1

PM-1 3½"x4" PHOTOGRAPHIC MICROCOPY TARGET
NBS 1010a ANSI/ISO #2 EQUIVALENT

PRECISIONSM RESOLUTION TARGETS

PIONEERS IN METHYLENE BLUE TESTING SINCE 1974

1800 COUNTY ROAD 5, BLAINVILLE, NH 03009 USA
TEL: 603-488-7887 FAX: 603-488-7887 TLE: 9188888888

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file - Votre référence

Our file - Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Le Péritexte dans *Gaspard de la Nuit*

d'Aloysius Bertrand.

Intertextualité et autoreprésentation

par

Angela Hinton

Thèse soumise à la "Faculty of Graduate Studies
and Research" comme exigence partielle en vue de

l'obtention de la maîtrise ès arts

(Master of Arts)

Carleton University
Ottawa, Ontario.

28 août 1992

© copyright
Angela Hinton, 1992

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file - Votre référence

Our file - Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-79827-0

Canada

Thesis Acceptance Form

M.A. CANDIDATE

The undersigned recommend to the Faculty of Graduate Studies
and Research acceptance of the Thesis

Le Péritexte dans Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand.

Intertextualité et autoreprésentation

submitted by Angela Hinton, B.A.

in partial fulfilment of the requirements for
the degree of Master of Arts

Charles Doutrelepon, Thesis supervisor

Chair, Department of French

Carleton University

September 23, 1992

ABSTRACT

Partant d'une définition du texte selon laquelle "tout texte est un intertexte", c'est-à-dire une redistribution "des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc.", nous étudierons le lieu péritextuel dans *Gaspard de la Nuit*. Nous examinerons les rapports intertextuels explicites établis dans les péritextes tels que le nom d'auteur, le titre et le sous-titre, les préfaces la dédicace et les épigraphes. Cette étude soulèvera la question de l'aspect autoreprésentatif de l'intertextualité de l'oeuvre, ainsi que celle de l'autoreprésentation qui se manifeste dans certains éléments du péritexte comme le choix du nom d'auteur. Nous constaterons que l'autoréférentialité fait partie intégrante de la définition du "texte" au même titre que l'intertexte.

REMERCIEMENTS

Je remercie Monsieur Charles Doutrelepont, directeur de cette thèse, de sa patience, de sa confiance et de son aide, sans lesquels cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

Je remercie aussi les membres du Department of French à Carleton University de tout leur encouragement ces dernières années. Je tiens à citer surtout Madame Eugenia Zimmerman qui m'a beaucoup appuyée et influencée et qui a su faire de moi une étudiante engagée.

Table des matières

Introduction	4
Chapitre premier. Au seuil du texte	14
(A) Le nom de l'auteur	16
(B) Le titre	24
(C) Le sous-titre et l'intertitre	28
Chapitre deux. L'Avant-texte	33
(A) Péritextes fragmentaires	36
(i) Épigraphes d'avant-texte	36
(a) Épigraphe attribuée à Sainte-Beuve.....	37
(b) Épigraphe anonyme	40
(ii) Dédicace	43
(B) L'Instance préfacielle	49
(i) Préface de Bertrand	49
L'Art	51
Gaspard de la Nuit, personnage-écrivain.....	56
(ii) Préface de Gaspard	61
Chapitre trois. L'Épigraphe, le fil intertextuel/intratextuel.....	65
(A) Intertextualité	67
Genres	68
Tableau I: Genres des textes-sources.....	70
Mimésis de genre	73
(B) Intratextualité	82
(i) Rapport intratextuel vertical	82
(ii) Rapport intratextuel horizontal	84
Conclusion	89
Annexe I: Les Premiers péritextes de <i>Gaspard de la Nuit</i>	97
BIBLIOGRAPHIE	112

Introduction

Qu'est-ce qu'un texte? Le terme doit être précisé, défini; on ne tient plus pour acquis ce que l'on entend par là. Selon Barthes, le texte, aux yeux de l'opinion "courante", est quelque chose de statique, de stable, "une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie."¹ Selon l'opinion courante, le texte représente donc "la sécurité" contre le langage et le passage inexorable du temps. Une telle perspective réduit le texte et tente de le figer, de le fixer dans un ou plusieurs sens déchiffrables, et dans un temps repérable. C'est à cette perspective réductrice et statique que s'oppose aussi Kristeva, qui définit le texte de la façon suivante:

Nous définissons le Texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques.

