur de la méditation et de l'humour fantasque et inquiétant, puisque Bertrand évoque aussi de nombreux autres peintres et qu'il a surtout consigné des notes très précises sur les illustrations de son recueil, comme si son texte avait été délibérément destiné à une traduction picturale. Par ailleurs, Ravel, très féru de littérature et de poésie en particulier, avait aussi un goût très éclairé pour les eaux-fortes et les dessins, et une grande admiration pour Jacques Callot. On remarque donc d'emblée un croisement évident entre les arts qui est commun au poète et au musicien, et sur lequel je reviendrai en conclusion.

Composées en 1908, les trois pièces pour piano seul (d'une durée de presque 25 minutes) de Maurice Ravel furent créées à Paris le 9 janvier de l'année suivante par Ricardo Viñes, ami du compositeur et créateur de la plupart de ses chefs-d'œuvre pianistiques : *Menuet antique*, *Pavane pour une infante défunte*, *Jeux d'eau*, *Miroirs*. D'une virtuosité inouïe, en particulier la dernière pièce du recueil, « Scarbo », cette œuvre constitue un véritable défi pour les pianistes qui s'y aventurent, et tel fut d'ailleurs un des motifs de sa composition, ainsi qu'en témoigne une lettre de Ravel à Maurice Delage évoquant des « pages de piano d'une virtuosité transcendante, plus difficiles à exécuter qu'*Islamey* de Balakirev ». Néanmoins, même si ces œuvres apparaissent à certains comme trop « pianistiques », dans la lignée d'un Liszt, le génie de Ravel ne se limite pas à un exercice de virtuosité. La technicité n'excluant pas l'intensité expressive, cette partition à la virtuosité *signifiante*, explicitement sous-titrée « Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand », est en effet une des plus

expressives et poétiques de toute son œuvre pour piano. C'est aussi sa pièce la plus sombre, composée au moment où son père était proche de la mort. Ravel s'approprie donc le discours des poèmes de Bertrand pour en faire son discours musical : « Ondine » est l'évocation d'une nymphe enchanteresse mi-ange, mi-démon, apparaissant à la fenêtre d'un humain, « Le Gibet » le sinistre tableau d'un pendu éclairé par les rayons du soleil couchant, tandis que « Scarbo » évoque l'apparition cauchemardesque d'un petit gnome diabolique et facétieux. La préoccupation du texte, qui est mis en regard de la partition par Ravel, est donc très importante ; mais ce passage de la poésie à la musique est bien davantage qu'une « transposition » ou « transcription » musicale ; on pourrait plutôt parler d'« alliance de la poésie et de la musique » ou de poésie musicale, poésie des voix et du mystère rendue par le piano. Qu'elles soient pour piano ou pour orchestre, bon nombre d'œuvres de Ravel sont inspirées par la littérature, démontrant la sensibilité littéraire du compositeur. Un témoignage de Valentine Hugo souligne à quel point Ravel était intime des poètes : « Cette nuit-là, ce fut Mallarmé, cet *Orphée intime* disait Fargue, qui fut la cause d'une joute poétique vertigineuse. Ravel qui avait la sensibilité scintillante, rapide, amoureuse de la perfection, citait des vers, des poèmes entiers et, tout à coup, au comble de l'émotion, augmentée de la nôtre, il se repliait dans une plaisanterie sévère, contre lui-même, se perçant d'une piqûre humoreuse pour dissimuler son émoi.<sup>2</sup> »

D'emblée, de par le titre même, nous sommes dans le monde de la nuit, plein d'angoisse et de mystère, peuplé de rêves et de visions plus ou moins fantastiques ; et en dehors des trois pièces choisies par Ravel, près de la moitié des poèmes du livre de Bertrand se déroulent dans une atmosphère nocturne. En musique, l'atmosphère onirique de ces « diableries de la nuit » se traduit par l'écriture de trois nocturnes, au sens musical : une rêverie (« Ondine »), une vision sinistre et irréaliste (« Le Gibet ») et un cauchemar (« Scarbo »), apparitions fantastiques ou fruits de l'imagination. Dans la clause des trois poèmes, comme à la fin des trois pièces de Ravel, l'évocation de ces rêves ou visions s'évanouit soudainement, tel un rêve qui se perd dans l'invisible ou disparaît. Qu'il chante, déchante ou enchante, le rêve entraîne dans un vertige qui échappe ; merveilleuse illustration de cette vérité du rêve à vivre, dans une mémorable leçon de piano<sup>3</sup>, Alfred Cortot expliquait ainsi à une de ses élèves comment jouer la pièce de Schumann intitulée « *Der Dichter Spricht* » (« Le Poète parle »), à la fin des *Kinderszenen* : « La vérité, lui dit-il, est qu'il faut rêver ce dernier morceau, pas le jouer » ; et tout en jouant, ou rêvant, les dernières notes de cette courte pièce, il disait

---

<sup>2</sup> Valentine Hugo, *Trois souvenirs sur Ravel*, in *Revue musicale*, 1952, cité par Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Fayard, 1986, p. 109.

<sup>3</sup> Paris, 1953, voir le DVD *The Art of piano – Les plus grands pianistes du 20<sup>ème</sup> siècle*, NVC Arts, La Sept Arte, 1999, ou sur youtube : [http://www.youtube.com/watch?v=o8E\\_0glY3nI](http://www.youtube.com/watch?v=o8E_0glY3nI)

être « en présence d'un rêve qui se poursuit ». Et l'on pourrait dire, parodiant Mallarmé, que la musique de Ravel est « le Mystère dans la Musique », une sorte de rêve (musical) éveillé.



*Ondine*, John William Waterhouse (1872)

## ONDINE

Le poème appartient au Troisième Livre du recueil intitulé « La Nuit et ses prestiges », tandis que « Le Gibet » et « Scarbo » sont tirés de « Pièces détachées, extraites du portefeuille de l'auteur ». L'ondine, figure féminine, habitante des eaux, de la mythologie nordique, apparentée aux nymphes, est un être surnaturel, généralement malfaisant, qui séduit les hommes, les égare et les entraîne dans la mort, ainsi qu'on la rencontre par exemple dans le conte de Grimm, *L'Ondine dans son étang*. L'opposition marquée entre les mortels et les êtres surnaturels renvoie à cet aspect du mythe selon lequel l'ondine, jalouse, désire rejoindre le monde des humains, attendant l'amour d'un homme afin de recevoir en son être l'âme humaine, thème popularisé par le conte de Friedrich de La Motte-Fouqué (*Ondine*, 1811), adapté à la scène lyrique par son ami E.T.A. Hoffmann, et repris plus tard par Jean Giraudoux. Image d'une séduction maléfique, charmeuse et capricieuse (« elle me supplia », « boudeuse et dépitée »), l'ondine du poème de Bertrand symbolise donc les sortilèges de l'eau et de l'amour, que raillera, à sa manière, Rimbaud en parlant dans « Métropolitain » de « l'ondine niaise à

la robe bruyante, au bas de la rivière », tandis qu'Apollinaire, charmé par de telles créatures fantasques évoquera les nixes, autre nom des ondines germaniques, ces « fées aux cheveux verts qui incarnent l'été » (« Nuit rhénane », dans *Alcools*).

Le poème est constitué de deux parties clairement séparées : le chant de séduction d'Ondine (en discours direct), suivi de sa demande et du dénouement, marqué par la fuite de la nymphe. Cet aspect cadencé et, pour ainsi dire, musical du texte, s'apparente à une ballade chantée selon une progression dramatique, marquée par la ponctuation, les « couplets », les rythmes, les répétitions et les anaphores, qui font que le texte coule comme les flots qu'il évoque. Tout coule, même le palais au centre du tableau, en un enchaînement fluide. C'est ainsi que Pierre Brunel a pu dire que « le poème en prose d'Aloysius Bertrand, avant de devenir prétexte à une évocation musicale, est un chant.<sup>4</sup> » Et de fait, introduit par l'injonction « « Écoute ! – Écoute ! », il s'agit bien d'une « chanson murmurée », comme une vague harmonie, une ballade enchâssée dans le récit. Un chant très coloré dont les synesthésies (« losanges sonores »), oxymores (« mon palais est bâti fluide », l'alliance des larmes et du rire) ou tournures archaïques signalent le passage du réel au merveilleux. Ici comme ailleurs, l'imagination visuelle d'Aloysius Bertrand s'exprime par des tableaux au coloris frais, dont les effets de couleurs et de lumière doivent beaucoup à sa fréquentation des peintres et des arts graphiques, goût qu'il mettra en pratique en rédigeant des notes très détaillées sur les illustrations de son recueil, où l'on trouve ceci à propos d'Ondine : « La fée du lac se montrant blanche et vaporeuse derrière les vitraux, au clair de la lune » (p. 299). Si elle est fille de l'eau, associée à la lune, symbole d'une féminité fascinante et secrète qui en fait un personnage des profondeurs et un archétype féminin, Ondine participe aussi de la réunion des quatre éléments (l'Eau, le Feu, la Terre et l'Air), selon le principe cher à Paracelse, auteur du *Livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres et de tous les autres esprits* ; ainsi, la tentatrice veut entraîner l'homme dans le triangle universel alchimique. Elle disparaît à la fin, comme un spectre, retournant à l'état initial de goutte d'eau sur la vitre de la fenêtre, réduite à l'état liquide ou neigeux (« giboulées blanches »), forme naturelle ou simulacre, ombre invisible ou écho lointain, de l'inconnu qui hante, tel « le chant des muses » ou celui des sirènes, autres figures antiques et spectrales de l'inconnu. Y aurait-il quelque trace orphique, inconsciente, dans le mystère de cette évocation ? J'y reviendrai.

