

La Giroflée

n° 5

Bulletin Bertrand



Automne 2012



Publié avec le soutien de la DRAC de Bourgogne

La Giroflée

n° 5

Bulletin Aloysius Bertrand



Automne 2012



Publié avec le soutien de la DRAC de Bourgogne

Tous droits réservés, ©*Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand,*
Dépôt légal 3^e trimestre 2012
Imprimé à Lille
ISSN 2106-7600

Éditorial

Ce cinquième bulletin s'ouvre sur un document étonnant : un portrait (présumé) de Louis Bertrand par David d'Angers. Non une version inconnue des deux célèbres dessins datés de « la veille » puis du jour du décès de Bertrand, mais bien un portrait de l'homme que le sculpteur connut et admira, du dessinateur et de l'écrivain à qui il assura une postérité, et qu'il ne sera plus possible désormais de confondre avec le Général dont le visage orne la couverture de l'édition Gallimard de *Gaspard de la Nuit* et qu'on trouve encore dans les *Œuvres complètes*. S'agit-il du dessin à partir duquel David d'Angers pensait faire graver le portrait de Bertrand en tête de l'édition de son recueil (*OC*, p. 953) ? La question reste ouverte.

La section réservée aux documents permet ensuite de compléter la correspondance antérieure et postérieure au décès de l'écrivain et réserve une surprise à qui a écarté toute idée d'un Bertrand romancier, en offrant le témoignage d'un projet avorté dont nous ne connaissons pas encore l'existence.

Dans la partie consacrée aux études et analyses, une traduction originale de Lilly Schwedes nous donne accès au commentaire de Jürgen Buchmann qui complète sa récente traduction en allemand de *Gaspard de la Nuit*. Puis une lecture des « Lépreux » s'aventure sur le terrain de l'interprétation.

Les Errata apportent pour finir des rectifications importantes au Bulletin précédent.

Prélude perpétuel

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

Jacques Bony

Iconographie



David d'Angers, Portrait présumé de Louis Bertrand n° inv. MBA 631.7, ©Musée d'Angers, cliché Pierre David

« Portrait présumé de Louis Bertrand » au Musée d'Angers

Ce portrait a été porté à notre connaissance par Madame Véronique Boidard, assistante qualifiée du patrimoine au musée David d'Angers : qu'elle en soit chaleureusement remerciée, ainsi que pour les nombreuses informations complémentaires qu'elle nous a communiquées. Nos remerciements vont également à Monsieur Patrick Le Nouène, Conservateur en chef des Musées d'Angers, qui a mis à notre disposition les magnifiques clichés des œuvres de Pierre-Jean David reproduites dans le présent article : les deux portraits de Louis Bertrand sur son lit de mort (respectivement inventoriés sous les cotes MBA 24.1 et MBA 24.2), le dessin du « Gisant du poète Gilbert » (MBA 630) et les deux esquisses moulées qui en sont inspirées (MBA 538 et MBA 539), enfin le portrait de Cecilia Odescalchi sur son lit de mort (MBA 362).

Ce portrait est dessiné à la mine de plomb, comme les portraits funèbres, ce qui permet de comparer le trait dans trois dessins. Il figurait parmi les onze autres portraits d'hommes de la donation Leferme qui sont entrés dans les collections du musée en 1906. Hélène Leferme, fille du statuaire, les a réunis et mis sous cadre. Les dimensions du portrait qui nous intéresse sont de 19,1 x 14,1cm. Le « Portrait présumé de Louis Bertrand » est répertorié sous la cote MBA 631.7. Il apparaît dès 1908 dans la bibliographie du patrimoine national publiée par Henry Jouin¹, spécialiste et biographe de David.

Il s'est agi pour nous de décrire ce portrait en étroite corrélation avec les œuvres reproduites en annexe, ou directement en rapport avec Aloysius Bertrand, à la lumière des considérations artistiques, esthétiques et morales du statuaire dont fourmillent notamment ses *Carnets*. Les relations entretenues par David avec son modèle présumé sont analysées en regard de l'importance spirituelle que David accorde à la statuaire en général, et à l'art du portrait en particulier.

Le drapé de l'apothéose

Dans ce portrait le drapé, cher à David, frappe immédiatement la vue. Ses proportions sont importantes : il sertit littéralement le visage représenté. Véronique Boidard attire notre attention sur les traits qui dessinent grossièrement le drap selon la manière habituelle de David d'Angers. On remarque que le drap couvre intégralement le cou et le haut du buste, ce qui donne au portrait une dimension intemporelle remarquable. En cela le projet est très particulier et contraste infiniment avec d'autres représentations de malades, autant par le travail effectué sur le visage, que par le choix de faire du drapé de la redingote du malade la toge de l'immortalité.

On peut notamment opposer ce dessin à une esquisse en pied de Levasseur de la Sarthe que David a dessinée une dizaine d'années plus tôt. Levasseur, écrit l'artiste, « était enveloppé dans une grande redingote de laine, pantalon de la même étoffe, chaussons de laine coupés à l'endroit de l'orteil pour mettre à l'aise l'oignon, un bonnet de laine avec des raies tricolores »². Certes, dans le portrait de Levasseur, le dessin épargne à son sujet les oignons aux pieds et les chaussons coupés qui manqueraient singulièrement de glamour³, mais il n'offre cependant aucune vision « apothéotique » du personnage. Il s'agit d'une simple esquisse en pied, de profil, et peu travaillée.

On sait que le drapé, cher à David, est une manière particulière du sculpteur et qu'il le

¹ Henry Jouin, *Inventaire général des Richesses d'Art de la France*, Province, Monuments civils, vol. VIII (supplément : Musée d'Angers, p. 257-436) ; Paris, 1908, Note n°655, p. 344.

² David d'Angers, *Carnets*, tome 2, Plon, Paris, 1958, p. 167.

³ Le dessin est représenté in David d'Angers, *op. cit.*, p. 161.

revendique pour représenter ses sujets dans un parti pris éthique de simplicité, cette dernière étant censée rallier l'art à la nature. D'autre part, cette simplicité permet, visuellement l'accroche de la lumière sur le marbre :

Quand l'art a commencé, il était grave et simple, ne disant que ce qui était utile pour rendre l'impression qu'il voulait produire. Point de verbiage. Les cheveux simples, peu fouillés, les draperies à grandes masses et peu fouillées, ce qui fait que la lumière se repose largement⁴.

Surtout, et de fait, la simplicité intemporelle d'un vêtement manifeste le souci de créer l'« apothéose » de l'être, idée que David martèle, si l'on peut dire, tout au long de ses *Carnets* et qu'il oppose aux ressources de la peinture :

Je conçois très bien que le peintre rende exactement les accessoires qui composent le costume d'un grand homme. Ils font pour ainsi dire son inventaire par les ressources que la couleur met à sa disposition. Ils ont la mission de nous donner une idée de la réalité, mais le statuaire qui n'a pour opérer que les matières d'une teinte uniforme, le marbre qui peint si bien la couleur de la mort, ne doit et ne peut donc pas prétendre à imiter la vie. C'est l'apothéose d'un homme qu'il est chargé de rendre, c'est l'âme, l'expression de cette âme qui était dégagée des influences du physique lorsqu'il a fait les grandes choses qui l'ont recommandé à l'admiration des générations⁵.

Dans ce sens, le drapé est associé à la dramatisation et à l'effet, qui font de David d'Angers un artiste éminemment romantique et reconnu comme tel :

Toujours des masses si vous voulez produire de l'effet ; les détails ramènent trop aux misères de la pauvre espèce humaine. Il faut qu'ils y soient parce que ce sont les agents de la vie, mais ils doivent être voilés le plus possible ; s'ils ne faisaient pas partie du grand tout, les masses seraient pétrifiées.⁶

Le turban de malade

Véronique Boidard remarque que « [c]e turban à carreaux, est le même que celui que portait Pierre-Narcisse Guérin dans les portraits où on le voit convalescent : ainsi son *Autoportrait* exposé à Versailles au musée des Châteaux et de Trianon⁷ ; ou encore son portrait par Guillaume Bodinier⁸ ». Le port du turban n'est donc pas à rapprocher d'une quelconque tenue orientalisante, mais de la tenue d'intérieur utilisée par le malade et le convalescent pour se protéger du froid. « En tous cas, il apparaît sur d'autres portraits d'artistes de cette période », ajoute-t-elle. Ce turban d'intérieur que l'on voit sur le portrait est un madras, dont le Kelsh alsacien est la déclinaison ainsi que la siamoise, ou encore l'indienne. Le madras est nommé par métonymie du nom de l'étoffe qui le constitue, et cette étoffe tire elle-même son nom de sa provenance originelle, comme la siamoise et l'indienne. Il est souvent figuré dans les autoportraits, les artistes se représentant plus volontiers dans leur fragilité humaine que les modèles qui posent pour eux. On se souvient de l'autoportrait de Dürer...

On trouve cependant également le madras dans les récits littéraires de la période romantique. Dans *George Sand et ses amis*, l'auteur cite le médecin Pagello à qui George Sand s'adresse afin qu'il la soulage d'une violente migraine : « une jeune femme assise, d'une physionomie mélancolique, avec les cheveux très noirs et deux yeux d'une expression

⁴ David d'Angers, *op. cit.*, tome 1, p. 264.

⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁶ *Ibid.*, p. 257.

⁷ inv. MV 5777.

⁸ Guillaume Bodinier, *Portrait de Pierre Guérin*, Musées d'Angers, inv. 3039.

décidée et virile. Son accoutrement avait un je ne sais quoi de singulier. Ses cheveux étaient enveloppés d'un foulard écarlate, en manière de petit turban »⁹. On trouve le madras également explicitement cité à propos de Chateaubriand, toujours pour des raisons liées à la maladie :

Le cabinet de Chateaubriand regardait cette allée. Il s'y tenait tous les matins, en compagnie d'un gros chat qu'il avait hérité de Léon XII, lors de son ambassade, coiffé d'un madras et vêtu de ce vêtement d'intérieur qui fut le sien jusqu'au bout, une longue redingote bleu foncé qui le prenait du menton aux pieds et lui faisait robe de chambre. Les religieuses étaient pleines d'attentions pour lui [...] l'Infirmier Marie-Thérèse tira force bénéfices de la présence du grand homme.¹⁰

C'est en effet sous cette dénomination qu'on trouve l'étoffe rayée à gros carreaux et en coton dans les hôpitaux de la période, alors qu'il s'est vulgarisé :

On nomme *madras* une étoffe légère portant une demi-aune, deux tiers et jusqu'à trois quarts d'aune, et servant le plus ordinairement aux femmes pour fichu de tête ou petit mouchoir de cou. Les plus beaux madras remplacent aussi quelquefois les foulards pour homme [...]. Les madras ont un tissu de coton, uni, ras et imprimé ordinairement à carreaux ; le tissage en est fait à la mécanique [...]. Maintenant, les madras sont très communs. Il en est bien peu qui nous arrivent directement des Indes. On vend des madras depuis 20 et 25 sous jusqu'à 3 et même 4 francs ; ceux de 20 à 25 sous se déteignent et sont d'une bien faible qualité. Les madras font partie des diverses toiles de coton peintes et imprimées ; mais dans les madras, le trait seul est imprimé, et tout l'intérieur est fait au pinceau [...].¹¹

Or, c'est bien ce motif à carreaux que porte Aloysius Bertrand. En outre, il s'agit vraisemblablement d'un madras d'hôpital, comme le suggèrent les couleurs claires. Les hôpitaux parisiens imposent en effet à leurs malades ce linge réglementaire bleu et blanc ; les carreaux, comme les lignes, étant apparus dans de telles déclinaisons de couleurs afin de donner une impression de propreté plus convaincante que ne saurait, à la longue, l'inspirer du linge uniformément blanc¹². Rien à voir avec la « ténacité des couleurs de l'Orient qui se vendent à Paris chez les marchands de rouenneries, de nouveautés, et même dans les boutiques dites de *mercières*. »¹³ Le madras est cité parmi le linge préconisé dans le *Code administratif des hôpitaux civils de la ville de Paris* de 1834, qui fixe les règles de fonctionnement, d'administration et d'hygiène des hospices, ainsi que la liste des fournitures réglementaires, dont le linge. L'article 2805, en particulier, stipule que « la siamoise de Troyes rayée sera en tout conforme à l'échantillon ». À Troyes l'on fabrique effectivement ce menu linge à blanchir en coton mélangé de fil, avec lequel on fabrique les « toiles de coton les plus ordinaires [...] ». Cette espèce de toile est inférieure aux *toiles de coton* ordinaires ; aussi la fabrique est-elle de très-peu d'importance » précise l'article d'un dictionnaire du temps¹⁴. Parmi les pièces fabriquées sont les mouchoirs, fichus (ou schals), rayés ou à carreaux.

Nous pouvons tout à fait supposer qu'Aloysius Bertrand ne voulût pas porter le bonnet réglementaire, au moins lorsqu'il recevait des visites. Peut-être recevait-il son ami après avoir noué de telle manière ce turban de fortune, ou peut-être David le lui a-t-il simplement attribué. Associé, dans l'imaginaire de l'artiste, au drapé de la vestipoline, et aux grands traits du beau visage amaigri, elle lui confère dans ce portrait une dignité de martyr. On sait

⁹ Albert Le Roy, *George Sand et ses amis*, Ollendorf, Paris, 1903.

¹⁰ Charles Le Goffic, *L'Âme bretonne*, Éd. Pyremonde, Moneyn, 2008, p. 56.

¹¹ *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Belin-Mandar, Paris, 1837, article « madras ».

¹² Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, éditions du Seuil, collection Point Essais, Paris, 1991.

¹³ *Dictionnaire de la conversation [...]*, *op. cit.*

¹⁴ *Dictionnaire universel de commerce, banque, manufactures [...]*, Pilet, Paris, 1838, articles « toile » et « siamoise ».

par ailleurs que le poète était soucieux d'une bienfaisante chaleur, lorsqu'il écrit à David d'Angers dont il avait appris qu'il était souffrant : « Enveloppez-vous bien de flanelles, et prenez garde au froid »¹⁵.

La maladie

Si la démarche spirituelle de David d'Angers, en quoi procède son acte (re)créateur, est de représenter l'être physique selon son être intérieur, il est manifeste qu'Aloysius Bertrand réunit toutes les conditions susceptibles d'inspirer au statuaire une vision artistique décuplée : c'est un jeune poète malade, de surcroît plongé dans la misère, une grande solitude personnelle et sociale. Or, on sait que la jeunesse, associée à la mort, suscite une très grande compassion chez l'artiste, qui exprime régulièrement dans ses *Carnets* combien il souffre de sa sensibilité hypertrophiée qu'il reconnaît pourtant comme étant nécessaire à son art. Il écrit d'ailleurs, quelques années à peine après le décès d'Aloysius Bertrand :

Les hommes ne savent pas que quand ils regardent les œuvres d'un génie ce sont des lambeaux de son existence qu'ils ont sous les yeux. S'ils voyaient l'artiste au chevet du moribond étudiant le rôle de la mort, s'ils savaient que les passions qui usent et brûlent la vie sont autant de leçons qu'il livre aux générations, que chaque pas qu'il a fait dans la vie est un poème qui, en lui découvrant quelques plaies de l'humanité, sont autant de blessures faites à son cœur, ils regarderaient ses productions avec un sentiment de religieuse terreur, car les hommes de génie sont les martyrs de la nature puisqu'ils éprouvent toutes les douleurs. Sans cela, ils ne pourraient pas les rendre sensibles aux autres hommes. Ils sont comme le médecin qui éprouve sur son individu les remèdes qu'il croit utile à ses semblables.¹⁶

On sait que David fait tout ce qui est en son pouvoir pour assister de jeunes gens agonisants qu'il n'a même vus qu'une seule fois. Compassion et générosité, donc, mais pas seulement. L'artiste au chevet du mourant, et ce fait peut déranger, reste un statuaire, un observateur impitoyablement fasciné, car, ainsi qu'il l'écrit lui-même, « [l]a mort de l'homme est plus poétique que la naissance ; la vue d'un bel être malade que celle de la même personne en bonne santé. »¹⁷ C'est que « [q]uand on relève de maladie on est un être nouveau, qui contemple l'homme d'avant sa maladie comme on contemplerait les souvenirs d'un ami intime ; c'est une métamorphose, une chrysalide. L'âme épurée s'élève au-dessus des faiblesses humaines. Elle voit alors les passions de très haut. ». On trouve également cette image du corps en tant que chrysalide chez Louis Bertrand dans la lettre adressée à David d'Angers en 1837, lorsqu'il sollicite son aide : « Je ne suis encore que le ver qui dort dans sa chrysalide, attendant que le passant l'écrase, ou que le soleil lui donne des ailes. » Dans la mort, ou par la réalisation d'une œuvre littéraire, c'est cette même élévation de l'âme au-delà des contingences terrestres qui est évoquée. David, lorsqu'il se rapproche du jeune être mourant, participe de cette épiphanie du corps et de l'âme, puisqu'« un être maladif, dont la vie matérielle est presque négative vous inspire des sensations qui ne sont pas de ce monde. En causant avec elle, c'est avec l'immortalité que vous êtes en relation. »¹⁸

Ensuite, David établit la correspondance entre la couleur de l'être gravement malade, voire décédé, et le marbre, qu'il révère et compare aux grands poètes : « ce marbre si blanc, si pur, [qu']on ne trouve que par filons, [puisque] [l]e granite et les autres pierres composent des montagnes entières. La nature est avare dans ses productions les plus

¹⁵ Lettre du 3 Avril 1841 in Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, Champion, Paris, 2005, p. 910.

¹⁶ David d'Angers, *Ibid.*, p. 77.

¹⁷ *Ibid.*, p. 363.

¹⁸ *Ibid.*, p. 367.

précieuses qui sont rares comme les grands génies »¹⁹. Ainsi compare-t-il la couleur du teint d'une personne qui vient de mourir à celle de la lune ; et c'est cet astre, qu'il dit avoir vu éclairer de la plus merveilleuse des lumières un morceau de marbre.

Enfin, si la maigreur du visage, aux pommettes saillantes, encore allongé par la barbe « nazaréenne » du poète, est celle d'un être maladif, elle est avant tout pour David un signe d'élection, « cette maigreur noble qui provient de l'âme [et] qui dévore le corps »²⁰. Nul doute qu'une telle vision esthétisante de la maladie ne fût de la grande veine romantique, qui magnifie le souvenir par le marbre dans les cimetières, ces « tristes jardins » de recueillement, et décèle, dans les signes de l'agonie, la consommation du corps par l'âme avant son départ dans les éthers. La « belle mort » vient sans aucun doute de cette idéalisation du symptôme et de sa poétisation, ô combien douloureux fût-il lui-même : le prix de l'apothéose.

Portrait de jeune homme

Cette idéalisation s'inverse avec autant de force lorsque l'artiste rêve éveillé, en contemplant d'autres portraits de jeunes personnes qui lui sont inconnues :

Je viens d'acheter une tête représentant un jeune homme. On voit sur cette physionomie malade, ce vaste front, qu'il y avait une âme ardente qui ne demandait que du temps et d'heureuses circonstances pour servir par son génie à apporter aussi quelques-unes de ces idées-mères qui font avancer l'esprit humain. Mais qu'était-il ce jeune enfant ? Qu'est-il devenu ? Son nom n'est pas inscrit, ni celui du peintre. Il n'est donc venu que pour laisser quelques linéaments sur une toile, aussi fragile que sa frêle existence. Il n'a donc pas eu le temps d'écrire sur le livre de l'immortalité, même la première syllabe de son nom²¹.

Un fantasme similaire lui est inspiré devant une œuvre alors attribuée à Raphaël au Musée Fabre de Montpellier²² :

Parmi tous les tableaux qui composent le Musée Fabre à Montpellier, l'on voit une tête peinte par Raphaël. C'est le portrait d'un jeune homme. Il est impossible de rien voir de plus tendrement peint. On voit que ce jeune homme avait une haute intelligence, ce qui se remarque sur son vaste front, de la mélancolie comme les êtres exceptionnels qui doivent beaucoup sentir et par conséquent beaucoup souffrir. L'on voit dans ses yeux, si doux, si voilés, par une noble rougeur répandue sur tout le visage, que ce jeune homme comprenait parfaitement qu'il posait pour un ange. Aussi son regard exprime la vénération et l'admiration dont les élans sont contenus par le plus profond respect. Son nez est d'une forme distinguée, ni trop long, ni trop droit, et sa bouche est discrètement dessinée ; les lèvres ne sont ni trop fines, ce qui annoncerait un caractère fin et rusé, ni trop grosses, signe certain de la sensualité ; les mâchoires sont un peu larges, signes de la résolution, si utile à la réalisation de nobles qualités que la nature avait disposées dans cette organisation distinguée. Le modèle des formes est d'une douceur, d'une souplesse admirable [...]²³

Nos recherches ont permis de reconnaître l'œuvre d'après cette description, grâce notamment aux articles romantiques, nombreux, qui parlent de ce portrait très célèbre dans les années 1830. Il s'agit très vraisemblablement du *Portrait de jeune homme*, aujourd'hui attribué à Brescianino après l'avoir été à Raphaël, puis à Ghirlandaio (par le critique d'art Passavant). Du reste, un mystère nimbe toujours ce portrait ainsi que nous l'avons constaté avec Mme Danièle Haas, documentaliste du Musée, puisque dans la notice du tableau, sur

¹⁹ *Ibid.*, p. 197.

²⁰ *Ibid.*, p. 285.

²¹ *Ibid.*, p. 383.

²² Voir en annexe, *Portrait de jeune homme*, attribué à Brescianino, Musée Fabre de Montpellier, Inv. 825.1.184.

²³ *Ibid.*, p. 17-18.

une reproduction d'après l'original (et également dans les articles de l'époque romantique qui le mentionnent), le jeune homme représenté, tantôt porte un anneau à la main droite, tantôt n'en porte pas comme cela est d'ailleurs le cas sur le tableau exposé à Montpellier à l'heure actuelle²⁴. Cela est d'autant plus troublant que, dans deux articles contradictoires²⁵, les dimensions de la toile sont les mêmes, ainsi que la description qui en est faite : il pourrait donc difficilement s'agir d'un autre tableau... En outre, le tableau a été restauré plusieurs fois, dont la première au niveau de la main droite, justement. Une enquête interne est en cours, dont nous ne manquerons pas de publier le résultat sur notre site associatif.

Le tableau a également été désigné comme remarquable par Prosper Mérimée en 1834 et Stendhal en 1838²⁶. La description qu'en fait David permet surtout de mesurer à quel point le statuaire accorde d'importance à la relation établie entre le modèle et l'artiste ; elle montre également la grande place accordée à l'interprétation du spectateur, laquelle est le pendant de sa démarche propre : à savoir, permettre à l'observateur d'interpréter, à partir d'un portrait idéalement expressif et révélateur, le « moi » intérieur du modèle tel qu'il a été perçu par l'artiste.

Le visage : les portraits mortuaires

La confrontation de ce portrait présumé d'Aloysius Bertrand avec les deux autres dessins de David qui représentent le poète de manière absolument certaine, puisque le statuaire les a annotés, vient naturellement à l'esprit.

Il s'est écoulé six semaines entre le moment où David a retrouvé le poète à l'hôpital, et le décès de Louis. Six semaines durant lesquelles David a assisté au dépérissement de « ce moule sublime »²⁷. Par cette métaphore, David montre d'ailleurs à quel point il juge le jeune homme digne de ses œuvres, et, peut-être, digne d'un buste...

Alors, certes, les traits des portraits mortuaires sont très aigus, ils montrent un visage très-émacié par la maladie et la mort. Mais les proportions entre les différents plans du visage sont bien similaires. Le statuaire nous livre dans ses *Carnets* une considération sur les portraits mortuaires en général, très éclairante :

Tous les portraits faits après la mort de la personne portent l'empreinte de la nullité. Ils manquent de caractère parce que l'artiste est paralysé par les conseils des parents et des amis. L'art qui, dans ses copies, a pour but d'accentuer la nature se trouve réduit à amoindrir les formes [...]²⁸

Ce propos est tout à fait cohérent avec le fait que David n'aimait pas représenter les personnes disparues d'après des portraits mortuaires uniquement, où le trait se voudrait atténuer le drame de la mort et conserver, sur le visage représenté, la grâce familière qu'il avait eue dans la vie. Or, nous dit David, « les artistes modernes ont cru faire de la vie en accentuant ce qui n'est réellement que la mort dépouillée du prestige de la vie. »²⁹. Le réalisme de la mort avec lequel il est vain de tricher, la poésie de la vie qu'il ne faut pas réduire au détail : voici, pour David, où réside l'art du portrait, et l'écueil auquel se heurtent

²⁴ Nous remercions Mme Danièle Haas et M. Guillaume Assié, responsable de la photothèque du musée de nous avoir autorisés à publier le visuel du tableau, et avoir recherché avec Mme Danièle Haas les traces d'un éventuel anneau.

²⁵ *Le magasin pittoresque*, vol.14, Paris, 1846, et Charles Clément, *Michel Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, Catalogue raisonné*, Michel Lévy, Paris, 1831. La notice du tableau peut être consultée sur le site Internet du musée : <http://museefabre.montpellier-agglo.com/>, Archives >>> Recherche fédérée >> Étudier >>.

²⁶ Cf. les enregistrements audio sur la page du musée qui lui est consacrée.

²⁷ Lettre de David d'Angers à Sainte-Beuve, du 30 avril 1841, in Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, Helen Hart Poggenburg, Champion, Paris, 2005, p. 947.

²⁸ *Ibid.*, p. 166.

²⁹ *Ibid.*, p. 227.

nombre des artistes qui lui sont contemporains :

Quand les jeunes artistes s'essayent sur les portraits, ils font très ressemblant mais beaucoup plus laid que le modèle parce qu'ils croient que la ressemblance ne s'obtient que par les détails, tandis qu'elle existe dans les grandes masses et les grands plans, mis juste à leur place.³⁰

Le portrait présumé de Louis Bertrand rappelle effectivement les proportions et les formes des portraits du poète mourant puis décédé. Nous contemplons un visage mélancolique, de ceux que David décrit dans ses *Carnets* comme tels :

[...] les visages longs, à nez saillant, aux yeux enfoncés, au grand méplat, portent l'empreinte d'une certaine maturité même dans la jeunesse. [...] il y a des êtres dont la texture du teint est d'un ton sale. C'est l'empreinte d'un malheur éternel. C'est une page écrite avec des expressions mélancoliques et qui ne laissent plus de place pour rendre les douces illusions de la vie.³¹

Par « teint sale », David désigne bien sûr les ombres sur le visage. Or, « [l']ombre donne de la saillie mais c'est déjà un amoindrissement de la vie et le motif du sentiment mélancolique, car l'ombre c'est le vague, l'incertitude et un précurseur de cette obscurité de la mort. »³² La mélancolie participe également du ressenti de David lorsqu'il contemple le *Portrait de jeune homme* de Brescianino ; il est intéressant de remarquer que la contemplation de Stendhal est pour elle très différente, qui décèle dans l'expression du jeune modèle de la coquetterie. Force est de constater que les projections affectives sont aussi différentes que le sont les spectateurs de l'œuvre...

Il serait toutefois réducteur de stipuler que les portraits funèbres fussent « réalistes », et le portrait apothéotique, une douce rêverie dépourvue de tout caractère réel. Véronique Boidard relève une première inadéquation du dessin du poète agonisant³³ avec le récit des *Carnets* relatant la mort de Louis Bertrand, qu'elle analyse comme suit : « David, pour traduire l'état moribond du poète qui espérait encore pouvoir travailler à son manuscrit, lui enlève la brillance perçue de ses yeux et les rend aveugles, vitreux, pour montrer l'état d'extrême faiblesse de l'homme qu'il admire tant, et qu'il voit si démuné et seul »³⁴. Pour ma part, je m'interroge sur la pertinence du moment indiqué par David sur le dessin, à cause des yeux voilés, bien sûr, mais également parce que le drap qui entoure sa tête est disposé de la même manière que dans la représentation du poète décédé : de manière circulaire, comme sur le second dessin. Il s'agit bien d'un linceul.

Le second dessin³⁵ montre Louis Bertrand tel que David nous le décrit :

Quelques heures à peine se sont écoulées depuis que l'âme a quitté pour un meilleur séjour sa frêle enveloppe, et les poings restaient encore contractés ; la tête était levée vers le ciel, la bouche ouverte, comme si son dernier soupir eût été un blasphème contre le sort, une énergique protestation contre le malheur³⁶.

Pour Véronique Boidard, la concordance de l'inscription « avant que l'infirmier ne vînt clouer le cercueil³⁷ » et du texte narratif des *Carnets* authentifie le moment indiqué. Elle reconnaît toutefois que ce dessin « révèle une certaine analogie avec la « pose » de Cecilia³⁸ : la tête renversée en arrière, la gorge déployée, les yeux mi-clos et la bouche

³⁰ *Ibid.*, p. 320.

³¹ *Ibid.*, p. 248.

³² *Ibid.*, p. 429.

³³ MBA 24.1.

³⁴ Véronique Boidard, in *David d'Angers portraitiste, op. cit.*, p. 61.

³⁵ MBA 24.2.

³⁶ David d'Angers, *op. cit.*, p. 71.

³⁷ On remarque le même texte presque entièrement recouvert par les traits du dessin de la table, à gauche du portrait.

³⁸ Il s'agit du portrait de Cecilia Odescalchi sur son lit de mort qui la montre fixée dans son dernier instant « avec

entrouverte [...] le dessin de Cecilia ne peut pas [quant à lui] correspondre à la vision de la morte à son enterrement, la tête ceinte de fleurs, et les mains calmement sur la poitrine. ». Pour ma part et à la lumière de cette remarque, je pense que les inscriptions apposées aux deux portraits de Louis Bertrand sont, également, des « arrangements » avec la réalité. Nous savons que la « pose de Cecilia » présente dans les deux dessins de la jeune fille et du poète, est un moment très particulier puisqu'il s'agit de celui où la personne est à peine décédée. David a bien remarqué la particularité de ce moment qui le fascine en tant qu'artiste, mais peut-être aussi parce que lui-même est obsédé par l'idée de la mort :

Il y a, immédiatement après la mort, sur le visage humain, un vague affreusement admirable : il semble que la séparation de l'âme et du corps fasse éprouver à ce dernier un moment de bien-être [...] Quelques heures après, les traits se précisent, s'aiguisent : la mort écrit sur le visage de la victime qu'il n'y a plus d'espérance³⁹.