Appareil translinguistique, le texte fonctionne à travers la langue. Il réorganise des énoncés qui le précèdent et des

¹ Roland Barthes, "Texte (Théorie du)", *sui verbo, Encyclopédia Universalis*, Paris, 1973, vol. 15.

² Citée par Roland Barthes in "Texte (Théorie du)", *ibidem*.

énoncés qui coexistent avec lui, en synchronie. Le texte n'a de sens, n'existe que par rapport aux autres textes, dans ses relations avec ces textes. Ce qui importe donc dans cette théorie du texte, et ce qui la différencie de la perception de l'opinion courante, c'est le mouvement, car cette théorie met l'accent sur les rapports qui s'établissent entre les textes: dans le temps, entre un texte et les textes qui le précèdent, et dans l'espace, entre le texte et les textes qui l'entourent. C'est en fonction de ces rapports, toujours en voie de métamorphose, que le texte, aussi imprévisible et dynamique que la parole, si facilement, se reprend, s'altère, se renie.

Le texte n'est pas uniquement en rapport avec des textes antérieurs ou synchroniques; le texte réorganise des "lambeaux" de culture:

Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de *permuter* des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui: tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui.³

³ *Ibidem*.

Tout texte est un lieu de rencontre entre des fragments de textes, eux aussi intertextes, antérieurs ou contemporains, et cela, parce qu'aucun texte ne peut exister en dehors du langage. Reste à déterminer de quelles façons ces textes et fragments se manifestent dans le texte. Il s'agit en fait de tenter de déterminer l'intertextualité du texte en question.

L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité: c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination [...].⁴

On ne peut échapper à l'intertextualité, qu'on le veuille ou non, et Barthes insiste sur l'aspect involontaire, voire inconscient, de l'intertexte, conçu comme surgissement dans le texte de fragments de textes existants.

Toutes ces considérations nous amènent à privilégier les textes qui se veulent ouvertement, consciemment, intertextuels, ceux qui soulignent la redistribution "des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux". Un cas exemplaire de

⁴ *Ibidem.*

redistribution de fragments de langage est la citation en exergue, l'épigraphe et on peut se demander quelle est l'importance de la relation entre l'épigraphe et le texte quand, par exemple, chez Hugo, dans les *Odes et ballades*, *Les Orientales* et *Les Feuilles d'automne*, on observe une épigraphe au moins au début de chaque poème, tandis que dans *Les Chants du crépuscule*, du même auteur, on n'en retrouve qu'une seule et que dans *Les Voix intérieures* et *Les Rayons et les ombres*, on n'en retrouve pas une seule. Le fait que, systématiquement, il y ait ou n'y ait pas d'épigraphe, indique qu'il s'agit, du moins dans l'oeuvre de Hugo, d'une pratique importante qui varie et mérite sans doute d'être interprétée.

C'est le même procédé qu'on retrouve à l'oeuvre dans *Gaspard de la Nuit*, recueil poétique d'Aloysius Bertrand, dont tous les poèmes, en prose, débutent par au moins une épigraphe. Cet emploi systématique de l'épigraphe et la nature nettement intertextuelle du texte qu'il suppose, méritent que l'on se demande quelle est la fonction intertextuelle des oeuvres, chansons ou proverbes cités en tête des poèmes. L'épigraphe n'est qu'un élément du système d'intertextes de *Gaspard de la Nuit*, dont un champ primordial d'opération est le lieu paratextuel. Dès les premières pages du recueil, on constate qu'il ne s'agit pas d'un texte comme les autres. On observe dans cette oeuvre un ensemble varié de paratextes, qui introduisent de

diverses façons le "texte" proprement dit. On relève, par exemple, avant que le texte ne commence, un titre, un sous-titre, un intertitre, deux préfaces, une première préface, d'auteur, qui introduit un auteur fictif, et une deuxième préface "écrite" par cet auteur fictif, ainsi qu'au moins une épigraphe pour chaque poème du recueil. *Gaspard de la Nuit* selon Gérard Genette "présente un paratexte assez complexe [...]."⁵

Tout ce paratexte pose plusieurs problèmes. Quel est le rôle de cette préface signée par un auteur imaginaire et comment affecte-t-elle le statut de l'auteur par rapport à son texte? Quelle est la valeur du procédé qui diffère, reporte incessamment le commencement de l'oeuvre? Quels rapports y a-t-il entre les épigraphes et le texte? De façon plus générale, quelle est l'importance du message paratextuel dans *Gaspard de la Nuit*?