Pour évoquer ce monde aquatique et le murmure de ce chant (sur)naturel issu de l'élément liquide, la musique se fait ondoiyante, frémissante et imprévisible, presque

---

<sup>4</sup> Pierre Brunel, *Basso Continuo*, PUF, 2001, p. 135.

capricieuse... comme si l'on se noyait, ou presque, dans le piano, tout au moins dans un déluge de notes – « giboulées d'arpèges », disait Vladimir Jankélévitch – selon un charme aquatique semblable à celui qui manque de perdre l'homme du poème. Ravel semble composer la voix de l'eau ; même si, bien sûr, le répertoire classique comprend de nombreuses autres évocations de l'eau, qu'il s'agisse d'un infime ruisseau, des volutes d'un jet d'eau, des vagues et de l'infini de la mer ou du tumulte de la tempête, cette pièce de Ravel résonne comme une incarnation auditive et poétique de l'eau même, ou de « l'esprit de l'eau ». Dans le domaine symphonique, *La Mer* de Debussy sculpte aussi une matière sonore instable et insaisissable, d'une beauté presque abstraite – comme les *Nymphéas* de Monet qu'il admirait – qui fait qu'elle est moins un tableau pittoresque ou naturaliste qu'une pure dialectique sonore. À cet égard, « Ondine » n'est pas sans rappeler les *Jeux d'eau* (1901), pièce qui porte en épigraphe cette citation d'Henri de Régner : « Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille », même si ce morceau antérieur reste plus classique dans sa structure comme dans sa composition. La fin de *Jeux d'eau* est d'ailleurs très proche de celle de « Ondine », toute en vagues sonores ascendantes et descendantes d'arpèges brisés. Par leur art de la nuance, de la suggestion, leur poésie sonore et sensuelle, on pourrait rattacher ces œuvres à cet impressionnisme musical, inauguré par le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), même si Ravel comme Debussy refusaient ce qualificatif. Mais, à la différence de l'écriture dépouillée de Debussy, la fluidité de « Ondine » évoque aussi le piano foisonnant de Liszt, en particulier les fameux « Jeux d'eau à la villa d'Este » extraits des *Années de pèlerinage* (1877), mais aussi la légende *Saint François de Paule marchant sur les flots* (1863) ou encore la cinquième des *Douze études d'exécution transcendante* intitulée « Feux follets », non seulement du point de vue de la virtuosité technique (doubles sons avec sauts grands et rapides, montées et sauts d'octaves, tierces *staccato* en arpèges et gammes, trémolos et trilles à deux mains, etc.), mais aussi pour leur impressionnisme musical, le déploiement de toutes les possibilités expressives du piano, l'usage de la dissonance (annoncé dans le dernier Liszt), la densité de l'écriture, la stylisation de l'élément liquide, comme si la matière se faisait son. Et même si le piano de Liszt peut apparaître plus symphonique ou orchestral, comme par exemple dans « Mazeppa », étude écrite sur trois portées – Liszt vouant un véritable culte à cet instrument dont il voulut explorer toutes les ressources expressives – la parenté entre les deux compositeurs transparait aussi dans le fait que Ravel préférait des pianos aux sonorités plus légères, comme les pianos Érard, plutôt que les Steinway ou Bösendorfer. Liszt apparaît comme le grand précurseur de l'impressionnisme en musique, sur le plan des sonorités (exploitant les différences d'intensité et de toucher) comme des correspondances entre couleurs et musique. Ainsi, ce commentaire de Marcel Paquet sur Liszt convient admirablement à la musique de Ravel : « ses références, qu'elles soient

naturelles, poétiques, ou encore picturales, n'agissent nullement à la manière d'un donné pré-conceptualisé, mais plutôt en raison du mystère qu'elles contiennent, en raison de l'ouverture au sensible qu'elles-mêmes sont déjà<sup>5</sup> », ce qui revient à dire que l'écriture musicale des deux compositeurs est une manière purement pianistique d'exprimer le mystère poétique : une poésie musicale.

« Ondine » se caractérise par une ligne mélodique extrêmement libre, manière de « fantaisie » ou de ballade, une impression d'improvisation, un sentiment instable et fluctuant, marqué par des changements de mesure incessants (36 dans un total de 94 mesures), des changements d'armature (donc des altérations de couleurs) et de tempo récurrents avec de nombreuses indications (« cédez légèrement », « un peu retenu », « au mouvement », « retenez », « un peu plus lent », « encore plus lent », « très lent », « sans ralentir »), un foisonnement de l'écriture dont la densité sonore, équivalent musical de la brièveté du poème en prose, est impressionnante (il faut parfois une ligne de partition pour une mesure, ainsi dans le *crescendo* central, passage qui est écrit sur trois portées, offrant une meilleure lisibilité des plans sonores), une progression dramatique consistant en une apparition, le paroxysme d'un grand *crescendo*, suivi d'un *decrescendo* – structure qui caractérise un grand nombre d'œuvres de Ravel – et une disparition. Le début de l'œuvre est merveilleusement éloquent, véritable stylisation aquatique, décrivant un mélange d'inertie et de mouvement : l'inertie d'Ondine et le mouvement de l'eau qui l'accompagne. Avec sept dièses à la clé, la partition est notée *ppp*, *pianissimo*, avec deux pédales, ce qui donne une sonorité extrêmement légère, et « Lent », ce qui participe évidemment à cette atmosphère onirique et voluptueuse, dans une position d'attente, le temps étant comme suspendu dans ces trilles et ces « éclaboussures de triples croches<sup>6</sup> », comme le dit Guy Sacre, en *ostinato*. Harmonieux et délicat, le thème d'Ondine (noté « très doux et très expressif »), la fée aquatique, apparaît à la troisième mesure, joué à la main gauche, comme surgi du fond des eaux et du silence (« Écoute ! – Écoute ! » dit le poème). Univers sonore tout en ondulations légères dont l'écriture change lorsque le thème est écrit en octave arpégée, début d'un *crescendo* dont les flots deviennent de véritables arpèges qui remplacent les trémolos (mesure 15 – 0'58 dans la version d'Ivo Pogorelich, DG 1982, que nous choisissons comme repère discographique pour cette première pièce), comme si le flux des émotions d'Ondine apparaissait de plus en plus comme un sortilège. On trouve un balancement délicieux entre une mélodie aiguë (mesure 17 – 1'07) et une réponse dans le médium (mesure 18), selon un procédé et une écriture qui rappellent la Sonate en si

---

<sup>5</sup> Marcel Paquet, « Le romantisme comme au-delà des horizons accoutumés », in *Silences*, n° 3, « Liszt », 1986, La Différence, p. 99.

<sup>6</sup> Guy Sacre, *La Musique de piano*, article « Ravel », Robert Laffont, coll. Bouquins, 1998, p. 2216.

de Liszt, en particulier la lutte entre le thème de Faust et celui de Méphisto. Le procédé se reproduit, puis après un léger *crescendo* et un magnifique premier *glissando* ascendant (noté *pianissimo*, mesure 23 – 1'27), on revient aux bruissements ondoyants et aux trémolos mêlés aux arpèges brisés, *crescendo* qui souligne la séduction croissante. Après une reprise des trémolos de l'introduction (mesure 31 « au mouvement » – 1'54), la mélodie d'Ondine se poursuit, légèrement variée (plus grave), manière de traduire l'ambiguïté et la duplicité dans la séduction de cette nymphe qui est également « la dame châtelaine », une fée tentatrice et maléfique, fée-serpent proche de Mélusine. Tout devient alors de plus en plus mouvant, insaisissable, dans des flux d'eau arpégés et une densification de l'accompagnement. Après un retour très sensuel du thème initial (mesure 43 – 2'41), accompagné par des quintolets et sextolets de triples croches, il y a une première apparition du mouvement ascendant, puis la deuxième partie de la mélodie d'Ondine (« le chant bien soutenu et expressif ») est partagée en alternance aux deux mains (mesure 53 – 3'26), suivie d'un *crescendo* et d'un déchaînement amorcé, dissonant et marqué par une déferlante en secondes et tierces (mesure 58 – 3'44).

On arrive alors au grand *crescendo* lyrique sur pédale de do #, où la basse est notée sur une troisième portée, à la fois superbe et inquiétant, qui est le point culminant de l'œuvre ; le thème en accord, noté « augmentez peu à peu » qui commence mesure 63 (4'06), avec une grande montée par groupes de six notes, aboutit sur un thème joué *fortissimo*, plein d'énergie – sans doute une forme de visualisation sonore de ce sortilège constitué par les courants qui serpentent vers le palais. À propos de ce *crescendo* central, Pierre Brunel note : « l'apparence humaine d'Ondine, sa fausse humanité, cèdent le pas à une puissance surnaturelle qui elle-même a échoué devant la force du simple amour d'un mortel pour une mortelle<sup>7</sup> ». Le thème montant est suivi d'une grande descente, notée « un peu plus lent » (mesure 67 – 4'17) ; puis la musique s'assagit (« Encore plus lent », « le plus p possible ») en un superbe *glissando* ascendant (mesure 73 – 4'52), laissant peu à peu entrevoir la conclusion et la dissolution finale. Après une réminiscence du thème d'Ondine (mesure 80 – 5'20) et un mélange de trémolos et arpèges, le premier temps silencieux depuis le début de l'œuvre (mesure 85 – 6'08) crée un effet de suspension et d'incertitude, dans l'attente de la réponse à la demande d'Ondine. Suivent quatre mesures *a capella* (rappel de la mélodie d'Ondine comme une ultime invite ou bien plutôt la réponse négative de l'homme : « comme je lui répondais que j'aimais une mortelle »), notées « très lent », avant l'éclatante dissolution finale, marquée par des dissonances (superposition du mineur et du majeur)

---

<sup>7</sup> Pierre Brunel, *Basso Continuo*, op. cit., p. 129.

et de soudains arpèges *fortissimo* décalés aux deux mains (« rapide et brillant », mesure 89 – 6'36) qui traduisent les larmes et les rires de la nymphe (mêlés comme la « larme de fou rire » de Colombine, dans « La Viole de Gamba », p. 100), arpèges suivis d'un *diminuendo* jusqu'à l'évanouissement final (« au mouvement du début », mesure 92 – 7'00), « sans ralentir », comme à la fin de *Jeux d'eau*, dans la tonalité initiale et lumineuse d'ut # majeur : l'enchantement est rompu, Ondine a disparu et ne restent que l'élément liquide et la lumière bleue des vitraux.