Rappelons que David fréquente assidûment les hôpitaux et les morgues, que c'est un familier des manifestations morbides sur le corps et la physionomie des personnes décédées. Or, en regardant les dessins mortuaires du poète, en particulier le dessin censé le représenter mourant : le sourire grimacé et figé, les yeux couverts d'une taie comme dans la mort, le linceul..., tous ces éléments me font penser que ce portrait correspondrait plutôt à la légende du premier dessin : « Louis Bertrand à l'ensevelissoir de l'Hôpital Necker avant que l'infirmier ne vint clouer le cercueil. ». La posture première du corps (« Le n°6 vient de mourir ») serait donc plutôt celle où Aloysius serre les poings. En effet, le corps restera dans l'ensevelissoir toute la journée et jusqu'au lendemain matin. Il sera sans doute préparé avec soin, puisque David apporte des effets (un drap, un serre-tête) et se montre depuis ses premières visites très vigilant par rapport aux soins apportés au jeune homme. Parti prévenir la famille de Louis Bertrand, retourné chez lui afin d'aller chercher des effets destinés à la mise en bière du pauvre poète, David d'Angers a dû revenir à l'hôpital au moins deux fois après la visite impromptue du matin. Or, il est très probable que les garçons de salle ont rectifié la position du corps après la première visite de David faite à son jeune ami afin de le préparer ; la récente rigidité cadavérique aura seulement empêché de clore les paupières. David, sera alors en mesure de dessiner, une dernière fois, le poète. Nous pouvons en effet difficilement imaginer David, la veille, étant donné son attachement au poète, rivé à son crayon et son papier dissimulés, pourquoi pas, dans son chapeau (comme lorsqu'il dessinera Mme Lavalette l'année suivante), profitant de la cécité du mourant pour le croquer à son insu ; sans oublier le bruit du crayon sur le papier...

Mais, pourra-t-on objecter, pourquoi David aura-t-il « arrangé » les légendes afférentes aux dessins ? Je crains que nous ne puissions jamais le savoir le cas échéant, tout comme nous ne saurons jamais pourquoi c'est le cimetière de Vaugirard que le statuaire a mentionné comme étant le premier le lieu d'inhumation du poète le lendemain de sa mort, lieu attesté sur toutes les copies du récit de la mort de Louis Bertrand, alors qu'il avait obtenu pour lui une place à part dans la fosse commune de Montparnasse où il l'a, seul, accompagné. Peut-être cela lui était-il pénible d'évoquer le réalisme douloureux de ces instants, ou peut-être, plus simplement, aura-t-il légendé ses dessins plusieurs années plus tard et confondu les événements par rapport à la manière dont ils s'étaient précipités. La confusion est d'autant plus probable qu'à la lecture attentive des *Carnets*, force est de constater que le statuaire semble faire l'expérience de certains troubles, certaines déréalisations qui peuvent autant évoquer des troubles psychologiques que des phénomènes paranormaux : visions fantastiques, expériences étranges. Son hyperesthésie le prédestine, du reste, à de telles expériences, souvent morbides.

Le réalisme, relatif car dramatisé, des portraits mortuaires, ne procède donc pas de la

emphase » (le terme est également employé par Mme Boidard), Patrick Le Nouène, *op. cit.*, p. 60.

³⁹ David d'Angers, *op. cit.*, tome 1, p. 100.

manière dont David dessinera l'apothéose de Bertrand. Peut-être même ont-ils servi à fixer les traits de ce dernier, ce qui est, du reste également, pour l'artiste, la fonction du portrait mortuaire : être plus tard en mesure d'établir un portrait des êtres tels que, vivants, ils lui étaient apparus dans toute leur lumière d'êtres vivants. C'est pour cela que, vigilant, « [son] œil suit avec inquiétude les progrès effrayants que fait la mort sur leur mélancolique visage et l'âme recueille religieusement toutes leurs touchantes expressions », ainsi qu'il l'écrit en 1838 à propos des jeunes êtres de génie qu'il a vu disparaître⁴⁰. Il s'agira dès lors pour lui d'accentuer « l'expression des qualités éminentes de l'homme [qu'il a connu] » et d'atténuer « certains détails qui tiennent à l'infirmité humaine et ce lien terrestre qui attache l'homme à la terre lorsque son âme cherche à s'élever loin d'elle »⁴¹, afin de peindre un portrait qui ne tienne pas à la vie positive, ce « triste positif, impossible à figer puisque le marbre qui peint si bien la couleur de la mort, ne doit et ne peut donc pas prétendre à imiter la vie. C'est l'apothéose d'un homme qu'il est chargé de rendre, c'est l'âme, l'expression de cette âme qui était dégagée des influences du physique lorsqu'il a fait les grandes choses qui l'ont recommandé à l'admiration des générations »⁴².

Un portrait apothéotique

La partie du visage sur laquelle notre attention est immédiatement attirée, ce sont les yeux : d'autant plus lumineux que sur les portraits mortuaires connus ils apparaissent éteints et vitreux. Leur dimension semble affectée par cette luminosité. Cependant, le profil des portraits du poète décédé ou mourant ne permet pas véritablement de le confirmer car, dans ces derniers, les yeux sont enfoncés dans les orbites et entourés de gros cernes. Rien de tel sur le portrait présumé de Louis Bertrand. Non que la maladie soit absente du visage : au contraire, le costume de malade et les pommettes saillantes en témoignent. Cependant, le contraste entre le visage que David qualifierait sans aucun doute de « mélancolique » et les yeux gorgés d'une vie éternisée montre l'apothéose du poète condamné : ce n'est pas tant la mort que l'observateur est amené à contempler dans ces yeux fiévreux, que les manifestations ultimes de cette vie condamnée qui n'en semble que plus intense et précieuse : les yeux étincellent comme deux diamants. David aurait pu dire, du modèle de ce portrait, ce qu'il écrit d'une jeune fille quelques années auparavant :

Et cependant [en parlant d'une jeune fille], ses beaux yeux limpides se vitrent et vont devenir ternes comme ceux de la mort. Ces jeunes gens, dont la physionomie est passionnée, portent bien souvent en eux le germe d'une mort prochaine, appelée par les orages et les passions.⁴³

Ces yeux qui « mangent » le visage, sont l'indice de la fièvre elle-même « dévorante » caractéristique de la phtisie, cette maladie alors souvent vague, et dite « de consommation » que les ouvrages de médecine, eux-mêmes, attribuent au tempérament mélancolique : comme s'il s'agissait d'un amoindrissement du corps au bénéfice de l'âme elle-même, jusqu'à la disparition du sujet. Si la « belle mort » séduit l'artiste, c'est justement à cause de son issue fatale et cette évolution lente qui caractérise le mal. C'est également à cause de la méconnaissance profonde de son origine et de ses causes comme des conséquences, qui se confondent dans la rêverie poétisante. Susan Sontag a beaucoup écrit à ce sujet. Elle s'insurge contre une telle vision des choses, qui tendrait à donner ses lettres de noblesse à certaines maladies, comme la phtisie, au profit d'autres qui stigmatisent la personne qui en

⁴⁰ David d'Angers, *op. cit.*, tome 2, p. 17.

⁴¹ *Ibid.*, p. 205.

⁴² *Ibid.*, p. 175.

⁴³ *Ibid.*, p. 169.

est atteinte⁴⁴. Son analyse de la phtisie ne concerne que la « belle mort » du XIX^e siècle en tant que, justement, associée aux poètes malingres et pâles, opposés dans l’imaginaire collectif aux « faiseurs de romans » prolifiques et bien-portants. Si l’analyse est passionnante, il me semble toutefois que l’auteure fasse l’impasse sur la situation sociale inégale chez les poètes eux-mêmes, qui ne forment pas un groupuscule social homogène. Souffrir de phtisie n’était pas forcément une pose gracieuse revendiquée, et l’absence de fortune associée, en fragilisant socialement et personnellement le poète malade, était une donnée indiscutable de la précarité et de la brièveté de son existence et contaminait forcément les conditions existentielles et matérielles de sa production littéraire. David d’Angers l’a bien compris, qui tente de conférer une beauté du fragile et de l’éphémère au regard de la postérité. David est un pessimiste dont la douleur de vivre est palpable. La vie est en même temps sublime et triste à ses propres yeux. Son art seul lui permet de concilier ces deux aspects de la condition humaine et de rendre le paradoxe supportable : on peut dire que l’art de David d’Angers est existentiel.

Chez David, c’est le joli terme de « candeur » qui confère à l’être représenté, à travers le regard d’où jaillit l’âme toute entière, une noblesse d’âme toute détachée de contingences terrestres susceptibles de l’entacher, comme l’ambition sociale, la course aux honneurs, l’intéressement. Que le poète ne puisse survivre à son œuvre est, pour David, le signe d’un destin poétique parfaitement accompli, fût-il injuste et douloureux, et traduisible par l’art de la statuaire :

[D]es paupières saillantes avec l’œil ouvert donnent de la candeur qui n’est pas sans un grand charme, à l’expression des yeux. [...] ce n’est que par l’indication de l’épaisseur des paupières que l’on peut donner [la douceur d’un regard].⁴⁵

Dans le portrait qui nous intéresse, on retrouve ces paupières que l’esthéticien ou le visagiste qualifierait de nos jours de « paupière mobile » : lorsque l’ouverture des yeux ne les empêche pas d’être vues, contrairement à la paupière dite « fixe ». Certes, le dessin des yeux du poète met en valeur les paupières au détriment des cils, ce qui indique que, sans doute, David destinait ce dessin à la confection d’un buste ou d’un médaillon, et, dans tous les cas, que ce dessin était une vision apothéotique de notre poète.

Pour la bosse du nez et l’inclinaison de ce dernier vers le bas, ce sont des traits que l’on retrouve dans les portraits mortuaires ; ils symbolisent pour David à la fois l’élévation de l’âme et indiquent la gravité du tempérament :

[...] les traits droits et les nez longs et retombants sont l’indice d’impression profonde.⁴⁶

On sait le crédit que David accordait à la phrénologie, reconnue par beaucoup comme une science au XIX^e siècle à tel point que les phrénologues, au même titre que les artistes et les médecins, étaient admis à assister aux autopsies à huis clos. David s’est beaucoup inspiré de la phrénologie, dans ses portraits, mais également dans la vie. Ses *Carnets* sont émaillés de considérations alliant le physique d’une personne à sa personnalité supposée. David d’Angers compare le phrénologue, dont le portraitiste serait le garant de la science *morale*, au médecin :

En morale il faut porter un scalpel scrutateur dans le sein de la génération passée, afin d’éclairer celle qui la suit et qui pourra éviter les vices pouvant devenir héréditaires.⁴⁷

Ensuite, dans les portraits de Louis Bertrand sur son lit de mort, les oreilles sont grandes

⁴⁴ Susan Sontag, *La maladie comme métaphore*, Bourgeois, Paris, 1979.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 271.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 55.

et dissimulées sous les cheveux, à l’instar de celles de Cecilia Odescalchi que l’on devine en transparence sous le voile de la chevelure. Elles sont, dans celui-ci également, dissimulées en grande partie sous le madras hospitalier. Les « beaux cheveux », dont David coupera une mèche pour la donner à la mère du poète sont longs, selon la mode du temps. Dans ce portrait, leur dissimulation sous le schal, noué en turban, surprend.

On peut enfin reconnaître la bouche, fine et sinueuse, sur les trois portraits. Elle est idéalement ombrée par une barbiche peu fournie, dissimulant le bas du visage, que le sculpteur définit comme le siège de la représentation d’un tempérament plus ou moins sensuel. De ce point de vue, la barbe est bien davantage qu’un accessoire, puisqu’en effet « la nature a donné à l’homme la barbe, pour voiler la bouche comme étant le siège de la voracité animale. Les yeux et le front sont les parties les plus nobles »⁴⁸. Notons que la barbiche frisottée du portrait n’est pas la moustache ni la barbe de huit jours que l’on trouve dans les portraits de l’hôpital. Il a déjà été question de ces derniers, qui ne sont pas sans faire penser au « Christ mort » d’Holbein, au sujet de la mélancolie⁴⁹. Dans ces dessins, le trait est suffisamment appuyé pour souligner le réalisme du système pileux alors que dans le portrait qui nous préoccupe, ils procèdent en traits légers, tels ceux qui constituent les ombres en creux du visage (ils sont d’ailleurs parallèles à ces derniers), réalisant ces grands méplats révélateurs de l’être transfiguré par la lumière qui s’y dépose et semble également s’en dégager. L’expérience de l’impression en noir et blanc des trois dessins est, de ce point de vue, révélatrice. Les visages des deux portraits d’hôpital comportent davantage d’ombres que de plans clairs, tandis que, à peine appuyés, les traits du visage de ce portrait ne comportent, pour ainsi dire, aucune ombre franche : le relief en est suggéré et comme révélé par les parties claires du visage.

Portrait de Louis Bertrand et monument de Gilbert

Aloysius Bertrand aurait-il désiré poser pour David d’Angers ? Rien n’est moins sûr lorsque l’on sait la timidité et la pudeur du jeune homme qui se cachait sous son drap l’année précédente afin que le statuaire, en visite à la Pitié où il gisait, ne le vît pas. Mais cela n’empêche absolument pas que David ait pu le dessiner à son insu. Patrick Le Nouène, Conservateur au musée d’Angers, souligne dans le bel ouvrage consacré aux portraits de David⁵⁰ que « [s]i le modèle pressenti ne souhaite pas poser, David travaille à son insu, ainsi procède-t-il pour Émilie Lavalette, folle depuis le procès de son défunt mari » :

Je vais aller ce matin terminer le médaillon de Mme Lavalette, pour lequel j’ai déjà fait tant d’essais à son insu.⁵¹

Patrick Le Nouène ajoute que l’artiste « trouve intéressant que le modèle qui pose pour lui, poursuive ses activités, puisque, explique-t-il, son action lui offre l’occasion de confronter « l’extérieur et l’intérieur, le physique animé par le moral »⁵². D’ailleurs, lorsque le modèle est absent ou décédé, le statuaire effectue une étude fouillée du caractère du modèle auprès de la famille et des amis afin de ne pas copier, trait pour trait, un masque mortuaire ou un portrait qui le représente, procédé dont il a éprouvé « la nullité » du résultat obtenu, que ce soit pour le

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 185.

⁴⁹ « Le Deuxième Homme, palimpseste mélancolique », in *La Giroflée* n°2, Association pour la mémoire d’Aloysius Bertrand, Lille, 2010.

⁵⁰ Patrick Le Nouène, Catherine Lesseur, Véronique Boidard, *David d’Angers portraitiste*, éd. Musées d’Angers, Angers, 2012.

⁵¹ Carnet 39, 1842-1843, Bruel, 1958, tome 2, p. 135, et (*Ibid.*, p. 132) in Patrick Le Nouène, *op. cit.*, note afférente n°41, p. 31: « J’ai fait plusieurs contours, à la dérobée, dans mon chapeau ; car il faut bien prendre garde de la contrarier. ».

⁵² Note n°42, *op. cit.*, p. 31.

travail de bustes ou des médaillons⁵³. Il est donc probable que l'artiste aura prémédité ce portrait d'un Louis Bertrand : soit qu'il l'ait élaboré au rythme de ses visites assidues à l'hôpital, soit qu'il ait magnifié le poète dans sa tenue de malade après son décès pour en faire un médaillon ou un buste, sans doute en se référant aux deux dessins de Louis Bertrand sur son lit de mort. Dans tous les cas, la mort ne semble pas un empêchement à effectuer le portrait des êtres dont David d'Angers possède en lui le souvenir vivace, ainsi qu'il l'écrit en 1851 :

Quand vous voulez vous rappeler un bel être il semble que le rayonnement que vous avez reçu de lui a tellement éclairé votre âme, que son souvenir est toujours resplendissant, quand votre attention s'y porte.⁵⁴

La mort d'Aloysius Bertrand a été placée par les deux hommes, poète et sculpteur, sous le signe de Gilbert, autre poète mort à l'âge de vingt-neuf ans à l'hôpital, également, dans le dernier quart du siècle précédent. On peut dire que l'amitié du statuaire et du poète était placée sous le signe de Gilbert, puisque l'ultime poème des *Pièces détachées* traditionnellement publiées en appendice de *Gaspard de la Nuit*, « À M. David, statuaire », porte en épigraphe un vers de Gilbert : « Le talent rampe et meurt s'il n'a des ailes d'or ».

Dans une lettre que le poète adresse de l'hôpital à David d'Angers, Bertrand compare son destin à celui de Gilbert lorsqu'il se définit comme « un pauvre barbouilleur de papier que ses visions chagrines et son orgueil sauvage et insociable gâtent au lit de Gilbert qui était lui, parfois, un admirable poète !⁵⁵ »

Or, David a produit le dessin d'une esquisse de gisant pour le poète mythique révérend des romantiques en 1842, année, justement, de la parution de *Gaspard de la Nuit*, alors qu'il se faisait beaucoup de souci pour la sépulture temporaire d'Aloysius et la publication de son œuvre, qui tardait. Il évoque dans ses *Carnets* la réaction de Chateaubriand lorsqu'il lui explique la manière dont il compte représenter le porte-drapeau des poètes romantiques :

Il y a peu de jours, je faisais voir à Chateaubriand l'esquisse de la figure de Gilbert. Je lui disais : « l'on représente toujours les poètes couronnés ; on fait leur apothéose ; je veux le faire voir aux prises avec le plus triste sort ; il sera représenté sur la table de dissection, tenant à la main le papier sur lequel ont été écrits ses derniers vers, si touchants. La boîte de scalpels sera auprès de lui, comme signe pour indiquer ce qui sera fait sur son corps. Je le ferai beau, parce qu'il faut éloigner toute idée dégoûtante et laisser à l'âme du spectateur toute latitude pour faire son poème. Je m'arrêterai, pour ainsi dire, au seuil de l'accomplissement du drame. » Tandis que je parlais, le grand homme avait le coude appuyé sur la cheminée et il tenait son mouchoir sur ses yeux pour cacher d'abondantes larmes.⁵⁶

On voit que la mort à l'hôpital est le stigmate de la plus grande solitude... Certes, les romantiques ont du destin de Gilbert une vision dramatisée par rapport à la véracité des faits : s'il était socialement isolé du fait de ses démêlés avec les encyclopédistes, s'il avait, effectivement, connu la grande pauvreté, s'il est mort à l'hôpital dans les plus grands tourments du délire, enfin s'il est passé effectivement sur la table de dissection, en revanche, Gilbert n'est pas mort pauvre et plusieurs amis fidèles l'ont retrouvé à l'hôpital et se sont occupés de son inhumation. On a longtemps cru que le lacrymatoire élevé à sa mémoire dans les Catacombes de Paris veillait sur ses ossements déplacés depuis la fosse commune, mais le poète a été enterré dans la grande cave de l'église Saint-Pierre-aux-Bœufs sur l'Île Saint-Louis, à Paris. Peut-être ses cendres y ont-elles été transférées en 1837, lorsque l'église fut détruite, mais rien ne l'atteste. La plume sans concession de Gilbert et sa mort catastrophique ont contribué à ce que, dans l'imaginaire romantique, la

⁵³ Patrick Le Nouëne, *op.cit.*, p. 18.

⁵⁴ David d'Angers, *op. cit.*, tome 2, p. 349.

⁵⁵ Lettre de Bertrand à David d'Angers du 27 mars 1841, in Aloysius Bertrand, *op. cit.*, p. 909.

⁵⁶ David d'Angers, *Ibid.*, p. 128.

part du mythe et celle de la réalité soient étroitement mêlées. Le lit de douleur du pauvre devient le lit du poète tout entier à sa muse et de la gloire posthume sous l'égide de Gilbert, par qui Hégésippe Moreau, en 1838, Aloysius Bertrand, en 1841, se consolent. Charles Nodier, dont Aloysius Bertrand fréquente brièvement le salon dans les années 1828-1830, édite son œuvre en 1817 avec succès, le volume est d'ailleurs réimprimé en 1826. Parallèlement aux publications de l'œuvre, différents ouvrages retracent successivement les différentes « légendes de Gilbert ». En 1832 paraissent les *Chroniques de l'Hôtel-Dieu* de Saint-Maurice ; en 1842, *Gilbert ou le poète malheureux* de l'Abbé Pinard, pour ne citer que celles dont les David d'Angers, Aloysius Bertrand et leurs contemporains ont pu avoir connaissance. Le biographe de Gilbert, Ernest Laffay⁵⁷, a répertorié toutes ces légendes en tête de son ouvrage, afin de mieux les démentir.

« Faire son poème », tel était le projet de David d'Angers pour l'auteur du « Poète malheureux ». Et inversement : c'est à travers les textes littéraires que David d'Angers s'attache à la figure de Gilbert, et sans doute plus encore, à travers avec mort d'Aloysius Bertrand. On remarque que l'inscription choisie sur le projet de monument commence exactement comme celle qui accompagne les portraits mortuaires de Louis Bertrand : « Gilbert (poète) à l'ensevelissoir de l'Hopital ». Cette mention, par David, est aussitôt suivie d'un vers issu du *Jugement dernier* de Gilbert lui-même : « Au banquet de la vie infortuné convive..... », qui figure sur le faux « tombeau de Gilbert » construit vers 1805 pour masquer des piliers de soutènement dans les Catacombes. L'inscription a été choisie par Héricart de Thury quelques années plus tard, sans doute parmi des inscriptions de visiteurs qui dessinaient, comme nos contemporains, des graffitis au cours de leurs visites⁵⁸. Sur l'esquisse de David on retrouve ce vers, inscrit sur la feuille de papier que tient Gilbert, ainsi que sur l'une des esquisses moulées d'après ce dessin⁵⁹. Ce vers semble contenir la quintessence du poète malheureux. On observe toutefois sur ce moulage également la mention « Hôtel-Dieu n° 10 » inscrite sur linceul, qui particularise le poète en tant que martyr.

Ainsi, la compassion de David d'Angers pour un autre poète qui connut les affres de l'hôpital, Louis Bertrand, inspire-t-elle également un projet de gisant pour un poète qu'il ne connut qu'à travers les textes de ce dernier et de ses contemporains... En effet, si ce vers de Gilbert est tellement connu, c'est également parce que, dans le *Stello* de Vigny publié en 1841, il constitue l'ultime parole prêtée au poète dont la mort est racontée au protagoniste par le Docteur Noir. C'est tel, suivi exactement des mêmes nombreux points de suspension, que le vers apparaît sur le dessin d'esquisse « de la main de David » (est-il précisé sur la notice de l'œuvre).

Sur le dessin, la tête est en arrière comme dans le portrait mortuaire de Cecilia Odescalchi⁶⁰, et comme dans les portraits de Louis Bertrand sur son lit de mort. Cette posture est cependant singularisée par le geste de la main gauche qui semble vouloir agripper la gorge. C'est que Gilbert, dans le délire qui provoqua son hospitalisation, avala une clef avec laquelle il s'étouffa : celle de sa cassette ou de sa chambre qu'il avait gardée sur lui afin qu'on ne lui prît pas son argent selon certains, et selon d'autres, ses manuscrits. Si le fait est avéré par le rapport d'autopsie, plusieurs Correspondances et une Nécrologie contemporaines du décès du poète⁶¹, sa symbolique a fortement impressionné David

⁵⁷ Ernest Laffay, *Le poète Gilbert, étude biographique et littéraire*, Bloud et Barral, Paris, 1899.

⁵⁸ Héricart de Thury, *Descriptions des Catacombes de Paris*, Paris, Bossange et Masson, 1812, ouvrage cité par Ernest Laffay, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁹ MBA 538.

⁶⁰ Cecilia Odescalchi était une jeune femme de la noblesse romaine dont David s'éprit. Ils vécurent une histoire d'amour intense et contrariée jusqu'à l'enfermement de la jeune femme dans un couvent, suivi de sa mort prématurée.

⁶¹ Ernest Laffay, *op. cit.*, p. 9.

d'Angers qui la fait apparaître dans son dessin. Ainsi, dans l'univers esthétique de David d'Angers, le « poème de l'individu » procède-t-il de la rencontre de différentes sources issues de l'imaginaire collectif, des faits et de la perception particulière de l'être représenté. Ainsi procède l'apothéose de Gilbert.

Évidemment, le projet d'un monument funéraire de Gilbert exige une représentation spécifique du poète, que ce fût dans ses dimensions (en pied, allongé dans le suaire de l'indigence) ou dans sa posture : le corps repose sobrement sur son socle (en MBA 539), mais se cabre dans le moulage (MBA 538), comme éternisé dans l'ultime sursaut vital. Mais, dans le cas de Gilbert comme dans celui d'Aloysius Bertrand, il s'agit bien d'une apothéose : tous deux sont « beaux », et le calme serein empreint sur le visage du grand malade amaigri et vêtu du costume hospitalier peut troubler.

Il est très intéressant que David d'Angers ait indiqué dans ses *Carnets* de quelle manière il souhaitait représenter Aloysius Bertrand dans un projet, non abouti, de monument funéraire⁶² : « une barque à moitié engloutie, dans laquelle sera un jeune homme tendant les bras vers le rivage. Dans l'une de ses mains, est un manuscrit qu'il lance vers le rivage. ». Car, bien au contraire, il n'y a rien de métaphorique, au sens littéraire du terme, dans le portrait qui nous est donné à contempler ; nul second degré. C'est directement à l'émotion que l'artiste semble s'adresser. La mort y est présente, bien sûr, mais implicitement, à travers l'expression candide du visage, la marque de la maladie sur ce visage, et dans les draperies qui le sertissent. Cependant, le visage du poète n'y est pas réduit à son potentiel funèbre : nul portrait mortuaire, dans ce dessin.

David a-t-il imaginé faire à partir du portrait présumé d'Aloysius Bertrand un médaillon, ou un buste du jeune homme ? On peut le supposer très fortement ; les « grands plans » sur lesquels se pose la lumière, les paupières « saillantes » qui veloutent le regard, comme le font les cils sur le dessin de Cecilia, semblent avoir anticipé son immortalisation dans une matière moins fragile que le papier. Et si l'on peut supposer que Marcel Paupion, lorsqu'il entreprit la sculpture du buste en pierre du jardin de l'Arquebuse de Dijon, s'est inspiré des dessins du portrait mortuaire, on ne peut que souhaiter voir sculpté ce portrait d'Aloysius Bertrand dans le marbre pérenne, ou gravé dans une échelle plus petite, en bronze : voilà qui rendrait justice à notre poète, qui fut affublé pendant des années, depuis la première parution de *Gaspard de la Nuit* aux éditions Gallimard en 1980 et jusqu'à la seconde, le médaillon du Général Bertrand avec qui il ne partageait pas même le prénom.

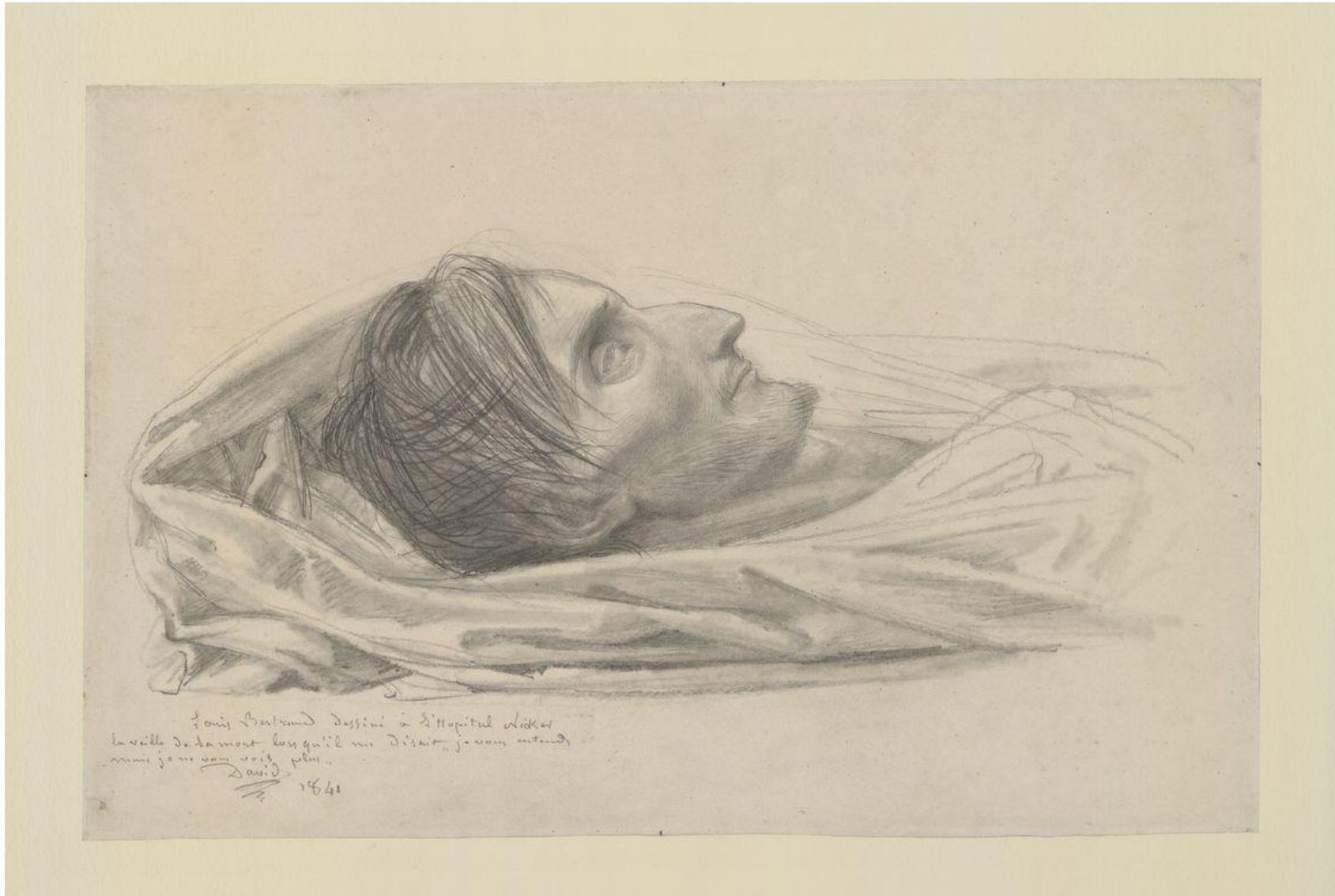
Marion Pécher

⁶² David d'Angers, *op. cit.*, p. 75.



