



HAL
open science

“ ”La Lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu!” : Ironie de la violence dans Gaspard de la Nuit ”

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. “ ”La Lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu!” : Ironie de la violence dans Gaspard de la Nuit ” . Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (“Aloysius”) Bertrand, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2010. hal-01719138

HAL Id: hal-01719138

<https://hal.science/hal-01719138v1>

Submitted on 2 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOUS LA DIRECTION DE
STEVE MURPHY

DIDACT
FRANÇAIS

Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand

Harlem.

+
qui
résume

Harlem, cette admirable banlieue
de la ville flamande, Harlem peint par
Jean-Mueghel, Pieter-Noef, David-Lemiers
et Paul-Neubrandt.

Et le canal où l'eau bleue tremble,
et les lignes où le vitrage d'or flamboie,
et le toit où sèche le linge au soleil,
et les toits, vertes de houblon.

*
battent
des ailes

Et les cigognes qui volent autour
de l'horloge de la ville, ~~battement~~
tendant le col du haut des airs, et
recevant dans ~~leur bec~~ ^{leur bec} les gouttes
de pluie.

Palamain

Et l'insouciant nouguemotte
qui caresse son double menton, et
l'heureux ~~palamain~~ ^{flamand} qui
maigrir, l'est attaché à une tatière.

* selon de pierre.



2010

**« LA LUNE, GRIMANT SA FACE, ME TIRAIT
LA LANGUE COMME UN PENDU ! »
IRONIE DE LA VIOLENCE DANS *GASPARD DE LA NUIT***

« Ce ne fut qu'un rire dans la bande, et cette gaieté sauvage redoubla encore, lorsqu'une cornemuse qui se désenflait, pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent. »

Les grandes Compagnies (155).

Il peut sembler paradoxal de vouloir analyser le motif de la violence dans le recueil d'Aloysius Bertrand. Rien ne semble programmer une telle thématique, ni le titre du volume, *Gaspard de la Nuit*, ni son sous-titre, *Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*. Aucune trace de violence, toujours, dans les titres des six livres qui composent le volume, sinon les échos lointains – géographiques et historiques – d'« Espagne et Italie » ou des « Chroniques », ni même dans ceux des poèmes en prose, hormis peut-être *La Tour de Nesle*, *La Poterne du Louvre*, *Les Reîtres* ou *L'Alerte*, mais rien, dans chacun de ces textes, ne viendra répondre à cette potentielle annonce de violence. Une lecture du recueil visant à relever des situations de cruauté, de crime, de sang versé, d'exécutions ou de batailles mène à un constat proche : une présence en filigrane, fragmentaire, certes, mais aucun texte dans son ensemble (sinon *Un rêve*, dont le titre antiphrastique masque d'ailleurs le cauchemar narré) ne peut être lu sous l'angle de la violence. Aloysius Bertrand semble même vouloir l'effacer. Ainsi, lorsqu'il fait référence, dès le texte liminaire « Gaspard de la Nuit », à la légende de Judith et Holopherne, ne mentionne-t-il pas la tête tranchée et exhibée, le sang qui coule, Judith apparaît même sous les traits d'une « sage dame » et seul le nom du général « Machabée », par sa sonorité, fait signe (51). Les incendies sont lointains, en arrière-plan des tableaux¹, quelques poèmes donnent à entendre

1. 1, 2, *Le Maçon* : « Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix, il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre,

le « ricochet sanglant de la fortune et de la guerre » (73), un « tue, tue! » (152), un homme se défenestre (76), la nuit est dite peuplée de « truands » (94) sans que le poète les montre à l'œuvre, le corps de José Matòs, « tué d'une balle à la nuque » « a disparu » (171).

Et lorsque *La Tour de Nesle* s'avance, au titre en écho au fameux drame de Dumas², Aloysius Bertrand ne présente pas la Seine charriant les cadavres des amants de la Reine sanglante, mais une foule jouant aux cartes, dansant sur la grève, aux lueurs rougeoyantes d'un incendie : la couleur demeure, le sang devient feu, et, annonce d'une scène archétypale de la Révolution française, « par une fenêtre le roi et la reine voyaient tout sans être vus » (99-100). La violence est pourtant présente. Mais mise en abyme et à distance, investie par le vocabulaire (les « chaircuitiers », coupeurs de chair), diffractée dans le temps par la mise en rapport implicite de deux règnes – autour d'une scène de balcon – soulignée par l'épigraphe tout aussi anachronique (Brantôme écrit deux siècles après la scène narrée, la citation est pure invention³) que l'« escopette » de la dernière « strophe » (cette arme portative n'existait pas sous le règne de Marguerite de Bourgogne) et cette manière, constante dans le recueil, de mêler les référents, unissant siècles et arts : ici la poésie de Villon (avec le terme de « cagou », chef des voleurs), les drames historiques d'Alexandre Dumas et les gravures de Callot qui représenta la Tour de Nesle. La violence est dans une latence, un décalage : elle est programmée par le titre et non représentée dans le texte, et pourtant là, au creux du poème, dans un entre-deux (ce que le texte semble dire, ce qu'il suggère de fait, par son vocabulaire, ses échos littéraires et picturaux).