Cette fin évoque aussi celle d'une autre « Ondine », celle du deuxième livre des *Préludes* (1910-1912) de Debussy qui se termine également par une dissolution d'arpèges ; mais au-delà de certaines ressemblances dans l'écriture musicale, la pièce de Debussy se démarque de celle de Ravel par le classicisme de sa structure bien définie – un *scherzando* avec trois thèmes clairement distincts –, comme par sa couleur dominante plus claire et l'absence d'argument narratif ; tandis que l'œuvre de Ravel a un poème comme argument (le compositeur a d'ailleurs pris soin d'inscrire le texte de Bertrand, en face de la première page de musique) et s'apparente ainsi à la musique à programme, même si l'éloquence de Ravel paraît toujours un peu distanciée. Un « programme » qui est un chant, unique (« on peut voir dans la pièce l'expansion recommencée d'un thème unique<sup>8</sup> », dit Guy Sacre), imbriqué dans un récit, comme le poème de Bertrand – un chant dont l'enchantement participe, selon Pierre Brunel, d'une « rhétorique de la répétition et de la reprise<sup>9</sup> », ce qui l'apparente à l'art de la variation, et qui est la « chanson murmurée » d'Ondine. Miroitante séduction, d'une douceur qui n'est qu'apparente, houle funeste surgie des profondeurs, ensorcelante et envoûtante, dont la densité onirique a un caractère de « nocturne », ce que souligne également Pierre Brunel : « *Ondine* est un nocturne. C'est ce qui justifie [...] le mouvement lent adopté par Ravel [...] C'est une berceuse, la berceuse d'un dormeur.<sup>10</sup> » C'est bien là le mystère de ce texte musical, à la fois *poème pour piano* et « prose musicale », rêve éveillé qui nous entraîne « vers des régions insoupçonnées<sup>11</sup> », comme dit Marcel Marnat, sublimation d'un texte (littéraire) mis en musique, les deux démarches créatrices ayant chacune leur langage propre : langage des mots et langage des sons, même si la *mousiké* est d'abord « l'art des Muses » – poésie et musique liées, et liées au langage. La musique est bien un fait de langage, et non simplement la quête d'un son qui ne serait que le son, une manière d'exprimer « la vie derrière (ou dedans) les choses » – ce que dit ainsi le poète Malcolm de Chazal : « les méta-sons de Ravel me rappellent les éclats de rire de la nature, d'où jaillit un enchantement, comme une voix intérieure qui

---

<sup>8</sup> Guy Sacre, *La Musique de piano, op. cit.*, p. 2216.

<sup>9</sup> Pierre Brunel, *Basso Continuo, op. cit.*, p. 130.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>11</sup> Marcel Marnat, *Maurice Ravel, op. cit.*, p. 171.

nous parle du dedans des choses.<sup>12</sup> »

Nous nous interrogeons sur le caractère orphique du mystère qui nimbe ce poème ; à l'évidence, la musique baigne dans une telle atmosphère. Musique orphique, que l'on peut associer à l'élément liquide, à la manière de Pascal Quignard dans *Boutès*, évoquant ce personnage de la mythologie grecque qui, attiré par le chant des Sirènes, se noie dans l'écume d'Aphrodite ; une manière de retourner à l'originel, l'eau : « Qu'est-ce que la musique origininaire ? Le désir de se jeter à l'eau.<sup>13</sup> » Une manière, en mourant, de rejoindre la condition origininaire, de concilier ainsi la Mémoire (Mnémosyne) et l'Oubli (Léthé), la naissance et la mort, l'origine et la fin, dans une vie/mort aquatique. La musique, comme l'eau, la mer, nous enveloppe et nous pénètre comme un monde premier. Une manière aussi de retrouver « la musique antérieure<sup>14</sup> », fœtale, d'avant la naissance, et l'on sait désormais que l'audition est le sens le plus développé de l'enfant, et ce primitivement, dans le ventre de sa mère, ce qui lui fait percevoir, avant même tout décodage sémiologique et sémantique, ce qu'il y a de musical dans le langage : les intensités, les rythmes, les hauteurs de sons, les variations, modulations, etc.

---

<sup>12</sup> Malcolm de Chazal, « Billet pour Max Moutia » (1960), dans *Comment devenir un génie ? chroniques*, Philippe Rey, 2006, p. 175.

<sup>13</sup> Pascal Quignard, *Boutès*, Galilée, 2008, p. 26.

<sup>14</sup> À ce sujet, voir Philippe Lacoue-Labarthe, *Le Chant des muses – petite conférence sur la musique*, Bayard, 2005.



*Le pendu*, Victor Hugo (1854)

## LE GIBET

Dans ce recueil « voué » au Moyen Âge, la thématique du pendu et du gibet ne manque pas d'évoquer le gibet parisien de Montfaucon et la célèbre *Ballade des pendus* de Villon, pastichée par Nerval dans « Le Souper des pendus », où il est question « du vent du soir [qui] siffle à travers les os des pendus », mais aussi ces « bras difformes du gibet », comme dit Hugo dans *La Légende des siècles* (XXXI, « Dix-septième siècle – Les mercenaires », II). On pense aussi à la danse macabre du « Bal des pendus » de Rimbaud, « chant des ossements » qui est également éclairé par un ciel rouge : « Hurrah ! La bise siffle au grand bal des squelettes ! / Le gibet noir mugit comme un orgue de fer ! / [...] À l'horizon, le ciel est d'un rouge d'enfer... » Dans *Gaspard de la Nuit*, le gibet surgit également à la fin de « L'Heure du Sabbat » et apparaît dans le poème précédent « Le Gibet », « Le Cheval mort » : « un gibet suspendu qui demande aux passants l'aumône comme un manchot » (p. 239). Outre le grillon, qui est une figure récurrente du recueil, ce poème, avec son pendu, ses soupirs et la cloche, fait également écho à « Un Rêve », lugubre tableau dans lequel apparaît « une jeune fille qui

se débattait pendue aux branches d'un chêne », précédée par un criminel conduit au supplice, tandis que résonne « le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, — des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d'une ramée » (p. 145). Autre écho dans les lueurs rouges et effrayantes de « La Ronde sous la cloche » ou encore la lune qui tire sa « langue comme un pendu ! » (p. 142) à la fin du « Clair de lune ».

Bertrand s'interroge sur cette figure fragile de l'homme, « frêle jouet », ballotté à la fois par les troubles de l'histoire, ses passions et le surgissement du surnaturel, tel « un pantin qu'use la vie et que brise la mort » (« À M. David, statuaire », p. 246). Tableau crépusculaire, plein d'horreur visuelle et d'inquiétude auditive, puisqu'il est surtout marqué par une succession de notations sonores, une hyperesthésie de l'audition : « Ah ! ce que j'entends, serait-ce », suivi de cinq interrogations d'une inquiétante étrangeté, où le thème du pendu, métaphore de la mort et de la souffrance du poète, est associé à une atmosphère irréelle, nimbée de fantastique, telle la lueur sanglante du soleil couchant. Ici, contrairement à « Ondine », pas de narration ni de progression dramatique, mais une évocation suspendue dans l'intemporel et dans une tension que ne résorbe pas la réponse finale ; le gibet est moins le prétexte à un tableau de genre qu'à une méditation sombre et inquiète qui force l'oreille et l'esprit à s'interroger, et le pendu, figure errante dans le recueil et que Bertrand a souvent dessinée, un reflet morbide de lui-même, à l'image du « Raffiné » qui parle d'« une corde qui [l'] étrangle comme un pendu ! » (p. 117).

La partition de Ravel, notée « Très lent » et le plus souvent *pianissimo*, rend merveilleusement cette tension et cette suspension lugubre, avec la « sourdine durant toute la pièce », et finit d'ailleurs comme elle a commencé, dans de frêles soupirs hésitants, comme une marche funèbre immobile. Au sein du triptyque, la lenteur de ce morceau central renvoie bien sûr au traditionnel découpage de la sonate en trois mouvements. L'œuvre commence donc sur cette fameuse pédale de si bémol, transformée en la # au gré de la modulation, obsession sonore qui ne s'interrompt jamais, Ravel réussissant cette prouesse de la maintenir pendant 52 mesures ; ce sont donc au total 153 octaves de si bémol qui sont répétées, et les motifs qui les accompagnent sont joués « sans presser ni ralentir jusqu'à la fin », dans une ambiance « plombée » (Marcel Marnat), « un rythme de plomb » (Alfred Cortot). Impression hiératique de linéarité et d'inertie, telle la silhouette du pendu, qui résonne lugubrement comme un glas, en sourdine. Musique hésitante, incertaine et crépusculaire, dans le sens esthétique que donne à ce terme Michel Guiomar, parlant de « solitude de l'âme », en référence à l'étymologie du mot (*crepurus* : incertain), ajoutant que « la poésie ne

possède son pouvoir et ne livre un message transcendant qu'en se musicalisant, elle ne témoigne d'une plurivalence enrichissante comparable à celle de la musique que par les jeux de sonorités de mots et les rapports thématiques des images, par son rythme, par sa phénoménalité.<sup>15</sup> » À bien des égards, la poésie de Bertrand est crépusculaire, comme la/sa vie, qu'il compare d'ailleurs à « un pèlerinage à la mort » (« La Chanson du masque », p. 196).