Portrait de Jeune homme, attrib. Brescianino.

©Musée Fabre de Montpellier Agglomération - cliché Frédéric Jaulmes



David d'Angers, Louis Bertrand sur son lit de mort ; MBA 24.1, ©Musées d'Angers, cliché Pierre David.



David d'Angers, Cecilia Odes... sur son lit de mort ; MBA 362, ©Musées d'Angers, cliché Pierre David.



David d'Angers, Gisant du poète Gilbert ; MBA 630, ©Musées d'Angers, cliché Pierre David.



David d'Angers, *Laurent Gilbert* (Esquisse) ; MBA 538, ©Musées d'Angers, cliché Pierre David.

La Giroflée n°5 – Automne 2012



David d'Angers, *Laurent Gilbert* (Esquisse) ; MBA 539, ©Musées d'Angers, cliché Pierre David.

Documents

Un projet de roman dijonnais¹

Le 1^{er} août 1829, Bertrand parle à sa mère de plusieurs œuvres achevées : une pièce reçue au vaudeville, les *Bambochades romantiques* qui sont « sous les scellés avec les meubles d'un libraire qui a fait faillite », un ouvrage de circonstances, paru récemment, auquel il a collaboré dans une perspective purement alimentaire et un manuscrit (un recueil de ses textes en vers ? les chroniques ? un roman ?) qu'il ne veut point céder « à moins de quatre cents francs ». Comme nous l'a fait remarquer Steve Murphy, le but de Bertrand est peut-être essentiellement de toucher la tante Lolotte par-delà la mère et la sœur auxquelles la lettre est directement adressée, en lui suggérant que s'il avait plus d'argent, il en gagnerait aussi davantage, mais on ne peut totalement exclure l'idée qu'il rend néanmoins un compte assez fidèle de ses productions du moment. On peut penser en particulier que, même si nous n'en avons aucune trace matérielle pour l'instant, le projet d'un roman historique (commencé en janvier 1828 et évoqué en 1836 comme près d'être publié²) n'a pas toujours été pur fantasme ou simple faire-valoir publicitaire, mais qu'il a existé et peut-être sous une forme suffisamment aboutie pour que Bertrand ait envisagé d'en céder le manuscrit. Mais, le cas échéant, il faudrait supposer qu'il serait bien parvenu à le vendre puisqu'il n'en est pas question dans ses dernières lettres connues et qu'il ne figure pas parmi les manuscrits que David d'Angers a sauvés. Espérons que la réapparition de lettres, d'autographes et de publications jetteront un nouvel éclairage sur la question dans les années à venir. Il est certain en tout cas qu'en cette période effervescente, Bertrand multiplie les projets. Dernier témoignage en date, le vestige d'un roman à deux mains, qui devait être rédigé en collaboration avec Charles Brugnot.

*

Les Archives départementales de Dijon conservent dans le fonds Foisset la correspondance relative à l'édition des *Poésies* de Charles Brugnot par sa veuve ainsi que les textes manuscrits de l'écrivain local. Une lettre adressée à Théophile Foisset pendant la

¹ Nous remercions Steve Murphy qui nous a permis de lire le livre qu'il a consacré l'année dernière à *Gaspard de la Nuit* (*Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit*, Paris, Garnier, à paraître) auquel nos contributions à ce Bulletin sont tout aussi redevables que celles de *La Giroflée* 4. Nous remercions Monsieur le Conservateur des Archives départementales de Côte d'Or et tout le personnel des archives pour leur disponibilité.

² C'est Brugnot qui mentionne le projet dans une lettre à Théophile Foisset en associant de manière significative Bertrand à Musset : « Bertrand est un homme de talent. – Il va commencer un roman historique. Alfred de Musset vient d'en terminer un ayant pour titre *Les francs routiers* » (lettre de Brugnot à Foisset, 14 janvier 1829). Une lettre de mai 1829 adressée à Bertrand lui-même cette fois évoque de nouveau l'idée mais comme pur produit de son imagination (« Je m'imagine que vous avez dû beaucoup travailler depuis que vous êtes à Paris, et, sans compter les *Bambochades*, je m'attends à voir paraître dans quelques mois un roman historique qui remuera notre Bourgogne. », *OC*, p. 862). La correspondance de Bertrand et de ses amis recensée étant très lacunaire, nous ne disposons pas d'éléments plus précis pour l'instant. Nous ne voyons réapparaître le projet que sept ans plus tard, dans le manuscrit de l'annonce relative à l'édition de *Gaspard de la Nuit* qui date de 1836 ou de peu de temps après (*OC*, p. 377-378 et 386 et *La Giroflée* 4, p. 17).

préparation de la publication des œuvres de son époux défunt retient particulièrement l'attention. Il y est question d'un roman que Brugnot devait faire avec Bertrand. Nous n'avons pu retrouver la lettre de Théophile Foisset à laquelle répond Lazarine Brugnot, mais nous comprenons que le magistrat lui demande ce qu'il convient de faire d'un texte en prose qui se trouve parmi les manuscrits poétiques de son époux. Par chance, la jeune femme connaît le texte et sait dans quel cadre Charles Brugnot a été amené à l'écrire. Voici la manière dont elle s'en explique à Théophile Foisset :

Le morceau sur la tour de la Trémouille est du mois de juin 1830. C'était une espèce de roman sur les monuments, les alentours de Dijon, qu'il avait l'intention de faire ; ceci devait rester en prose, divisé par chapitres ; M. Bertrand devait être de moitié, c.à.d. qu'ils devaient en faire chacun leur part et mélanger leurs conceptions. Le 1^{er} Ch. était fait par Brugnot, le second par Bnd ainsi de suite ; la Révolution est arrivée et le roman a été mis de côté. Ce que vous m'avez envoyé n'est qu'une partie du Ch. 1^{er}, je pense que vous avez le reste, car il était achevé.

Nous ne savons pas s'il reste d'autres traces de ce projet, mais un vestige se trouve bien dans les archives de Théophile Foisset. Il a été placé dans le dossier où sont classés les poèmes manuscrits de Brugnot (34 J 95). Il s'agit probablement du chapitre que le fondateur de la SED et du *Provincial* avait retrouvé dans son intégralité et dont « le morceau sur la tour de la Trémouille » constitue le premier paragraphe.

Lorsqu'il le mentionne dans la notice nécrologique de Brugnot qu'il rédige pour l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon, Foisset n'évoque pas le projet d'un roman à deux mains. On comprend aisément les raisons d'un tel silence : sans nommer qui que ce soit, il laisse entendre que les *patriotes*, et sans doute pense-t-il particulièrement à Bertrand, sont largement responsables de la mort prématurée de Brugnot – oubliant de préciser qu'il l'avait lui-même menacé de rompre leur amitié sous prétexte de divergences politiques à cette même époque et que Brugnot en avait été profondément affecté. Voici en effet comment il présente ce moment de la vie de Charles Brugnot, après avoir déploré le guignon qui s'acharnait sur le pauvre jeune homme :

Il acheta enfin une imprimerie et fonda un nouveau journal, le *Spectateur*, qui lui a survécu. Cette entreprise, commencée sous le feu des haines de partis, continuée dans le tumulte d'une révolution, au milieu des vociférations des émeutes, a empoisonné les derniers jours de sa vie et en a précipité la fin. Les périls auxquels il se dévoua en résistant aux réactions qui ont suivi 1830, honorent sa droiture et son courage³.

Dans la première notice nécrologique qu'il avait rédigée à la mémoire de Brugnot (*Le Spectateur*, 29 septembre 1831), le ton de Foisset était déjà violemment accusateur :

S'il ressentit plus que d'autres l'enivrement de la victoire de juillet, Dijon entier le sait. Mais sa veuve sait aussi et ses enfants sauront un jour combien l'injustice de certaines accusations lui a été mortelle.

Animé d'un tel ressentiment, le fondateur de la SED ne peut que taire le projet amical que

³ Théophile Foisset, « Notice sur M. Charles Brugnot, Membre de l'Académie de Dijon », *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres*, 1833, p. 156.

lui a révélé l'épouse de Brugnot. Il évoque donc le manuscrit comme « le premier chapitre inédit d'un roman à la manière de Scott pour illustrer les monuments de Dijon et ses alentours » et comme « le dernier fragment de prose littéraire que ses amis puissent citer de lui », après, notamment, « les *Lettres de Julien*, publication tardive d'un roman de quelques pages, improvisé dans le feu de la fièvre et d'une première lecture de Werther⁴. » Bertrand n'est ainsi à aucun moment mentionné et le projet peut paraître s'inscrire logiquement dans la carrière littéraire de Brugnot.

Ce chapitre diffère pourtant de ce que l'on connaît de Brugnot et bien qu'il s'agisse de sa contribution au roman à deux mains projeté et qu'on y trouve une simple enfilade de *topoi* du romantisme, on ne peut en effet s'empêcher de songer que ce sont précisément ces mêmes lieux communs qui donnent sa patine si singulière à *Gaspard de la Nuit*. Marqué par la mode d'« Espagne et Italie », ce début de roman picaresque porte en effet l'influence de Cervantès ou de *Jacques le fataliste* et joue sur des végétaux (les giroflées des ruines) et des motifs présents dans l'œuvre de Bertrand (l'attaque de brigands dans les montagnes, la peine de mort, le Morimont, l'enfant mort). Est-ce un hasard ? On y rencontre aussi, à propos d'une famille franco-italienne rappelant ses propres origines, l'un des prénoms de la tante Lolotte, qui s'appelait Françoise-Marguerite – ce qui peut paraître troublant lorsqu'on sait que Bertrand a joué avec le prénom de bien des membres de sa famille dans *Gaspard de la Nuit* (et en particulier le prénom Marguerite)⁵.

⁴ *Id.* p. 157.

⁵ Nous transcrivons ce manuscrit dans les pages qui suivent. Nous avons laissé en blanc ce qui l'était dans le manuscrit (des noms propres essentiellement) et fait suivre les éléments dont la lecture est douteuse par un point d'interrogation mis entre parenthèses. Un autre dossier du Fonds Foisset (34J98) contient des brouillons de Brugnot parmi lesquels un projet de *roman de chevalerie*, des *Scènes historiques sur les derniers moments de Louis XI* et des notes sur la châtelaine de Vergy dont il est question dans la lettre du 29 novembre à Bertrand (*OC*, p. 847).

Ch. 1er

Vous voyez au nord de Dijon, les restes d'une fortification appelée autrefois la tour de la Trémouille, batié sous L et depuis, rasée jusqu'à la hauteur des remparts, de sorte qu'elle n'offre plus que l'aspect d'un chétif bastion, tombant en ruines, flanqué d'un bâtiment moderne du côté de la ville. Des groseliers sauvages se suspendent aux crevasses de ses murailles ; un jardin pare le sommet de quelque verdure, et quand les pluies ont gonflé les sources souterraines de nos vallons, le torrent de Suzon s'engouffre avec des cris sous les deux arches où pose le pied de la Tour. C'est un Belvédère délicieux, aux beaux jours de l'année. À gauche, le vieux château a vu ses masses formidables, ses fossés profonds, vraie médaille du moyen âge, frappée par le Roi Louis XI qui aimait tant à entourer ses villes d'une ceinture de pierre de Taille ; Puis Talant dont les ruines blanches et nivelées offrent quelque chose de désolé ; plus loin, le mamelon, où s'étage tout gracieux et verdoyant le village natif de saint Bernard et enfin à l'horizon la lisière des forêts bleues de la Côte qui fuient vers Messigny.

Les convives s'étaient assis sous un treillis que recouvraient une vigne en fleur et quelques touffes entremêlées de chèvrefeuille, qui embaumait le voisinage. C'était sur le bastion dont nous venons de parler, qu'était établie la salle champêtre, où se donnait le repas de baptême. Le soleil allait se coucher, et ses rayons jaunis et comme saisissables, traversaient la feuillée pour frapper sur la joue (?) d'une jeune fille à l'œil vif, un peu pâle, qui rabattait de temps en temps avec la main, soit coquetterie, soit pour se parer du soleil, la dentelle de son bonnet. Un homme maigre, à phisionomie froide, était assis à côté d'elle. Il s'appuyait sur le coude en regardant sa femme et ne semblait goûter qu'avec réserve la joie à laquelle il présidait comme maître de la maison. Trois autres sièges étaient occupés autour de la table du festin.

Allons dit le Parrain, un homme basané, découpé à l'Espagnole, allons buvons à la santé de la petite, cette fois-ci ? Ce n'est pas une fille de Roi ; mais le Diable ! on peut bien encore vivre honnêtement et n'avoir pas des diamants pour trois millions à ses doigts, quand on va au bal. Allons, signora Cusina, à la santé de la petite.

La cousine à qui cette invitation s'adressait, saisit un verre avec un sourire significatif, et le frappa poliment contre celui du cavalier. Le père fit un mouvement pour se joindre au toast de famille, et s'arrêta tout-à-coup glacé à l'aspect d'une vision intérieure.

hé bien Fa-Tutto, s'écria le joyeux convive en donnant à son hôte un nom que celui-ci avait peut-être oublié, tu ne veux donc pas même prier Dieu, le verre à la main ? Damné de Fa-Tutto ! tu ne boiras pas à la santé de ton enfant ? – Signora cusina, comment l'appellez-vous ma filleule ? Les noms de ce pays-ci m'échappent. Francesca je crois ? Eh bien donc, à la santé de française, et que Dieu la bénisse !

Toute la Table fit chorus. L'homme maigre dit après un moment de silence : Oui, que Dieu la bénisse, plus qu'il n'a béni son père ; car c'est une malédiction du ciel que d'avoir des enfants quand on est comme nous ... Notre or ne vaut pas l'autre or, maître Paolo. Tiens, mon ami, la vie de garçon et la montagne. Je regrette toujours les pierres que je trouvais si dures, où je posais ma tête pour dormir ; et puis, cette Italie ! quel pays !

Toujours son Italie, reprit la petite femme, avec dépit. Et qu'est-ce donc que vous avez à regretter ici, Monsieur ; des propriétés, une famille enfin, vous avez une famille, au lieu de courir la nuit les grands chemins ; une maison, un état sûr... ah ! il y a du pain plus dur que celui-là à manger !

Femme, femme, assez ! ne parlons plus de cela. Et il retourna dans sa taciturnité habituelle.

Paolo prit la main de la jeune femme en la caressant et lui tenant quelques propos à l'oreille, qui la faisaient de temps en temps rire aux éclats. Deux des autres convives s'étaient levés de table pendant ce petit incident, une jeune fille brune, à la taille italienne que l'on qualifiait Pompeusement du titre de madame, quoique son contrat de mariage n'eut probablement pas été paraphé d'un notaire ni béni par la sainte Église, et un gros garçon de vingt cinq ans qui collait ses deux yeux sur les yeux brillants et noirs de la belle ultramontaine. Ce pauvre innocent faisait le plus gauchement du monde sa cour à l'Italienne, qui se gardait bien de s'en apercevoir ; tous deux penchés sur le parapet du bastion, regardaient à leurs pieds, au bas de la muraille, le lit desséché du torrent. L'Italienne se rejeta tout-à-coup en arrière avec un cri perçant, à la vue de quelque chose de rampant qui escaladait la muraille, en agitant les giroflées suspendues aux fentes de la Tour. Mais ce n'est rien, disait le jeune garçon, en la retenant, ce n'est rien ! Vous ne savez donc pas madame, que c'est une connaissance du voisinage ? Ce serpent là est aussi innocent qu'un lézard, voyez-vous ! Il a des petits, et il vient tous les jours faire un tour ici pour avoir une goutte de lait, que notre maîtresse lui donne, ça n'a pas de venin comme vos scorpions d'Italie, au moins ; c'est une bête tout comme une autre une fois qu'on s'est habitué à cette société là.

Elle revint d'un pas léger vers la table, où un cinquième convive avec qui nous n'avons pas encore eu le temps de faire connaissance, faisait ses honneurs d'une façon toute Patriarcale. C'était une femme qui portait plus de rides que l'âge n'en donne à 50 ans ; elle n'avait que des mots brefs, une voix vibrante et malade, quelque chose de fatal et de satanique dans son regard luisant. Elle ne s'était guère fait remarquer pendant le repas que par son silence, quand elle donna ordre au jeune garçon, d'apporter le bocal de cerises pour couronner le dessert.

Madame dit-elle à l'Italienne, faites-vous des cerises à l'eau de vie dans votre pays ? Bonne vieille, dites-donc Dinetta, avec votre cérémonie, n. d. des madames qui ne finissent pas. Dites donc Dinetta, avec votre cérémonie des Madames qui ne finissent pas. Dites donc Dinetta, la Vieille ! N'est-ce pas, Dinetta, que ton nom de fille n'est pas plus lourd à porter que celui des nobles dames bien mariées ? N'est-ce pas bel enfant que tu ne le troquerais pas contre les Titres d'une signora illustrissima ? – La Vieille cependant épuisait à loisir les larges flancs du bocal, pour faire honneur aux convives d'une friandise, dont elle ne se réservait pas la moindre part.

Dinetta s'appuya sur l'épaule de Paolo. – C'est vrai reprit celui-ci, que je n'ai trouvé femme ni fille pour valoir cette bonne Dinetta. Et l'on dit juste : à qui la cherche, la fortune tourne les talons, pour courir après ceux qui ne s'en inquiètent. J'étais allé à quelques lieues de - dans les Appennins, pour attendre une fois quelques voyageurs anglais qui devaient traverser la montagne avec un riche bagage, sur mon honneur, des calèches pleines de cassettes bien garnies de beau linge et de bel or, une ménagerie de singes, de bulldogs et de femmes ; le diable nous la joua belle. Quand on eut abattu le premier postillon d'un coup d'escopette, nous eûmes à trois que nous étions, six grands démons de laquais rouges sur les talons, qui nous jetèrent une pluie de balles aux yeux, laissèrent un des camarades raide sur la place, cassèrent la jambe à l'autre et me donnèrent un chien de plomb par l'épaule. J'en fus quitte pour la peur cette fois ; en revenant, je rencontrai la belle Dinetta que voici sa harpe sur le dos. Et sur ma vie, elle m'a fait oublier ce soir-là l'estocade des anglais et ce pauvre Tromba, que sans elle, j'aurais peut-être pleuré pendant huit jours de suite.

Le conteur s'animait à son récit, et la gaîté semblait s'éveiller avec son conte, quand un coup de marteau retentit sur la porte fermée de la maison qui donnait sur la ville. Le jeune garçon courut ouvrir, et revint avec un écrit cacheté qu'il remit à maître –
x

Un message de haut lieu, s'écria Paolo. C'est peut être le don Miguel qui te choisit pour Ministre !

– x Décachetait la dépêche avec une émotion visible ; Paolo la lui arracha des mains, et lut à haute voix d'un ton emphatique : « De par le Roi : le colonel de gendarmerie soussigné requiert le sr – Exécuteur des hautes œuvres d'avoir à se transporter demain matin à onze heures, en la place morimont, pour faire ce que de droit à – condamné à la peine de mort pour avoir tué son enfant. »

Malédiction ! s'écria le Bourreau ! en jetant le message fatal à quelques pas de lui. –

Ch. Per



Tous voyez au nord de Dijon, les restes d'une fortification
 appelée autrefois la tour ou la Cremaillère, bâti sans et
 depuis, rasé jusqu'à la hauteur des remparts, de sorte qu'il n'en reste plus que
 l'aspect d'un chétif bastion, tombant en ruines, flanqué d'un bâtiment
 moderne du côté de la ville. Des groschiers saurages se suspendent aux
 créneaux de fer murailles; un jardin parse le sommet de quelque verdure,
 et quand les pluies ont gonflé les sources et ont entraînés de nos vallons, la
 torrent de fusion s'engouffre avec des cris sous les deux arches où par le
 pied de la tour. C'est un belvédère délicieux, aux beaux jours de l'année. À
 gauche, le vieux château avec sa muraille formidable, ses fossés profonds,
 vraie médaille du moyen âge, frappée par le Roi Louis XI qui aimait
 tant à entourer ses villes d'une ceinture de pierre de Coille; Puis à l'autre
 bout les ruines blanches & nivées offrent quelque espace de soleil; plus
 loin, le mamelon, ou s'élève sans qu'on s'en aperçoive le village natif
 de saint Bernard & enfin à l'horizon la lisière des forêts bleues de la
 Côte, qui finit vers Vézelay.

Les courtes étaient assis sans un trébuchet qui risquait un rien en
 leur et quelques tauffes entre mille de chèvre feuille, qui se baillaient le
 voisinage. C'était sur le bastion dont nous venons de parler, qu'était
 établie la fêle Champêtre, où se donnait le repas de baptême. Le follet allait
 se coucher, et ses rayons jaunes & comme paisibles, traversaient la feuille
 pour frapper sur le front d'une jeune femme à l'air vif, un peu pâle,
 qui rabattait de temps en temps avec la main, soit ce qu'elle en fait
 pour se parer du follet, la dentelle de son corset. Un homme
 maigre, à physionomie froide, était assis à côté d'elle. Il s'appuyait
 sur la canne en regardant la femme, et ne s'occupait guère que de sa
 joie à laquelle il présidait comme maître de la maison. Trois autres
 figures étaient occupés autour de la table du festin.

Alloué dit le barreau, un homme basané, découragé à l'Espagnole,
 alloué buvau à la santé de la petite, cette fois-ci? C'est resté par un
 fille de Roi; mais le Diab! on peut bien enrou vivre tout son
 & maroir par un diamant pour trois millions à son doigt,

Lettres et billets de Sainte-Beuve retrouvés

En 2006, Alain Bonnerot a fait paraître chez Champion un complément à la correspondance de Sainte-Beuve sous le titre *Correspondance générale. Lettres retrouvées I (1823-1859)*, recueillies, classées et annotées par Alain Bonnerot (Paris, Champion, 2006). Parmi ces documents, quatre concernent l'édition de *Gaspard de la Nuit*. Le premier billet, adressé à David d'Angers, non daté, confirme ce que nous savions déjà du dévouement du sculpteur qui ne s'est pas contenté de rendre visite à Bertrand à l'hôpital dès qu'il a su qu'il s'y trouvait, mais a aussi tenté de recueillir de l'argent pour améliorer les conditions de vie du poète. La datation de ce billet pose problème. Alain Bonnerot propose la période « fin mars / début avril 1841? ». C'est possible, mais on devrait peut-être aussi lire cette réponse à la lumière de la remarque de Helen Hart Poggenburg (*OC*, p. 67) : « Avant le 15 mars : David d'Angers prévient Sainte-Beuve et Victor Hugo de la position de Bertrand. Hugo s'engage à faire une demande de secours à M. Abel-François Villemain, ministre de l'Instruction Publique. [...] Le 16 mars : M. Villemain tient à la disposition de Bertrand un secours financier de 300 francs. » Il ne paraît pas impossible que le billet de Sainte-Beuve soit antérieur aux derniers jours de mars, qu'il ait eu ou non connaissance du succès de la demande de Hugo. Le second document nous confirme que Sainte-Beuve et David d'Angers se sont sans doute rencontrés pour trier les documents dont le sculpteur a pris soin après le décès de Bertrand. La lettre du 29 octobre, adressée à Renduel, déjà publiée partiellement mais ne figurant pas dans les *Œuvres complètes* de Bertrand, annonce l'impression de *Gaspard de la Nuit* chez Pavie dès la fin du mois d'octobre 1841. La dernière, adressée à Marceline Desbordes-Valmore et datée du 4 janvier 1843, nous confirme que Sainte-Beuve s'intéressait plus au destin malheureux de l'homme qu'il n'avait d'estime pour l'écrivain dont il avait préfacé l'œuvre, et nous apprend que la poétesse put lire le recueil dès le mois qui a suivi sa parution, si du moins elle ne se laissa pas influencer par celui qui l'offrit à sa fille.

À ces quatre documents, il faut ajouter un billet adressé à David d'Angers conservé à la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon (Autographe 2952) et probablement inédit¹ qui nous apprend qu'entre le 20 mars et le 8 avril 1841 sans doute, Sainte-Beuve avait chargé David d'Angers une première fois de recueillir les souhaits de Bertrand concernant *Gaspard de la Nuit*. La lettre de David d'Angers à laquelle Sainte-Beuve fait allusion dans le billet du 8 avril était peut-être la réponse du sculpteur à ces lignes rapides : on devine que, par délicatesse envers Bertrand, le statuaire avait demandé au critique de rendre visite au « pauvre malade » pour recueillir ses souhaits concernant l'édition de son œuvre. Le critique ne lui fit malheureusement pas cet honneur et David d'Angers dut tenir, à lui seul, la place de tout l'ancien cénacle auprès de Bertrand, comme il dut ensuite remplacer tout cortège familial et amical auprès du défunt.

¹ Nous remercions Madame le Conservateur de la Bibliothèque municipale de Dijon qui nous a autorisée à publier ce manuscrit ainsi que tout le personnel de la bibliothèque pour son accueil toujours chaleureux et sa remarquable disponibilité.

*6801 S1192²

À David d'Angers

(fin mars / début avril 1841?)

Voici, mon cher David, ma très légère offrande pour ce pauvre B. Je regrette d'avoir tardé un peu plus que je ne croyais le pouvoir, et de pouvoir si peu.

Mille amitiés

Ste-Beuve.

ce samedi

Adresse : Monsieur / Monsieur David / Rue d'Assas 14. En haut, à gauche de l'adresse : avec 20 fr.

Ms Bibl. mun. Dijon, Fonds Breuil.³

***Autographe de la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon**

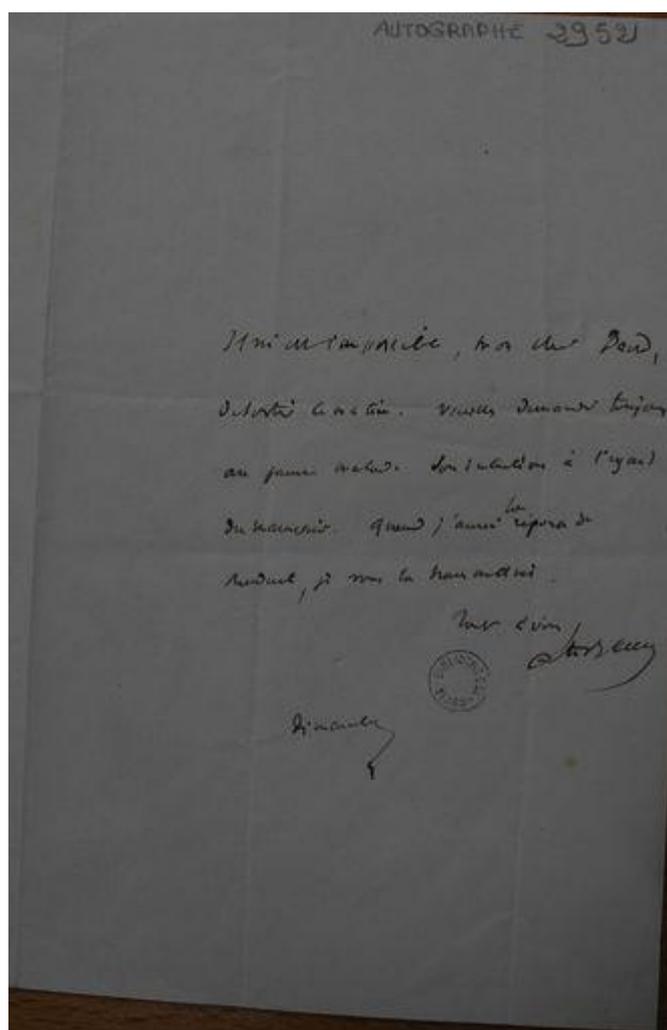
Il m'est impossible, mon cher David, de sortir ce matin. Veuillez demander toujours au pauvre malade son intention à l'égard du manuscrit. Quand j'aurai la réponse de Renduel, je vous la transmettrai.

Bien à vous,
Sainte-Beuve

Adresse : Monsieur / Monsieur David / rue d'Assas. Sans tampon ni date.

² Sainte-Beuve, *Correspondance générale. Lettres retrouvées I (1823-1859)*, recueillies, classées et annotées par Alain Bonnerot, Paris, Champion, 2006, p. 217.

³ Ce manuscrit est classé « Autographe 178 ».



*66809 S1224⁴

À David d'Angers
(été 1841?)

Je compte passer aujourd'hui rue d'Assas, mon cher David, un peu avant 6 heures : nous y causerons des papiers de Bertrand.

Mille amitiés

Ste-Beuve.

ce mercredi

Adresse : Monsieur / Monsieur David / 14 rue d'Assas.

Ms Bibl. mun. Dijon.⁵

*6825 S1263⁶

À Renduel

ce vendredi (29 octobre 1841)

Mon cher Renduel,

Le 1^{er} approche : je crie vers vous pour 100 frs encore et ce sera de même à la veille du 1^{er} Xbre et à celle de janvier. Quoique vous n'avez pas reçu de nouvelles bonnes feuilles, j'en suis à la page 384 imprimée, quoique non tirée encore.

C'est la fin qui me tourmente : il faut faire entrer une énorme matière dans le moins d'espace possible.

J'espère que vos greniers sont aussi bien chargés. On imprime le Bertrand chez Pavie très enthousiaste du livre. Ce sera assez élégant.

À vous en hâte mon cher Renduel

Ste-Beuve

Adresse : Monsieur / Monsieur Eugène Renduel / au château de Beuvron / par Varzy (Nièvre).
Cachet départ : 30 oct. 1841.

Ms coll. part. Frag. cité Corr. Gén. IV, p. 186 : « J'espère ... élégant ».

⁴ Sainte-Beuve, *Correspondance générale. Lettres retrouvées I (1823-1859)*, op. cit., p. 221.

⁵ Ce manuscrit porte le numéro « Autographe 177 ».

⁶ Sainte-Beuve, *Correspondance générale. Lettres retrouvées I (1823-1859)*, op. cit., p. 231-232.

*6901 S1401⁷

À Madame Desbordes-Valmore

ce 4 janvier 1843

Voici un petit volume que j'hésitais à vous offrir¹. Le cœur pourtant se décide à oser. Et pour Mademoiselle Inès un volume un peu fantastique², mais la destinée du jeune auteur est très réelle. Lisez les trois pièces que je cite pages 231, 243 et 247, cela suffit⁸.