Il n'est donc pas de présence « pleine » et explicite de la violence, ce qui ne saurait nous étonner dans un recueil placé sous le signe de l'hybridation, du dialogisme et d'une dialectique présence/absence, jusque dans son genre, impur. La violence, dans *Gaspard de la Nuit*, est indissociable de ce qui lui est le plus antithétique, la mélancolie ou le recueillement, de même que Rembrandt, le sombre, le philosophe, a Callot « le lansquenet fanfaron et grivois » pour « revers », que l'art présente « deux faces antithétiques » (59), que les fleurs de poésie de l'amandier sont tout ensemble « parfumées » et « amères » (43), que le vers s'apparie à la prose. La violence ne peut être pleine puisque l'auteur de *Gaspard de la Nuit* refuse les genres que le romantisme a

qui flamboyait comme une comète dans l'azur » (72). Même focalisation sur un arrière-plan, vu « de loin », dans *La Ronde sous la cloche* (III, 6), « Mais soudain gronda la foudre au haut de Saint-Jean. Les enchanteurs s'évanouirent frappés à mort, et je vis de loin leurs livres de magie brûler comme une torche dans le noir clocher » (129).

2. *La Tour de Nesle*, drame en cinq actes et neuf tableaux, représenté pour la première fois le 29 mai 1832 au Théâtre de la Porte Saint-Martin, fut l'un des plus retentissants succès de la scène romantique.

3. Voir Noriko Yoshida, « La Fenêtre et le regard : *Gaspard de la Nuit* », *Les Diableries de la nuit : Hommages à Aloysius Bertrand*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Figures libres », 1993, p. 126.

théorisés, inventés ou renouvelés – drame, roman historique, épopée – comme le déploiement d'un sens constitué, privilégiant le poème en prose, le détail, les tableaux et scènes, eux-mêmes fragmentés en « strophes ». Ainsi *Gaspard de la Nuit* s'écrit dans la présence/absence du roman historique que son auteur projetait⁴. Un tel roman supposerait une mise en récit sur un mode continu comme une interprétation surplombante de l'Histoire. Or Aloysius Bertrand saisit le passé, comme la violence, par des « moments », de petites chroniques, des détails. Michel Murat, rappelant que les documents de genèse du manuscrit portent trace d'un processus de « déconstruction et si l'on peut dire blanchiment de séquences de récit », montre que certains poèmes du recueil, « comme *Les Grandes Compagnies*, sont écrits en marge d'un roman historique à la manière de Scott ou Nodier dont ne subsistent que quelques vestiges métonymiques, tous les éléments préconstruits étant précipités dans l'implicite ». Certains poèmes en prose du recueil se donnent ainsi comme « des fantômes de romans⁵. »

Fantôme elle aussi, apparition intermittente dans le recueil, la violence se terre « dans les arrière-cours », pour reprendre l'expression de Sainte-Beuve citée en épigraphe par Aloysius Bertrand (41), elle tisse une trame souterraine dans le texte, à travers des motifs obsessionnels (comme celui du pendu, remarquablement analysé par Vincent Vivès dans ce même volume⁶), et elle demeure indissociable de son envers ironique. Lorsque la lune est associée au pendu, par le biais d'une métaphorisation incongrue, c'est parce qu'elle tire la langue. Lorsque Gaspard, dans le récit liminaire, se met en quête du Diable, il commence par « égorge[r] la poule noire de son voisin », et, buvant l'élixir de Paracelse, il est pris de coliques (54)...

La violence est présente et absente, elle est un fil essentiel parce que souterrain, à la fois tissu et artifice, comme le diable que l'on « grave en vignettes », « broche en romans », « habille en drame », ce diable qui tout à la fois « existe » (54) et n'existe pas, que l'on « voit partout » et qui pourtant échappe – « nulle part le diable en cornes et en queue » (55) – et dont la fonction textuelle semble proprement ironique et théâtrale :

4. L'annonce de la publication de *Gaspard de la Nuit* par Bertrand précise que le recueil est « précurseur d'un roman historique dont le sujet est tiré de l'histoire de Dijon aux temps de la chevalerie », *Œuvres complètes*, Helen HART FOGGENBERG (éd.), Honoré Champion, 2000, p. 377.