Cette incertitude hypnotique de la musique baignant dans une atmosphère blafarde et lunaire est renforcée par l'usage omniprésent de la sourdine (pédale de gauche du piano qui rend un son plus sec et sourd), donnant un timbre « blanc » et comme atone à ces vibrations floues et morbides. Lancinante désolation, extatique, dont l'immobilité et le silence, silence éloquent mais silence de mort, rappelle la pédale flottante des « Oiseaux tristes », seconde page de *Miroirs* (1904) à propos de laquelle Marcel Marnat écrit : « Cette page volontairement statique préfigure *Le Gibet de Gaspard de la Nuit* [...] Par ailleurs, l'adjectif "triste", accolé aux symboles traditionnels de la liberté, semble relever, lui aussi, de l'esprit de paradoxe qui pointe si volontiers son nez dans l'inventivité ravélienne<sup>16</sup> ». On est donc dans une atmosphère vacillante d'incertitude et de paradoxe, qui correspond bien au poème et était chère à Ravel, qui souhaitait expressément pour cette pièce un jeu distancié et détaché, ce qui transparaît clairement dans l'indication du chant central : « un peu en dehors mais sans expression ». Détachement, qui accentue la couleur blafarde de la musique, aux confins de la tonalité, Ravel usant de la dissonance (bien davantage que Debussy) pour renforcer l'impression crépusculaire et indécise de cette sinistre évocation. Ce goût de Ravel pour la distanciation (ou ironie) et pour la dissonance, goût pour la fragilité de « sonorités cassées », crée une impression d'anomalie et d'incertitude, les cloches dans « Le Gibet » étant « fêlées<sup>17</sup> », selon le terme de Pierre Brunel, comme à la fin de cet autre poème, « Les Deux Juifs » : « Et les cloches fêlées carillonnaient là-haut, dans les tours de Saint-Eustache le gothique : – "Din-don, din-don, dormez donc, din-don !" » (p. 110). On pourrait citer d'autres exemples de cette esthétique musicale de la dissonance dans *Gaspard de la Nuit*, ainsi dans « La Viole de Gamba » qui « répondit par un gargouillement burlesque de lazzi et de roulades, comme si elle eût au ventre une indigestion de Comédie Italienne » (p. 99), « Départ pour le Sabbat », où « lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé » (p. 103), la « symphonie discordante et ridicule » de « La Sérénade » (p. 121), ou encore « les girouettes qui criaient comme des grues en sentinelle sur qui crève l'averse » dans « La Ronde sous la cloche » (p. 143).

---

<sup>15</sup> Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1993, p. 207.

<sup>16</sup> Marcel Marnat, *Maurice Ravel, op. cit.*, p. 136.

<sup>17</sup> Pierre Brunel, *Basso Continuo, op. cit.*, p. 133.

Marion Pécher et Makis Solomos ont montré que la structure du « Gibet » s'apparente à une arche, avec effets de miroir : « Poussée à l'extrême, la stylisation dans *Le Gibet* est architecturale. La pièce musicale est en effet en *forme d'arche* – où les thèmes sont exposés, deux fois, de manière symétrique qui est certes la figure de l'arche gothique mais également une métaphore du miroir<sup>18</sup> ». Dans cet enchaînement du matériel mélodique, où chaque thème est exposé deux fois, puis réexposé une seule fois, Ravel fait preuve d'un remarquable sens de l'équilibre. Un premier thème apparaît, « un peu marqué » (mesure 3 – 0'13 dans la version de Martha Argerich, DG 1975), en mi bémol mineur (tonalité du morceau), énoncé deux fois, joué à la main gauche et à la main droite en enchaînement d'accords, selon une écriture verticale et une absence de mouvement. La pédale sur si bémol passe ensuite à la main gauche et c'est la main droite qui poursuit la mélodie, avec un deuxième thème (mesure 6 – 0'35), toujours aussi funèbre, même si noté « expressif », et également exposé deux fois, d'abord en accords, à l'unisson simple, puis en intervalles de tierces mineures. Un troisième thème apparaît alors, en accords plus riches, élargissant l'amplitude sonore, de l'aigu au grave (mesure 12 – 1'19), avec un triolet « hispanique » qui accentue le questionnement et l'attente, suivi d'un motif laconique descendant dans les graves (mesure 15 – 1'42). Le troisième thème est réitéré, *mezzo forte*, mais transposé en la bémol mineur (mesure 17 – 1'53). Suit un passage très mystérieux, noté *pianissimo* et « très lié », « un peu en dehors », avec des « grappes d'accords suspendus » dans l'aigu (mesure 20 – 2'15), où le temps semble s'arrêter à nouveau. Après un rappel du motif laconique (mesure 26 – 2'57) avec une dissonance, commence un chant central, crépusculaire et plaintif, très mélodique, *pp* et « un peu en dehors, mais sans expression » (mesure 28 – 3'13), comme le soupir atone du pendu, qui se déploie en octave à la main droite. Ce chant de mort, ou cette « mélodie blanche », selon l'expression de Pierre Brunel, est interrompu par un retour du troisième thème (mesure 35 – 4'16), joué plus aigu, avec son triolet sur la suite d'accords. On retrouve alors les mystérieux accords suspendus, *ppp*, « très lié » (mesure 40 – 4'51), puis le deuxième thème en octave, très pathétique, et de nouveau les accords descendants (mesure 43 – 5'20), une octave en-dessous, plus éphémères cette fois-ci, avec un intervalle descendant sur deux notes, le discours mélodique se réduisant, comme pour rendre la disparition progressive de l'homme, avec pour seule assise harmonique et dramatique la lame de fond de la pédale de si bémol, avant un ultime retour du thème initial (mesure 48 – 5'55), joué deux fois, dans les graves. La pièce se clôt dans l'inertie d'un éternel retour par un dernier si bémol aussi grave que terrifiant. Le pianiste Samson François disait à propos de Ravel : « Un vampire. Il y a

---

<sup>18</sup> Marion Pécher, « *Le Gibet* : une esthétique du crépusculaire », in *Miscellanées*, Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, Lille, 2009, p. 43.

quelque chose de mort dans sa musique. » L'ambiguïté mystérieuse de ce morceau, dans lequel Ravel n'a gardé du poème que sa quintessence expressive et dramatique, donne l'impression d'une lente extinction d'un monde, qui disparaît dans les échos fantomatiques des cloches dans le lointain. À la fin, règne l'obscurité dans l'espace (infini) devenu musique. Tout s'évanouit dans un silence d'éternité glacée, immuable et figée, auquel fait écho ce passage du « Clair de lune » : « Mais bientôt mon oreille n'interrogea plus qu'un silence profond » (p. 141).



« Nain masqué au sabre », *Les Gobbi*, Jacques Callot (1618)

## SCARBO

Lutin malicieux et maléfique, porteur de funestes présages apparaissant en songe au dormeur, Scarbo est un des principaux personnages du recueil de Bertrand, créature des quatre premiers poèmes du « Troisième Livre : la Nuit et ses prestiges » (qui contient également « Ondine ») : « La Chambre gothique », « Scarbo », « Le Fou », « Le Nain » ; mais c'est de la version de « Scarbo » qui se trouve dans les « Pièces détachées » que Ravel s'est inspiré. Issu du monde des rêves et des hallucinations, ce nain de la nuit est une créature diabolique qui vient agresser le dormeur, et ne cesse de lui échapper, par son pouvoir de métamorphose – thème ducassien qui ne pouvait que séduire un Ravel amateur de féeries et autres prodiges –, particulièrement dans le poème choisi par le compositeur, où ses variations de taille, d'aspect et de luminosité, son identité indécise et transformable, outre son mouvement perpétuel, font qu'il échappe à toute emprise. Lié à cette vogue du fantastique, amorcée en France par les premières traductions d'Hoffmann, en 1829, proche parent du *Smarra* de Nodier<sup>19</sup>, il se rapproche aussi des *Gobbi* de Callot et de certaines figures grotesques de Brueghel, dans la tradition du « gnomus » et autres boiteux dont « Le gnome » des *Tableaux d'une*

---

<sup>19</sup> Max Milner ajoute en note : « Leur parenté est également phonétique, les deux noms commençant par un S suivi d'une consonne et comportant un a central. Mais Scarbo dérive probablement d'*escarbot*, nom vulgaire donné au hanneton. [...] On remarquera en outre que cet insecte est précisément nommé dans le poème de *La Nuit et ses prestiges* intitulé *Scarbo* et dans *Le Gibet* », in Préface à *Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 56.