Malgré la place importante qu'occupe le paratexte et le rôle capital qu'il joue dans cette oeuvre de Bertrand, les rapports du paratexte avec le texte n'ont pas été examinés. Ce que nous nous proposons dans cette étude, c'est donc de faire ce travail, d'étudier les relations entre les épigraphes, les titres, les préfaces, entre autres, et le texte.

⁵ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Poétique, 1987, p. 258 n1.

Nous présenterons quelques hypothèses sur les relations, sur le plan du contenant et du contenu, entre les épigraphes et le texte qu'elles introduisent, et entre les épigraphes et les différents poèmes qui composent le recueil. Ce travail éclaircira les problèmes du rapport entre texte et paratexte ainsi que ceux du statut de l'auteur par rapport au texte.

Pour ce faire, nous nous poserons une première question: quels sont les éléments que l'on peut regrouper sous la rubrique du "paratexte"? Question essentielle qui va nous permettre de repérer dans le texte les éléments de notre analyse.

Nous nous baserons sur la définition la plus précise que l'on en ait actuellement, celle de Genette, qui divise le paratexte, ou le hors-texte, en deux grandes catégories: le péri-texte et l'épi-texte. Pour situer un élément du paratexte dans l'une ou l'autre de ces deux catégories, il faut tenir compte de la distance qui sépare le texte de l'élément en question. Le péri-texte est tout ce qui se trouve

autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes [...].⁶

⁶ Gérard Genette, *ibidem*, p. 10.

Les titres, les préfaces, les dédicaces et les épigraphes font donc partie de cette catégorie. Éloigné de façon plus nette, c'est-à-dire en dehors du livre, se trouve ce que Genette appelle l'épitexte:

Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre: généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres).⁷

Les "Notes sur l'illustration de *Gaspard de la Nuit*" et les "Instructions à M. le Metteur en pages", bien que figurant à l'intérieur du volume, peuvent être considérées comme étant de l'ordre des "communications privées", et nous les rangeons ainsi dans cette catégorie de l'épitexte.

Pour cette étude, nous nous intéressons donc surtout à la première catégorie de paratexte, le péri-texte. Pour aborder l'étude des péri-textes de *Gaspard de la Nuit*, nous les regroupons en trois grandes catégories, en fonction de leur position par rapport au texte lui-même: les péri-textes qui figurent sur la couverture, ceux qui précèdent et présentent l'oeuvre, et les péri-textes qui figurent à l'intérieur du texte même. Ainsi notre analyse se fera en trois chapitres.

⁷ Ibidem.

Le premier chapitre, **Au Seuil du texte**, porte sur les éléments péritextuels de la page de couverture, à savoir le nom de l'auteur, le titre de l'oeuvre et le sous-titre. Ces premiers éléments établissent, parmi d'autres, le contrat de lecture.

Dans le deuxième chapitre, nous étudions ce que nous appelons **L'Avant-texte**, qui regroupe les premières épigraphes de l'oeuvre, la dédicace ainsi que les deux préfaces. Les premières épigraphes et la dédicace remettent en question le contrat de lecture établi en page de couverture, et les préfaces soulèvent le thème de l'art.

Le troisième chapitre, intitulé **L'Épigraphe: Le fil intertextuel/intratextuel**, montre comment les épigraphes, qui parsèment tout le recueil, relie le texte non seulement à des textes précédents, mais relie aussi des passages du texte à d'autres passages de *Gaspard de la Nuit*.