5. Michel MURAT, « Le Dernier livre de la bibliothèque. Le poème en prose », *Le Seroir des genres*, Marielle MACÉ et Raphaël BARONI (dir.), Presses universitaires de Rennes, « La Licorne », 2007. Article disponible en ligne, sur le site Fabula : http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose.

6. Évoquant, « dans le court-circuit des logiques narratives et discursives dialectiquement liées à l'émergence de motifs obsessionnels, la figure du pendu », Vincent Vivès explicite dans son article « Silence, blanc, interstice » de quelle manière, « l'angoisse ainsi focalisée dans la gorge, Bertrand signifie par le silence que l'accès à la vérité est étranglé, que l'Histoire pend, comme une morte qui s'est tue, ou comme un pantin maintenu droit par quelques fils, gesticulant, jouant et mimant (sans voix, donc) l'homme sur le seul terrain qui puisse être circonscrit avec certitude, celui de l'histrionisme ».

« C'est pour lui épiler mieux la barbe, que les miroirs de poche ont été inventés. Polichinelle a manqué son ennemi et le nôtre. Oh ! que ne l'a-t-il assommé d'un coup de bâton sur la nuque ! »

Voilà une manière plutôt impertinente de définir d'entrée ce diable qui pourtant hantera le recueil, en particulier le livre III (« La Nuit et ses prestiges »), s'incarnera d'abord en Gaspard de la Nuit, avec lequel Louis Bertrand signe une « manière de » pacte faustien, puis en Scarbo, « le nain railleur » (121). Le Diable devient personnage du théâtre napolitain, comédien *dell'arte*, marionnette bavarde, menteuse, cruelle et comique, propre aux métamorphoses d'une culture à une autre, mais il est aussi, par rappel de l'étymologie latine du mot *pullicenus*, un jeune... poulet⁷, en un renvoi ironique à la quête du diable amorcée par l'égorgement de la poule noire d'un voisin.

S'il est donc une violence, dans le recueil, c'est dans et par l'ironie, la distance, la parodie, comme l'annonce d'entrée la statue de l'Église de Notre-Dame, « atroce figure de damné », gargouille suspendue, qui soudain s'anime, « tire la langue » – elle aussi –, et rit :

« La figure de pierre avait ri, – ri d'un rire grimaçant, effroyable, infernal, mais – sarcastique, incisif, pittoresque » (54).

La liste d'adjectifs mêle les registres, forme un inventaire, associe fantastique, violence et ironie – comme le montre la congruence des sens de l'adjectif « incisif », caustique comme tranchant –, se joue de sonorités en [i] donnant à entendre cet éclat de rire qui se diffracte, à l'image de la tournure volontairement itérative et pléonastique, « ri, – ri d'un rire » mise en évidence par le tiret venant couper l'adversatif (« mais – »). Le rire de la gargouille est satanique comme « sarcastique », moqueur et mordant. Tout est mêlé, associé, en une unité formée de fragments et d'oxymores, les éléments s'assemblent parce qu'ils diffèrent, la synthèse syntaxique, comme poétique, s'opère par la juxtaposition du disparate. Le tiret (ri, – ri) est doté, ici, d'une fonction paradoxale d'association comme de différenciation, il est miroir, réflexion spéculaire.

De fait, le recueil est pris dans une entreprise générale de « mise en fiction », de représentation et de théâtralisation du monde, obéissant à une logique de l'envers et de la carnavalisation : fictions historique, géographique, auctoriale, mystification du manuscrit donné. Le recueil est le Gaspard d'une

7. Cf. Alain Rex, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. II, Robert Laffont, « Bouquins », 1998, p. 2826. Cet étymon est également mentionné par le *Grand Dictionnaire Larousse* du XIX^e siècle. Nulle trace en revanche, dans les dictionnaires du XIX^e siècle, ou dans les pages que Balzac consacre au vocabulaire de l'imprimerie au tome III d'*Illusions perdues*, d'un usage du mot « polichinelle » en argot typographique, désignant « la représentation en miniature d'une page (avec le texte et les éventuelles gravures et images), avant son impression ». La proximité, dans la Préface (59-60), de Polichinelle avec un autre terme emprunté à la typographie, « paragonner », pouvait sembler faire signe. Mais l'emploi se révèle plus moderne, nous privant d'un Diable-Polichinelle véritable « image dans le tapis », mise en abyme et miniaturisation du recueil.