*exposition* de Moussorgski est le représentant musical le plus connu. « Nain railleur » (dans le premier « Scarbo ») ou « fou » (« Le Fou »), « vagabonde bestiole » (« Le Nain ») qui harcèle et torture (« Scarbo me mord au cou » dans « La Chambre gothique »), il est l'incarnation d'une présence invisible, insaisissable, mystérieuse et évanescence comme ces « ombres chinoises » évoquées dans la préface du recueil (p. 80). Le premier poème où il apparaît, « La Chambre gothique », porte d'ailleurs en épigraphe : « La nuit, ma chambre est pleine de diables », surtout à minuit, « l'heure blasonnée de dragons et de diables ! » (p. 133). Pour Marcel Marnat, alors qu'« Ondine » incarne l'amour inutile, « Le Gibet » la mort planant, « Scarbo » est une créature liée aux « fureurs de la folle du logis ». Comme « Ondine », « Scarbo » opère en trois temps : une apparition, un paroxysme et une disparition, selon une concentration de l'espace et du temps où se télescopent la réalité et l'étrangeté du rêve ; et l'importance des « blancs » souhaités par Aloysius Bertrand accentue ce caractère bref et elliptique du poème en prose. Une structure ternaire, une allure lacunaire et un déroulement narratif et dramatique, très condensé et morcelé, particulièrement respectés dans la partition de Ravel.

Véritable fantasmagorie pianistique, *Scarbo* est techniquement, par son rythme frénétique et son tempo rapide, la pièce la plus difficile du triptyque. « Tandis qu'*Ondine* démontre avant tout le potentiel mélodique de Ravel et *Le Gibet* son potentiel harmonique, dans *Scarbo*, l'auteur donne avant tout la mesure de sa maîtrise rythmique. Cet éblouissant morceau pianistique est moins une œuvre à prétentions expressives qu'un compendium de la technique moderne de clavier et des possibilités du virtuose actuel<sup>20</sup> », écrit Jules Van Ackere. Il s'agit d'un morceau véritablement foudroyant, effrayant même, par ses difficultés techniques, mais aussi par son climat, son texte musical, un scherzo au tempo vif qui n'est pas sans évoquer la rythmique acérée d'« Alborada del gracioso » dans *Miroirs* ou la virtuosité digitale de la « Toccata » du *Tombeau de Couperin* (1914-1917), mais en plus démesuré, téméraire et fantasque, presque imp(r)udent. Continuation d'un thème satanique, horriblement impressionnant, comme la ronde infernale d'une menace sourde, une présence à demi masquée, engloutissante et destructrice, il y a dans ce morceau plein de panache une vraie dramaturgie qui suit de près la structure du poème, selon un « implacable recommencement », une esthétique de la répétition et de l'instabilité à la fois rythmique et mélodique. De manière très construite, mais selon une inspiration liée à la fantaisie (morceau d'allure libre), Ravel donne libre cours à une esthétique du morcellement (qui correspond à tout ce qui est visuel dans le poème, mais qu'on peut rattacher à l'art,

---

<sup>20</sup> Jules Van Ackere, *Maurice Ravel*, Bruxelles, éd. Elsevier, 1957, p. 125.

musical, de la variation), dont l'expressionnisme saisissant rend toute l'exacerbation des sens (la vue, l'ouïe) et l'affolement du poème – les thèmes n'étant presque pas développés, ou plutôt fuyants, comme Scarbo lui-même, leur développement sans cesse arrêté, brisé ou bien décomposé, déformé, dans un enchevêtrement thématique complexe. Alors que dans « Ondine », le piano se faisait eau, avec « Scarbo », il se fait fantôme, mais aussi fou ou affolé.

Dès le début, une atmosphère nocturne surchargée, et une écriture morcelée et très tendue. Les trois premières notes, amorce du premier thème, en « sourdine », dans un registre extrêmement grave, jouées *pp* et suivies d'un *decrescendo*, traduisent toute la tension et l'attention qui sont celles du personnage, en proie à la fantasmagorie de ses visions et guettant le moindre bruit dans la nuit. Le poème précise d'ailleurs l'heure : « minuit », l'heure propice aux apparitions des « démons de la nuit » (« Les Reîtres », p. 169). Le temps d'un demi-soupir, le silence se fait et subitement un accord terrifiant, véritable coup de tonnerre, sourd et profond, accompagné d'un trémolo serré et statique ; puis le silence revient, noté « très long », accentuant encore l'angoisse, suivi des mêmes trois notes initiales (mesure 8 – 0'15 – version d'Ivo Pogorelich / « Scarbo » étant une pièce relativement plus longue et « complexe » que les deux précédentes, nous nous contentons ici d'un bref aperçu de la partition) et du trémolo – une manière d'installer le climat hallucinatoire et angoissant, sur le même mode que l'anaphore du poème (« que de fois ») qui traduit la répétition de cette apparition. C'est alors que le premier thème, esquissé dans l'introduction, se déploie en un superbe *crescendo*, « en accélérant », puis « vif » (mesure 32 – 0'45) . Il s'agit d'un thème très lyrique, éloquent et d'une grande amplitude, joué à la main droite, avec de superbes arpèges de la main gauche, qui peut évoquer la beauté céleste de la nuit (« la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or ! »). Sorte de valse romantique exacerbée dont les couleurs hispanisantes rappellent « Alborada del gracioso » (« Aubade du bouffon »), la quatrième pièce des *Miroirs*, qui est aussi un scherzo au rythme très marqué, avec une introduction *staccato*, et peut faire écho au recueil de Bertrand et aux figures grotesques de Callot. Hispanisme, également présent chez Bertrand (le cinquième livre de *Gaspard* est intitulé « Espagne et Italie »), dont la coloration exotique est importante dans l'imaginaire musical de Ravel, que l'on songe à la *Rhapsodie espagnole*, *L'Heure espagnole*, le *Boléro* ou encore *Pavane pour une infante défunte*.

Le deuxième thème, qu'on pourrait dire « le thème de Sarbo » (mesure 52 – 0'58), qui consiste en notes répétées *staccato*, qui font songer au début de la *Mephisto*

*Waltz* de Liszt<sup>21</sup>, s'enchaîne au premier, tout en le déformant avec des sauts d'intervalles et des écarts de tessitures. Ce thème, obsessionnel, nerveux, incisif comme le rire grimaçant du gnome, rend à merveille son mouvement perpétuel, tout en trépidations et gesticulations, mouvements rapides et saccadés, tel un pantin désarticulé. D'ailleurs, toute la partition, au rythme ensorceleur, est hachée de silences, soupirs et points d'orgue qui marquent la rupture, la discontinuité et exacerbent l'angoisse en de multiples interruptions qui sont autant de haltes interrogatives : « Le croyais-je alors évanoui ? » Mais ce n'est qu'une illusion et un répit de courte durée, car la cavalcade de cette hantise infernale repart de plus belle. Après un nouvel arrêt, le premier thème revient (mesure 110 – 1'33), *fortissimo*, bientôt suivi d'un mélange des deux thèmes, amorcé par un passage *pianissimo* (*ppp*), très mystérieux, noté « très fondu et bien égal de sonorité » (mesure 122 – 1'40). Les deux thèmes se croisent et se chevauchent en un développement *crescendo* aussi dramatique que chaotique qui aboutit à une sorte de grande valse (mesure 330 et suivantes – 4'00) centrale un peu détraquée. Puis, après un trille (mesure 381 – 4'38) terrifiant, *crescendo poco a poco*, et une dernière montée et descente, très liée, notée « expressif », du premier thème, c'est un retour aux trois notes avec trémolo de l'introduction (mesure 394 – 4'55), suivies d'un passage très mystérieux, atemporel et proprement infernal, sorte de grouillement (mesure 410 – 5'30), *pianissimo*, menaçant et sourd dans l'extrême grave, qui s'élargit peu à peu en arpèges brisés – passage évanescent dans lequel réapparaît « le thème de Scarbo » (mesure 430 – 6'03), puis le premier thème avec ses trémolos (mesure 434 – 6'17). Ensuite les vagues arpégées, d'une grande fluidité, se resserrent « en accélérant » (mesure 451 – 7'10) et en vagues chromatiques qui vont peu à peu *crescendo* : le mouvement infernal repart, avec des déplacements dans les deux extrêmes du clavier et dans toutes les tessitures, jusqu'au climax marqué par une reprise intégrale du premier thème et un enchaînement cinglant de *fortissimo* (mesure 562 – 8'26). Alors que la « poursuite » est devenue presque apocalyptique, la fin est fulgurante (notée « sans ralentir »), comme la disparition visuelle de Scarbo (« et soudain il s'éteignait »), faisant réentendre un écho des deux thèmes qui se diluent, « quelque part dans l'inachevé », pourrait-on dire avec Rilke, et disparaissent en une ultime et rapide pirouette ascendante. Et même si ce n'était qu'une « apparition dérisoire », selon le mot d'Alfred Cortot, cette fin soudaine laisse l'auditeur un peu inquiet et hébété, hanté par cette ronde infernale dont le sortilège semble momentanément suspendu, à la fois ici et ailleurs, en dehors et en dedans – hantise ou impression d'irréalité que l'on peut lier à ce pouvoir musical du silence ou plutôt du silence musical, que Vladimir Jankélévitch évoquait ainsi : « Quand la musique retourne au silence, ce n'est pas sans l'avoir métamorphosé,

---

<sup>21</sup> Sur les différents rapprochements entre Liszt et Ravel, voir Marion Pécher, « Ravel exorciste du romantisme », in *Miscellanées, op. cit.*, p. 25-38.

et cela en vertu de l'irréversibilité du temps ; la musique désormais inaudible et insensible a fait de ce silence un silence musical. Nous sommes passés par la musique et rien, après elle, ne sera jamais plus comme avant...<sup>22</sup> » « Scarbo » est exemplaire de ce « silence musical », au sein duquel on peut distinguer le silence initial, qui instaure le mystère, le silence des coupes, pauses et (fausses) respirations, et le silence de la terminaison, comme un « je-ne-sais-quoi d'insaisissable et d'ineffable », pour parler comme Jankélévitch.