À vous de tous mes respects et de tous mes vœux, et à tous les vôtres
Ste-Beuve

Je n'oublie pas Mademoiselle Ondine.

Copie H. Valmore Bibl. de Douai ms 1542 fol. 132-133 daté faussement 1842.

1-En note Hippolyte marque *La Bruyère et La Rochefoucauld...* Paris, Fournier, 1842 ; la *Bibliographie de France* l'annonce le 10 décembre 1842.

2-Hippolyte indique : *Gaspard de la Nuit*. Le recueil paraît le 3 déc. 1842.

⁷ Sainte-Beuve, *Correspondance générale. Lettres retrouvées I (1823-1859)*, op. cit., p. 278.

⁸ Les trois pièces que mentionne Sainte-Beuve sont, on s'en souvient, « Ma chaumière », « Chèvremorte » pour reprendre le titre donné page 243 dans l'édition originale et « Encore un printemps ». Voilà qui doit « suffire » à qui a passé l'âge des « joujoux gothiques » et ne cherche dans *Gaspard de la Nuit* que des « pages de nature et de sentiment » (OC, p. 84).

**Deux autographes de David d'Angers
conservés à la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon¹**

La Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon conserve deux autographes de David d'Angers relatifs à *Gaspard de la Nuit*. Tout d'abord l'autographe de la lettre à Renduel, datée du 8 mai 1841, dans laquelle le sculpteur appuie la demande de la mère de Bertrand et précise que le manuscrit de *Gaspard de la Nuit* sera racheté grâce à l'aide obtenue pour Bertrand. La lettre est bien connue puisqu'elle a été publiée à plusieurs reprises depuis sa première édition par un neveu de Renduel à la fin du XIX^e siècle (*OC*, p. 1014). Un court billet ensuite, non daté, mais postérieur à la publication de 1842. Il indique que David d'Angers a continué d'assurer une postérité à l'œuvre de Bertrand au-delà de sa publication. Nous donnons la transcription de ces deux documents.

Autographe 176

Monsieur,

Le pauvre Bertrand vient de mourir à l'hôpital, il laisse une [~~pauvre~~] vieille mère dans la plus affreuse misère, elle va vous écrire pour vous prier de lui renvoyer le manuscrit de son fils, elle pourra vous envoyer en acompte la somme de cent francs restant d'un petit secours que nous étions parvenus à lui faire donner. Sainte-Beuve et moi comptons beaucoup sur votre caractère pour nous mettre à même, en rendant ce manuscrit, d'élever un monument à la mémoire du jeune littérateur dont la vie a été si misérable. Sainte-Beuve fera une préface, et moi je ferai graver son portrait d'après mon dessin. au moins son nom aura une petite place dans la mémoire des hommes.

Je désire que vous répondiez favorablement à la demande de la pauvre mère, et vous prie de croire à ma parfaite considération et à mon entier dévouement de cœur.

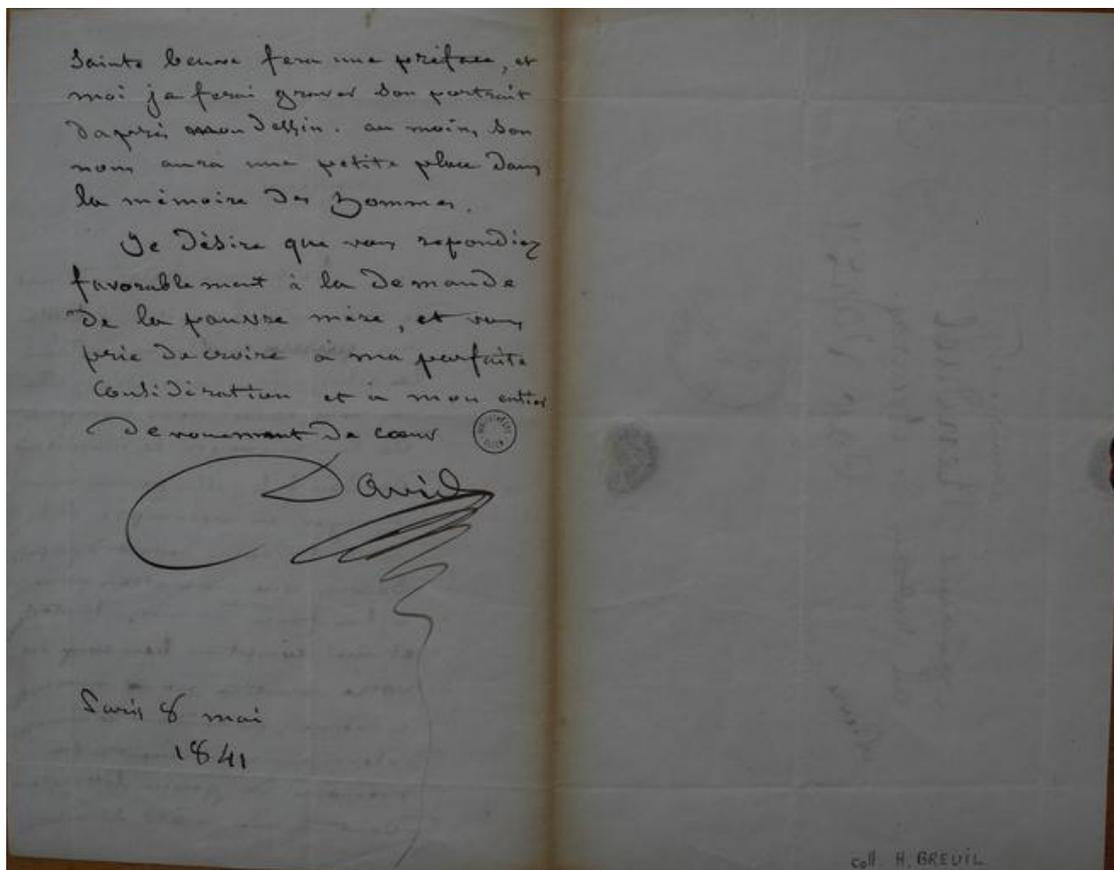
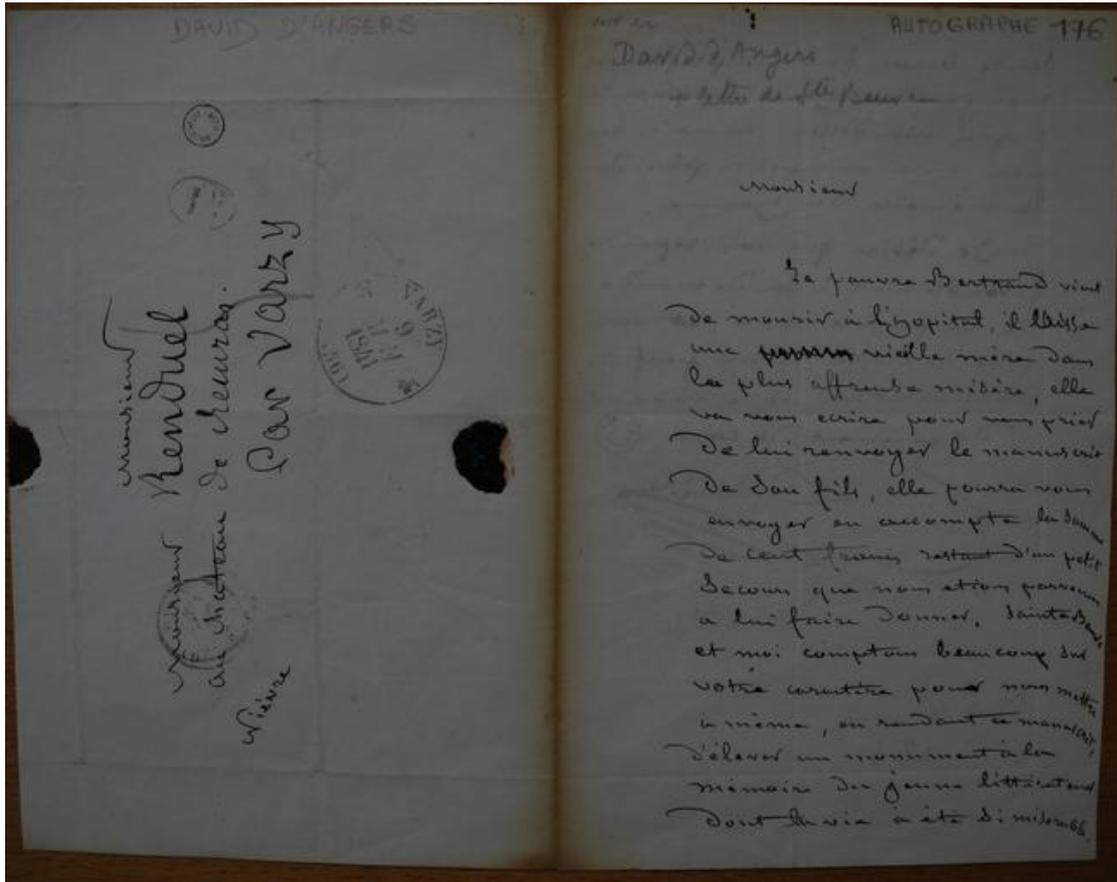
David

Paris 8 mai
1841

La lettre porte l'adresse : Monsieur / Monsieur Renduel / au château de Beuvron. / Par Varzy. Nièvre.

Le tampon postal de Varzy est du 9 mai 1841.

¹ Nous remercions Madame le Conservateur de la Bibliothèque municipale de Dijon qui nous a autorisée à publier ce manuscrit, ainsi que tout le personnel de la bibliothèque pour son accueil toujours chaleureux et sa constante disponibilité.



*

Autographe 575, collection Muteau

à Dijon

Demander s'il serait possible de trouver un exemplaire de l'ouvrage intitulé
Gaspard de la Nuit par Bertrand.

David d'Angers

Bertrand et les frères Gayet

Nous connaissons mal pour l'instant les relations que Bertrand entretenait avec les frères Gayet. Helen Hart Poggenburg a publié une lettre dont la signature est difficile à déchiffrer qui était peut-être d'Amédée Gayet de Cesena, grand admirateur et épigone de Victor Hugo, et qui a été sinon le rédacteur en chef et le gérant, du moins un proche collaborateur de la revue *Les Grâces. Journal du beau sexe* (OC, p. 22), dans laquelle Bertrand a publié des textes en 1833. Quand Bertrand fit-il sa connaissance ? Nous ne le savons pas, mais il est possible que ce soit bien avant 1833. La lettre publiée dans les *Œuvres complètes* (p. 881) nous apprend que lui et les frères Gayet auraient en tout cas fréquenté ensemble les milieux littéraires romantiques de l'époque, où ils semblent avoir été bien reçus par V. Hugo en particulier.

Amédée Gayet de Cesena et Bertrand partageaient plus d'un point commun : tous les deux avaient un père français et une mère italienne (Amédée Gayet est né dans la province de Gênes) et tous les deux se sont montrés aussi préoccupés de littérature que de journalisme et de politique. Il est probable que leurs combats en faveur du Romantisme et contre la monarchie de Juillet les ont rapprochés à différentes reprises. Il semble que leurs opinions politiques ont pu être relativement proches à une époque, même s'il est probable qu'elles ont profondément divergé à d'autres moments, Amédée Gayet étant aussi l'auteur de textes fort éloignés des aspirations républicaines de Bertrand. Mais dans les années 1830, Amédée Gayet de Cesena (qui a collaboré à la huitième série des *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France*, de Nodier, Taylor et Cailleux) a publié un ouvrage dédié « à tous les Oriens de France », *La Maçonnerie* (Lyon, 1832), qui rend hommage aux Polonais et appelle à poursuivre les luttes de Juillet 1830 et des 5 et 6 juin 1832 au nom de la Liberté, « base et flambeau du monde ». « Trop jeune » pour entrer dans la franc-maçonnerie, il s'y fait le porte-parole de l'un de ses apologistes (Gouhenant) et livre, en avant-propos, cet autoportrait qui vaut symbole de toute une génération :

Des fleurs ! nous en avons tant ! elles sont fanées ! nous avons bien des illusions ! bien des rêves ! pauvres fleurs ! le souffle de la canicule a passé dessus.

Pourra-t-on m'accuser de passions, de préventions, moi ? ma pensée s'est ouverte au soleil de juillet ; je n'étais pas avant ; ma lyre s'est éveillée au bruit du canon des trois jours avec toutes les espérances que chaque détonation nous envoyait ; je suis né avec le nouveau monde ; j'ai vu ses illuminations, ses fêtes populaires : ce n'était plus le monde d'un homme, c'était notre monde à tous ; ce n'était que cris d'amour et fanfares réjouissantes : on voyait bien encore les spectres du passé errer çà et là avec leur domino noir, pareils au vieillard d'*Hernani* ; mais ils semblaient n'être dans le cadre que pour faire contraste, pour rendre le tableau complet : l'ombre et la lumière forment le plus beau jour. Dérision ! les lampions se sont éteints, les spectres seuls sont restés ; ils nous ont enveloppés ; ils sont partout ; nous les traînons aux bals, aux spectacles, à notre chevet, dans les rues, dans les salons, dans la solitude, dans le bruit et dans le silence ; toujours là devant nous avec leurs fronts ridés, tachant notre avenir et nous criant d'une voix sépulcrale : Jeunes gens, il faut nous suivre ! et se cramponnant aux pans de notre habit pour nous emporter avec eux dans l'abîme... Nous sommes sur le bord, quoique personne ne veuille le voir ainsi qu'il arrive toujours : le malheur porte un bandeau ; c'est la fatalité qui le lui a mis ; nous y sommes ; mais avec une volonté forte et de l'union nous le franchirons malgré

leurs efforts insensés ; et leurs ruines ne serviront qu'à le combler sous vos pas, et à nous aplanir le chemin de l'avenir qui nous échoit sans retour.

Le frère d'Amédée Gayet de Cesena, qui signait ses œuvres du pseudonyme Sébastien Rhéal, sans être son intime, a peut-être été assez proche de Bertrand également. Il a en tout cas publié peu de temps après sa mort un texte qui rend hommage à « Aloysius Bertrand ». Paru dès 1842, et recensé, depuis peu, parmi les textes relatifs à Bertrand dans plusieurs catalogues de bibliothèques (en particulier le catalogue informatisé de la Bibliothèque nationale de France) cet hommage n'est, à notre connaissance, pas mentionné dans les études bertrandiennes. On ne le trouve en tout cas ni dans la biographie de C. Sprietsma ni dans les *Œuvres complètes* de Bertrand ni dans la « Fortune de *Gaspard de la Nuit* » (qui ne commence son recensement des textes postérieurs à la Notice de Sainte-Beuve qu'en 1843)¹. Or, ce document est précieux, ne serait-ce que parce qu'il s'inscrit, d'avance, en complet porte-à-faux par rapport au texte anonyme paru en 1843² dans la *Revue indépendante* et qu'il corrobore les analyses les plus récentes des relations de Bertrand et Sainte-Beuve³. Convaincu que la mission du poète est d'être le soldat du peuple et de Dieu, Rhéal renouvelle, dans ce texte, la proclamation du « Chant lyrique » de 1841 :

Honte à qui vend sa foi pour un collier doré.
Un cœur noble préfère au trône impur du vice
La couche de Gilbert ou l'échafaud d'André.⁴

Profondément affecté par le décès de Berthaud, le poète satirique du *Charivari*, Rhéal rend hommage dans cet « hymne » à six poètes dont plusieurs sont morts avant de connaître la gloire littéraire qu'ils méritaient et avant que les secours qui auraient dû les délivrer du souci de la pauvreté n'arrivent enfin. Parmi eux, « Loys » ou « Aloysius » Bertrand, que Rhéal a sinon connu personnellement du moins par son frère (la place de choix qu'il lui réserve dans la strophe qui le nomme et le tutoiement dont il use – même s'il est rhétorique – semblent le confirmer, mais le pseudonyme témoigne plutôt en faveur d'une connaissance indirecte) et qu'il désigne ainsi en réaction, vraisemblablement, à la Notice parue dans *La Revue des Deux-Mondes*. La strophe où est cité l'auteur de *Gaspard de la Nuit* est en effet assortie d'une note polémique à l'encontre de Sainte-Beuve. On se souvient que le critique, dans sa Notice, accuse froidement Bertrand d'avoir été incapable de saisir les opportunités qui s'offraient à lui en ne mourant pas en 1830, époque où « son cercueil aurait trouvé le groupe des amis encore réunis, et [où] sa mémoire n'aurait pas manqué de cortège ». Répondant à la remarque désobligeante, Rhéal l'accuse implicitement d'être en grande partie responsable du caractère posthume de *Gaspard de la Nuit* et de l'oubli dans lequel a, déjà, sombré son auteur, puisque Sainte-Beuve connaissait Bertrand et ses œuvres depuis la fin des années 1820 : s'il l'avait voulu, il aurait pu les faire connaître bien avant 1841, et s'il le voulait véritablement et de manière profondément désintéressée, il pourrait désormais œuvrer à une véritable reconnaissance posthume – ce qu'il se garde

¹ Textes réunis par Aurélia Cervoni dans « *Un livre fantasque et vagabond* ». *Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Garnier, 2010, p. 277 sq.

² *Id.*, p. 307-309.

³ Voir en particulier l'article de Jacques Bony, « Sainte-Beuve exploiteur d'Aloysius Bertrand ? » (dans « *Un livre fantasque et vagabond* », *op. cit.*, p. 221-233) et la postface de Steve Murphy aux *Lectures de Gaspard de la Nuit* (PUR, 2010).

⁴ Sébastien Rhéal, *Chants nationaux et prophétiques, suivi d'une réponse à la Marseillaise de M. de Lamartine*, Paris, Lavigne, 1841, p. 27.

bien de faire. Si la mort de Bertrand a eu « plus de dix années » de retard, la notice de Sainte-Beuve est arrivée, elle aussi, « un peu tard » et elle semble bien vouée à demeurer sans suite dès lors que le critique a été rémunéré pour son travail.

Le poème dans son ensemble indique aussi que Rhéal n'adhérerait sans doute pas aux commentaires de Sainte-Beuve faisant de Bertrand un homme qui se serait égaré dans la politique de manière éphémère s'il avait été un proche de l'écrivain dijonnais. Il érige en effet les six poètes auxquels il rend hommage, en martyrs exemplaires et suggère que « les poètes du peuple » « morts sur le lit de Gilbert après 1830 » – comme il l'écrit dans un autre texte⁵ – sont des victimes directes du régime monarchique contemporain et de la profonde injustice sociale qui le caractérise, en particulier, sous la forme affairiste qu'il a prise avec la Monarchie de Juillet. L'ensemble du texte est, du reste, un appel comminatoire à la révolte et une promesse de vengeance à ces talents sacrifiés à la Finance et à la spéculation. Voici ce texte d'hommage à Berthaud avec ces notes polémiques⁶ :

Les Lyres brisées¹

**À la mémoire de Gilbert, de Malfilâtre, d'André Chénier, d'Hégésippe Moreau,
d'Aloysius Bertrand, et de Louis Berthaud, mort le dernier de tous.**

Encore un luth brisé sur la poussière,
Un malheureux endormi pâle et seul,
Un barde éteint sous ton givre, ô misère,
Un paria cousu dans ton linceul !
Du noir banquet troupe chère et plaintive,
Cygnes noyés dans le lac des douleurs,
Éveillez-vous ! Accueillez ce convive.
Nous vengerons vos ombres et vos pleurs.

Tribun du peuple, à la voix rude et libre,
Il évoquait les rêves des grands jours.
Son vers sanglant, dont le timbre aigu vibre,
Fouettait les dieux de la bourse et des cours.
Ces dieux maudits par le dieu du Calvaire
Ferment l'oreille à vos cris de douleurs.
Élus martyrs du banquet funéraire,
Nous vengerons vos ombres et vos pleurs.

Pauvres jumeaux ! ... semblables aux sibylles,
Pleins des lueurs d'un lointain avenir,
Chantant pieds nus sur le pavé des villes,
On les ouït passer et puis mourir.
L'ange natal, qui les créa poètes,

⁵ Questions diverses (Le procès du prince des critiques et du tribun, – Les écrivains devant le jury. – Le ministre et le poète. – Une simple histoire (assassinat et suicide par amour). – Appel aux écrivains), dans *La Tribune indépendante*, Paris, 1844, p. 18.

⁶ Nous le citons d'après l'édition de *La Tribune indépendante*, op. cit., p. 11.

Leur mit pour sceptre un roseau de douleurs.
Rois plébéiens, infortunés prophètes,
Nous vengerons vos ombres et vos pleurs.

Tous sont tombés en alcyons fidèles,
Dans la mansarde, au lit de l'hôpital,
Sur l'échafaud ... Mais le sang de leurs ailes
Parfume encor le feuillet sépulcral.
Là revivront les hontes de leur âge,
Leurs vœux de gloire et leurs chants de douleurs,
Les tiens Berthaud, ton unique héritage.
Nous vengerons vos ombres et vos pleurs.

Quand s'éteignait sa lampe d'agonie,
Une Corinne², à l'opulent trésor,
Débile écho de la sainte harmonie,
Avec l'encens glanait des palmes d'or.
Le vieux cénacle aux brigues corruptrices
Tend sans rougir les immortelles fleurs.
Talents bannis de ses jaloux comices,
Nous vengerons vos ombres et vos pleurs.

Je marquerai du knout de la satire
Leur culte faux pour les morts glorieux.
Sous les haillons la noble muse expire
Avec ses fils et le verbe des cieux.
Les rhéteurs seuls, prêtres de la fortune,
Le sistre en main, se couronnent de fleurs.
Bardes sacrés que leur bruit importune,
Nous vengerons vos ombres et vos pleurs.

Les rois divins, encensés par notre ère,
Auraient subi, vivants, mêmes affronts.
Vil mendiant, le vénérable Homère
Se fut assis au banc des vagabonds.
Grands vagabonds errants dans les douleurs,
Je suis vos pas et je m'en glorifie...
Nous vengerons vos ombres et vos pleurs.

Moreau, Gilbert, Chatterton, jeunes lyres,
Et toi, Loys³, dormez dans les tombeaux.
L'argot du bague en nos temps de délires
Éclipserait les concerts les plus beaux.
Sous les lambris nos banquières fameuses
N'ont que dédain pour vos chants de douleurs.
L'or de la France enrichit les danseuses...
Nous vengerons vos ombres et vos pleurs.

Dormez en paix... Sur leur funèbre couche
L'insulte même a rugi, noir dragon.
Eux modulaient de leur mourante bouche
Des songes purs : amour, gloire, pardon.
Ils ont tout bu, le fiel et l'ironie.
Hostes sanglants, vos soupirs de douleurs
Seront payés par le dieu du génie...
Nous vengerons vos ombres et vos pleurs.

Mon âme, un soir, par de sombres vallées,
Errait pensive au triste vent du nord.
Je crus les voir, phalanges désolées...
Ils redisaient leurs derniers chants de mort,
Et, m'appelant d'une lèvre plaintive :
« Viens parmi nous reposer tes douleurs. »
Pauvres martyrs, je reste sur la rive...
Nous vengerons vos ombres et vos pleurs.

Il est encore des oiseaux dans la mousse,
Des inspirés gisant sur un grabat.
Prions, chantons, sans imiter Escousse :
La tâche humaine est un vivant combat.
Qui ? Moi ? Mourir, quand s'éteint toute flamme,
Quand la foi tombe au cri de vos douleurs !
Soldats croyants, bannis d'un monde infâme,
Nous vengerons vos ombres et vos pleurs

Un jour peut-être, aux agapes nouvelles,
J'entonnerai votre hymne triomphal.
Les opprimés seront rois. Chœurs fidèles,
Nous saluerons votre autel sépulcral.
Honte aux bourreaux et gloire à ceux qui souffrent !
Saint giaours du banquet des douleurs,
Dans le passé les trônes d'or s'engouffrent...
Pour vos cercueils nous tresseront des fleurs.

1-Cette pièce a paru dans le *Charivari*, peu après la mort de Berthaud, son poète satirique.

2-Berthaud est mort le 16 juillet, comme Gilbert, Moreau, et tant d'autres, dans la détresse, et quatre jours après, le volume de poésies de mademoiselle Bertin, appelé *Glanes*, obtenait dans la séance académique annuelle un prix de 2,000 francs destiné à l'ouvrage le plus moral. Je suis fâché d'avoir à nommer ici une femme douée de précieuses qualités naturelles et d'heureuses dispositions pour les arts, au dire de tous ses amis. Mais le volume de *Glanes*, consacré aux thèmes les plus ordinaires de la poésie féminine et contemporaine, méritait-il une semblable exception ? L'aurait-il obtenue sans la position particulière de son auteur, fille et sœur des directeurs des *Débats* ? Non, certes ! Mademoiselle Bertin, que d'imprudents panégyristes ont sans doute poussée à cette candidature, n'a qu'un moyen de la justifier : c'est

de vouer son prix de 2, 000 francs à une bonne œuvre. Mais combien de bonnes œuvres faudrait-il pour laver l'Académie de toutes ses vieilles et parfois inhumaines injustices ? – On sait que l'ode de Gilbert sur le jugement dernier, essai remarquable pour son temps et son âge, n'a pas même été admise aux honneurs du concours. Depuis là, comme ailleurs, les hommes ont changé, non les choses...

3-Loys ou Aloysius Bertrand, jeune poète mort il y a environ un an, à la Pitié. Il est auteur des *Fantaisies de Gaspard*, petit volume où se trouvent de délicieuses inspirations. M. de Sainte-Beuve, qui connaissait le poète et ses vers, lui a consacré dans la *Revue des Deux-Mondes* une notice dont le tort a été, selon nous, de venir un peu tard. Certains articles nécrologiques font réfléchir aux oublis de la veille... et du lendemain.

La publication de ce poème a eu des conséquences inattendues pour Sébastien Rhéal qui reçut la lettre suivante :

Monsieur,

Je viens de lire dans la Tribune indépendante votre hymne à la mémoire de nos jeunes et malheureux poètes : veuillez accepter, Monsieur, les œuvres de mon fils, mort comme eux à l'âge de 26 ans, l'année passée 1843 (le 3 juin), d'une maladie de poitrine. Né de parents malheureux, élevé dans la plus affreuse misère, il sentit au sortir du berceau le poids de l'existence ; avec une constitution très faible, il s'adonna au travail de l'intelligence dès ses premières années ; à l'âge de 5 ans, il s'apprit de lui-même à lire et à écrire en très peu de temps, et de là, toujours appliqué sur les livres, sentant le besoin de sortir de l'état abject où le retenait l'indigence, il s'appliqua à acquérir des connaissances suivant ses goûts. Né d'un père espagnol, il apprit cette langue, en étudia la littérature, s'instruisit ensuite dans la langue anglaise, et parvint enfin à avoir une place de correcteur dans une imprimerie¹. Il passait les journées à gagner de quoi faire subsister son père, sa mère, et un frère plus jeune que lui de 9 ans ; il employait une partie des nuits à s'instruire toujours davantage, à donner un essor à son imagination. Pauvre fils, tant de travail avec une aussi faible organisation ! Veuillez, Monsieur, lire ces poésies ; son âme s'y peint tout entière ; toutes les souffrances exprimées dans ses vers ont été pour lui une réalité ; il n'a seulement pas eu le moindre dédommagement ; aucun de ses livres n'a été vendu ; je les ai tous, ainsi que de nombreux écrits inédits, la plupart inachevés. Aucun écho n'a répété ses plaintes ; personne n'a daigné recueillir le fruit de ses veilles ; cette compensation lui a été refusée ; sa mémoire est tombée dans l'oubli : elle ne vit plus que dans le cœur de sa mère inconsolable et de son frère, objet de sa plus tendre sollicitude. Je suis restée seule avec le dernier de mes enfants ; mon mari a succombé le lendemain de la mort de son fils ; le même convoi a suffi pour les deux : ils reposent ensemble côte à côté, au cimetière du Mont-Parnasse, où je vais souvent savourer toute l'amertume de mes douleurs. Pardon, Monsieur, si une malheureuse mère vous supplie d'effeuiller quelque fleurs sur la tombe de son fils.

Adieu, Monsieur, mon cœur me dit que je ne vous implore pas en vain.

Veuve ORRIT.

27 mai 1844.

Touché par le sort de cet ouvrier typographe dont l'histoire était « tristement semblable à celle des poètes dont [il] venai[t] de pleurer les étoiles évanouies » et par la qualité de ses textes, fruits « d'une belle intelligence éteinte avant sa maturité », Rhéal publie les *Œuvres posthumes d'Eugène Orrit, correcteur typographe* (Paris, Moreau, 1845), ajoutant ainsi un héros à ces ouvriers qui refusaient de se soumettre à la vie étriquée qui leur était imposée auxquels Jacques Rancière a consacré *La nuit des prolétaires*. La publication permit à Alphonse Violllet de lui rendre hommage à son tour dans *Les Poètes du peuple au XIX^e siècle* (Paris, 1846, 2 volumes)⁷.

⁷ Eugène Orrit fut en outre l'élève, à Paris, de Joseph Jacotot, « l'éducateur universel » (Alphonse Violllet) auquel Jacques Rancière consacra *Le maître ignorant*.

La réfection de la tombe de Bertrand au début du XX^e siècle (1922-1935)

La chronologie établie par Helen Hart Poggenburg dans les *Œuvres complètes* rappelle qu'en 1935 « la tombe de Bertrand, qui se dégrade et est menacée de disparition, est remise en état par la ville de Dijon, les Enfants de la Côte d'Or, la Société des gens de lettres et les Amis de Lamartine de Dijon¹ ».

Une lettre conservée à la Bibliothèque municipale de Dijon² nous apprend que treize ans plus tôt, le sénateur de Côte d'Or, le Docteur Chauveau, une haute figure de la vie dijonnaise de l'époque, s'était déjà alarmé de l'état de la sépulture et avait tenté de recueillir des fonds pour la sauver.

Il adresse sa demande au polytechnicien, romancier et critique d'art Édouard Estaunié. En mars 1923, Estaunié n'est pas encore entré à l'Académie française (il en devient membre le 15 novembre suivant) et ne préside pas encore la Société des gens de lettres (ce qu'il fait trois ans plus tard), mais il a déjà obtenu le prix Femina pour *La Vie secrète* (1908) et a déjà fondé l'Association des Sociétés savantes de Bourgogne (1914) qu'il présidera pendant 17 ans (1925-1942).