« Nuit de Carnaval » (épigraphe du Falot [97]). Rien n'est jamais donné dans un présent plein, que ce soient la prose ou la poésie, les villes (Dijon ou Paris, doublement mises à distance, dans le passé et « dans un ciel d'optique » [41]), les personnes (présentées comme des « personnages » ou des « figures » au sein du recueil⁸), le livre (ensemble fragmenté et mis en abyme dans chaque poème en prose), le titre (à la fois nom d'œuvre et d'auteur), l'auteur (d'Aloysius Bertrand en couverture au « Louis Bertrand » du récit liminaire jusqu'au Gaspard de la Nuit, prétendu auteur du recueil, diffracté en Scarbo et autres doubles diaboliques), voire le passé lui-même. Comme l'écrit Breton dans *Les Pas perdus* en 1924⁹, ces bambochades nocturnes « nous précipit[ent] dans un passé où aussitôt nos certitudes tombent en ruines ». L'œuvre n'existe pas dans le présent, Claude Millet l'a souligné avec justesse, elle est projetée soit dans un passé perdu « où le présent se dissout¹⁰ » soit dans un futur de légende, ce moment où un bibliophile exhamera le volume. L'œuvre s'abstrait, au sens propre du terme, elle s'évanouit, en une dialectique mise en lumière par l'inscription de la violence dans le recueil. Seul, sans doute, le poème en prose, dans sa facture concentrée, à la fois moderne et nourrie d'une histoire littéraire convoquée par les épigraphes, faisant du volume un « palimpseste du passé¹¹ », permet de mettre en forme cet irréel du passé, cette « chimère » poétique. Tout se dédouble et dialogue, joue de fragmentations et disruptions. Chaque élément constitutif du recueil – motifs, esthétique, genre, registre – est pris dans un entre-deux, mis en évidence par les tirets typographiques obsessionnels, figurant tout ensemble une union et un écart¹².

Ainsi la violence, fil ténu du recueil, n'en est-elle pas moins constante. Elle apparaît en tant que référence explicite, géographique (les terres de légende de la cruauté que sont l'Espagne et l'Italie¹³, le gibet de la place Morimont¹⁴), littéraire (Marion de Lorme [101], la cour des miracles de Notre-Dame de Paris

8. L'auteur lui-même – du texte liminaire puisqu'il offre un auteur supposé au recueil – se compare à la statue de Bazire, l'un des fondateurs du théâtre de Dijon : « De loin, on le prenait pour un personnage; de près, on voyait que c'était un plâtre » (43).

9. André BRETON, « Gaspard de la Nuit », *Les Pas perdus, Œuvres complètes*, Marguerite BONNET (éd.), Gallimard, « Pléiade », 1988, p. 242-244.

10. Claude MILLET, *Le Romantisme, Le Livre de Poche*, « Références », 2007, p. 136.

11. *Ibid.*, p. 137.

12. Sur ces questions, essentielles, mais périphériques à notre étude de la violence, nous renvoyons aux analyses de Marvin Richards, dans le premier chapitre de son *Without Rhyme or Reason, Gaspard de la Nuit and the Dialectic of the Prose Poem*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1998. Il y explicite la question du poème en prose en tant qu'établissement et effacement conjoint des frontières, à partir des travaux de Jacques DERRIDA (*La Dissémination*) sur le « entre » et de celles de Philippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY sur le fragment dans *L'Absolu littéraire*. Le poème en prose est à la fois fragmentation et synthèse, prose et poésie, un élément ou un motif et leur envers, un genre qui travaille les notions de différenciation, d'articulation et de dialectique.

13. Et le livre V est en effet de loin le plus « rouge », avec ses perdus (172, 177), morts par balles, fronts signés de « la pointe » d'une épée (175), ses voleurs et gitanes, ses bijoux ensanglantés (176).

14. « Gaspard de la Nuit » (49), *Un Rêve* (131).

préfigurée par la « foule innombrables de turlupins, de béquillards, de gueux de nuit » de *La Tour de Nesle* [99]), historique (les raffinés et les reîtres). Elle se donne à lire dans certains motifs obsessionnels, comme celui du cadavre¹⁵ ou de la pendaison¹⁶. On trouve une quinzaine d'occurrences du champ lexical de la pendaison dans le recueil¹⁷, certes, mais dans des contextes totalement inattendus, voire saugrenus¹⁸, ce qui traduit tout autant le côté hallucinatoire de cette image, son importance dans l'architecture poétique du recueil, que, revers de la médaille, son traitement oblique, ironique, à l'image de la viole de Gamba qui « lui répondit par un gargouillement burlesque de lazzis et de roulades, comme si elle eût eu au ventre une indigestion de Comédie-Italienne » (81).