Le fameux mot de Ravel disant qu'avec *Gaspard de la Nuit* il aurait voulu « exorciser le romantisme » s'accorde particulièrement à « Scarbo » ; néanmoins, le pathos, même contenu ou mis à distance, ou tout au moins la noirceur de l'inspiration littéraire est bien là et on ne peut nier le pathétique enténébré qui nimbe le triptyque, en particulier la part de souffrance qui habite « Scarbo ». Par la suite, au moins dans son œuvre pour piano, il semble que Ravel, en digne héritier et novateur original, soit allé vers un certain dépouillement, en tout cas un singulier mélange de classicisme et de modernisme, dont témoignent tous ses morceaux « à la manière de » ou son dernier opus pianistique, *Le Tombeau de Couperin* (1917). Mais toujours avec le même raffinement mélodique, un goût prononcé pour les sonorités, la palette du timbre pianistique, l'exotisme et le fantastique, une sensibilité exquise, une recherche de la perfection et une méticulosité que certains ont tôt fait d'assimiler à de la froideur artificielle, à l'instar de Stravinski qui parlait à son propos d'« horloger suisse ». Certes, si Ravel peut apparaître comme une sorte de dandy masqué, à l'éloquence un peu distanciée, sa sensibilité poétique est évidente, et son goût de la stylisation et du formalisme (souci moderne de la forme) est inséparable d'une impression de fluidité narrative, un sentiment de l'improvisation dû à la densité du foisonnement musical. Au contraire de nombre de ses œuvres pour piano (*Une barque sur l'océan, Pavane pour une infante défunte, Ma Mère l'Oye, Alborada del gracioso, Valses nobles et sentimentales, Le Tombeau de Couperin, Menuet antique...*), Ravel, considéré, à juste titre, comme un orchestrateur de génie, n'a pas transcrit pour orchestre *Gaspard de la Nuit* ; mais le compositeur Marius Constant l'a fait en 1990.

La perméabilité des genres littéraires, picturaux et musicaux, et le croisement des trois arts, caractéristiques de *Gaspard de la Nuit* (le livre de Bertrand comme le morceau de Ravel), sont bien une des marques de l'ouverture du romantisme, source de circulations, variations et transpositions, comme le soulignait Georges Gusdorf : « Le vitalisme romantique justifie un transformisme universel, qui défie les classifications

---

<sup>22</sup> Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Entretiens, Gallimard, Folio, 1978, p. 237.

établies.<sup>23</sup> » C'est ainsi qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, les compositeurs romantiques se sont peu à peu référés à la littérature comme source d'inspiration, qu'il s'agisse de musique à programme au sens de Liszt, dont le poème symphonique (appelé aussi *Tondichtung*, « poésie sonore ») se voulait substitutif au littéraire, ou de mise en musique de textes, avec ou sans leurs mots, qui voit fleurir des formes nouvelles, plus libres : la ballade, la fantaisie ou la rhapsodie ; Liszt, pour qui le langage musical peut être enrichi par les autres arts, en particulier la musique et la peinture, Chopin, qui invente le genre de la ballade, terme emprunté à son ami poète Adam Mickiewicz, ou Schumann, dont les *Kreislariane* op. 16 se réfèrent à Hoffmann et à l'excentrique personnage de Johannes Kreisler, tandis que les *Chants de l'aube* op. 133 renvoient implicitement à *Hypérion* d'Hölderlin, signent ainsi des compositions orchestrales ou pianistiques inspirées par une idée poétique, « extra-musicale ». Quant à Ravel, qui vient après le (post) romantisme, même s'il s'inspire de poèmes en prose, dont l'aspect narratif est évident, son *Gaspard de la Nuit* dépasse la question de la transposition ou transcription musicale, étant une véritable sublimation musicale, une œuvre musicale singulière et à part entière. Et ce passage des mots à la musique, passage d'un langage à un autre, aboutit à un vrai « poème pour piano », un poème musical, sollicitant le pouvoir *dire* de la musique. Une nouvelle réalité esthétique, avec sa puissance d'émotion propre. De ce point de vue, Ravel est resté étranger à un des problèmes esthétiques majeurs de la fin du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup> siècles, à savoir la question d'un « art total », incarné et prôné par Wagner, et du rapport entre la musique et la poésie.

De cette confrontation, avivée par l'événement musical, esthétique et philosophique que constitue « le cas Wagner », de nombreux poètes, musiciens ou philosophes, ont largement débattu, à commencer par Nietzsche ou Mallarmé, qui, considérant qu'« on a touché au vers », vise une épuration de la *mimésis*, le fait du langage étant le « mystère » même de l'existence humaine, et partant de toute création. « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité<sup>24</sup> » – ce qui n'est pas ou plus le « De la musique avant toute chose » de Verlaine, puisque Mallarmé affirme que la poésie est l'accomplissement (idéal) de la musique. Et parlant de « clavier verbal » dans *La Musique et les Lettres*, il précise :

*un échange peut, ou plutôt il doit survenir, en retour du triomphal appoint, le verbe, que coûte que coûte ou plaintivement à un moment bref accepte l'instrumentation, afin de ne demeurer les forces de la vie aveugles à leur splendeur, latentes ou sans issue. [...] Alors,*

---

<sup>23</sup> Georges Gusdorf, *Le Romantisme I*, Grande Bibliothèque Payot, 1994, p. 375.

<sup>24</sup> Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », in *Variations sur un sujet, Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1979, p. 381.

*on possède, avec justesse, les moyens réciproques du Mystère – oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l'une évocatoire de prestiges situés à ce point de l'ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l'entendement ; qui, spacieux, accorde au feuillet d'imprimerie une portée égale. Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [...] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée.<sup>25</sup>*

Mais s'il faut « penser avec les oreilles », comme l'a suggéré Nietzsche, la musique n'est pas tant affaire d'idées que de mystère et de sensibilité. Dans un autre contexte historique et esthétique, du débat mallarméen visant à élire le musicien ou le poète, surgiront d'autres interrogations, renouant avec la question pérenne de la *mimèsis*, sur les pouvoirs (poétiques) de la figurativité de la musique, la *musica ficta*<sup>26</sup>, comme dit Philippe Lacoue-Labarthe ; ainsi Adorno aura considéré la musique comme ce « pur langage » dont parlait Benjamin ou cette « pure parole » d'Hölderlin. Au final, le rapport entre la musique et l'idée, ou bien entre la musique et la poésie, aboutit à les distinguer comme « le Même et l'Autre », liées dans leurs différences, irréfragables, de langage et leur partage commun de la sensibilité. Et si l'Idée resta le maître mot de la quête de Mallarmé, le but de son Infini, la musique, quant à elle, est d'abord du domaine du sensible, *émotion*, au sens d'« être ému », « être bougé », ou pour le dire comme Louis-René des Forêts, « la musique est le lieu où la pensée respire. »

Vincent Teixeira

---

<sup>25</sup> Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 648-649.

<sup>26</sup> Voir Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Christian Bourgois, 1991.



## LE «VIOLON DÉMANTIBULÉ» D'ALOYSIUS BERTRAND OU DU GROTESQUE EN POÉSIE

Le projet poétique de Bertrand et son appartenance à l'école romantique s'annoncent clairement dans le titre de l'œuvre, *Gaspard de la nuit* : celui-ci fait d'abord allusion à la thématique chère aux romantiques, celle de la nuit, propice aux rêveries et aux visions ; le nom de Gaspard, l'un des Rois mages de la Bible, est utilisé ici par antiphrase pour désigner, comme le lecteur le découvrira dans un long texte en prose<sup>1</sup> qui ouvre le recueil, un mystérieux personnage qui s'avère être le diable en personne, personnage romantique par excellence. L'ancrage dans la nouvelle école est également visible dans les poèmes-dédicaces qui ouvrent et clôturent le recueil. Il s'agit de la dédicace à Victor Hugo, le grand maître de toute la génération littéraire des années 1830 puis de celle adressée à Charles Nodier, qui est connu pour exceller dans la narration fantastique.

Le poète d'autre part entend écrire son œuvre sous le signe de deux artistes peintres du XVII<sup>e</sup> siècle et pour le sous-titre de son recueil choisit les *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*.<sup>2</sup> Dans sa Préface, il s'en explique sur sa volonté de se rattacher aux deux artistes, le premier, « philosophe à barbe blanche » et le second, « lansquenet fanfaron et grivois » ; cela signifie se réclamer de deux aspects antithétiques de l'art qu'ils incarnent : celui de Rembrandt consiste en un profond recueillement de l'artiste alors que celui de Callot exprime un souci d'étalage de soi ; l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors, le sérieux et le burlesque sont donc opposés et associés chez Bertrand. Le titre initial, mais que Bertrand a par la suite abandonné, celui de « bambochades romantiques » témoigne de même de la « tendance Callot ». Il fait allusion à un peintre hollandais, Pieter van Laer (1593?-1642?) appelé Il Bamboccio, connu pour la dimension caricaturale et burlesque de ses peintures de genre. (Milner 1980 : 22-23) Le terme de « bambochades » est toutefois utilisé par Bertrand à la première ligne du premier poème du recueil, intitulé « Harlem ».

La parenté avec la peinture, ainsi instaurée, et dans la perspective adoptée ici nous nous intéressons à celle existant avec l'art de Jacques Callot, dessinateur et graveur lorrain (1592 – 1635), ce qui permet de glisser sans difficulté vers la notion de grotesque. En effet Callot représente souvent sur ses gravures tout un monde pittoresque de gueux, de bossus, de nains, de bohémiens, avec un sens de l'humour prononcé allant jusqu'au burlesque et à la caricature, ce qui sera l'une des caractéristiques du grotesque.