Avant d'aborder notre analyse, il est nécessaire de justifier en quelques mots le choix de notre édition. La première édition de *Gaspard de la Nuit*, qui a été publiée chez Labitte en 1842, soit un an après la mort de l'auteur, "comporta[it], par rapport au manuscrit, des corrections qui ne s'imposaient pas et ne respecta[it] pas la ponctuation originale de Bertrand".⁸ Pour cette étude, nous nous

⁸ Pour plus d'information, on consultera le chapitre intitulé "Histoire du texte", in *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt*

servons donc de l'édition de 1980 établie par Max Milner, qui reproduit l'édition publiée chez Payot, en 1925.⁹ Cette dernière a été faite d'après une copie du manuscrit autographe de Bertrand.¹⁰ Le lecteur trouvera des photocopies des premières pages de *Gaspard de la Nuit* telles qu'elles paraissent dans cette édition, dans l'Annexe I à ce travail.

et de Callot, édition présentée, établie et annotée par Max Milner, Éditions Gallimard, NRF, Paris, 1980, p. 311.

⁹ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, édition publiée d'après le manuscrit de l'auteur par Bertrand Guégan, Payot, Collection Prose et vers, 1925.

¹⁰ *Gaspard de la Nuit*, Éd. Max Milner, op. cit., p. 311.

Chapitre premier.

Au seuil du texte

On pourrait connaître l'oeuvre de Bertrand à travers un ou plusieurs épitextes: études comparées, commentaires critiques, etc. Mais pour le lecteur qui n'a pas de connaissances épitextuelles de l'oeuvre, la page de couverture constitue le premier contact avec le livre; sans même ouvrir le recueil, ce lecteur rencontre plusieurs éléments péritextuels. Sur la première page de couverture¹ figurent des éléments traditionnels, purement informatifs, tels que le nom et l'adresse de la maison d'édition, mais ce ne sont pas les éléments les plus importants. Ce sont trois autres éléments péritextuels qui sont essentiels: le titre de l'oeuvre, "Gaspard de la Nuit", le sous-titre, "Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot", et le nom de l'auteur, "par Aloysius Bertrand". Le nom de l'auteur est ici intéressant parce que Bertrand se sert d'un semi-pseudonyme pour signer son oeuvre. Le titre mérite d'être étudié dans le contexte du sous-titre et le sous-titre lui-même mérite examen. À travers ces trois éléments péritextuels, l'auteur établit avec son lecteur un contrat

¹ Nous parlons ici de l'édition de Payot, l'édition de Milner n'ayant pas sur la première page de couverture de sous-titre. Le sous-titre apparaît dans l'édition de Milner sur la page de titre.

de lecture spécifique, relevant du romantisme, de l'intertextualité et de l'autoreprésentation. Nous examinerons donc successivement le nom de l'auteur, le titre et le sous-titre.

(A) Le nom de l'auteur

L'inscription au péri-texte du nom, authentique ou fictif, de l'auteur, qui nous paraît aujourd'hui si nécessaire et si <<naturelle>>, ne l'a pas toujours été, si l'on juge par la pratique classique de l'anonymat [...] qui montre que l'invention du livre imprimé n'a pas imposé cet élément du paratexte aussi vite et aussi fortement que certains autres.

À l'époque où Bertrand écrit, le fait que l'on soit passé de la pratique classique de l'anonymat à la pratique de l'inscription d'un nom d'auteur pour identifier un texte, et le fait que l'on ait accepté alors comme "nécessaire" cette inscription du nom de l'auteur suggèrent un certain rapport entre l'auteur et son ouvrage. Il n'y a rien de moins banal que le choix que fait l'auteur du nom qui paraît sur la page de couverture. Il y a trois possibilités ou modalités de choix:

Ou bien l'auteur <<signe>> [...] de son nom d'état civil: on peut supposer avec vraisemblance, en l'absence de statistiques connues de moi, que c'est le cas le plus fréquent; ou bien il signe d'un faux nom, emprunté ou inventé: c'est le *pseudonymat*; ou bien il ne signe d'aucune façon, et c'est l'*anonymat*. Il est assez tentant de forger, sur le modèle des deux autres, pour

désigner la première situation, le terme d'onymat¹
[...].²

L'auteur choisit donc de mettre son vrai nom, un faux nom, ou de ne pas mettre de nom du tout. Dans le cas d'Aloysius Bertrand, il s'agit d'une combinaison, pseudonymat pour le prénom et onymat pour le nom.