La comédie est indissociable de la violence : pensons aux soudards qui criblent de coups d'arquebuse un oiseau de bois (72¹⁹), au pilori qui sert au fou à se chauffer au soleil (123), au cavalier qui, à l'église, s'incline si bas qu'il « éborgna son valet du bout de son épée » (103), au jeune homme « que distinguent son juste-au-corps de velours sang-de-bœuf, et sa marotte grelottante » qui « s'égosille de rire » à la chasse (50), au « diable, tapi dans la grand'manche de Padre Pugnaccio » qui « ricana comme Polichinelle! » (181). L'hyperbole, l'exagération sont systématiquement soulignées par des points d'exclamation, que l'on pourrait lire comme des points d'ironie.

Il est une dimension essentielle de cette ironie de la violence dans le recueil : la parodie. Aloysius Bertrand s'amuse (« signez-vous d'horreur! », « Amen » [152]), reprend des *topos* romantiques, cite, détourne, fait de son volume le recueil et « tombeau » – au double sens d'un hommage et d'une

15. Le cadavre hante le texte liminaire, « Gaspard de la Nuit ». On pense, bien entendu au cadavre de Dijon qui se lève (49) mais ce dernier renvoie lui-même à la « carcasse d'un cheval abandonné par le piaïey dans quelque bas-fond verdoyant », l'auteur rappelant lui-même en note, comme un écho au cadavre du texte, que le piaïey est un « écorcheur de chevaux morts » (47). Si le poème en prose signifie le deuil de la majesté du vers, comme d'une certaine conception de la prose, pour promouvoir l'assomption d'un genre nouveau, nul doute que ce mouvement dialectique de mise à mort et *Aufhebung* est inscrit dans le motif du cadavre qui parcourt le recueil.

16. Dans son introduction aux *Œuvres complètes d'Aloysius Bertrand*, Helen Hart Pughenburg rappelle qu'Aloysius Bertrand aimait, enfant, dessiner des pendus au charbon et à la sanguine sur les murs. De manière moins anecdotique, soulignons qu'il en dessinera également pour illustrer *Gaspard de la Nuit*.

17. Dont le « appendu » cher également à Théophile Gautier.

18. « La faim, logée dans mon ventre, y tire – la bouarèle! – une corde qui m'étrangle comme un pendu! » (101) ou le « il me semblait que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu! » (128) que nous avons retenus pour titre de cet article.

19. Un jeu que l'on retrouve dans *L'Alchimiste*, évoquant « les rires moqueurs d'un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations » – « Tantôt il attache un pétard à un poil de ma barbe, tantôt il me décoche de son arbalète un trait de feu dans mon manteau » (83) – ou dans la mention de ces « gascuns du gaet qui racontaient sans rire les exploits de leurs arquebuses détraquées » (96).

sépulture – du *Coucher du soleil romantique*²⁰, remotivant ainsi le titre des *Chants du crépuscule* hugoliens cités en épigraphe d'un poème en prose particulièrement « moqueur! » (103). Il fait montre, à l'égard de ses contemporains, du même esprit « ludique » et « désinvolte » que celui qui l'anime face à ses références médiévales, comme l'a montré Luc Bonenfant²¹. *Gaspard de la Nuit* est une bibliothèque et un catalogue, en témoignent le sous-titre, emprunt souligné à Hoffmann²², le récit liminaire, « parody of the romantic quest of art »²³ ou les épigraphes, véritables intertextes. Ces dernières servent en effet bien souvent de creuset thématique ou esthétique au poème en prose qui les suit, soulignant filiations et reprises. Parfois, apocryphes, elles viennent souligner que le texte sera une parodie. Ainsi le supposé « Extrait d'une revue littéraire » en tête de *La Cellule* et, ce faisant, du livre III, soulignant les clichés des récits romantiques et jetant le soupçon sur le sérieux du *Cinquième livre des Fantaisies de Gaspard de la Nuit* : « L'Espagne, pays classique des imbroglios, des coups de stylet, des sérénades et des autodafés! » (169). Le plus souvent, de manière biaisée, oblique, les épigraphes masquent, sous l'apparent hommage, une prise de distance à l'égard du texte cité. Ainsi, l'épigraphe qui ouvre le livre semble-t-elle l'éloge de la poésie de Sainte-Beuve, son assumption en ouverture d'un recueil qui viendra déployer les vers d'un écrivain admiré et protecteur²⁴. De fait, la ballade à Dijon citée en second épigraphe, de manière anonyme (mais ces vers sont de Bertrand),

20. BALDELINRE, *Les Fleurs du mal*, « Les Épaves », I. *Le Coucher du soleil romantique*, *Œuvres complètes*, J. Claude PICHON (éd.), Gallimard, « Pléiade », 1975, p. 149.