Le docteur Chauveau comptait sur sa célébrité et son intérêt pour la Bourgogne (Estaunié était l'auteur d'un roman se déroulant à Dijon, *Les choses voient*) pour assurer le succès d'une souscription en faveur de la sépulture de Bertrand. Nous ne connaissons pas les raisons pour lesquelles le projet dut attendre une douzaine d'années pour aboutir, mais il est probable que les jalons de 1922 et 1924 ne furent pas étrangers au succès de 1935.

¹ Nous n'avons pu localiser les archives de ces sociétés et associations concernant la réfection de la tombe. Les statuts de l'association des amis de Lamartine de Dijon, fondée en 1933 et présidée par Monsieur Jean Faucillon, attestent toutefois qu'elle était bien placée pour participer au projet : elle avait en effet « pour but de s'intéresser à toutes les choses du domaine littéraire, et particulièrement à ce qui touche Lamartine », mais pas exclusivement, de « rendre aux valeurs spirituelles la primauté qui leur est due » et de veiller « au bon état de la tombe de son oncle l'abbé J. B. F. de Lamartine, à Urcy. » (Ses statuts peuvent être consultés aux Archives départementales de Côte d'Or, cote SM art. 21831, n°432)

² Nous remercions Madame le Conservateur de la Bibliothèque municipale de Dijon qui nous a autorisée à publier ce manuscrit, ainsi que tout le personnel de la bibliothèque pour son accueil toujours chaleureux et sa bienveillante disponibilité.

23 mars 1824

Sénat

Cher Maître,

Les belles éditions d'Aloysius Bertrand se multiplient et la tombe du poète, presque bourguignon, continue à s'effriter, délaissée, au cimetière Montparnasse³.

J'avais signalé cette détresse aux Bourguignons salés⁴, en déc 1922. j'avais même un peu tendu la main : rien n'est venu. Or, une modique somme suffirait à donner à cette tombe une allure décente.

Un appel de votre plume, en souvenir de l'écrivain méconnu serait bien vite entendu.

Permettez-moi de vous signaler cette initiative, qu'il vous plaira, j'espère, de prendre avant que le lilas qui va briser le monument n'ait refléuri sur cette ruine.

Je vous prie de me croire, cher Maître, votre votre [*sic*] dévoué.

D^r Chauveau.

³ Sept éditions nouvelles complétées par huit réimpressions de l'édition du *Mercur de France* s'étaient effectivement succédées au début du XX^e siècle avant l'année 1924 (*OC*, p. 391-393) et l'année suivante a été marquée par la parution de l'édition de Bertrand Guégan (Payot, 1925).

⁴ « Société parisienne d'originaires fondée vers 1898, les Bourguignons salés semblent se caractériser par une forte vocation gastronomique. Réunissant quarante personnalités évoluant dans des milieux divers mais d'origine bourguignonne, elle convoque ses membres tous les deuxième vendredi du mois chez Maguery. » (Notice du site de la BM de Dijon : <http://patrimoine.bm-dijon.fr>, rubrique Collection des menus, Informations bibliographiques.) Le nom vient d'un dicton local sur lequel les érudits se sont penchés à de nombreuses reprises, comme le rappelle Gabriel Peignot dans *Les Bourguignons salés : diverses conjectures des savans sur l'origine de ce dicton populaire, recueillies et publiées avec notes historiques et philologiques* (Dijon, 1835).

85
23 Mars 1884

SÉNAT

Cher Maître,

Les belles éditions de Clément
Bertrand se multiplient et le tombeau
du poète, par ses souscriptions, continue
à s'élever, de l'aise, au lieu de
mourir par nous.

J'avais signalé cette dévotion
aux Bourquignons de la Revue de 1882.
J'avais même un peu tendu le bras :
rien n'est venu. Or, une modeste somme
suffirait à donner à cette œuvre
une allure d'œuvre.

Un appel de M. Plume,
en souvenir de l'écrivain méconnu
serait bien vite entendu.

Permettez-moi de vous
signaler cette initiative, qu'il vous
plaira d'espérer de prendre avant que

le lila qui va briser le monument
n'ait refléchi sur cette œuvre.
Je vous prie de m'écrire
Cher Maître, votre souscription.

D. Chauveau

D. CHAUX
23, rue de la Harpe
PARIS

Études et analyses

Gaspard de la Nuit* ou le soudain. La poétologie d'Aloysius Bertrand

Aloysius Bertrand (1807-1841) a à peine 34 ans quand il succombe à la tuberculose dans un hôpital parisien ; déjà, ses contemporains l'ont pratiquement oublié. Chasle-Pavie constate :

Après sa mort, malgré toutes les recherches auxquelles on s'est livré, pas un témoin de sa vie n'est venu dire : « Je l'ai connu, je l'ai vu dans telle ou telle circonstance, voici ce qu'il a dit, ce qu'il a fait ».¹

Son œuvre principale, *Gaspard de la Nuit*, paraît un an après son décès – l'éditeur en vend à peine une vingtaine d'exemplaires. Vingt ans plus tard, en août 1862, c'est un texte de Baudelaire, mis en guise de préface à la publication, dans la revue *La Presse* d'Arsène Houssaye, d'une part de ses *Petits poèmes en prose*, qui va être à l'origine de la célébrité posthume de Bertrand :

J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins le fameux *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé fameux ?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? [...] Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté bonheur. Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler quelque chose) de singulièrement différent [...]²

À la suite de ce témoignage, les gens de lettres se repassent l'ouvrage entre initiés. Mais *Gaspard de la Nuit* ne sera jamais populaire, la recherche littéraire s'y intéressera à peine³, et c'est seulement au tournant du millénaire qu'une édition critique paraîtra dans la collection « Textes de littérature moderne et contemporaine » grâce aux soins de Helen Hart Poggenburg. Le titre même de la collection laisse entrevoir que le vent tourne. Cent cinquante ans après sa mort, hommage est rendu à Aloysius Bertrand : « Louis Bertrand est

* Sauf mention contraire, les citations ont été traduites par Jürgen Buchmann et Lilly Schwedes.

¹ J. Chasle-Pavie, « Aloysius Bertrand », *Revue de Paris*, 15 août 1911, p. 780. L'œuvre de Bertrand a été largement documentée dans Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, éditées par Helen Hart Poggenburg, Textes de littérature moderne et contemporaine, vol. 32, Champion, Paris, 2000. Références seront faites ci-après à cette édition sous la dénomination *Œuvres complètes*.

² Charles Baudelaire, « À Arsène Houssaye », *Le spleen de Paris*, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition de La Pléiade, Paris, 1978, p. 229 sq.

³ Une bibliographie de la littérature critique de 1828 à 1998 se trouve dans les *Œuvres complètes*, p. 1039 sqq.

sans doute parmi les poètes les plus importants de l'époque moderne » constate l'éditrice⁴, ajoutant que l'auteur de *Gaspard de la Nuit* est un « précurseur de première importance⁵. »

En effet, on peut suivre ses traces de Baudelaire jusqu'aux surréalistes, en passant par Banville, Verlaine, Mallarmé, Lautréamont, Huysmans et bien d'autres. En Allemagne, Stefan George lui consacre quelques essais de traduction tarabiscotés, faisant par exemple de « l'empereur de Constantinople » un horripilant « *konstantinopolitanischer Kaiser*⁶. » Il semble que c'est avant tout la virtuosité technique de Bertrand qui provoque l'estime de ses pairs. Victor Hugo atteste qu'il est « impossible de posséder à un plus haut point les secrets de la forme et de la facture⁷ » ; Baudelaire reconnaît qu'il n'atteint pas son « brillant modèle », et Stefan George loue cet « incomparable styliste à la noble simplicité⁸ ». Toutefois, cet hommage guindé montre clairement combien il est difficile d'estimer à leur juste valeur les mérites de Bertrand sur le plan de la forme et de la langue sans tenir compte de l'essence de son œuvre.

Une essence qui, cependant, semble se dérober obstinément. Une aura de mystère entoure *Gaspard de la Nuit*. Baudelaire, déjà, le qualifie de « mystérieux » ; André Breton rapporte que les rêves de Reverdy tournaient autour des textes de *Gaspard de la Nuit* « au point de vouloir à tout prix dérober leur secret⁹. » Le poète et romancier André Hardellet (décédé en 1974) remarque que ce livre « se situe hors du Temps. » Et il ajoute : « j'éprouve toujours l'impression de toucher là au mystère le moins exprimable de la poésie¹⁰. » Et, encore dans la préface des *Œuvres Complètes*, l'éditrice note : « En fin de compte, le talent de Bertrand résiste à l'exégèse. Son œuvre maîtresse a le grand mérite de rester aussi insaisissable que virtuelle¹¹. »

Il est frappant que les admirateurs de *Gaspard de la Nuit* font moins le rapport avec leur propre métier, la littérature, qu'avec un art différent et pour ainsi dire plus discret : la peinture. Baudelaire mentionne la manière « si étrangement pittoresque » de l'œuvre et Joris-Karl Huysmans, dans son roman *À rebours* (1884), loue

ce fantasque Aloysius Bertrand qui a transféré les procédés du Léonard dans la prose et peint, avec ses oxydes métalliques, de petits tableaux dont les vives couleurs chatoient, ainsi que celles des émaux lucides.¹²

En fait, le titre de l'œuvre, qui, dès le début, avait posé des énigmes, se réfère directement aux arts plastiques. Le titre *Bambochades romantiques*, que Bertrand avait projeté pour la première ébauche de *Gaspard*, atteste que l'auteur est un admirateur des *bambocciate*, une peinture de genre en petit format du XVII^e siècle, qui avait adopté les effets de lumière du Caravaggio. L'un des maîtres d'art de cette école, Gerrit van Honthorst (1590-1656), était

⁴ *Œuvres complètes*, p. 15.

⁵ *Œuvres complètes*, p. 34.

⁶ Stefan George, *Tage und Taten, Aufzeichnungen und Skizzen*, Gesamtausgabe der Werke, endgültige Fassung, Band 17, Berlin 1933, p. 100.

⁷ Lettre à Bertrand du 31 juillet 1828, in *Œuvres complètes*, p. 845.

⁸ Stefan George, *op. cit.*, p. 97 : « *unvergleichlichen Stilisten voll nobler Einfalt* ».

⁹ Lettre de 1962, citée d'après Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, présentation par Jacques Bony, Flammarion, Paris, 2005, p. 58.

¹⁰ Par écrit à Fernand Rude, in Fernand Rude, *Aloysius Bertrand*, P. Seghers, Paris, 1971, p. 70.

¹¹ *Œuvres complètes*, p. 34.

¹² J.-K. Huysmans, *Gegen den Strich* (titre original : *À rebours*), trad. Hans Jacob, Zurich, 1965, p. 335.

connu pour ses scènes nocturnes à la manière du Caravaggio, ce qui lui avait valu le surnom *Gherardo delle Notti*, soit en français : Gérard de la Nuit. Gaspard, pour sa part, renvoie au « Käsperlein », diminutif de « Kaspar », un nom donné au diable en Alsace¹³. Et c'est bien le diable qui, dans le prologue, va remettre au poète le manuscrit de *Gaspard de la Nuit*.

Si *Gaspard* reste apparemment énigmatique, c'est en grande partie parce que cette œuvre nous a été transmise comme un ouvrage inachevé – un fait, qui, jusqu'à présent, n'a pas vraiment reçu la considération qu'il mérite¹⁴. La première édition de 1842, sur laquelle s'appuient toutes les éditions ultérieures, n'est qu'une improvisation de l'imprimeur : elle comprend les textes achevés de Bertrand de même que ses ébauches et esquisses en cours de travail. La version de *Gaspard de la Nuit* qui nous est parvenue contient donc des textes à divers degrés de maturité. Bertrand lui-même, luttant déjà contre la mort, a tout à fait conscience de l'hétérogénéité de son œuvre : « Le manuscrit a besoin d'être réduit au tiers. *Gaspard de la Nuit* est un ouvrage ébauché dans beaucoup de ses parties...»¹⁵ Le temps de remanier son manuscrit n'est pas accordé à l'auteur. Il nous lègue ainsi un ouvrage ambigu, qui, partant de conventions romantiques, prend son essor vers une *terra poetica incognita*, dont le mérite de la découverte revient tout entier à Bertrand.

L'influence du romantisme sur *Gaspard de la Nuit* est évidente : on trouve dans cette œuvre l'ironie du romantisme et son mal de vivre, l'enthousiasme pour la nature, la prédilection pour le Moyen-Âge, la fascination exercée par les pays exotiques. Ce côté conventionnel, bien connu du romantisme détermine l'image de *Gaspard de la Nuit* dans l'histoire de la littérature. Son auteur en devient doublement un *poeta minor*, un « petit » romantique : petit, car l'ampleur de son œuvre semble minime comparée à la production de ses collègues ; en effet, *Gaspard de la Nuit* entier fait tout juste le volume d'un seul tome de *Notre-Dame de Paris* (1831). Petit, aussi, parce que *Gaspard*, d'après la réception restreinte qu'on en fit, se limite à servir des clichés romantiques. En réalité, l'œuvre laisse ces clichés loin derrière elle au fur et à mesure qu'elle progresse.

Les motifs exotiques et médiévaux que Bertrand emprunte à la panoplie littéraire de son temps ont contribué à masquer ce développement à ses lecteurs. Si Baudelaire et ses successeurs ont vu dans *Gaspard de la Nuit* avant tout un portrait de « la vie ancienne », c'est parce qu'ils n'ont pas compris que Bertrand utilise ce passé comme miroir pour refléter le présent. Et ce présent, c'est l'ère prosaïque de la Restauration, l'époque à laquelle la bourgeoisie française sacrifie définitivement les idéaux héroïques de la Révolution au déploiement de la machinerie économique du capitalisme.

Bertrand lui-même savait très bien que son art, en dépit de son goût pour l'ancien, n'était pas dirigé vers le passé, mais bien au contraire qu'il était essentiellement un art d'avant-garde. Une lettre de l'auteur, datée du 19 septembre 1837, contient un message

¹³ Poggenburg note le parallèle entre Gérard de la Nuit et Gaspard de la Nuit sans le commenter (*Œuvres complètes*, p. 824, note 65). Bertrand lui-même mentionne Honthorst dans ses études sur la peinture (*Œuvres complètes*, p. 803). « Käsperlein » (petit Gaspard) est cité comme nom du diable dans O. Wächter, *Fehmgerichte und Hexenprozesse in Deutschland*, Stuttgart, 1882.

¹⁴ Même la plus récente édition de Jacques Bony (*op. cit.*) se recommande comme « publiée selon les vœux de l'auteur ».

¹⁵ Lettre à David d'Angers du 27 (?) avril 1841, in *Œuvres complètes*, p. 921. Poggenburg estime qu'il ne faut pas accorder une trop grande importance aux souhaits de suppression de Bertrand et les attribue à l'opium qu'on lui donne à l'hôpital et dont il déplore à plusieurs reprises les effets secondaires (*Œuvres complètes*, p. 943). Le présent essai soutient la thèse que ces souhaits n'étaient pas la conséquence du délire, mais relèvent d'un concept poétologique.

concis et ambitieux : « J'ai essayé de créer un nouveau genre de prose¹⁶. » Il peut sembler, à première vue, que le poème en prose, cette forme nouvelle maniée par Bertrand, navigue du point de vue stylistique dans les eaux de Victor Hugo, qui avait exigé que l'on conjugue le sublime avec le grotesque, que l'on croise la langue de la littérature classique avec le parler courant, afin d'abattre les barrières du lyrisme conventionnel et d'ouvrir à la poésie la modernité tout entière¹⁷. Mais il est indéniable que Bertrand est loin de l'attitude didactique d'un Victor Hugo, dont les romans sont constellés de commentaires de l'auteur. Bien au contraire : ce qui caractérise le style de *Gaspard de la Nuit*, c'est une certaine retenue de l'auteur, c'est une impassibilité de plus en plus résolue à mesure que le texte progresse. Incontestablement, c'est en partie aussi à cause de l'opiniâtreté avec laquelle Bertrand, à l'opposé de Victor Hugo, se ferme à toute interprétation de son œuvre qu'on a sous-estimé celle-ci jusqu'à nos jours. Il est difficile de la rattacher à quoi que ce soit ; sa surface hermétique n'offre pas de formules qui permettraient de reconnaître des tendances, de résumer des positions littéraires ou de proposer des identifications. *Gaspard de la Nuit* se retire ainsi dans une zone où l'auteur se tait, où il se refuse, où il choisit d'être ermite.

Dans la mesure où Bertrand s'éloigne d'une profession de foi romantique, le centre de son attention se déplace, passant du sujet à l'objet. Dans l'apocalyptique « Deuxième homme », qui est placé à la fin de *Gaspard de la Nuit*, il est même question d'une « absence » de l'homme, qui est « endormi pour l'éternité ». Si Saint Paul assure que « le premier homme est tiré de la terre, est terrestre », alors le deuxième homme sera spirituel, « le second vient du ciel¹⁸ », le texte final de *Gaspard* semble vouloir opposer sa nécrologie à cette idéalisation du sujet. Il faut dire, toutefois, que le « Deuxième homme » est un texte précoce de l'auteur, daté de 1827 au plus tard¹⁹. Son pathos est entièrement étranger aux réflexions subtiles de l'œuvre ultérieure qui, au lieu de déplorer avec nostalgie la disparition du sujet, fera de son érosion un thème lyrique nouveau et fascinant.

Bertrand prend ainsi une position directement opposée à l'image que la société post-révolutionnaire se fait d'elle-même. La philosophie idéaliste bourgeoise, que Victor Cousin avait acclimatée en France, considérait cette société comme une concrétisation historique de l'idée de liberté, comme une réalité réconciliée prise en régie par le sujet émancipé. *Gaspard* remet en question cette réconciliation du sujet avec l'objet, du particulier avec le général, de l'individu avec la société. Au contraire, il souligne les disproportions dans ce rapport, le manque d'équilibre entre le sujet et l'objet. Bertrand renonce aux illusions héroïques de ses contemporains et se tourne vers le monde des choses ; il se laissera fasciner par leur autonomie, par l'empire qu'elles gagnent sur le sujet. On a interprété le poème en prose comme un essai de sauvetage de « la poésie dans un monde prosaïque²⁰. » On pourrait dire aussi, de façon plus aiguisée : si la langue de la poésie romantique est celle du sujet, le poème en prose de Bertrand est la langue de l'objet.

En rédigeant *Gaspard*, Bertrand forgera des modèles textuels dont la concision fait penser

¹⁶ Lettre à David d'Angers du 18 septembre 1837, in *Œuvres complètes*, p. 900. Bertrand ne se prononce pas sur Salomon Gessner, qui, avant lui, avait introduit le genre du poème en prose dans la littérature européenne et s'était fait connaître en France par l'intermédiaire de Diderot ; cf. Salomon Gessner, *Idyllen*, éd. critique par E. Theodor Voss, Stuttgart, 1988, p. 277 sq. et p. 338 sq.

¹⁷ Victor Hugo, préface à *Cromwell*, 1827-1828.

¹⁸ I *Cor.*, 15, 47.

¹⁹ Voir *Œuvres complètes*, p. 357.

²⁰ Fritz Nies, *Poesie in prosaischer Welt. Untersuchungen zum Prozagedicht bei Aloysius Bertrand und Baudelaire*, in *Studia Romanica*, 7, Heft, Heidelberg, 1964.

à des formules d'algèbre – preuve qu'il s'agit bien d'une entreprise menée avec une rigueur méthodique extraordinaire, et que nous sommes en face d'une conscience artistique révélant toute l'absurdité de la formule du « petit romantique ».

L'expérience centrale qui conditionne la structure de ces textes se laisse fort bien décrire en utilisant les concepts de la philosophie de l'époque. Dans son ouvrage *Le concept d'angoisse*, paru en 1844, soit deux ans après *Gaspard de la Nuit*, Søren Kierkegaard – de sept ans plus jeune que Bertrand – introduit la catégorie du « subit ». La notion de « subit » caractérise chez le philosophe danois une expérience existentielle, par laquelle le sujet est pour ainsi dire projeté en dehors de la structure de valeurs traditionnelles, des exigences de la morale et de la religion, et se referme sur lui-même de manière « démoniaque ». Contrairement à l'image d'une société en harmonie comme le professe l'idéalisme bourgeois, qui soutient que la société post-révolutionnaire est garante de sens et de durée et qu'elle forme la base du libre épanouissement de l'individu, Kierkegaard fait valoir un angle de vue qui révèle la fragilité de cette spéculation. « Le démoniaque est le subit », dit-il dans *Le concept d'angoisse*, « il ne se laisse (pas) incorporer dans une continuité », il est « une manifestation de la servitude²¹. » Kierkegaard établit donc le subit comme une « catégorie centrale de conception de la conscience moderne²². »

Tout comme Kierkegaard, Bertrand met en doute le concept de réconciliation, la promesse de liberté ; et, comme chez Kierkegaard, l'élément du subit se fait jour chez Bertrand et s'avère être une force démoniaque qui brise l'ordre apparent des choses. Kierkegaard, cependant, conçoit le subit comme une catégorie psychologique située du côté du sujet, alors que chez Bertrand le subit se manifeste en tant que vie indépendante, inconstante et imprévisible de l'objet, ayant pour effet une perte de pouvoirs, un déclin du sujet.

Dans « Les cinq doigts de la main », un texte du premier livre de l'œuvre intitulé « L'école flamande », Bertrand fait l'amalgame entre un motif de la peinture de genre flamande – la description d'un estaminet et de son personnel – et l'anatomie d'une main :

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.

Les autres doigts se métamorphosent de façon semblable. Mais au lieu de se restreindre à faire la somme de ses motifs dans un tableau de famille à la manière des maîtres anciens, le texte s'achève sur un coup de théâtre sémiotique, car il fait fusionner subitement le plan du signe – les doigts de la main – et celui du signifié – la scène de Harlem :

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.

Cette « giroflée à cinq feuilles » représente non seulement une fleur, mais également l'empreinte rouge d'une gifle sur une joue. Et tout à coup, le monde des choses bien ordonné de l'école flamande explose dans une gerbe d'étincelles surréelle et quadruple, tout à la fois anatomie, botanique, portrait de famille et claque en pleine figure.

²¹ S. Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, traduit par Liselotte Richter, Frankfurt am Main, 1991, p. 102 sqq.

²² Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit*, Frankfurt am Main, 1981, p. 49. On trouve le mot « soudain » sept fois dans *Gaspard de la Nuit*.

« La viole de gamba » reprend un autre motif de la peinture de genre flamande. Un musicien, penché sur son instrument, s'absorbe dans son art. Mais le maître de chapelle de Bertrand se voit entravé dans son exercice. De façon inexplicée, sa tentative d'accorder son instrument provoque l'apparition tumultueuse d'une troupe de comédiens italiens :

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, comme si elle eût eu au ventre une indigestion de comédie italienne.

Il s'ensuit une séquence rapide de scènes de *commedia dell'arte*. Elles se développent de leur propre chef, jusqu'à ce que la rupture d'une corde, par laquelle le fil du récit original est repris, y coupe court :

Au diable Job Hans le luthier qui m'a vendu cette corde ! s'écria le maître de chapelle recouchant la poudreuse viole dans son poudreux étui. – La corde s'était cassée.

L'effet est obtenu par l'interférence soudaine de deux niveaux d'action indépendants, dont la logique – pour aussi peu compréhensible qu'elle soit – s'impose avec le claquement précis d'un ressort mécanique. Simultanément, l'action passe du sujet à l'objet. Tandis que le « gargouillement burlesque » de la viole évoque les turbulences sur une scène de théâtre, le maître de chapelle, qui, au début, semblait être l'acteur principal, est refoulé dans le rôle passif de spectateur. Son intention initiale passe à l'arrière-plan, puis se trouve définitivement contrecarrée par la rupture de la corde.

« L'écolier de Leyde » met en scène une permutation comparable des rôles de sujet et objet. La construction du texte est inversée. Au début, le héros entre dans le comptoir d'un banquier pour changer une pièce de monnaie. À la fin, il s'en ira comme il est venu, sans que nous apprenions l'issue de sa demande :

Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht, messire Blasius, le menton dans sa fraise de fine dentelle, comme une volaille qu'un cuisinier s'est rôtie sur une faïence.

Il s'assied devant sa banque pour compter la monnaie d'un demi-florin, moi, pauvre écolier de Leyde, qui ai un bonnet et une culotte percée, debout sur un pied comme une grue sur un pal.

Voilà le trébuchet qui sort de la boîte de laque aux bizarres figures chinoises, comme une araignée qui, repliant ses longs bras, se réfugie dans une tulipe nuancée de mille couleurs.

La fin de l'épisode fournit l'inversion des faits :

Le trébuchet est rentré dans sa boîte de laque aux brillantes figures chinoises, messire Blasius s'est levé à demi de son fauteuil de velours d'Utrecht, et moi, saluant jusqu'à terre, je sors à reculons, pauvre écolier de Leyde qui ai bas et chausses percés.

Dans la troisième strophe, à peu près à mi-texte, il se produit un incident remarquable. Un

objet commence à vivre et une « fausse » métaphore laisse un trébuchet *sortir* de sa boîte à la façon d'une araignée *rentrant* dans son refuge. Les actions de l'objet semblent reprendre, inversées, celles du sujet – l'entrée et la sortie du visiteur. Mais par leur synchronisation paradoxale, les deux mouvements s'annulent réciproquement. Se reflétant, ils s'avèrent n'être qu'illusion. Au vu de cette paralysie du sujet, l'initiative permute vers l'objet et le retour du trébuchet dans sa boîte va signaler la fin de la visite. « L'écolier de Leyde » raconte l'histoire d'une prise de pouvoir de l'objet ; conséquence logique : on abandonne l'histoire du sujet. Comment sera prise la requête du héros ? Quel sera le résultat de l'examen de sa pièce d'or ? – tout cela reste en suspens.

La « fausse » métaphore de Bertrand, une création très insolite, va manifestement à l'encontre du principe du tiers exclu, selon lequel, d'après Aristote : « Il est impossible que le même attribut appartienne et n'appartienne pas en même temps au même sujet et sous le même rapport²³. » Le mépris de ce principe génère, selon Aristote, un monde absurde : « Quiconque parle ainsi, abroge en effet l'essence et la substance. Car il doit affirmer inexorablement que tout est accident²⁴. » Mais « si toutes les contradictions concernant un seul et même objet étaient vraies en même temps, tout serait évidemment Un²⁵. »

Ces paradoxes semblent assez bien appropriés pour décrire les coordonnées occultes de *Gaspard de la Nuit*. Chez Bertrand, la réalité se désintègre d'un côté en « accidents », en surfaces erratiques ; d'un autre côté, elle s'ouvre sur une unité énigmatique dissimulée derrière ces surfaces. La métaphore apparemment ratée de Bertrand présente en vérité *in nuce* tout l'univers de *Gaspard de la Nuit*, qu'elle fait étinceler brièvement sur le laiton du trébuchet.

Il existe une variante du texte portant le titre « Le capitaine Lazare²⁶. » La comparaison des deux versions donne des indications instructives :

Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht, le Johan Blazius, pendant que l'horloge de Saint-Paul carillonne midi aux toits vermoulus et fumeux du quartier.

Il s'assied dans sa banque de bois d'Irlande, le podagre Lombard, pour me changer ce ducat d'or que je tire de ma rhingrave, – chaud d'un pet.

Un des deux mille qu'un ricochet sanglant de la fortune et de la guerre a lancé de l'escarcelle d'un prieur de bénédictins dans la bourse d'un capitaine de lansquenets !

Dieu me pardonne ! Le cancre l'examine à travers sa loupe et le pèse dans son trébuchet, comme si mon épée avait battu fausse monnaie sur le crâne du moine !

Or çà, dépêchons, maître cornard. Je n'ai ni l'humeur, ni le loisir d'effaroucher ces ruffians là-bas à qui ta femme vient de jeter un bouquet par ce pertuis.

²³ Γ 4.1005b, 29 sq.

²⁴ *Id.*, Γ 4.1007a, 21 sq.

²⁵ *Id.*, Γ 4.1007b, 19 sq.

²⁶ C'est Victor Pavie, le premier éditeur de *Gaspard de la Nuit*, qui – probablement déconcerté par la pièce d'or « chaud d'un pet » – avait remplacé *Le Capitaine Lazare* par *L'écolier de Leyde*, soutenant que le texte était « un peu vert pour les premières pages » (*Gaspard de la Nuit*, préface, introduction et notes de Jean Palou, La Colombe, Paris, 1962, p. 229).

Et j'ai besoin de sabler quelques vidrecomes, – oisif et mélancolique, depuis que la paix de Munster m'a enfermé dans ce château comme un rat dans une lanterne.

Les accessoires, par exemple la « rhingrave », une sorte de jupe-culotte qui était à la mode vers 1660, et les « vidrecomes », des chopes qui faisaient la ronde des buveurs et revenaient au point de départ (de l'allemand *wiederkommen*, revenir), visent à créer une atmosphère d'authenticité historique. Ils évoquent un passé explicitement daté par la « paix de Munster » (1648), dont l'exotisme pittoresque est souligné par les emprunts au vocabulaire allemand. Par contre, dans « L'écolier de Leyde », chaque détail est mis au service d'un calcul poétique qui, enregistrant les perturbations subtiles de l'équilibre entre sujet et objet, décrit l'état de l'époque actuelle avec la sensibilité d'un sismographe. Dans « Le capitaine Lazare », Victor Hugo est le maître de Bertrand. Dans « L'écolier de Leyde », Bertrand est son propre maître.

Tout comme « L'écolier de Leyde », « Le Marchand de tulipes » met en scène le processus d'indépendance de l'objet. Le geste aimable d'un fleuriste, offrant un précieux oignon de tulipe à un érudit qu'il admire, provoque chez ce dernier une flambée de colère inattendue :

Une tulipe ! s'écria le vieillard courroucé, une tulipe ! ce symbole de l'orgueil et de la luxure qui ont engendré dans la malheureuse cité de Wittemberg la détestable hérésie de Luther et de Melancton !