Le nom de Bertrand est le nom véritable de l'auteur, ce qui est tout à fait banal. Cependant, si en recourant à son nom d'état civil, l'auteur manifeste le désir de ne pas entièrement cacher son identité au lecteur, s'il ne cherche pas à se masquer complètement, il se masque néanmoins partiellement quand il combine son vrai nom avec un prénom qui n'est pas tout à fait le sien. Il y a là l'amorce d'une première dissimulation et d'une première mise à distance entre l'auteur et son texte. Voyons de plus près ce prénom.

Même si le prénom "Aloysius" est inscrit sur la première page de couverture du recueil, ce n'est point le véritable prénom de l'auteur. "Aloysius" est la traduction anglaise, mais d'origine latine, de son prénom: Louis. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que l'auteur choisit de légèrement transformer son prénom. Il a aussi employé "Ludovic" (du hollandais, "Lodewijk", ou de l'italien,

² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 40.

"Lodovico"), une autre traduction de Louis, puisque c'est ainsi qu'il signe parfois ses lettres d'amour.³

Si on ne considère que le prénom de l'auteur, il s'agit d'un cas de pseudonymat, mais si nous considérons le prénom et le nom dans leur ensemble, nous avons affaire à une combinaison du pseudonymat et de l'onymat. Pour cette raison, nous ne pouvons donc parler tout simplement d'un pseudonyme, mais plutôt de ce que nous appellerions un *semi-pseudonyme*. Quelles sont les motivations possibles du recours au semi-pseudonymat? Pourquoi l'auteur ne signe-t-il pas son oeuvre de son véritable prénom? Une possibilité est une intention d'éviter l'homonymie: "[...] surtout depuis que l'auteur du *Sang des races*, et de *Pépète le bien aimé* a multiplié ses livres et sa renommée, les amis du créateur des ballades de *Gaspard de la Nuit* qui sont un des chefs-d'oeuvre du romantisme l'appellent de préférence Aloysius."⁴ S'il est vrai que l'on employait le prénom "Aloysius" pour ne pas confondre l'auteur de *Gaspard de la Nuit* avec un autre écrivain de l'époque, l'autre Louis Bertrand, quel a pu être le motif de l'auteur?

³ Aloysius Bertrand, *Le Keepsake fantastique*, Éditions de la Sirène, Collection Romantique, Paris, 1923, p. 187-90. Certaines de ses lettres sont reproduites par Cargill Sprietsma dans *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand 1807-1841 : Une Vie romantique*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1926, p. 184-8.

⁴ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 3.

Sans pouvoir l'affirmer, on peut penser au choix du prénom "Aloysius" comme un indice d'identification au mouvement romantique dont l'importance à cette époque ne saurait être mise en doute. Le prénom Aloysius est en effet d'origine anglaise et renvoie à la littérature anglaise dont on sait aussi l'influence sur le mouvement romantique. En empruntant à cette langue, dont la littérature est associée fortement au mouvement romantique, Bertrand se donne une image de romantique. Le prénom renvoie aussi, par sa terminaison latine, à Rome, à l'antiquité, à ses ruines que l'on associe traditionnellement bien sûr, au romantisme. Selon Baillet, cette pratique correspond à la classe des "Amateurs de l'Antiquité" qui "regroupe ceux qui ajoutent un nom ancien, en conservant un segment entier, ou partiel, de leur nom [...] codant dans un même pseudonyme [leur] désir de ressemblance aux Anciens [et] quelques détails de [leur] biographie [...]".⁵ Le semi-pseudonyme de Bertrand établit ainsi un contrat romantique de lecture, un contrat intertextuel, qui renvoie au romantisme et aux autres littératures romantiques de l'époque.