21. LUC BONENFANT, « Aloysius Bertrand, les prismes historiques et grotesques du Moyen Âge », *Études littéraires*, vol. 37, n° 2, printemps 2006, p. 63-74, <http://id.erudit.org/iderudit/013671ar>.

22. *Fantasiestücke im Callot's Manier*. Aloysius Bertrand ajoute Rembrandt à Callot, parce qu'il est un référent indiscutable à sa conception des « deux faces antithétiques » de fait, mais aussi, plus ironiquement, parce que le nom du peintre est le quasi anagramme du sien, comme le note Marvin Richards (*op. cit.*, p. 93).

23. KATHRYN SCOTT, « Le texte e(s)t son double, *Gaspard de la Nuit* : Intertextualité, parodie, autoparodie », *French Forum*, VI, janvier 1981, p. 29, citée par Marvin RICHARDS, *op. cit.*, p. 93.

24. Les quatre vers cités ancrent en effet le recueil dans ses thématiques principales : rencontre et amitié, poétique de la promenade, architecture urbaine, hymne à Dijon, densité temporelle mêlant présent et passé, composant une vision à partir d'un moment à la fois fugace et incertain (le souvenir est hypothétique), poésie du regard, en lien avec la promenade, résurrection du passé comme de ce qui échappe d'ordinaire au regard du passant, pluriels des deux derniers vers, succédant aux singuliers des deux premiers, ouvrant à un recueil de poèmes, de visions, de détails formant un ensemble, une collection de tableaux et de vues. Cette « préface », par le biais de l'épigraphe, aux grands motifs thématiques et esthétiques du recueil se fait de manière oblique, à travers les mots d'un autre, annonçant en cela à la fois la fiction d'un texte allographe (attribué à Gaspard de la Nuit) et le refus d'une théorie à laquelle adosser le recueil. Le titre même du poème de Sainte-Beuve, *Antiquités de Dijon*, en creux dans la citation puisqu'Aloysius Bertrand ne le rappelle pas, fait sens, il est une référence à d'autres *Antiquités*, romaines, chez Joachim du Bellay, à des regrets poétiques, tissés d'exil et de malaise, de deuils, d'une poésie de la ville et de la terre d'origine. Une tournure interrogative compose l'ensemble de la « strophe », faisant de la poésie un questionnement, un appel, et de la citation une ouverture au recueil.

opère une première rupture, formelle sinon métrique (des pentasyllabes, vers courts, concentrés, atypiques), tonale et stylistique (avec le calembour « moult me tarde »/« moutarde » qui convoque le mot « roturier » et jette « le vers noble aux chiens noirs de la prose » (Hugo, *Réponse à un acte d'accusation*, *Les Contemplations*, I, 7), autant d'éléments que le recueil viendra, à l'instar du « portail » ouvrir « en éventail » (41). Les vers de Sainte-Beuve paraissent en regard bien classiques, relégués dans un passé qui n'est pas seulement celui de Dijon et du souvenir d'un voyage avec Louis Boulanger. Même procédé dans le récit liminaire qui tisse les clins d'œil, les renvois, les intertextes, ainsi à la seule page 54, Aloysius Bertrand fait-il signe, implicitement, à Hugo (les gargouilles de Notre-Dame... de Dijon), à Nodier (« monomane ») et à Balzac (« drolatique histoire ») avant de donner les références des livres magiques lus par Gaspard de la Nuit : Coenélius Agrippa, Saint Augustin puis Paracelse, manière d'aller plus loin encore dans le passé et la tradition. La préface du recueil, énonçant la loi éternelle des « deux faces antithétiques » de l'art, refuse de « parangonner » son livre à une quelconque théorie à la Hugo, laissant l'ensemble de ses poèmes en prose construire peu à peu, en creux, une esthétique. Rien ne doit révéler « le mécanisme », Polichinelle (une des figures fétiches de l'œuvre de Nodier, comme, plus tard, de Baudelaire) « cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras » (60). Toute œuvre est donc, « Gaspard de la Nuit » l'énonçait, copie et contrefaçon (56), il n'est pas d'originalité thématique possible, tout a été écrit, brodé, « broché », « gravé » (54), seuls la manière, le style, le genre permettent de trouver « divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur » (57). Cette nouveauté se donne à entendre dans les sons disruptifs, burlesques et bigarrés du « luth camard » (41), la « symphonie discordante et ridicule » du trio luth, guitarone, hautbois (105) ou le son de l'archer qui geint « sur les trois cordes d'un violon démantibulé » (85), tous à même d'apparier larmes et éclat de rire (136), violence et ironie, lyrisme et grimace.