Alors que les stratégies d'action du sujet font naufrage, les objets, au contraire, s'éveillent à une vie propre intimidante :

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

Vingt ans plus tard, Marx notera sur les agents économiques bourgeois : « Leur propre mouvement social prend ainsi la forme d'un mouvement des choses, mouvement qui les mène, bien loin qu'ils puissent le diriger... »²⁷ Mais alors que Marx s'attendait à une révolution qui abolirait ce rapport, *Gaspard de la Nuit* va suivre une piste bien au-delà de la logique que professe la philosophie de l'histoire.

Dans « Le Marchand de tulipes », l'idylle muette d'un aquarium précède l'événement choquant, inattendu :

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

Une demi-douzaine de récits de *Gaspard de la Nuit* sont introduits par de semblables natures mortes, qui soudain volent en éclats, dévoilant avec brusquerie l'existence propre

²⁷ Karl Marx, Marx/Engels, *Werke*, Berlin, 1962-1964, Bd. 23, p. 89, traduit par J.-P. Samson dans *Le Capital*, édition populaire par Julien Bherchardt, Paris, 1919.

des objets. « L'alerte » fait partie de ces textes. Plongée dans une lumière extatique, la scène initiale prend un caractère visionnaire :

La Posada, un paon sur son toit, allumait ses vitres à l'incendie lointain du soleil couchant, et le sentier serpentait lumineux dans la montagne.

Il s'ensuit une situation grotesque, fondée, comme dans « Le Marchand de tulipes », sur une disproportion entre cause et effet. Dans une ferme-auberge, une troupe de brigands se croit encerclée par les troupes gouvernementales:

Alerte ! Alerte ! Une trompette ! Voici les dragons jaunes [...]

Mais ce n'était que la corne d'un vacher. Les arriéros, avant de brider leurs mules pour gagner le large, achevèrent leur outre à moitié bue ; et les bandits, qu'agaçaient en vain les grasses maritornes de la noire hôtellerie, grimpèrent aux soupentes, en bâillant d'ennui, de fatigue et de sommeil.

La méprise étant éclaircie, la situation, qui s'aggravait de façon dramatique, vire du tout au tout ; l'action s'effondre et les protagonistes quittent la scène. L'illusoire de leurs actes, leur *diminuendo* en « ennui, fatigue et sommeil » et la sortie de scène sans tambour ni trompette des héros qui se dispersent aux quatre vents, font l'effet d'une réplique désillusionnée à l'appel « Aux armes, citoyens ! » avec lequel la Révolution s'était lancée.

Le texte « Les deux juifs », qui fait partie du deuxième livre intitulé *Le vieux Paris*, débute par une pantomime nocturne d'une intensité hallucinatoire :

Deux juifs, qui s'étaient arrêtés sous ma fenêtre, comptaient mystérieusement au bout de leurs doigts les heures trop lentes de la nuit.

Cette scène, qui évoque la lenteur de l'aiguille des heures, chavire en un tumulte ivre de noctambules qui, à son tour, dégénère en tirades de haine d'un pogrome. Celui-ci fait place, tout aussi abruptement, au carillon d'une cathédrale ; et le fait que les cloches soient endommagées ne fait que renforcer la dissonance des événements :

Et les cloches fêlées carillonnaient là-haut dans les tours de Saint-Eustache le gothique : – « Dindon, dindon, dormez-donc, dindon ! »

Bien sûr, « Les deux juifs » fait partie des textes de *Gaspard* qui tiennent des pittoresques descriptions du milieu des ruffians parisiens dépeint par Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris* (1831). Mais alors que Victor Hugo accumule les détails pour en faire un tableau suggestif du Moyen-Age, le texte de Bertrand, au contraire, fascine par l'intangibilité des événements, par ses changements subits de décors, par ses péripéties et ses ruptures.

Les vitres sont, dans ce contexte, un élément important de l'œuvre ; nous les trouvons dans « Les deux juifs » aussi bien que dans « La Tour de Nesle », dans « Le fou », dans « La ronde sous la cloche » et dans « Ondine ». Elles nous impliquent dans l'action et, en même temps, nous en excluent. Le pathos révolutionnaire du sujet qui revendique sa liberté d'action – il n'en reste ici plus rien ; le sujet n'est plus qu'un simple témoin des choses. Celles-ci, par contre, se soustraient à tout contrôle et déploient une existence propre au

caractère imprévisible, qui reste privée de tout sens reconnaissable.

« Les gueux de nuit », un texte qui fait également partie du livre « Le vieux Paris », reprend la facture des « Deux juifs ». Les fragments d'une conversation auprès d'un feu nocturne s'alignent bout à bout. Les flammes éclairent une assemblée hétéroclite, dont la rencontre fortuite est soulignée à la fin du récit :

Et c'est ainsi que s'acoquinaient à un feu de brandon, avec des gueux de nuit, un procureur au parlement qui courait le guilledou, et les gascons du guet qui racontaient sans rire les exploits de leurs arquebuses détraquées.

Là aussi, on reconnaît l'inspiration prise dans *Notre-Dame de Paris*. Mais l'expression « sans rire » ajoute de façon aussi incidente que subtile une pointe caractéristique de Bertrand. La fin de phrase « les exploits de leurs arquebuses détraquées » semble à première vue viser une pointe comique, anti-héroïque. Le complément « sans rire » revient sur ce côté comique et, tout comme la précipitation subite d'une réaction chimique laisse une solution limpide, il retire à la scène le sens anticipé : pour un instant, le tableau semble se figer dans sa pure apparition. Au lieu d'un effet pittoresque, qui vise à détailler un objet, ce complément porte l'attention sur une expérience qui ne relève pas de la texture matérielle des choses, mais plutôt de ce que l'on pourrait tenter de décrire par leur subite révélation, leur « pure phénoménalité. »²⁸

Les historiens de la littérature ont recherché de semblables expériences dans la littérature du XIX^e et du XX^e siècle, de Wordsworth à Joyce, et les ont revendiquées sous le nom d'« épiphanie » comme un élément littéraire spécifique de l'époque moderne.²⁹

L'épiphanie se présente ici comme une expérience spontanée qui franchit le cadre du quotidien et qui, l'espace d'un instant, fait voir les choses sous un jour nouveau : elles apparaissent aussi inexprimables que définitives. Dans son *Portrait de l'artiste en jeune homme*, Joyce nous donne la description d'un tel moment :

La première phase de l'aperception est une ligne de démarcation tirée autour de l'objet à percevoir. Une image esthétique se présente d'elle-même, dans l'espace ou dans le temps. Mais qu'elle soit spatiale ou temporelle, l'image esthétique est tout d'abord perçue comme quelque chose de lumineux, qui se circonscrit soi-même, qui repose en soi-même sur l'incommensurable fond de l'espace et du temps dont elle ne fait pas partie.³⁰

Ce n'est pas par hasard que l'on a parlé d'un « culte du visible » chez Bertrand³¹. Déjà Sainte-Beuve, qui note « la précision presque géométrique des termes et l'exquise curiosité

²⁸ Wolfgang Iser utilise l'expression « pure phénoménalité » (« *reine Phänomenalität* ») in Walter Pater, *Die Autonomie des Ästhetischen*, Tübingen, 1960, p. 205.

²⁹ Voir par exemple A. Nichols, *Poetics of Epiphany: 19^e Century Origins of the Moderne Literary Movement*, Tuscaloosa, 1987 ; Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit* (op. cit.) et R. Zaiser, *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters* (Études littéraires françaises 63). La signification du concept d'épiphanie varie beaucoup et englobe – par exemple chez Joyce, contrairement à Bertrand – à l'origine aussi des expériences intellectuelles particulièrement intenses, dont la sémantique s'apparente à la philosophie thomiste (voir K. H. Bohrer, *Plötzlichkeit*, op. cit., p. 194 sq.).

³⁰ James Joyce, *Werke*, Frankfurter Ausgabe, Bd 2, traduit par K. Reichert, p. 488.

³¹ Renee R. Hubert a forgé le terme dans l'article *The Cult of the Visible in Gaspard de la Nuit* (*Modern Language Quarterly*, 1964, 25 (1), p. 76-85) sans toutefois utiliser le concept d'épiphanie.

pittoresque du vocabulaire », constate : « Tout cela est vu et saisi à la loupe. De telles imageries sont comme le produit du daguerréotype en littérature, avec la couleur en sus³². » Mais même si la « précision géométrique » de Bertrand fait penser Sainte-Beuve à Descartes, l'aperception *claire et distincte* que l'on trouve dans *Gaspard de la Nuit* y prend une connotation étrangère à Descartes ; de plus, le rôle fondamental qui revient au sujet dans la pensée cartésienne y est remis en question.

Dans « La tour de Nesle », Bertrand capte la scène confuse d'un incendie nocturne au sein du vieux Paris dans une de ces pointes caractéristiques de son œuvre :

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.

« Voyaient tout sans être vus » : l'asymétrie énigmatique de ce tour – dans lequel transparait d'ailleurs une formule paulinienne de la *Première Épître aux Corinthiens* : « L'homme spirituel juge de tout, et il n'est lui-même jugé par personne³³ » – transforme, par une tournure aussi fine que puissante, l'action en l'objet d'un regard qui vient de l'extérieur, qui transcende l'action et n'en fait pas partie. Il est assigné au couple *roi et reine*. Ce n'est pas uniquement leur rang de souverains qui singularise ces deux personnages ; on trouve également le motif du couple royal dans les arts de l'alchimie qui fascinaient tant Bertrand³⁴. Dans les *nuptiae chymicae*, les noces chimiques, le couple se fond dans le symbole d'un Soi qui dépasse les bornes du sujet. Mais avec l'abolition de ces bornes tombent aussi les barrières séparatrices : le Tout en Un se révèle. Un reflet de cette expérience semble rehausser les passages les plus radieux de l'œuvre. Comme un pressentiment, elle vole au-devant du cauchemar du « Fou » :

La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers luisants les collines, les prés et les bois.

L'espace d'un instant, ciel et terre s'unissent dans cette pluie ensorcelante d'étincelles électriques qui, abruptement, tourne au cauchemar : entre en scène Scarbo, une créature diabolique sortant de la mythologie privée de *Gaspard de la Nuit*. Il existe certainement peu de textes auxquels la remarque d'Arnold Gehlen sur « l'immobilité pré-explosive de la nature morte parfaite³⁵ » s'applique aussi bien qu'aux natures mortes éruptives de Bertrand. Mais soudain la monstrueuse créature, ayant sévi sur le toit, se retire dans la cave, d'où l'on perçoit, assourdi, son remue-ménage, transposé pour ainsi dire du superius dans la basse. À partir de cette brusque chute de tension, le texte s'ouvre sur l'une de ces images qui sont devenues les signatures de l'œuvre entière :

³² Note sur Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, p. 80 sq.

³³ I Cor. 2.15

³⁴ Cargill Sprietsma dans son étude *Louis, dit Aloysius, Bertrand (1804-1841). Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Honoré Champion, Paris, 1926, examine l'intérêt que porte Bertrand à l'alchimie. Page 81, il nomme trois livres se rapportant à l'alchimie qui ont fait partie de la bibliothèque de Bertrand. Johann Valentin Andreae, par son œuvre *Chymiste Hochzeit Christiani Rosenkreuz (1616)* a fait des « noces chymiques » un concept-clef du rosicrucianisme. Il est peu probable que Bertrand qui écrit dans sa préface avoir pris les Rose-Croix comme modèles pour *Gaspard de la Nuit*, ne connaissait pas ce terme.

³⁵ « immobilité préexplosive des *vollkommenen Stillebens* » : Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main, 1986, p. 46.

Tandis que, les deux cornes en avant, un limaçon qu'avait égaré la nuit cherchait sa route sur mes vitraux lumineux.

De toute évidence, Bertrand doit ce motif à Jacques Cazotte, qui, dans *Le diable amoureux* (1772), met en scène de façon saisissante l'arrivée d'une autre créature d'enfer – Satan en personne :

Un coup de sifflet très aigu part à côté de moi. À l'instant, l'obscurité qui m'environne se dissipe ; la corniche qui surmonte le lambris de la chambre s'est toute chargée de gros limaçons : leurs cornes, qu'ils font mouvoir vivement en manière de bascule, sont devenues des jets de lumière phosphorique, dont l'éclat et l'effet redoublent par l'agitation et l'allongement.³⁶

Les bruits sinistres, les limaçons, la lumière, l'apparition de créatures démoniaques sont communs aux deux textes. Mais Cazotte vise à une progression dramatique : le coup de sifflet, l'apparition soudaine des limaçons, la clarté qui gagne en intensité, l'agitation croissante des cornes, tout cela prépare la venue du prince des ténèbres. Bertrand, par contre, fait baisser la tension pas à pas : le cauchemar s'efface ; les bruits qui l'accompagnaient passent à l'arrière-plan ; il ne reste plus que les cornes de la limace qui tâtent avec circonspection leur chemin sur la vitre lumineuse. Le mouvement se meurt au ralenti, comme en transe ; il se fait un silence absolu dans lequel le détail, banal et cité en passant, prend le devant de la scène, plongé dans une auréole de lumière. Le coup de théâtre brillant de Cazotte se transforme en témoignage d'une vision extatique.

Dans « La ronde sous la cloche », le héros du récit observe « avec épouvante » à partir de sa fenêtre l'apparition, escortée de foudre et de tonnerre, d'une douzaine de magiciens dans le beffroi d'une cathédrale. La scène vire dans un soudain débordement de suave douceur :

La pluie ne tomba plus que goutte à goutte des bords du toit, et la brise, ouvrant ma fenêtre mal close, jeta sur mon oreiller les fleurs de mon jasmin secoué par l'orage.

L'adjectif possessif est répété trois fois dans ce passage du texte où la fenêtre, symbole de la division entre sujet et objet, s'ouvre, et rehausse par là le moment de la réconciliation.

Une fois encore, dans « La chambre gothique », une fenêtre va s'ouvrir dans *Gaspard de la Nuit*, et c'est l'apogée secrète de l'œuvre, une *unio mystica* merveilleusement chuchotée aux franges du sommeil, et dans laquelle, pour un instant, la terre se fond avec le ciel :

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

³⁶ Jacques Cazotte, *Le diable amoureux*, trad. Franz Kaltenbach, Frankfurt am Main, 1982, p. 116. Pour ce qui concerne la lecture de Cazotte par Bertrand, voir H. Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, Paris, 1975, p. 50 sq. Corbat mentionne les parallèles entre la scène dans *Le diable amoureux* de Cazotte et celle dans *Le Fou* de Bertrand, sans commenter les différences.

Et, les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux.

Le motif de la croix du calvaire laisse entrevoir le caractère transcendant de l'expérience. Car en fait, cette dernière vise à une unité d'un genre bien différent de celle que promettait l'idéalisme hégélien fasciné par la Révolution. C'est cette expérience-là qui jette sa lueur énigmatique sur les pages de *Gaspard de la Nuit*, et c'est sur elle que se fonde la laconique modernité de l'œuvre.

Selon K. Bohrer, « On observe dans la littérature moderne une absolutisation générale du "présent" qui se transforme en "l'instant qui se révèle" : voilà la structure poétologique de l'"épiphanie" qui est sa marque distinctive. Maurice Blanchot a attiré l'attention sur "l'attrait du pur instant" [...]. Il le nomme "l'étincelle abstraite, sans signification, sans durée, qui ne fait rien apparaître et qui retourne dans le néant qu'elle illumine", c'est "l'expérience de l'instant" [...] Ce sont là les ultimes "instants de l'être". »³⁷

Sous les décombres de la Révolution, *Gaspard de la Nuit* entreprend une quête nouvelle, à la fin de laquelle le mutisme déçu du citoyen deviendra le silence pacifié du mystique retrouvant la réalité perdue dans le prodige de l'extase.

Jürgen Buchmann
Texte traduit par Lilly Schwedes

³⁷ Karl Heinz Bohrer, *op. cit.*, p. 63.

*Les Lépreux et L'Ordre*¹

À la mémoire de Guy Lardreau

« Pourquoi aller chercher des lépreux ?
Pour parler de quoi ? »
*L'Ordre*²

« Les Lépreux » (7, IV) appartient à ce petit nombre de textes du manuscrit de 1836, sur lesquels Bertrand n'a effectué quasiment aucune retouche, peut-être parce qu'il s'agissait de la mise au net d'un texte ancien qu'il avait pu retravailler longuement au cours des dix années où il a mûri le projet de son recueil (1826-1836). Le texte signale sa pleine appartenance à *Gaspard de la Nuit*, par sa structure en paragraphes denses et sa localisation parmi les « Chroniques » par la recherche d'une coïncidence parfaite entre la composition du récit et le déroulement d'une journée, elle-même métonymique du temps de l'existence. Il y a là plus qu'une simple recherche de la perfection formelle. La question du temps apparaît en effet comme l'un des enjeux majeurs du texte. Trois ouvertures se superposent dans le premier alinéa (celle de la journée, celle de la maladrerie et celle du poème), le texte s'achevant, avec le déclin du soleil, sur l'univers clos du monastère et le coucher des malades, mais aussi un rôle annonciateur de mort. Bien qu'il s'agisse d'un texte abouti, l'un des préférés, a-t-on dit, de Paul Éluard et d'André Hardellet (*OC*, p. 341), il a relativement peu retenu l'attention des commentateurs. Peut-être parce que ne nous sont pas connus (pour l'instant) ses avant-textes (qui faisaient partie des *Chroniques de 1828* et donc peut-être des *Bambochades romantiques*) dont la « première préface » garde trace en évoquant la chapelle de Saint-Jacques de Trimolais juste après « la léproserie de Saint-Apollinaire » ; leur existence est en effet essentiellement connue par le titre « Les lépreux de Saint-Jacques de Trimolais, 1192 ou 93 » (*OC*, p. 769). Ne nous est pas parvenu non plus *Jean-le-lépreux. Drame en cinq actes et dix tableaux, avec un prologue*. Mais ces textes attestent l'importance que Bertrand accorda à la figure du lépreux, ce qui suggère celle qu'elle devait avoir à ses yeux au sein de *Gaspard de la Nuit*. Pour comprendre ce récit, sans manuscrit autre que celui du recueil de 1836, nous ne pourrons donc prendre appui que sur un nombre restreint d'éléments : l'épigraphe très brève et sans doute inventée ; le nom du dédicataire, David d'Angers, ajouté probablement tardivement, bien après, en tout cas, le projet initial ; le texte lui-même et son inscription dans le recueil ; la richesse linguistique du mot « lépreux » et de ses dérivés ou (para)synonymes ; la figure littéraire et culturelle du lépreux au Moyen Âge, dans la première moitié du XIX^e siècle et dans *Gaspard de la Nuit*.

¹ Cette lecture doit beaucoup à Steve Murphy qui nous a donné accès au manuscrit du chapitre qu'il a consacré à ce texte dans son livre à paraître *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit* (Paris, Garnier). Nous remercions également vivement Michel Leuba qui nous a généreusement fait part de ses recherches sur la léproserie de Dijon.

² *L'Ordre*, essai, 1974 (réalisation : Jean-Daniel Pollet avec la collaboration de Maurice Born et Malo Aguetant ; scénario : Maurice Born ; images : Jean-Daniel Pollet ; montage : Jean-Daniel Pollet et Maurice Born, avec, à l'image, Raimondakis (DVD p.o.m. films).

*

S'il s'achève sur une apocalypse, le recueil de *Gaspard de la Nuit* commence avec deux allusions à des fléaux rappelant les époques de peste ou de choléra. La Vierge noire du texte liminaire, « vierge des temps barbares » et « vierge miraculeuse » (OC p. 102) renvoie en effet à Notre-Dame de Bon Espoir de Dijon, une Vierge censée avoir protégé les Dijonnais à mainte reprise au cours de l'histoire et, tout particulièrement, en 1513 (date du siège de Dijon par les armées suisses) et en 1832 au moment de l'épidémie de choléra³ qui coûta la vie au général Lamarque dont les funérailles se transformèrent en ces journées insurrectionnelles auxquelles les poèmes datés du livre VI de *Gaspard de la Nuit* font peut-être allusion. Ce pouvoir thaumaturgique lui avait été attribué en 1832, lorsque le maire de Dijon, Pierre-Bernard Ranfer de Bretenières, était allé la chercher en procession solennelle chez Marthe Lamy qui l'avait recueillie puis pieusement conservée chez elle depuis la Révolution française. La présence de ce symbole réactionnaire dijonnais dans le prologue de *Gaspard de la Nuit* fait sans doute suite à un projet de texte de Bertrand beaucoup plus ancien et explicitement lié, alors, à la figure du lépreux. La chapelle dédiée à la sainte Vierge et appelée Notre-Dame du Marché ou de l'Apport qui est censée avoir abrité cette statue avant son déplacement dans l'église Notre-Dame est, de fait, une annexe ou une dépendance de la paroisse Saint-Jacques de Trimolois, un ancien village disparu, situé au sud de Dijon. Or, cette province donnait son titre à un texte de Bertrand dont nous ne connaissons pour l'instant que ces quelques mots déjà cités : « Les lépreux de Saint-Jacques de Trimolois, 1192 ou 93 » (OC, p. 769). Si le manuscrit de ce possible avant-texte des « Lépreux » réapparaît un jour, nous pourrions mieux comprendre les liens qui unissent ce projet de chronique de 1828 et la version de 1836 de *Gaspard de la Nuit* ; dans cette attente nous devons nous contenter de souligner le rapprochement.

Un autre élément du recueil vendu à Renduel établit des liens entre la figure du lépreux et les fléaux qui peuvent s'abattre sur l'humanité. Dans le poème « À Victor Hugo », la référence au *Décameron* rappelle en effet la grande peste de Florence, c'est-à-dire aussi, nous y reviendrons, la tradition de vitalité qu'oppose au mortifère la littérature licencieuse dans les périodes de dépression historique. Rappelons également qu'un personnage de *Gaspard de la Nuit* au moins est en proie au délire que donne la fièvre qu'on associe généralement à la peste : le narrateur de « Clair de lune », victime d'hallucinations. Aussi les lecteurs, sensibles au fantastique du recueil, sont-ils invités à se demander si, inversement, les nombreux autres personnages victimes d'hallucinations (auditives, visuelles) ou de cauchemars, comme le narrateur de « Un Rêve » par exemple, ne seraient pas également en proie à la fièvre quoique rien ne l'indique explicitement. Les points communs entre « Un Rêve » et « L'Agonie et la Mort du Sire de Maupin, Clerc en Magie » invitent en tout cas à rappeler que, dans ses derniers instants, le seigneur de Maupin est justement fiévreux et qu'il « délire » (v. 1)⁴.

³ Bertrand fait directement allusion au choléra de 1832 dans *Monsieur Robillard* où il fait également affirmer ouvertement des idées républicaines et anticléricales à Adolphe à l'aide de motifs récurrents dans *Gaspard de la Nuit* (la généalogie, l'authenticité de parchemins prouvant la noblesse, la cendre et la poussière) : « On ne brûle plus aujourd'hui que les parchemins héréditaires. La liberté en recueille les cendres en les répandant sur le front des sectateurs du pouvoir absolu, elle leur dit : vous voulez être plus que des hommes, et vous êtes retournés en poussière. » La réplique est suivie d'une chanson éloquente : Air du *Pot de fleurs*. Ah ! Si jamais rompant la trêve / Et pour effacer nos soucis, / Les rois recommençaient le rêve / D'asservir le peuple français, / Nous punirions leur barbare insolence / Ou de notre sang humecté, / Le tombeau de la liberté / Serait le tombeau de la France. »

⁴ Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et œuvres diverses*, p. 20. Sprietsma date l'original de ce texte d'après l'été

Le choléra, la peste, la lèpre. Trois maladies, trois fléaux, mais aussi trois sources d'expressions linguistiques, auxquelles il conviendra d'ajouter la gale, qui, toutes, renvoient à l'idée d'exclusion soulignée par l'épigraphe des « Lépreux » : « N'approche mie de ces lieux / Cy est le chenil du lépreux ». Le motif est récurrent dans le recueil puisqu'il y a tout au long de *Gaspard de la Nuit*, des pestiférés au sens figuré du terme : il y est constamment question de personnages qui ont été désignés à la vindicte populaire pour empêcher les victimes des pouvoirs politique et religieux d'identifier correctement les responsables de leurs maux et les causes de leur aliénation, ainsi que de personnages que l'on sacrifie aux pulsions et aux ressentiments – comme le baudet, « ce pelé, ce galeux », des *Animaux malades de la peste*, un intertexte implicite mais présent en filigrane dans *Gaspard de la Nuit*.

*

Revenons tout d'abord sur cette épigraphe, probablement inventée : « N'approche mie de ces lieux / Cy est le chenil du lépreux. » Le lai du lépreux. Bertrand y imite la prosodie du lai narratif et renvoie le lecteur à ce genre littéraire symbolique de ses propres recherches, dans la mesure où il se caractérise par sa brièveté relative. Le cours de rhétorique manuscrit de Charles Brugnot attesterait au besoin que c'est bien ainsi qu'on le considère au début du XIX^e siècle puisque la définition qu'il en donne insiste particulièrement sur cette caractéristique : « C'est un chant de peu d'étendue, composé de petits vers, entremêlés régulièrement de plus petits encore, ordinairement sur deux rimes⁵. » Et c'est sans doute effectivement plutôt aux recherches formelles qu'implique le genre qu'à sa tonalité ou ses thèmes que renvoie la référence en épigraphe. Le lai qui vient des contes narrant une aventure singulière, souvent féérique et merveilleuse, est en effet généralement caractérisé par des êtres ou objets surnaturels qui viennent se mêler au monde des humains ; et quand ces éléments font défaut, il rapporte des cas extraordinaires et frappants. La tragédie de l'exclusion, de la solitude et de la mort traitée dans le texte de Bertrand semblent donc trancher avec les thèmes que les idées préconçues du lecteur sur les lais, l'amour courtois et le merveilleux qu'il a l'habitude d'y croiser lui font attendre. Bertrand semble également souligner le contraste entre l'horizon d'attente que construit le terme de « lai » et ce qu'offre « Les Lépreux » par l'enchaînement du texte avec le dernier du livre IV. Le premier paragraphe du texte suivant, « À un bibliophile », mentionne en effet ce qui constitue souvent la matière et le personnel des lais et est absent des « Lépreux » : la « chevalerie », les « enchantements », les « fées », la gloire des « preux » (la paronomase « ses preux » / Lépreux invitant directement à la comparaison), ainsi que les conditions musicales dans lesquelles est né le genre du lai et dans lesquelles on contait au Moyen Âge (les « concerts » et les « ménestrels »)⁶. La position des « Lépreux » dans le livre

1828, mais il pourrait être antérieur si l'on en croit la date qui accompagne la mention du manuscrit de ce texte que Madame Duclaux prêta à l'exposition de l' Arsenal : 1827. Il est question dans ce texte des cauchemars que génère la mauvaise conscience, le sentiment de culpabilité énoncés en première personne et qui réapparaissent sous des formes peu différentes dans « Un Rêve » (« A quels supplices donc étais-je condamné ? », « Assassins descendus de l'arbre du gibet », « Sur mon lit enchaîné comme un juif sur la roue »).

⁵ Charles Brugnot, *Cours*, Fonds Foisset, manuscrit, p. 82 verso.

⁶ Sur l'origine musicale du lai et les caractéristiques du genre littéraire, voir par exemple Gérard Gros, Marie-Madeleine Fragonard, *Les formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance* (Paris, Nathan, 1995) et Ernest Hoepffner, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Nizet, 1971, p. 42-48. La mise en question de l'intérêt des récits de chevalerie soulevée dans « À un bibliophile » renvoie aussi le lecteur à un lai très célèbre, le *Lay de Plour* où Eustache Deschamps se plaint du déclin de la chevalerie qui ne joue plus son rôle d'antan et est responsable de la décadence dans laquelle il vit. Sur un ton passéiste, il donne des conseils aux chevaliers de leur temps et leur offre en modèle Jean l'Aveugle, le roi de

des « Chroniques » et non dans le livre III, dont le titre « La nuit et ses prestiges » l'aurait relié aux registres merveilleux et fantastiques, confirme que les liens qui unissent l'épigraphe et le texte ne sont pas de simple identité.

S'il s'agit bien d'un lai inventé, Bertrand pastiche aussi dans cette épigraphe la langue médiévale par l'emploi de deux termes archaisants : l'ancienne négation « mie » et l'ancien adverbe de lieu « cy ». Il mêle à ces termes d'ancien français l'image très crue du « chenil » qui, dans le contexte de l'exclusion à laquelle elle renvoie, convoque à l'esprit du lecteur les expressions de *chien galeux* et être traité *comme un chien*, formule qui apparaît à plusieurs reprises dans la première version de « Jacques-les-Andelys »⁷. Cette animalisation du lépreux traduit d'autant mieux le degré d'intolérance des hommes à l'égard des malades que le chien est, au Moyen Âge, connoté négativement⁸ comme le soulignent, entre autres, Michel Pastoureau et Gaston Duchet Suchaux : « Raban Maur, savant moine de Fulda au IX^e siècle, signale que le chien signifie, entre autres interprétations, « le diable, ou le juif, ou le peuple des gentils », et cite le psaume 21 où le prophète prie le Seigneur en ces termes : « Arrache mon âme au glaive, et à la puissance du chien », puis il assimile, à grand renfort de citations bibliques, les chiens aux prêtres malhonnêtes, aux juifs, aux hérétiques, et termine cette diatribe sur les hommes querelleurs qui s'entre-déchirent « comme des chiens », en citant l'Épître aux Galates 5 : « Si vous vous mordez et vous dévorez les uns les autres, veillez à ne pas vous entre-détruire ». C'est ce que confirme le récit médiéval célèbre, qui avait connu un regain d'intérêt dans les années 1830 grâce à l'opéra de Mayerbeer (dont *Le Patriote de la Côte d'Or* comme nombre de journaux parla abondamment⁹) mais qui, surtout, donne son titre à l'une des « Chroniques » que Bertrand projeta d'écrire ou écrivit en 1828 (*OC*, p. 769), *Robert le Diable*. Vivre *comme un chien* y est entendu non pas au sens figuré mais au sens propre : la pénitence ordonnée par un ermite au personnage éponyme quand il se repent de toutes les horreurs qu'il a commises dans la première partie de sa vie le conduit à dormir dans un chenil, à marcher à quatre pattes et à disputer sa nourriture aux chiens – ce dernier élément établissant en outre un rapprochement avec un autre texte de *Gaspard de la Nuit* : Messire Jean¹⁰.