La notion de grotesque est initialement employée en peinture (ital. *grottesca*) et désigne un genre particulier de peintures prétendument découvertes dans des grottes, qui sont en réalité des maisons romaines déterrées au XV<sup>e</sup> siècle ; ces peintures se caractérisent par un mélange de formes végétales et animales, d'apparence extravagante, l'ordre naturel des choses étant systématiquement bouleversé pour produire des effets étranges. Voici comment le grotesque est défini par Vasari, peintre italien de la Renaissance :

Les grotesques sont une catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité pour orner des surfaces murales où seules des formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artiste : ils inventaient ces formes en dehors de toute règle, suspendaient à un fil très fin un poids qu'il ne pouvait supporter, transformaient les pattes d'un cheval en feuillage, les jambes d'un homme en pattes de grue et peignaient ainsi une foule d'espégleries et d'extravagances. Celui qui avait l'imagination la plus folle passait pour le plus doué. (Giorgio VASARI, *De la peinture*, Introduction technique, chapitre XIV, vers 1550. Consulté sur le site

---

<sup>1</sup> Le paratexte de *Gaspard de la nuit* est assez abondant : le texte en prose évoqué portant le même titre que l'œuvre : « Gaspard de la nuit », puis une courte préface, enfin les deux poèmes dédicacés.

<sup>2</sup> Le sous-titre fait également allusion à l'écrivain romantique allemand Hoffmann et à ses contes fantastiques, puis au genre musical des « fantaisies », à la forme assez souple etc., mais cela sort du cadre du sujet que nous nous sommes proposé de traiter ici.

<http://www.meublepeint.com/grotesque.htm>.)

Puis l'emploi du terme s'élargit au cours des siècles : au siècle classique, il est d'abord utilisé comme synonyme de « ridicule, bizarre, extravagant » - avec une nette nuance de « bouffon » et même de « fantasque » et de « capricieux ». Ensuite, la signification du terme « grotesque » évolue vers « l'inquiétant, le laid, l'horrible, le monstrueux, associant à la fois la notion à sa signification picturale première et à la notion de « fantastique ». (Kayser 2004 : 27-31)

Mais c'est surtout suite à la reprise de la notion de grotesque par Victor Hugo dans sa Préface de *Cromwell* (1827) que le grotesque va être élevé au rang de catégorie esthétique à part entière. Dans son célèbre texte, Hugo oppose et associe à la fois le grotesque et le sublime, en estimant que la complexité du génie moderne est due à cette « féconde union du type grotesque au type sublime », (Hugo 2001 : 22) cette union paradoxale des contraires faisant mieux ressortir chacun des types. Le grotesque, quant à lui, reste ambivalent, car il crée d'une part « le difforme et l'horrible » et de l'autre « le comique et le bouffon. » (Hugo 2001 : 24) Cette ambivalence, cette alliance de l'horrible et du bouffon semble bien avoir été adoptée comme l'un des principes créateurs dans *Gaspard de la nuit*. Fait qui ne peut étonner : il est hors de doute que Bertrand a lu la Préface de Hugo et qu'il a baigné dans cette atmosphère d'effervescence et de passion romantiques, lui que l'on retrouve à Paris dans l'entourage des grands maîtres du romantisme dans les années 1828-1830<sup>3</sup>. À tel point d'ailleurs que pour certains critiques contemporains, comme Jean Richer, *Gaspard de la nuit* est « comme un exercice sur la Préface de *Cromwell* ! [...] considéré dans son ensemble, [il] constitue, comme un bréviaire, un abrégé du romantisme. » (cité par Bonenfant 2006 : 67).

C'est au XX<sup>e</sup> siècle enfin qu'apparaissent de grandes synthèses théoriques sur le phénomène du grotesque. Il s'agit de deux ouvrages qui font date et qui s'opposent entre eux sur bien des points : l'ouvrage de Wolfgang Kayser, *Le grotesque – sa mise en forme dans la peinture et dans la poésie* (1957) et celui de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965). Kayser conçoit le grotesque principalement comme une catégorie esthétique dénotant une inquiétude sourde, une angoisse existentielle, et même un sentiment d'aliénation et d'absurde chez l'homme ; c'est la perte des repères dans un monde déformé et déséquilibré qui est à l'origine de cette angoisse et de là découlent le fantastique, l'onirique et le grotesque satirique et tragique.

Bakhtine, d'autre part, étudie le « réalisme grotesque » en l'associant à la culture populaire comique du Moyen Âge et de la Renaissance et introduit comme son trait dominant le rabaissement, qu'il explique par le retournement des catégories idéologiques et littéraires dominantes : c'est ainsi que dans la culture populaire prédominent les fonctions du corps et du bas matériel et que s'impose l'alliance des contraires, mort-vie, décomposition-rennaissance ; c'est ce qui fait naître un rire franc, libérateur et régénérateur. C'est sur ce point que Bakhtine s'oppose à Kayser, lui reprochant de ne pas voir le côté joyeux et subversif de toute la tradition de carnaval du Moyen Âge et de la Renaissance ; plus tard, la théorie de Bakhtine fera l'objet de critiques à son tour, celle notamment de trop privilégier ce côté joyeux au détriment de l'aspect violent et quelque peu inquiétant de la culture populaire.

Pourtant, même s'il privilégie le rire comme effet principal du grotesque alors que celui-ci chez Kayser crée l'étrangeté, Bakhtine admet l'existence d'une dimension satirique et tragique dans le grotesque moderne<sup>4</sup> ; il nomme ce grotesque-là « grotesque de chambre ». Le grotesque moderne suppose la solitude et l'isolement de l'individu ; il mène non plus à ce rire libérateur que Bakhtine fait valoir dans la tradition carnavalesque, mais au contraire à l'humour, qui est pour cet auteur un rire diminué, à l'ironie et au sarcasme, voire au rire satanique (Bakhtine 1970 : 47, Kajzer 2004 : 261), ce qui entraîne « la dégénérescence du principe comique [...] la perte de sa force régénératrice ». (Bakhtine 1970 : 48-50).

<sup>3</sup> C'est dans ces années-là qu'il fréquente les salons de Hugo, de Nodier, de Deschamps.

<sup>4</sup> Chez Kayser, le grotesque est surtout identifié et réduit à ce grotesque moderne – des Romantiques à nos jours.

C'est cette dimension satirique et tragique pour Kayser, cette « dégénérescence du principe comique » pour Bakhtine, que l'on se propose d'étudier rapidement ici : le « violon démantibulé » de Bertrand, évoqué dans le titre de cet article, semble être un véritable emblème du grotesque<sup>5</sup>, l'emblème<sup>6</sup> par conséquent de la désarticulation du réel qui est à l'œuvre dans le recueil. Le syntagme, tiré du « Départ pour le sabbat », un des poèmes de *Gaspard de la nuit*, (Bertrand 1980 : 103) exprime bien le côté bouffon, déstabilisant, voire inquiétant de sa poésie<sup>7</sup>. En réalité, dans les poèmes de Bertrand les choses sont souvent victimes de dysfonctionnements : tous les instruments, pour ne prendre que cet exemple-là, sont, sinon des instruments démantibulés, du moins des instruments désaccordés. Ils produisent une « symphonie discordante et ridicule » (Bertrand 1980 : 120), les sérénades se terminent en désastre, les cordes se cassent (Bertrand 1980 : 100). Ces dysfonctionnements sont en outre humiliants et dégradants : les sons émis par les instruments nobles ressemblent à des miaulements plutôt qu'à d'agréables concerts. Toutes les altérations de cette réalité devenue dérisoire et bouffonne sont un signe certain de l'étrangeté du monde, première marque du grotesque, tel que le conçoit Kayser, mais aussi Victor Hugo.

Cet effet d'étrangeté s'accompagne souvent d'un des traits qui apparentent particulièrement la poésie de Bertrand au phénomène du grotesque, à savoir l'association des contraires et même des termes inconciliables, le jeu des contrastes : de l'animé et de l'inanimé, ou du mécanique et de l'organique, de l'animal et de l'humain, de la beauté et de la laideur. Un exemple saisissant de ce jeu est présenté par le poème « Les Cinq doigts de la main ». Les personnages principaux en sont les cinq doigts qui sont en même temps une famille d'humains, un « gras cabaretier flamand », sa femme, une « virago sèche comme une merluche, qui [...] soufflette sa servante dont elle est jalouse, et caresse la bouteille dont elle est amoureuse » et leurs enfants. (Bertrand 1980 : 96-97) Dans d'autres poèmes, les humains subissent une véritable réification, comme dans « Messire Jean », où la reine est « aussi raide et plissée qu'un éventail » (Bertrand 1980 : 123) ou dans le « Départ pour le sabbat » où le rire et les pleurs du sorcier Maribas ressemblent aux geignements d'« un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé » (Bertrand 1980 : 103). À l'inverse, il se produit souvent une anthropomorphisation des choses et de la nature : une cornemuse, en se désenflant, « pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent. » (Bertrand 1980 : 170), alors que la lune a le « nez fait comme un carolus d'or ». (Bertrand 1980 : 142) C'est par ces images, du moins prosaïques sinon franchement bouffonnes, que s'opère donc le rabaissement : la dignité des personnages et des objets est amoindrie dans ces alliances inhabituelles.