Un *rêve*, texte puisé dans le *Smarra* de Nodier, illustre, au-delà d'un hommage souligné au dédicataire final du recueil, la réécriture d'un modèle par la juxtaposition de visions romantiques (« ce furent d'abord », « ce furent ensuite », « ce furent enfin »), les dépassant (« Mais moi », « je poursuivais d'autres songes vers le réveil ») pour composer un poème en prose qui « plagie par anticipation » la prose obsessionnelle, saugrenue, pétrie d'adynatons d'un Lautréamont²⁵. Il est impossible de relever de manière exhaustive, au-delà de ceux que soulignent les épigraphes, les réécritures et intertextes de *Gaspard de la Nuit*. Pour s'en tenir au domaine de la violence, cadre de notre étude, rappelons simplement le motif vampirique dans le cycle Scarbo (120), la référence

25. Ce terme de « plagiat par anticipation » est bien entendu emprunté à *Tessai* de Pierre Bayard (Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2009) pour souligner un évident refus de voir l'histoire littéraire soumise à une quelconque idée de progrès, et en Baudelaire ou Rimbaud une assumption des intuitions de *Gaspard de la Nuit*.

au *Diable amoureux* de Cazotte déportée dans un contexte non satanique (124), la parodie de la Préface de *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, elle-même, déjà, parodie des excès reprochés aux romantiques (85²⁶), le motif d'une tapisserie qui s'anime propre aux *Contes fantastiques* du même Gautier (133). Le recueil abonde en « rires moqueurs » (83) et « rires féroces » (131), venant souligner la veine parodique du recueil, une parodie qui ne vise pas une ridiculisation des modèles, mais leur réappropriation créatrice, Aloysius Bertrand allant au fond du *connu* pour trouver du nouveau.

Là est la violence symbolique du recueil, dans cette relecture ironique – sous couvert d'hommage et de consécration – des maîtres romantiques. Aloysius Bertrand imite pour mieux dépasser, il ressuscite un cadavre, celui de la poésie, la menant vers une modernité où viendront puiser tout autant Baudelaire que les surréalistes ou, même, si l'on en croit Marvin Richards, le « nouveau roman »²⁷.

Ainsi *Gaspard de la Nuit* apparaît comme une autre *Comédie de la mort*²⁸, une pratique de « l'art sur l'art »²⁹. La violence s'inscrit dans le recueil pour

26. « Ils étaient là une douzaine qui mangeaient la soupe à la bière, et chacun d'eux avait pour cuillère l'os de l'avant-bras d'un moût », *Départ pour le Sabbat*. Rappelons que dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin*, Gautier s'amuse des critiques antiromantiques en ces termes : « Que n'ont-ils pas dit ? que n'ont-ils pas écrit ? – Littérature de morgue ou de bague, cauchemar de bourreau, hallucination de boucher ivre et d'argousin qui a la fièvre chaude ! Ils donnaient bénévolement à entendre que les auteurs étaient des assassins et des vampires, qu'ils avaient contracté la vicieuse habitude de tuer leur père et leur mère, qu'ils buvaient du sang dans des crânes, qu'ils se servaient de tibias pour fourchette et coupaient leur pain avec une guillotine » (*Romans, contes et nouvelles*, Pierre LAUBRIET [éd.], I, Gallimard, Pléiade, 2002, p. 222-223). Pourtant, Gautier sait bien que chez les *Jeunes-France* – recueil auquel appartient *Omphalius* (81) –, « le dandy guillotinaient des mouches avec des queues de cerises ! » (*ibid.*, p. 155). Pétrus Borel semble aussi une des références possibles d'Aloysius Bertrand : « Un jour que je demandais à un croque-mort pourquoi on leur avait donné cet étrange surnom, ce sobriquet. "C'est", me dit-il avec un sourire de satisfaction (le croque-mort est très-facétieux de sa nature), "parce que la populace prétend que nous faisons des repas de corps" » (PÉTRUS BOREL, *Le Croque-Mort, Écrits érotiques*, de J.-L. STEINMETZ [éd.], Jajnes, La Chasse au Shark, 2002, p. 46).
27. « Bertrand's work thus constitutes not only an opening towards modern poetry, but also a prefiguration of a certain prose of modernity. » Marvin Richards analyse ainsi le recueil et les liens entre les différents poèmes comme un genre nouveau, hybride, le « nouveau roman » (*Without Rhyme or Reason, op. cit.*, p. 24).
28. Le recueil de Gautier s'ouvre sur un « portail », comme celui d'Aloysius Bertrand après lui (41), il se veut poétisation du rite carnavalesque de la mort et de la renaissance, vanité ironique, hommage et dépassement : « Hélas ! tout monument qui dresse au ciel son faite / Enfonce autant les pieds qu'il élève la tête / Avant de s'élançer, tout clocher est caveau » (*La Comédie de la mort et autres poèmes*, François BOUZAT [éd.], Orphée, La Différence, 1994, p. 31).
29. Nous empruntons cette formule à Michel Crozet (« Gautier et le problème de "créer" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972, p. 659-687). Dans sa préface aux *Jeunes-France, romans goguenards*, Michel Crozet analyse par ailleurs le statut ambigu, labile de certains textes – auxquels il est possible de rattacher *Gaspard de la Nuit* – qui sont à la fois sérieux et parodiques, où la satire est « un programme », « une définition ». « La moquerie du romantisme se propose dans un livre hyper-romantique », elle formule une vérité si incertaine, impensable, « qu'elle ne peut se dire qu'en se moquant d'elle-même, dans sa propre négation, dans l'organisation d'un