Ce premier sens de « lai » est enrichi par l'amphibologie de la construction grammaticale (« le lai du lépreux » soulignée par son écho avec « le chenil du lépreux ») qui peut aussi bien être interprétée comme un "génitif objectif" que comme un "génitif subjectif" : s'agit-il d'un lai (censé avoir été) écrit par un lépreux ou d'un lai ayant un lépreux pour personnage ?¹¹ Bertrand,

Bohème, auquel Bertrand semble faire allusion dans un titre de chronique (L'Aveugle de Montargis. Charles 7, *OC* p. 769). Le cœur de l'Aveugle aurait toutefois été amené à Montargis bien avant le début du règne de Charles VII.

⁷ « – Lorsqu'on fait pendre un homme comme un chien, on meurt comme un chien ! » [...] Georges, l'ami de Thomas, marchant à l'arrière-garde [...] posant la main sur sa dague teintée encore de sang, [...] disait : « Le Fauconnier a fait pendre Thomas comme un chien : il est mort comme un chien ! » (*OC*, p. 338) Notons pour l'anecdote qu'il y a eu une léproserie aux Andelys (F. Bériac, *Histoire des lépreux*, p. 229)

⁸ Michel Pastoureau, Gaston Duchet Suchaux, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Le Léopard d'or, 2002, p. 50.

⁹ Voir en particulier le numéro de janvier 1833 et les suivants.

¹⁰ « Messire Jean » semble en effet avoir été conçu comme le réagencement d'éléments constitutifs de ce récit qui raconte comment un sénéchal, épris d'une belle princesse, ne recula devant aucune bassesse pour pouvoir l'épouser et comment Robert le Diable en fut réduit, par pénitence, à devoir disputer son os à un chien pour manger. Si c'est le cas, nous aurions un nouvel exemple de la manière dont Bertrand fait réapparaître le Diable sans le nommer

¹¹ Dans le chapitre qu'elle consacre à la figure littéraire du lépreux au Moyen Âge, F. Bériac s'attarde essentiellement sur des extraits de romans, mais si elle ne mentionne pas de « lai » spécifiquement, c'est que sa recherche ne concerne pas la question des genres littéraires. Une enquête reste donc à mener sur la question. Notons qu'elle évoque les « congés » de « deux poètes arrageois, Jean Bodel au début du XIII^e siècle [vers 1200], et Baude Fastoul à la fin [vers 1270], où l'auteur met en scène les adieux d'un lépreux à ses amis » « à la première personne », ce qui ne prouve pas, précise-

maniant aussi habilement la rhétorique du fragment que celle du discontinu, joue délibérément de l'incertitude et l'enrichit de la polysémie de « lai », qu'on peut entendre dans le sens général de « plainte ». Il offre ainsi aux liens entre l'épigraphe et son paratexte un double régime de lecture possible au moins.

Lus rapidement, les deux vers de l'épigraphe suivis du titre de l'ouvrage d'où ils sont censés avoir été extraits, semblent en effet renvoyer à la terreur de la contamination que suscitait la maladie, ce que confirment le « désert » ou le « marécage » du premier paragraphe et les « grottes » ou le « hanap » du deuxième¹². Ils renverraient donc ainsi également aux pratiques médiévales d'exclusion, en particulier celle de la « mise hors du siècle », dont G. Peignot rappelle le rituel dans *l'Essai chronologique sur les mœurs, coutumes et usages anciens, les plus remarquables, dans la Bourgogne* (Dijon, 1827, p. 45). De ce point de vue, l'épigraphe fait naître, chez le lecteur, des sentiments de compassion pour les malades, qui contrastent singulièrement avec le peu de chaleur humaine et la vie solitaire à laquelle les lépreux sont condamnés si l'on en croit le récit qui suit. Mais rapproché du titre présumé du lai (la complainte du lépreux, au sens de doléances du malade), l'emploi du discours direct (« N'approche mie de ces lieux ») oriente vers une seconde lecture qui infléchit la première et donne une autre portée à l'épigraphe comme au texte qu'elle précède : la mise en garde traduit l'intériorisation du discours d'exclusion de ceux qui en sont les victimes, comme le souligne la répétition du terme « lépreux ». De ce point de vue, les paroles rapportées font directement écho à la citation de Walter Scott qui ouvre le recueil en évoquant les pratiques d'endoctrinement qui produisent non pas tant l'ordre moral et social qu'elles prétendent viser que des boucs émissaires s'offrant eux-mêmes au martyr. Elles placent ainsi le texte dans le réseau de toute une série de paroles rapportées du recueil qui révèlent refoulements, haine de soi et aliénation idéologique des personnages qui parlent. Ce double régime de lecture de l'épigraphe annonce celui du texte qu'elle couronne.

« Les lépreux » peut être lu en effet, dans un premier temps, comme une succession de tableaux émouvants qui amènent le lecteur à compatir avec la situation malheureuse des malades de la lèpre contraints de vivre exclus de la société et sans autre perspective que celles de la mort et d'une éventuelle vie post-mortem. De ce point de vue, le récit paraît simplement offrir au lecteur pressé l'image touchante, habilement reconstituée, de l'un des aspects les plus troublants du Moyen Âge et de ceux qui ont marqué l'imaginaire collectif le plus profondément

telle, qu'ils aient été eux-mêmes lépreux. (F. Bériac, *op. cit.*, p. 136 et p. 67). Il faudrait vérifier que les vers de l'épigraphe ne figurent pas dans l'un de ces « congés », ou dans l'un des nombreux textes évoquant la lèpre recensés par Geneviève Pichon-Berruyer.

¹² Ces quatre termes témoigneraient à eux seuls s'il en était besoin de l'extrême précision du travail lexical de Bertrand. Françoise Bériac précise en effet que « les maladreries se situent invariablement très nettement hors des lieux habités par la population saine » et que « lorsque l'occasion se présente, on n'hésite pas à profiter de barrières naturelles, comme un fleuve ou un marécage, pour mieux isoler les lépreux. » Elle note aussi que « l'éviction spontanée » a sans doute précédé la « séparation normalisée » en citant l'exemple de « la vie de saint Romain, où le pieux ermite fait un jour la rencontre de deux lépreux vivant dans une grotte » (Françoise Bériac, *Histoire des lépreux au Moyen Âge. Une société d'exclus*, Imago, Paris, 1988, p. 183 et p. 180 respectivement). On voit bien avec ces termes comment Bertrand suggère que les lépreux, exclus du monde, redoublent la sanction qui leur a été infligée en « s'enfonçant » profondément dans un désert ou dans une cavité naturelle. Par ailleurs, note encore F. Bériac, « un des accessoires essentiels des malades n'était autre que le hanap de bois qui leur permettait tout à la fois de recueillir des aumônes d'argent ou de nourriture sans qu'on touche leurs mains, et de puiser de l'eau, sans avoir besoin d'emprunter un récipient à quiconque. Dans la version de Béroul, il fait partie de la panoplie de Tristan, au même titre que la cliquette lorsqu'il se déguise en lépreux pour mendier. Qui boirait après un ladre ? » (*Id.*, p. 191.) En prenant plaisir à fabriquer un hanap de leurs propres mains, les lépreux de Bertrand montrent qu'ils ont fait leur le discours tenu sur eux et redoublent l'exclusion qui leur est imposée en vivant en se donnant les instruments d'une autarcie totale.

et le plus durablement. On notera toutefois que même lorsqu'on lit le texte dans cette perspective, on doit considérer que le traitement du motif n'est pas neutre. En mettant l'accent sur la singularité du statut de ces laïcs qui vivent dans un univers monastique, de ces malades qui travaillent comme le font les hommes « sains », de ces morts-vivants, Bertrand soulève implicitement la question sur laquelle revient à plusieurs reprises *L'Ordre*, le film de Jean-Daniel Pollet et Maurice Born : Qu'est-ce qu'un lépreux ? Quand le devient-on ? Est-ce quand on « attrape » le bacille ? Est-ce quand ça commence à se voir ? Ou est-ce quand la science a marqué le malade d'un stigmate plus infâmant qu'une quelconque déformation du visage ou un moignon ? À moins encore que ce ne soit quand on est contraint de porter des vêtements particuliers, une rouelle, une crécelle ou une cliquette et de faire fuir toute présence humaine où que l'on aille ? Ou lorsque, plus tragiquement, on n'a plus la force de vivre et qu'on se laisse mourir les yeux fixés sur les aiguilles du temps ? Rappelons à la suite de *l'Histoire des lépreux au Moyen Âge* de Françoise Bériac que la question n'était pas anodine, juridiquement, à une époque où l'on ignorait totalement les causes de la maladie et où l'on craignait de mal en identifier les symptômes : l'entrée en ladrerie, l'exclusion du monde qui frappait les lépreux, relevait de décisions humaines sujettes à toutes les appréciations, approximations et erreurs de jugement (voire ressentiments et autres règlements de compte) qu'on imagine. Les déclarations d'exclusion des jurys de lépreux puis des jurys composés d'un médecin assisté d'un chirurgien et d'un barbier ont touché plus d'une personne saine (et, inversement, et plus fréquemment, plus d'un lépreux est resté vivre dans la société pendant plusieurs années avant que la maladie n'atteigne un stade qui le fasse irrémédiablement condamner)¹³. Mais, contrairement à ce qui se passe pour la réflexion sur les lépreux que propose l'essai cinématographique *L'Ordre*, la question n'est pas abordée frontalement dans le texte de Bertrand qui s'intéresse davantage à l'organisation de la vie quotidienne des lépreux et à leur vie intérieure. En insistant sur leur statut de laïcs encadrés par des moines, Bertrand ne recherche pas tant la fidélité historique qu'il ne met en cause l'hypocrisie de l'institution religieuse. Son texte résonne en effet avant tout d'accents anticléricaux qu'on peut rattacher à l'idée que l'Église a toujours très largement instrumentalisé la terreur que suscitaient les épidémies et qu'elle a utilisé les rituels d'exclusion des lépreux pour asseoir son autorité à une époque où elle était en régression¹⁴.

Tout le texte des « Lépreux » souligne en tout cas une hypocrisie scandaleuse de l'institution religieuse. Alors qu'elle prétend offrir un asile à ces exclus, elle fait en réalité tout le contraire : en ne les acceptant que le plus tard possible le soir – ce que précise « Clair de lune » – et en les faisant partir dès le lever du soleil, elle cherche à s'en débarrasser toute la journée. L'Église offre-t-elle à ses hôtes forcés davantage le couvert que le gîte ? On peut en douter lorsque les seules mentions d'eau et de nourriture concernent les cycles naturels (la rosée bue par les arbres et leurs habitants, les « biches broutant l'herbe fleurie », les « hérons pêchant dans de clairs marécages ») et les figues cultivées par des malades qui se sont auto-persuadés du plaisir qu'on peut trouver à l'autarcie (« une rose leur était plus odorante, une figue plus savoureuse, cultivées de leurs mains »). La mention des plaisirs fugitifs que leur procurent leurs activités manuelles atténue peu l'impression générale : leur solitude condamne les lépreux à une vie de morts-vivants ou de bêtes. La réduction de leur léproserie à un « chenil » n'est pas le fait d'un malade particulièrement aigri. Le terme, en effet, n'apparaît pas

¹³ « Les médecins, chirurgiens et barbiers se trompent volontiers par timidité, hésitent devant les formes de début, se refusent systématiquement à poser un diagnostic de lèpre sur quelques signes « équivoques ». [...] À force de prudence, les médecins faisaient durer leurs hésitations parfois pendant deux ou trois ans. Il leur arrivait aussi de pécher par excès, selon A. Bourgeois, dans environ 10% des cas sur deux siècles à Saint-Omer ; il s'agit là de malades jugés lépreux, puis reconnus sains. (F. Bériac, *op. cit.*, p. 60)

¹⁴ F. Bériac, *op. cit.*, p. 221-222.

seulement dans l'épigraphe des « Lépreux ». Sa première occurrence se trouve dans « Clair de lune » et est prise en charge, là, par le narrateur qui évoque bien le cloître-maladrerie où rentrent les lépreux le soir après avoir été appelés par les seuls êtres qui ne les fuient pas totalement : les veilleurs de nuit... L'image du chenil n'indique donc pas seulement ce que ressent un lépreux, mais bien ce que l'on peut dire, de l'extérieur, de la léproserie. On comprend mieux encore les raisons de cette accusation lorsqu'on s'attarde sur les maigres détails architecturaux qui caractérisent la maladrerie. Loin d'être un lieu d'accueil, elle n'a que des « cellules » à offrir ; le terme de « cloître » est donc à entendre dans son sens étymologique autant que religieux, comme y invitent les deux principaux textes avec lesquels Bertrand incite le lecteur à le mettre en relation : la « première préface » et « La Cellule ». Rappelons en effet que l'intérêt de l'histoire du jeune gitano repose largement sur la syllepse du terme éponyme (« cellule ») qui renvoie à l'univers monacal autant que carcéral et que cette assimilation est confirmée, d'avance, par la description de la « léproserie de Saint-Apollinaire » de la première préface, dépeinte comme une prison dotée d'une seule porte et n'ayant « point de fenêtres ». La valeur essentiellement symbolique de la précision est d'autant plus assurée que Bertrand était bien placé pour savoir que la léproserie de Dijon n'a jamais été située à Saint-Apollinaire et qu'elle se trouvait au nord du faubourg Saint-Nicolas, comme les commentateurs l'ont spécifié à la suite de H. Chabeuf¹⁵. Toutes les autres références qui entourent cette mention dans la première préface renvoyant à des lieux qui ont réellement existé, celle-ci semble relever d'un jeu de mot, comme Michel Leuba qui a effectué des recherches complémentaires, le pense¹⁶ : Bertrand jouerait avec le fait que la commune porte le nom d'un Saint. On comprend mieux pourquoi lorsqu'on se plonge dans les légendes qui entourent l'histoire de saint Apollinaire. Les actes du martyr rapportent en effet qu'Apollinaire, envoyé par saint Pierre pour convertir Juifs et Romains, entre autres miracles, guérit un lépreux et ressuscita une jeune fille comme Jésus avait ramené Lazare du royaume des morts ; surtout, Apollinaire trouva refuge dans le quartier des lépreux – une léproserie en quelque sorte – lorsque les persécutions des païens le laissèrent pour mort et que ses disciples le sauvèrent. C'est là qu'il finit ces jours avant d'être canonisé. Le renversement entre cette légende et le texte « Les Lépreux » de *Gaspard de la Nuit* est significatif : les lépreux hébergèrent Apollinaire qui trouva refuge auprès d'eux avant que l'Église ne le canonise, mais quand il s'agit de se montrer généreux envers les lépreux, l'institution religieuse manque à ses devoirs les plus élémentaires voire exclut les « lépreux » de son sein si on entend le terme dans le sens allégorique qui est le sien dans la tradition catholique de pécheur.

Il est tout à fait remarquable en outre que l'histoire du toponyme Saint-Apollinaire fait directement écho aux processus psychologiques proches de l'endoctrinement évoqués par l'épigraphe. Bertrand en a-t-il eu connaissance ? Pour l'instant, rien ne l'indique, mais rien n'indique le contraire non plus, alors qu'il est évident que *Gaspard de la Nuit* est dans une large mesure une réflexion sur l'idéologie, l'esprit, la *Phantasie*, ses pouvoirs, ses prestiges et ses dangers. Saint-Apollinaire constitue en effet un de ces exemples remarquables de la manière dont un pouvoir religieux surimpose son idéologie jusqu'à substituer les croyances qui assoient son autorité à celles qui lui pré-existent comme l'a fait tout particulièrement l'Église lors des périodes de chasse aux sorcières qu'évoque Bertrand¹⁷. Voici en effet ce que rapporte le site

¹⁵ Construite au XII^e siècle en-dehors de Dijon, la léproserie avait une église, l'église Saint-Lazare et un cimetière. La ville garde la mémoire de l'histoire de ce lieu, le quartier continuant de s'appeler Maladière

¹⁶ Communication personnelle.

¹⁷ Sur la reconstitution des croyances auxquelles l'Église a tenté de substituer les siennes, voir les travaux de Carlo Ginzburg, en particulier *Les Batailles nocturnes* ([1980], Paris, Flammarion, 1984) et *Le sabbat des sorcières* ([1989], Paris, Gallimard, 1992).

Internet officiel de la ville de Saint-Apollinaire, dans la rubrique « Histoire » :

Les moines de l'abbaye de St-Bénigne christianisent peu à peu les pratiques populaires en faisant invoquer St Apollinaire lors des bains salvateurs pratiqués par les malades. Puis ils rédigent « le livre des Miracles de Saint-Apollinaire » entre 1000 et 1028 pour promouvoir le culte de St Apollinaire. C'est ainsi que la paroisse s'est appelée du nom de ce saint.

S'il évoque les processus psychologiques par lesquels des hommes peuvent être amenés à passer leur vie dans l'attente de la mort, le texte des « lépreux » dresse avant tout le tableau d'hommes souffrant surtout de l'absence de toute chaleur humaine. L'assimilation aux « antiques anachorètes » se retirant dans le « désert » dès le premier paragraphe le dit bien – mais, à la différence des anachorètes, les lépreux n'ont pas fait le choix de s'isoler du monde et des hommes. Ils sont littéralement mis à la porte et lorsqu'ils ne sont plus suffisamment vaillants pour vivre près des animaux sauvages, ils n'ont pour compagnie que leur « ombre » et les cris des cigognes qui migrent, libres comme l'air souligne Steve Murphy, quand ils sont, eux, confinés « entre quatre murailles » « hautes et blanches » (sans doute à cause de la chaux, ce qui rappelle les propriétés de désinfectant qu'on lui attribue et l'usage qu'on en faisait en cas d'épidémie). La formule d'ouverture du texte est à cet égard remarquable : la porte n'est pas ouverte de main d'homme ; elle tourne sur ses gonds. L'image connote évidemment la peur de tout contact avec les lépreux, mais elle est ici le fait de ceux même qui prétendent mépriser radicalement la vie terrestre et ne penser qu'à préparer leur salut éternel. Or, le seul « moine » explicitement mentionné dans le texte est montré comme « s'esquiv[ant] par un corridor », sa fuite devant être d'autant plus rapide, nous indique Steve Murphy, que si son rosaire « sautille », c'est parce qu'il court... Les autres frères sont invités à adopter la même conduite lorsque les veilleurs de nuit acheminent les lépreux à leurs mornes cellules puisqu'ils les alertent à l'aide de leur crécelle... L'impression de solitude est renforcée par le fait que rien n'indique que les lépreux pourraient s'entraider. La comparaison avec *L'Ordre* de Jean-Daniel Pollet et Maurice Born est à cet égard particulièrement éclairante : Raimondakis, explique que leur exclusion a amené les lépreux de l'île de Spinalonga (1904-1956) à inventer des modes de vie radicalement opposés à ceux de la société qui les a rejetés où la solidarité et le souci de l'autre priment. À Spinalonga, chacun vit librement et personne ne meurt seul. Cette expérience exemplaire à plus d'un égard se distingue radicalement du « chacun pour soi ? » qu'étudie Françoise Bériac à propos des communautés de lépreux de la fin du Moyen Age (*op. cit.*, p. 249-254) auquel pense peut-être Bertrand. Quoi qu'il en soit, on est avec son texte à l'opposé de la tradition chrétienne de charité qui a nourri toute une hagiographie – du testament de François d'Assise aux rois thaumaturges en passant par la légende de Saint-Julien l'Hospitalier – et qui avait trouvé un regain de vitalité avec le succès du *Lépreux de la cité d'Aoste* de Xavier de Maistre, auquel Bertrand répond très vraisemblablement¹⁸.

Si l'Église ne se montre pas à la hauteur de ses engagements, le pouvoir médical ne fait pas mieux. Alors que le terme « maladrerie » laisse entendre que des soins sont prodigués aux malades, les « mires » du texte (le terme, rattaché à la tradition satirique et aux médecins de Molière notamment, jette le doute sur leur « science »), ne font que stigmatiser et condamner

¹⁸ Sur le rapprochement entre le texte de Bertrand et celui de Xavier de Maistre, voir la préface de Lionello Sozzi à l'édition italienne de *Gaspard de la Nuit* parue en 1986 (Naples, Guida).

les victimes du bacille de Hansen¹⁹ (« Ceux [...] qu'avait marqués d'une croix la science des mires, promenaient leur ombre entre les quatre murailles d'un cloître »). Le motif de la croix, qui trouve son pendant dans la botte du Marquis d'Aroca (*OC*, p. 223) (à moins qu'il ne signe, narcissiquement de ses initiales), renvoie peut-être à une réalité historique. Il est en effet attesté que la médecine médiévale préconisait l'incision ou l'ablation des lépromes et que les différentes techniques qui existaient avaient en commun d'être « en croix »²⁰. Qu'il ait eu connaissance de ces pratiques ou non, il semble que Bertrand ait surtout voulu faire résonner l'image d'un humour noir grinçant. Associé au terme de « croix », « mire » fait en effet penser à l'expression « point de mire » et à la notion de cible : le diagnostic vaut davantage comme condamnation que comme constat scientifique. Ce dévoiement du signe religieux de la croix en un outil d'exclusion est porteur de tous les enjeux du texte – particulièrement de ses résonances anti-cléricales et de la dénonciation d'une collusion entre les différents pouvoirs (ici les pouvoirs religieux et médicaux disposant de prérogatives judiciaires). Cette allusion aux lépreux comme à des *marked men* rappelle en tout cas la série de signes distinctifs que les malades durent porter au Moyen Âge. Françoise Bériac en cite plusieurs, ces vêtements ou signes de reconnaissance ayant souvent varié selon les lieux ou les époques. L'iconographie et les textes médiévaux nous apprennent que les lépreux ont porté une « cliquette » (ou clochette) à la ceinture (elle fut précédée par une sorte d'olifant) qui leur permettait de ne pas « corrompre l'air de [leur] haleine », qui permettait aux personnes « saines » de les éviter, et les désignait à la charité », une crécelle, « des vêtements distincts, longs et fermés, les signalant de loin et enfermant leur corps pestilentiel autant que possible », une « housse de drap écru », ou tout au moins de « tissu grossier », une « cape fermée », ou encore « des vêtements unis, de couleur neutre, eux aussi soigneusement fermés, avec un signe distinctif bien visible »²¹.

« Pourquoi aller chercher des lépreux ?
Pour parler de qui ? »

L'Ordre

Comme *L'histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucauld, qui commence de manière mémorable sur l'évocation de la lèpre au Moyen Âge le souligne, la maladie a quasiment complètement disparu d'Europe occidentale au XIX^e siècle. On peut donc se demander pourquoi Bertrand a écrit un texte sur une maladie qui n'existe plus de son temps. S'il s'était seulement agi de ressusciter un passé plus ou moins lointain avec pittoresque, ou s'il s'était agi d'évoquer les épidémies qui déciment et terrorisent les populations, il aurait aussi

¹⁹ Cette stigmatisation peut rappeler aussi le doigt-fer rouge de Scarbo si l'on suit l'interprétation qu'en fait Steve Murphy qui le rapproche en particulier de la manière dont l'administration judiciaire marquait les condamnés. (Steve Murphy, *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. A la recherche de Gaspard de la Nuit*, Paris, Garnier, à paraître).

²⁰ F. Bériac, *op. cit.*, p. 261 : « Henri de Mondeville, après d'autres, préconisait l'ablation chirurgicale des lépromes, quand onguents et bains avaient échoué. Il s'agissait de les inciser en croix, d'appliquer un onguent composé de cantharides et de réalgar incorporés avec du dialthéa, pour les corroder légèrement. Puis il fallait faire une fumigation avec une décoction de plantes émollientes, enduire les lépromes avec du lard, et finalement les saisir avec un crochet et les exciser. Ou bien, le chirurgien croisait deux aiguilles sous le léprome, passait un fil fort dessous, le nouait, et serrait de jour en jour jusqu'à la chute de l'indésirable proéminence. [...] Ces procédés ingénieux, bons pour extirper des kystes bénins, n'avaient rigoureusement aucune utilité pour des lépreux. Un lépromateux très atteint y aurait en pure perte laissé la moitié de sa peau, et risqué mille complications infectieuses. » (F. Bériac, *op. cit.*, p. 261)

²¹ F. Bériac, *op. cit.*, p. 186-187.

bien pu faire le choix de la peste ou du choléra qui a tant traumatisé ses contemporains. Mais, précisément, Bertrand n'a pas choisi n'importe lequel des fléaux, ni celui dont il avait pu connaître *de visu* les ravages. Et son texte manifeste clairement la volonté de ne pas situer son récit dans une époque aux limites clairement circonscrites. Helen Hart Poggenburg (*OC*, p. 341-342) le note : l'écrivain mélange délibérément des termes renvoyant le lecteur à l'époque médiévale et à l'époque moderne. Cet ensemble d'éléments confirme que, comme on le soupçonne spontanément (et comme *La Peste* de Camus nous a habitués à considérer ce genre de récit), il convient de lire le texte sur un autre plan que celui de la représentation pittoresque et lui donner des dimensions allégoriques. Ce type de lecture s'impose d'autant plus que l'attitude vis-à-vis des lépreux n'a jamais relevé « en aucune façon d'une quelconque horreur ou pitié "naturelle" », mais de « représentations culturelles complexes », venues « de l'Écriture et de la Tradition » et, tout particulièrement de l'abondante exégèse des passages des Ancien et Nouveaux Testaments consacrés à la lèpre, notamment par les Pères occidentaux (Jérôme, Ambroise, Augustin d'Hippone, Isidore de Séville, etc.). C'est ce qui explique le poids de la lèpre dans l'imaginaire collectif occidental : « entre les lépreux et la population « saine » s'est interposé tout « un ensemble de significations et de symboles » profondément ancrés dans l'imaginaire collectif du Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle et constamment réactivés par la prédication. C'est sur cette idéologie et ses ramifications modernes que Bertrand semble réfléchir dans *Gaspard de la Nuit*.

Le contexte historique et les enjeux du recueil invitent en effet d'emblée les lecteurs à donner un deuxième sens au terme de « lépreux » : ce sens séculaire, qui connaît un regain de vitalité à l'époque de la Restauration, de pécheur. Dans la tradition catholique, la lèpre figure de fait « la nature pécheresse de l'homme déchu sans la grâce, avant la venue du Christ » « et constitue ce que l'on peut appeler « avec M. Claude Blum, le syntagme chrétien essentiel.²² » Représentant le péché ou, plus exactement, le châtement du péché par excellence, la lèpre se détache, symboliquement, de tous les autres maux possibles en ce que sa guérison peut apparaître comme le signe espéré par lequel le Messie lavera le genre humain souillé par le péché originel : « Là où aveugles et paralytiques sollicitent simplement une guérison, les lépreux disent à Jésus : « Seigneur, si tu veux, tu peux me purifier. » D'où l'importance que le Nouveau Testament attache aux miracles de la guérison des lépreux, pour les Catholiques, en particulier dans leur opposition aux Juifs. Ambivalente, l'allégorie a donné lieu à la relégation et au mépris ou à la pitié et la charité selon qu'on y voyait la figure de l'hérétique par excellence ou une figure christique. Parmi les cas exemplaires de cette dernière catégorie se détache celui qui va donner son nom à nombre de léproseries et qui est à l'origine du parasynonyme de lépreux qu'on rencontre dans *Gaspard de la Nuit* « ladre » (du latin médiéval *lazarus* < *las(a)ros*) : Lazare. Homonyme de l'homme que Jésus ressuscita, avec lequel il fut rapidement confondu, le pauvre Lazare est le héros d'une parabole qui le fait apparaître agonisant aux pieds du mauvais riche festoyant avec son épouse. Ce dernier meurt dans un lit douillet et élégant, mais assailli par les démons et va rôter en Enfer, tandis que Lazare monte au Paradis. La portée morale est transparente : elle invite les pauvres à supporter toutes les misères qui les accablent sans gémir ni chercher à sonder les voies impénétrables du Seigneur, sous le prétexte que ceux qui souffrent avec patience entreront dans le royaume céleste, où la porte sera trop étroite pour qu'y pénètrent aussi les riches au cœur sec qui auront fait ripailles durant leur séjour terrestre. Bertrand était bien placé pour savoir que c'est toujours par cette invite à tout endurer sans se plaindre que les puissants de son temps entendaient maintenir l'ordre social existant ou, plus exactement, l'ordre rétabli par la Restauration : Michel Leuba a récemment retrouvé la trace

²² Geneviève Pichon-Ruyer citée par F. Bériac, *op. cit.*, p. 97.

d'une demande de la mère de Bertrand qui, devenue veuve, avait du mal à payer son loyer, à laquelle il fut répondu qu'il n'y avait aucune raison de lui accorder une exemption, puisque d'autres locataires plus pauvres qu'elle payaient leur dû sans émettre la moindre plainte²³... Sa lecture politique des inégalités sociales et du retour des idéologies qui les justifient ne pouvait que rendre Louis Bertrand sensible à ce que le message religieux de l'histoire du pauvre lépreux maltraité par le riche égoïste présentait de dangereux en des temps réactionnaires. On ne s'étonnera donc pas de la présence récurrente du nom de « Lazare » dans *Gaspard de la Nuit* ou de ce qui rappelle le terme, ses origines et ses dérivés. À la lecture naïvement univoque de l'allégorie de la lèpre que Xavier De Maistre remet au goût du jour dans son célèbre récit, Bertrand oppose l'autre versant de la tradition chrétienne et le fait de manière à ce que le lecteur y associe les terribles événements historiques qui lui sont liés et dont il importe au plus haut point de transmettre la mémoire si l'on veut éviter leur retour. Et il y avait, dans les années 1830, sur ce point comme sur bien d'autres, urgence.