Le rabaissement prosaïque s'opère souvent du fait que le corporel prend la place réservée au spirituel et à l'affectif : la faim tenaille le raffiné : «... la faim, logée dans mon ventre, y tire, - la bourrèle ! – une corde qui m'étrangle comme un pendu ! » (Bertrand 1980 : 117), le pet d'une mule provoque une fausse alerte chez les brigands (Bertrand 1980 : 192), et même une viole, instrument digne, lâche : « un *gargouillement burlesque* de lazzi et de roulades, comme si elle eût eu *au ventre une indigestion* de Comédie italienne » (Bertrand 1980 : 99). Ce sont les personnages de *Commedia dell'Arte*, qui peuplent d'ailleurs fréquemment les poèmes de Bertrand, ceux-là même qui incarnent aussi bien le mécanique face au vivant, que le masque et l'apparence face à l'être. Le rabaissement s'opère également par la présence de personnages marginaux : les gueux, les truands, les bohémiens, les lépreux défilent, comme plus tard chez Baudelaire, le successeur célèbre de

<sup>5</sup> Et alors que chez Bertrand le terme « grotesque » n'est utilisé qu'une seule fois, dans le poème « La Chanson du masque » pour désigner des personnages d'un bal masqué, pris dans le tourbillon du carnaval vénitien :

« Marions nos mains, toi qui, monarque éphémère, ceins la couronne de papier doré, et vous, ses grotesques sujets, qui lui formez un cortège de vos manteaux de mille pièces, de vos barbes de filasse et de vos épées en bois. » (Bertrand 1980 : 196)

<sup>6</sup> C'est la gargouille des cathédrales gothiques qui est souvent désignée comme l'emblème du grotesque des âges plus lointains.

<sup>7</sup> Le syntagme est d'ailleurs repris par un de ses admirateurs, Villiers de l'Isle Adam, qui dans une lettre à Mallarmé, à propos des poèmes en prose de ce dernier, déclare : « Jamais on n'a vu ni entendu sa pareille, et il faut absolument être au diapason du violon démantibulé de Louis Bertrand, pour saisir la profondeur de votre idée et le talent excellent de la composition. » (cité dans Bertrand 2000 : 987).

Bertrand.

Il en va autrement des images, bien plus inquiétantes qui créent le trouble, puis l'épouvante. Certaines d'entre elles semblent affaiblir la raison du sujet lyrique : alors que les enseignes gémissent sous le coup du vent, (Bertrand 1980 : 113), dans « Le Clair de lune », la lune<sup>8</sup> a une face grimaçante et semble tirer au poète « la langue comme un pendu ! » (Bertrand 1980 : 142). Encore plus déroutant, dans « Le Nain », la vision d'un papillon qui abandonne dans le giron du poète sa « larve monstrueuse et difforme à face humaine » est pour lui source d'angoisse et d'effroi (Bertrand 1980 : 139). Dans le poème « Mon bisaïeul », les personnages des tapisseries eux-mêmes s'animent ; l'ancêtre du poète « marmotta des oraisons » tout en provoquant l'effroi de son descendant : « ses yeux étaient vides, bien qu'il parût lire » (Bertrand 1980 : 147). Toutes ces visions à mi-chemin entre le rêve et la réalité participent du « difforme et l'horrible », évoqué par Hugo.

Enfin, comme cela a déjà été signalé, la figure du diable semble planer sur le recueil : rencontré par le poète dans un jardin public de Dijon, il lui confie le manuscrit de son propre livre, *Gaspard de la nuit*, puis disparaît à jamais. En réalité, le diable est par la suite omniprésent<sup>9</sup> : le trouble naît de la seule énonciation de son nom, de l'évocation de son existence, comme lorsque un jeune reclus dans un couvent s'amuse « à tracer des figures *diaboliques* sur les pages blanches [...] et à farder d'une ocre *impie* les joues osseuses de cette tête de mort » (Bertrand 1980 : 183) ou lorsque les moines « chantent pouille au *diable* » (Bertrand 1980 : 119) ou encore lorsque des turlupins à l'heure tardive s'adressent à des Juifs : « Par ici, la cagoule du *diable* » (Bertrand 1980 : 110). La vie humaine elle-même semble régie par ce personnage : « ce jeu de la vie [...] où le *diable*, pour en finir, râfle joueurs, dés et tapis vert. » (Bertrand 1980 : 217). Le diable apparaît notamment là où on s'y attend le moins. Une béguine est injuriée : « Le *diable* te tenaille, sorcière » (Bertrand 1980 : 114) alors qu'un prêtre cache sous son manteau la figure démoniaque ricanante<sup>10</sup>. Le sacré est dénigré et dégradé par le « représentant de la sainteté à l'envers » (Bakhtine 1970 : 50) et le rire satanique retentit comme pour tenter de « maîtriser le démoniaque dans le monde ». (Kajzer 2004 : 263)

En choisissant un genre marginal, sans lettres de noblesse, Bertrand semble plaider pour un art de la poésie *autre*. Loin du lyrisme idéaliste, sa poésie, dépourvue de pathétisme et sous le signe du grotesque de Callot, est une poésie en images. Ce grotesque-là est plus proche de la conception hugolienne et kayserienne que de celle, joyeuse et subversive, de Mikhaïl Bakhtine. Aussi bien par ses sujets que par les formes d'expression, dans la poésie bertrandienne la réalité se dérobe, le monde environnant est déstabilisé et tourné en dérision, alors que le sujet lyrique est fragilisé et le lyrisme lui-même miné ou du moins occulté.

Tamara Bulic

<sup>8</sup> La lune est un personnage important dans le recueil tout entier ; dans « Le Fou », l'on rencontre une image plus poétique et bien moins troublante : elle « peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers luisants les collines, les prés et les bois ». (Bertrand 1980 : 137)

<sup>9</sup> Il a en outre son « personnel » d'êtres inquiétants : Scarbo et d'autres nains, une ondine, une salamandre.

<sup>10</sup> « Et le diable, tapi dans la grand'manche de Padre Pugnaccio, ricana comme Polichinelle ! » (Bertrand 1980 : 195). Comme le montre l'exemple cité, le personnage du diable se double de celui d'une marionnette, personnage de Commedia dell'Arte.

### Références des ouvrages cités

- Bakhtine Mikhaïl (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par Robel Andrée, Paris : Gallimard. (Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, 1965)
- Baudelaire Charles (1980). *Œuvres complètes, Petits poèmes en prose*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- Bertrand Aloysius (2000). *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenburg, Paris : Champion.
- Bertrand, Aloysius (1980). *Gaspard de la nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Édition présentée, établie et annotée par Max Milner. Paris : Gallimard.
- Bonenfant, Luc (2006) « Aloysius Bertrand. Les prismes historiques et grotesques du Moyen Âge », *Études littéraires*, volume 37 numéro 2, Printemps 2006 : 64-74.
- Hugo Victor (2001). Préface de *Cromwell*, Paris : Larousse/VUEF.
- Kajzer Wolfgang (2004). *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*, preveo s nemačkog Tomislav Bekić, Novi Sad : Svetovi (*DAS GROTESKE. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg, 1957 (2<sup>e</sup> édition, 1961).
- Milner Max (1980). « Préface », in : *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris : Gallimard : 7-57.
- Murat Michel, « Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose », [www.fabula.org/atelier.php?Histoire\\_du\\_poeme\\_en\\_prose](http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose)
- Vincent-Munnia Nathalie (1998). « Du poème en prose comme art de la marge chez Aloysius Bertrand », *Sbornik Praci Filozoficke fakulty Brnenske Univerzity*, I, 19 : 45-55.



**Bulletin n°2. Errata**

p. 3 : lire « *retour* » *des petits Savoyards* au lieu de *retour des petits Savoyards*

p. 9 et *passim* : lire *Gisèle Vanhese* au lieu de *Gisèle Vanhèse*

p. 16 : lire *goguenarda* au lieu de *goguernarda*

p. 59 : lire *l'ellipse et l'analogie simultanément* au lieu de *l'ellipse et l'analogie simultanée*

p. 70 : lire *Le sujet, en proie à la peur* au lieu de *Le sujet en proie, à la peur*

p. 70 note 7 et p. 71 note 15 : lire *La Bible de Jérusalem* au lieu de *La Bible de Jerusalem*

p.79 note 48 : lire *Marie Pietrogiovanna* au lieu de *Marie pietrogiovanna*



## La Giroflée

n°3

### Table des matières

Editorial .....	p. 3
Prélude perpétuel par Jacques Bony.....	p. 5
<b>Documents</b> .....	p.7
par Nathalie Ravonneaux	
-Six lettres d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau.....	p. 9
-L'édition de <i>Gaspard de la Nuit</i> illustrée par Émile Benassit et Lucien Pillot conservée à la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon.....	p. 19
-L'épigraphe de « Encore un printemps ».....	p. 27
-La musique (À propos d'un dessin de Bertrand) .....	p. 33
<b>Bertrand en musique</b> .....	p.35
par Marion Pécher	
Émile Vinteuil.....	p.37
«La Giroflée», partition pour piano.....	p.41
<b>Études et analyses</b> .....	p. 49
- <i>Gaspard de la Nuit</i> , considérations générales par Jean-Luc Gallardo .....	p. 51
-Un air de chapelle travesti (La viole de Gamba) par Steve Murphy.....	p. 89
- <i>Gaspard de la Nuit</i> , d'Aloysius Bertrand à Maurice Ravel, par Vincent Teixeira.....	p. 109
-Le « violon démantibulé » d'Aloysius Bertrand ou du grotesque en poésie par Tamara Bulic.....	p. 133
<b>Bulletin n°2. Errata</b> .....	p. 139



Tous droits réservés, ©Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand,  
Dépôt légal 2<sup>ème</sup> trimestre 2011  
Imprimé en Mai 2011 à Lille, Dif'Print imprimeur  
ISSN 2106-7600