mieux « s'évider » (44), dans des mises en abyme ironiques et autres raille-ries. Pouvait-il en être autrement de la part d'un auteur purement fictionnel, Gaspard de la Nuit, présenté dès le texte liminaire comme un « lycanthrope » (48) à la « physionomie narquoise » (43)? Un auteur dont le prénom figure ironiquement dans une épigraphe empruntée à *Onuphrius, roman goguenaard*³⁰, de Théophile Gautier?

« Il reconnut, à n'en point douter, la figure blême de son ami intime Jean-Gaspard Deburau, le grand paillasse des Funambules, qui le regardait avec une expression indéfinissable de malice et de bonhomie. » (81)

L'esthétique comme la poétique de *Gaspard de la Nuit* sont dans cet « indéfinissable », ce second degré³¹ permanent, ce maniement majeur de l'ironie, de l'hypothétique, cette manière paradoxale de trouver une essence du rire dans le cauchemar et la violence : Scarbo, le nain railleur et vampirique, est annoncé par une série de « si » (119-120), dans un entre-deux indéci-dable et polyphonique (intensif et hypothétique), Dijon, revêtant ses armes de soldat du moyen âge, « aurait de merveilleuses histoires de guerre à vous raconter » (48), la violence n'est plus qu'un possible parmi d'autres, une trace architecturale – « la Révolution l'a décapitée de ses clochers » (52), littéraire (par le biais des épitextes et intertextes) et esthétique, mise à distance par le passé, la citation ou l'ironie – « sa noblesse est tombée en quenouille » (53). D'ailleurs la giroflée n'est-elle pas dans le recueil à la fois une gifle, « la plus mirobolante giroflée à cinq feuilles » des *Cinq doigts de la main*, et le symbole final d'un éternel renouveau poétique³²?

Sans doute *Gaspard de la Nuit* est-il, pour une part, la « drolatique histoire » (54) que le récit liminaire annonçait, ce livre d'un « fou » (201) qui aura « amusé la cour et la ville » (61), un recueil drolatique en ce qu'il narre une violence passée, imitée, mise à distance par l'ironie, dans un entre-deux qui travaille non seulement le poème en prose mais la poétique du recueil. C'est en cela que *Gaspard de la Nuit*, titre singulier, s'ouvre pleinement au pluriel insais-sissable et équivoque des *Fantaisies*, en tant que jeu et improvisation, subver-sion et caprice, inversion carnavalesque des codes de la représentation.

jeu immense et vertigineux où le sérieux s'abolit pour s'affirmer » (« Théophile Gautier ou le paradose du cliché », préface aux *Jeunes-France*, Séguier, 1995, p. 7).

30. Aloysius Bertrand évoque cette « humeur goguenaarde et grivoise » dans *Les Cinq doigts de la main* (79).

31. Cf. Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Points, « Essais », 1982.

32. *Les Cinq doigts de la main* (80). « Et l'églantine du ménestrel sera fanée que fleurira toujours la giroflée, chaque printemps, aux gothiques fenêtres des châteaux et des monastères », A. M. Charles Nodier (202).