Il est extrêmement significatif en effet qu'à plusieurs reprises déjà, nous avons rencontré, sans nous y attarder, la figure du pécheur par excellence construite par le versant noir de la tradition catholique, cet hérétique sur lequel se concentrent tous les ressentiments qu'est le Juif. Les liens sont de fait historiquement étroits entre les Juifs et les Lépreux. Ils sont tout particulièrement attestés par l'épisode de la semaine sainte de 1321 qui connut des signes avant-coureurs et d'horribles soubresauts :

En 1348, accuser les Juifs de propager la peste répétait de près un schéma émergé une génération auparavant. En 1321, pendant la semaine sainte, une voix se répandit à l'improviste à travers la France et dans quelques régions limitrophes (la Suisse occidentale, l'Espagne septentrionale). Les lépreux, ou, à en croire d'autres versions, les lépreux poussés par les Juifs, ou encore les lépreux poussés par les Juifs eux-mêmes poussés par les rois musulmans de Grenade et de Tunis, avaient ourdi un complot pour empoisonner les chrétiens qu'avait épargnés la maladie. Les rois musulmans étaient évidemment hors d'atteinte : mais pendant deux ans les lépreux et les Juifs devinrent la cible d'une série de violences qui venaient de la population aussi bien que des autorités politiques et religieuses.²⁴

L'épisode est d'autant plus important dans l'histoire de la ségrégation et de la persécution des lépreux qu'il marque « la fin d'un équilibre pluriséculaire entre rejet et charité » et « beaucoup de négligence [...] dans leur éviction²⁵ ». Mais il marque aussi le début d'une persécution commune des juifs et des lépreux voire d'une assimilation des uns et des autres²⁶. Les liens entre les deux étaient toutefois antérieurs ; aussi n'est-on que relativement peu étonné de lire que l'histoire des lépreux miraculés de *Venjançe Nostre Seigneur* est caractérisé par « un violent antisémitisme »²⁷.

Un élément du maigre dossier génétique des « Lépreux » tend à confirmer que Bertrand pensait bien aux liens étroits qui unissent Lépreux et Juifs (ou l'idée du lépreux comme

²³ Une reproduction du document se trouve sur le blog de Michel Leuba (monamilouisbertrand.blogspot.com).

²⁴ Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, Paris, Verdier, p. 306 et *Le Sabbat des sorcières*, Paris, 1992, p.43-69. Marion Pécher a déjà fait allusion à l'épisode à propos de « L'heure du Sabbat » (Marion Pécher, « La main de gloire dans "L'heure du sabbat", *La Giroflée* n°1, p. 41 sq.)

²⁵ Françoise Bériac, *op. cit.*, p. 140.

²⁶ *Id.*, p. 141.

²⁷ *Id.*, p. 136.

allégorie du persécuté) quand il a élu cette figure médiévale dans son projet de *Chroniques*. Le titre « Les lépreux de Saint-Jacques de Trimolois, 1192 ou 93 », renvoie en effet au règne de Philippe Auguste (1180-1223), qui n'est pas seulement connu pour le succès avec lequel il étendit le domaine royal ou pour sa construction de la Tour de Nesle, mais aussi pour sa participation à la troisième croisade, marquée par le siège d'Acre, une ville où vivait une importante communauté juive, à quoi renvoie directement la maladie de la lèpre qu'on appelle aussi mal d'Acre²⁸. Surtout, Philippe Auguste est connu pour avoir rompu avec la ligne politique de son père Louis VII qui avait assuré sa protection à la communauté juive. Une de ses premières décisions à son accession au trône a en effet été l'expulsion des Juifs de France (1182) et la confiscation de leurs biens. La motivation officielle désignait les Juifs comme responsables de calamités diverses, mais l'objectif réel était de renflouer les caisses royales, bien mal en point en ce début de règne. Cette politique se poursuit dans les premières décennies de son règne mais elle ne dura pas : l'interdiction du territoire (d'ailleurs difficile à faire respecter) cessa en 1198, et l'attitude conciliatrice qu'avait adoptée Louis VII redevint bientôt la norme. Cependant, le pape Innocent III condamna quelques-unes des activités des Juifs en France et exhorta Philippe Auguste dans la lettre *Etsi non displiceat* en 1205 à les persécuter afin de démontrer la ferveur, avec laquelle il professait la foi chrétienne (« *in eorum demonstret persecutione fervorem quo fidem prosequitur Christianam* »).

Mais pourquoi supposer que la date « 1192 ou 93 » visait à renvoyer à Philippe-Auguste et à sa politique de persécution des Juifs où la fabrication d'un bouc émissaire a très clairement des visées économiques et des visées de propagande (Philippe Auguste a fait écrire une *Philippide*) ? L'un des éléments déterminants qui amènent à cette interprétation a été mis en évidence par Steve Murphy²⁹ à qui nous empruntons la plus grande partie de l'analyse qui suit : « Les lépreux de Saint-Jacques de Trimolois 1192 ou 93 » précède deux titres de textes qui renvoient à la persécution des Juifs. Voici en effet la liste des trois premières des quinze chroniques qu'a publiée Helen Hart Poggenburg dans les *Œuvres complètes* de Bertrand :

- 1-Les lépreux de Saint-Jacques de Trimolois 1192 ou 93.
 - 2-Les Pastoureaux 1249 Saint Louis en Palestine.
 - 3-Nathan le Lombard 1319 Philippe le Bel, persécution des Juifs.
- [...]

Les indications concernant la troisième chronique sont précieuses : pour parler de la persécution des Juifs, Bertrand prévoit d'écrire un texte centré non sur un Juif mais sur une figure constamment associée aux Juifs, le lombard. Or il se trouve que « Les Pastoureaux » renvoient également à des épisodes horriblement célèbres de l'histoire de la persécution des Juifs. Il est donc extrêmement tentant de continuer l'inférence et de penser que la figure des lépreux, elle aussi régulièrement associée à celle du Juif, était destinée à s'inscrire dans ce qui apparaît au minimum comme un triptyque historique³⁰. À ce procédé qui consiste à éclairer une autre figure que celle du Juif pour évoquer celle qui reste dans l'ombre, il faut ajouter que le jeu avec des dates d'apparence erronées, produit le même effet d'éclairage oblique. Quoi qu'il en soit, ces éléments donnent en tout cas à penser que quelques années avant Michelet, Bertrand s'était interrogé sur ce qui cause la folie meurtrière d'une population contre des minorités et

²⁸ Je remercie Steve Murphy à qui je dois cette précieuse information.

²⁹ Steve Murphy, *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand. À la recherche de Gaspard de la Nuit* (à paraître).

³⁰ Au minimum puisque dans la deuxième liste de *Chroniques* figure « La Foire de Beaucaire » et que la version qui nous en est parvenue est attribuée aux informations d'un ami juif.

qu'il en avait même fait l'un des points essentiels de ses projets de *Chroniques* et l'un des enjeux majeurs de *Gaspard de la Nuit*, où la question de l'intolérance religieuse tient une place majeure.

Des éléments internes à *Gaspard de la Nuit* confirment le rapprochement. Ainsi des deux images sur lesquelles nous nous sommes déjà arrêtés, celle du chien et celle du chenil, qui sont extrêmement fréquentes quand il est question de Juifs au XIX^e siècle. Le livre de Nicole Savy sur *Les Juifs des Romantiques* s'ouvre avec une invitation à réfléchir sur « les souvenirs de Frédéric Mistral, né en 1830 d'une famille provençale à la fois chrétienne et révolutionnaire, dont le chien, en toute innocence et affection est appelé le Juif : nous sommes autour de 1840 ; on mesure le mépris commun, comme naturalisé, pour une population ravalée au rang des animaux »³¹. C'est aussi l'image par laquelle Lamartine, au nom de l'égalité des hommes « selon la morale évangélique qui va imprégner profondément le socialisme de 1848 », « met en scène un antijudaïsme chrétien et populaire, d'une force virulente, avec une composante raciale³² » :

... Nul ne voulait donner de planches pour sa bière ;
Le forgeron lui-même a refusé son clou :
« C'est un juif, disait-il, venu je ne sais d'où,
Un ennemi du Dieu que notre terre adore,
Et qui, s'il revenait, l'outragerait encore.
Son corps infecterait un cadavre chrétien :
Aux crevasses du roc traînons-le comme un chien.³³

Plus tôt, c'était déjà l'image qu'on trouvait sous la plume de Henri Heine, lui-même Juif qui regretta toute sa vie d'avoir cédé aux pressions qui l'obligèrent à une conversion de façade, quand il faisait le portrait d'un Juif :

Ce chien aux canines pensées
Fait le chien toute la semaine
Dans les ordures de la vie –
La risée des gamins des rues.³⁴

Nicole Savy ajoute que le Juif comme figure cristallisant les ressentiments est associé à tout un bestiaire et, citant un reportage de Flora Tristan sur la société anglaise, elle écrit : « Dans son enquête sur la ville, elle consacre un chapitre au « Quartier des Juifs », qu'elle situe dans la paroisse de Saint-Gilles. » :

Toutes les caves sont autant de chenils où s'entasse pêle-mêle le malheureux peuple d'Israël.³⁵

D'autres éléments du texte de Bertrand semblent renvoyer assez clairement aux lépreux comme à des Juifs. C'est le cas tout particulièrement de la « marque » de la croix. Outre le fait qu'elle suggère la conversion forcée (même si c'est ici par des « mires » qu'elle est apposée),

³¹ Nicole Savy, *Les Juifs des Romantiques*, p. 6.

³² Nicole Savy, *op. cit.*, p. 67

³³ Le Pauvre Colporteur, 1835. Bertrand a bien entendu lu Lamartine (qui était originaire de Mâcon et célèbre en Bourgogne, en particulier à Dijon) et il le fréquenta sans doute lors de son premier séjour à Paris

³⁴ Cité dans Amos Elon, *Requiem allemand. Une histoire des Juifs allemands 1743-1933*, [2002], traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Denoël, 2010, p. 38.

³⁵ Nicole Savy, *op. cit.*, p. 84.

elle renvoie à la notion de signe distinctif, importante dans *Gaspard de la Nuit* que ce soit en raison de la « rhinomanie » qui frappe le texte comme l'a relevé Georges Kliebenstein et qui est déterminante dans l'histoire de la caricature des Juifs ou de l'importance qu'a l'histoire de « La Barbe pointue ». Et comme nous l'avons déjà suggéré, il est sans doute très significatif pour Bertrand que les lépreux, comme les juifs, ont été ostracisés et astreints au port de vêtements ou d'éléments vestimentaires permettant de les identifier d'un simple regard. Dans l'article « Juif » du livre IV de *l'Histoire abrégée du duché de Bourgogne* destinée aux élèves du Collège royal où Bertrand a étudié, Courtépée rappelle quelques-uns des signes distinctifs qu'ont été contraints de porter les Juifs au Moyen Âge : « à Lyon ils portaient sur l'épaule *une roue de drap rouge ou jaune*, de la largeur d'un écu. Philippe V les obligea encore de porter une corne attachée à leur bonnet. Le Roi Jean changea cet attirail en une rouelle ou plaque d'étain en 1363.³⁶ »

Il faut ajouter que la première apparition des lépreux regagnant leur chenil dans « Le Clair de lune » et le chien qui hurle comme pour annoncer une mort à venir ne sont pas de simples jalons visant à préparer le lecteur à découvrir le texte de la fin du livre IV consacré aux « Lépreux ». Des liens plus étroits unissent les deux textes entre eux et avec d'autres. Comme Sabine Ricote l'a montré, le thème de l'exclusion est également présent dans « Clair de lune », le motif de la lune qui tire la langue renvoyant au rituel médiéval du bannissement qui peut rappeler celui de la « mise hors du siècle ». Une autre expression, celle des « deux ladres sous ma fenêtre », renvoient au « Vieux Paris, dans la mesure où ces malades qui se trouvent dehors, par deux, la nuit, quand le bourgeois est bien au chaud, son bonnet de coton enfoncé jusque sur son nez et douillettement installé dans son lit d'où il épie les bruits de la nuit, rappellent un autre couple d'hommes errant la nuit : « Les deux Juifs ». Le fait d'être dehors est toujours fortement connoté dans *Gaspard de la Nuit*. À l'exception des hommes qui courent le guilledou et des *bonnes gens* qui vont à la messe de minuit, le fait d'être dehors le soir concerne essentiellement des fugitifs, des marginaux plus ou moins inquiétants ou des parias (les deux juifs, les turlupins, béquillards et gueux de nuit, les brigands, les reîtres ou le gitano qui s'est enfui de sa cellule), bref des personnages plus ou moins apparentés aux créatures nocturnes, au diable et à ses suppôts. Et le terme de « cagou » (« La Tour de Nesle ») qui signifie aussi bien lépreux que chef de voleurs, assure le lien entre tous. La première version de « Clair de lune » indique en outre que Bertrand associait nettement le chien vagabond au lépreux qui évoque dès lors cette autre figure qui apparaît dès la « première préface » et réapparaît précisément dans le texte qui suit les « Lépreux » : *Le Juif errant*³⁷.

Pourquoi Bertrand reconstruit-il dans son recueil ce parallèle médiéval entre Juifs et Lépreux en le situant dans un Moyen Âge fictif qui n'a de cesse de renvoyer à l'époque contemporaine ? Peut-être parce que les superstitions qui conduisent des populations fragiles, suffisamment peu politisées pour être manipulées par différentes factions politiques ou s'abandonner à leurs ressentiments a été d'actualité dans les années agitées qu'a vécues Bertrand. Clément-Janin cite dans l'ouvrage qu'il a consacré aux pestes en Bourgogne un

³⁶ Courtépée, *Histoire abrégée du duché de Bourgogne*, livre IV, article « Juifs ».

³⁷ Si la figure du Juif est très présente dans la version de 1836 de *Gaspard de la Nuit*, des projets manuscrits attestent qu'elle l'a été à d'autres étapes de rédaction. Un projet d'épigraphe peut-être destiné à un avant-texte de « L'heure du sabbat » (voir *La Giroflée* 4) pourrait lui aussi renvoyer à la persécution des Juifs. Bertrand y mentionne en effet une toupie – qui apparaît sous la forme du parasyndrome « toton » dans la version de 1836 du texte liminaire – laquelle représente l'histoire de la persécution des Juifs symbolisée par les quatre exils successifs auxquels ils ont été contraints : Perse, Babylone, Grèce, Rome.

témoignage tardif et partial mais qui traduit sans doute néanmoins vraisemblablement quelque chose de la réalité de l'époque : « on aurait eu, en 1832, à déplorer de grands crimes, si les gendarmes n'avaient pas réussi à dissiper ou à contenir les masses populaires qui menaçaient de mort ceux qu'on accusait de produire le choléra par l'empoisonnement des fontaines »³⁸. Mais c'est sans doute avant tout en raison de l'actualité qu'avaient l'anti-judaïsme et l'antisémitisme en ce début de XIX^e siècle (on pense en particulier aux persécutions dans l'Est de la France et aux émeutes *Hep Hep !*)³⁹ que Bertrand a fait les choix poétiques qui sont les siens. Il s'inscrit de ce point de vue dans ce courant intellectuel européen qu'a incarné Henri Heine (qu'il cite nommément dans son projet d'annonce de *Gaspard de la Nuit*) qui n'a eu de cesse de pourfendre le culte romantique du Moyen Âge d'une élite prétentieuse, la collusion du christianisme et d'une politique réactionnaire et les préjugés religieux qui étaient à l'œuvre en Allemagne et, plus généralement, dans toute l'Europe post-napoléonienne. Dans une lettre adressée à son frère où elle évoque les intellectuels allemands qui sont à l'origine des émeutes *Hep Hep !*, Rahel Varnhagen est explicite sur le danger que représente le culte du Moyen Âge dénoncé par Heine et éclaire ainsi pour nous le contexte dans lequel s'enracine le Romantisme anti-romantique d'un écrivain aux idées libérales comme a pu l'être Bertrand :

Leur nouvel amour hypocrite du christianisme (Dieu me pardonne mon péché) et du Moyen Âge, avec sa poésie, son art et ses atrocités, incite le peuple à commettre la seule atrocité à laquelle on puisse encore les inciter : attaquer les Juifs !

Lorsqu'il fait visiter le ghetto juif de Francfort à Heine, Börne, qui étant son aîné de onze ans a connu l'ostracisme d'avant l'émancipation, fait la même analogie : en pensant à la mode médiévale des poètes romantiques et des historiens, il s'exclame : « Regardez cette ruelle et osez me vanter le Moyen Âge ! »⁴⁰

La lecture de *Gaspard de la Nuit* et des « Pièces détachées » gagnerait donc sans doute à être faite parallèlement à celle de maint texte de Heine (dont on sait qu'il lisait en 1830, ce n'est pas une simple coïncidence, des textes rappelant les sources de Bertrand : « une histoire des Lombards, et divers textes sur la chasse aux sorcières dans l'Allemagne médiévale. »⁴¹) et remise, plus largement, dans le contexte historique auquel elle est étroitement liée, celui que domine une « doxa » « profondément anti-juive » et qui « reste au travail pendant tout le XIX^e siècle »⁴². Surtout que les liens entre les milieux réactionnaires et catholiques qui apparaissent constamment sous la plume de Bertrand, n'y sont pas étrangers :

L'antijudaïsme chrétien n'a pas seulement survécu : même si une partie des chrétiens le rejette, il a été profondément réactualisé au cours du siècle, sous la responsabilité de l'Église officielle qui en a fait une arme politique contre les libéraux, la République, les socialistes et la modernité.⁴³

S'il y a eu un anti-judaïsme et un anti-sémitisme « de gauche » dans les premières

³⁸ Clément-Janin, *Les pestes en Bourgogne*, Dijon, 1879, p. 46.

³⁹ Amos Elon, *op. cit.*, p. 107 sq.

⁴⁰ Cité par Amos Elon, *op. cit.*, p. 138.

⁴¹ Amos Elon, *op. cit.*, p. 142.

⁴² Nicole Savy, *Les Juifs des Romantiques*, p. 9.

⁴³ Nicole Savy, *Les Juifs des Romantiques*, p. 35. Sur ce point, voir l'article de Giovanni Miccoli dans « Racines chrétiennes et contribution catholique à l'essor de l'antisémitisme politique » (*Antisémythes*, Nouveau Monde éditions, 2005).

décennies du XIX^e siècle, il y avait aussi un courant libéral qui s'effrayait du retour à des ressentiments et pratiques d'un autre âge et dénonçait la manière dont des modes artistiques pouvaient en assurer tout à la fois le prétexte et la propagation et Bertrand en fut sans doute l'un des représentants les plus généreux.

*

Qu'on le lise comme l'évocation de la souffrance morale de malades dont l'ostracisme social redouble les atteintes physiques ou sur le plan allégorique d'une tradition catholique qui, tout en revendiquant des vertus de charité et d'hospitalité, a sur la conscience non seulement la stigmatisation de nombreuses catégories d'hommes considérés comme hérétiques, mais la responsabilité d'agressions voire de tentatives d'exterminations de certaines de ces populations, le texte des lépreux apparaît comme l'un des plus mélancoliques et des plus pessimistes de Bertrand. Pourtant son inscription dans *Gaspard de la Nuit* est, elle, porteuse d'autres résonances. Car il n'y a pas dans l'univers de Bertrand l'idée d'une soumission nécessaire de l'homme au destin que lui imposent d'autres hommes. Les liens des « Lépreux » avec « La Cellule » amènent à considérer qu'à quelques encablures du vol des cigognes, le jeune gitano offre un contre-modèle au malade qui a intériorisé les discours d'exclusion qui le visent. La prison dans laquelle est incarcéré le lépreux qui interdit aux autres hommes l'approche de son « chenil » n'est pas tant la léproserie (qui est, du reste, une prison ouverte, d'où les lépreux *doivent* sortir toute la journée) que son esprit, « ensablé » dans le dogmatisme et l'imaginaire catholique – la « source vive ». Là où le lépreux passe une vie morne à attendre la vie éternelle, le jeune gitano fait, lui, le choix de s'évader et de vivre librement comme il l'entend et en accordant la plus grande place au plaisir. Il offre ainsi un contre-point éthique au catholicisme, à ses contradictions et à ses apories. Retrouvant le libre esprit des Libertins, des Burlesques, des Picaresques et autres esprits libres de l'Ancien Régime, Bertrand réactive la tradition vivifiante qui s'oppose au mortifère dans les périodes de dépression historique en accordant une place dans son recueil à un authentique épicurisme en particulier dans son retour à des conceptions païennes du temps.

« Les lépreux » offre d'abord et avant tout, nous l'avons noté, une réflexion sur la temporalité et présente deux conceptions du temps qui s'opposent. Au temps religieux tout entier tourné vers l'éternité divine, les lépreux opposent spontanément, dans leur souffrance, une perception subjective de la temporalité liée à leurs passions, au double sens du terme (ce que le corps subit de *pathos*, la souffrance et l'enthousiasme que peut connaître l'âme, la joie). Les formules qui renvoient à cette perception subjective du temps dans « Les deux Juifs » (« Deux juifs [...] comptaient mystérieusement les heures trop lentes de la nuit ») et dans « Les lépreux » (« C'est ainsi qu'ils cherchaient à tromper les heures si rapides pour la joie, si lentes pour la souffrance ! ») font écho à la chanson de *Gil Blas de Santillane* (l'un des textes-frères de *Gaspard de la Nuit* tant du point de vue de sa réflexion sur la religion, l'Inquisition et les préjugés anti-judaïques que des jeux onomastiques avec le nom des rois mages par exemple) qui en met en évidence la dimension épicurienne :

¡ Ay de mi ! Un año felice
Parece un soplo ligero ;
Pero sin dicha un instante
Es un siglo de tormento.⁴⁴

⁴⁴ « Hélas, une année de plaisir passe comme un vent léger ; mais un moment de malheur est un siècle de tourment. »

Discrète, la référence est importante dans le recueil : elle est porteuse d'une conception philosophique pré-judéo-chrétienne, qui rappelle que le sacrifice de l'existence terrestre au nom de la vie éternelle est idéologique et peut sinon doit, à ce titre, être remise en cause. C'est la raison pour laquelle, dans « Les Lépreux » comme dans *Gaspard de la Nuit* tout entier, plusieurs conceptions du temps s'opposent en permanence. La conception judéo-chrétienne qui part d'une Genèse à partir de laquelle se déploie un temps linéaire dans lequel advient une Providence est désacralisée et discréditée par l'allusion à l'énigme de l'œuf et de la poule en ouverture du livre I aussi bien que par l'apocalypse du « Deuxième homme » en fin de volume, et mise à mal par la peinture d'un temps historique chaotique en son centre (Livre IV). Dans les « Chroniques », c'est en effet une conception de l'Histoire antérieure à celle qui s'est imposée avec les débuts de l'ère chrétienne qui est offerte à la réflexion du lecteur : une pensée de l'Histoire dépouillée de toute signification eschatologique. Comme chez les penseurs grecs de l'Antiquité, il n'y a de signification des événements historiques que celle qui les rend intelligibles en eux-mêmes ; il n'y a pas d'orientation linéaire de l'Histoire qui prétendrait que l'humanité est orientée vers une fin, comme celle du Salut éternel ou de la Résurrection des corps dans les « Chroniques », sauf, justement, pour « Les Lépreux » qui n'ont aucune autre perspective à laquelle ancrer leur existence. L'Histoire qui nous est montrée n'est qu'une succession de faits, qui n'offrent que l'image chaotique de ces rivalités, meurtres et guerres, où se jouent les passions de la nature humaine.

C'est dans cette perspective que Bertrand peut également substituer, à l'échelle du recueil, un temps cyclique, proche de l'éternel retour stoïcien, au temps linéaire chrétien. Faisant retour aux conceptions païennes du temps, Bertrand combine ainsi les deux principales approches du temps pré-judéo-chrétiennes : le temps subjectif d'influence épicurienne et la temporalité physique d'influence stoïcienne, le temps des clepsydre et des cadrans solaires, de la migration des cigognes et du retour des saisons, celui qui clôt le recueil sur lui-même par le retour d'une même date, ce 20 septembre 1836, veille de l'anniversaire de l'avènement de la République (21 septembre) qui nous rappelle que dans la plus lointaine version des « Lépreux » actuellement connue, « Les lépreux de Saint-Jacques de Trimolois 1192 ou 93 » la troncation de la date semblait renvoyer à une époque éminemment symbolique de l'histoire du peuple juif, celle qui marqua le début de son émancipation, comme de tous les hommes, enfin reconnus libres et égaux en droit. Avec un sens de la provocation qu'un texte comme « La légende du gilet rouge » de Gautier permet d'éclairer :

La lumière miroitait et glissait sur les cassures de l'étoffe que nous chiffonnions pour en faire jouer les reflets et les brillants. Les gammes les plus chaudes, les plus riches, les plus ardentes, les plus délicates du rouge étaient parcourues. Pour éviter l'infâme rouge de 93, nous avons admis une légère proportion de pourpre dans notre ton ; car nous étions désireux qu'on ne nous attribuât aucune intention politique. Nous n'étions pas dilettantes de Saint-Just et de Maximilien de Robespierre, comme quelques-uns de nos camarades qui posaient pour les montagnards de la poésie, mais plutôt moyen âge, vieux baron de fer, féodal, prêt à nous réfugier contre l'envahissement du siècle, dans le burg de Goetz de Berlichingen, comme il convenait à la page du Victor Hugo de ce temps-là, qui avait aussi sa tour dans la Sierra.⁴⁵

(Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, chronologie, introduction, bibliographie, établissement du texte, notes de Roger Laufer, Paris, GF-Flammarion, 1977, p. 437.

⁴⁵ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, suivi de *Notices romantiques* et d'une *Étude sur la poésie française*,

La dédicace à Pierre-Jean David, auteur d'un buste de Saint-Just (conservé à la Galerie d'Angers et dont on peut désormais admirer une copie à la maison de Saint-Just à Blérancourt⁴⁶) était-elle destinée à rappeler les idéaux que partageaient Bertrand et le sculpteur et sur lesquels l'un et l'autre veillaient ? C'est possible. De même que l'inscription de thèmes et motifs épicuriens font penser à cet « épicurisme républicain » dont parle J. Rancière dans les pages qu'il consacre à l'ancien député de Côte d'Or qu'admirait Bertrand, Etienne Cabet⁴⁷. Dans ce cas, il faudrait aussi considérer que le triangle de cigognes final évoque peut-être par association d'idées les émigrés, revenus sous la Restauration, et tout particulièrement l'un des plus célèbres d'entre eux, Chateaubriand. Associé à l'image du « labour », le motif peut en effet renvoyer à un chapitre connu de tous les lecteurs du *Génie du christianisme* de l'époque, où Chateaubriand utilise la migration aviaire pour prouver l'existence de Dieu et ainsi inviter les humbles à regagner la maison du Seigneur (« Que les migrations des oiseaux servaient de calendrier aux laboureurs dans les anciens jours »). Mais le symbolisme de la cigogne interne à *Gaspard de la Nuit* assure au lecteur une autre perspective que ce retour du même mortifère : symbole de naissance, la cigogne renvoie aussi, à la faveur d'un jeu sur le signifiant, aux « niveleurs » par l'allusion qui est faite dans le recueil à l'emblème des deux cigognes de Sébastien Nivelle. Face à l'esprit (du christianisme) qui tue, Bertrand dresse le bouclier du livre (historié) qui, dans la matérialité de ses signifiants, vivifie.

Nathalie Ravonneaux

préface d'Olivier Schefer, édition du Félin, 2011, p. 87.

⁴⁶Voir le site de l'Association pour la Sauvegarde de la Maison de Saint-Just (antoine-saint-just.fr).

⁴⁷Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.

Errata au Bulletin n° 4

p. 91 sq.

Dans un article paru dans *Les Annales de Bourgogne* en 1970, F. Rude a dévoilé l'identité de plusieurs des collaborateurs anonymes du *Provincial* grâce à un exemplaire qu'il a acquis lors d'une vente : l'exemplaire comportait des notes de la main de Bertrand, identifiant quelques-uns des auteurs de textes non signés ou signés d'initiales. Il permet de corriger les erreurs et hypothèses téméraires avancées dans notre contribution sur « L'œuvre d'une vie ? » et d'y apporter des compléments intéressants. Voici les trois points que l'exemplaire du *Provincial* acquis par F. Rude permet d'établir et les pistes à explorer qu'ils ouvrent : 1-Pour les textes signés X, onze sont de Maillard de Chambure, sept sont signés de manière manuscrite « Le Provincial » par Bertrand et il en laisse sept autres anonymes. Le texte de la « Superstition des Suédois » est signé « Le Provincial », Bertrand a donc pu y mettre la main plus ou moins directement. 2-La traduction de Bertrand de Born doit être attribuée à Théophile Foisset. Rien n'indique toutefois que tout ce qui l'accompagne soit également de lui ; c'est évidemment tout à fait possible. Il reste qu'on ne peut qu'être sensible à la grande différence de qualité entre le texte traduit et son paratexte : la traduction est sans intérêt, contrairement à tout ce qui la précède et la suit. Et la résonance ironique avec l'encart du numéro précédent est troublante ; surtout lorsqu'on connaît les tensions qui ont caractérisé l'histoire de ce journal – du projet à sa fondation et à sa dissolution – et, en particulier, le jugement très négatif que Théophile Foisset portait sur Bertrand. 3-Le texte « La grille du cimetière », signé A. G. dans *Le Provincial*, est de « Amédée Gayot ». Notre erreur vient de ce que dans le texte que nous citons (Lettre du 6 juin 1828, *La Giroflée* 4, p. 98) Théophile Foisset semble l'attribuer à Bertrand. Une lettre inédite de Brugnot, datée du « 13 juin, matin, 1828 » nous permet de comprendre pourquoi : le 6 juin, Théophile Foisset ne savait effectivement sans doute pas qui était l'auteur de ce texte ; il l'a appris quelques jours plus tard et Brugnot le lui confirme le 13 juin.

Nathalie Ravonneaux

p. 138 : lire « en précisant qu'il part rédiger son testament » au lieu de « en annonçant qu'il part rédiger son testament »

p. 138 : lire « la plupart des libraires de la capitale » au lieu de « la plupart des libraires de la capitales »

Table des matières

Éditorial	p. 3
Iconographie Portrait présumé de Louis Bertrand au Musée d'Angers par Marion Pécher	p. 9
Documents par Nathalie Ravonneaux	
Un projet de roman dijonnais	p. 39
Lettres retrouvées de Sainte-Beuve	p. 49
Deux autographes de David d'Angers conservés à la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon	p. 55
Bertrand et les frères Gayet	p. 59
La sépulture de Bertrand au début du XX ^e siècle	p. 67
Études et analyses	
<i>Gaspard de la Nuit</i> ou le soudain. La poétologie d'Aloysius Bertrand par Jürgen Buchmann	p. 73
Les Lépreux et <i>L'Ordre</i> par Nathalie Ravonneaux	p. 87
Errata et addenda au Bulletin 4	p. 105