Mais on peut envisager encore une autre raison. En optant pour un prénom qui n'est pas le sien l'auteur se dédouble. Il se cache, même si ce n'est qu'à moitié, derrière un masque. Le lecteur peut alors se demander si le

⁵ Cité par Maurice Laugaa, *La pensée du pseudonyme*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Écriture, 1986, p. 198.

prénom "Aloysius" renvoie à un personnage "réel", à la personne de Louis Bertrand. Ne s'agit-il pas plutôt, déjà à ce stade, d'un personnage fictif et étranger à Louis Bertrand, ne s'agit-il pas d'un personnage-écrivain⁶ dans lequel l'auteur se déguise pour écrire. "Aloysius Bertrand" est le personnage qu'il devient quand il prend sa plume pour écrire; c'est son "nom de plume".

On peut encore justifier ce choix par d'autres points de vue. On peut songer à un dédoublement narcissique de l'auteur. Les auteurs qui écrivent sous pseudonyme

[...] ne songent qu'au plaisir qu'ils trouvent à faire voir une chose dans une autre; ils n'ont point d'autre intention que de flatter leur propre esprit en le représentant sous une espèce étrangère [...].⁷

Avec ce pseudonyme, Bertrand érige un miroir dans lequel il se reflète et se reproduit - activité essentiellement narcissique. D'autre part, ce désir de "se flatter" et d'écrire caché, derrière un double, peut être considéré comme une incertitude par rapport à ses capacités d'écrivain. C'est par crainte et avec un sentiment d'insuffisance que l'auteur se cache,

[...] s'imaginant que ce qui n'auroit point la force de frapper l'esprit des autres par soy-même

⁶ Nous empruntons l'expression à Janet M. Paterson, "L'autoreprésentation: formes et discours", in *Texte 2, L'Intertextualité: intertexte, autotexte, intratexte*, Trinity College, Toronto, 1983, p. 179.

⁷ Baillet, cité par Maurice Laugaa, *op. cit.*, p. 201.

21

et à face découverte, seroit plus capable de le
surprendre et de le toucher sous le masque et dans
un habit emprunté.⁸

Cette crainte de l'auteur de nuire à sa création en
employant son nom véritable suggère que l'auteur accordait
une certaine importance aux rapports qu'il entretenait avec
le texte. Cette considération peut peut-être justifier
l'emploi du pseudonyme dans l'acte d'écrire. Pour amplifier
la "force de frapper" dans son recueil, Bertrand emprunte de
l'ethos au mouvement romantique et se donne un prénom qui
illustre ses liens avec ce mouvement; il s'habille en
romantique. De cette façon le seul emploi du pseudonyme,
ou, comme dans le cas présent, du semi-pseudonyme, constitue
un acte d'écriture; il contribue à la création de l'auteur.

Dans sa Notice sur Aloysius Bertrand, Sainte-Beuve déjà
reconnaît dans une certaine mesure ce rôle du pseudonyme
dans l'écriture de Bertrand. En effet, Sainte-Beuve met en
valeur l'intention possible de Bertrand de "frapper l'esprit
des autres", de se rendre plus écrivain, plus poète, quand,
en évoquant les diverses façons de signer du poète, il
écrit: "Louis Bertrand, ou comme il aimait à se poétiser,
Ludovic, ou plutôt encore, Aloisius"⁹. Ce qui importe ici,
c'est le verbe "poétiser"; Sainte-Beuve suggère que le seul

⁸ *Ibidem*, p. 201-2.

⁹ Notice de Sainte-Beuve in *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, par Louis Bertrand, Paris, Labitte, 1842, p. II.

choix du pseudonymat signale déjà un désir d'écrire ou, plus, une écriture. C'est dans cette perspective aussi que Genette perçoit le pseudonymat:

le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histrionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique. De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une oeuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire.¹⁰

Genette souligne ici deux aspects importants du pseudonyme: comme Baillet, il insiste sur le rôle du masque et du miroir dans la création. À travers le procédé du pseudonymat, l'auteur manifeste non seulement une intention d'invention poétique, mais aussi un désir histrionique de capter l'attention du public, un désir narcissique de séduction. Et quel meilleur lieu de séduction que la couverture de l'oeuvre! Genette souligne en outre un deuxième aspect du pseudonyme, la fonction créatrice du pseudonyme lui-même: s'inventer un pseudonyme, c'est déjà écrire.

Si prendre un pseudonyme revient à mettre en scène un personnage-écrivain fictif, cet acte est plus qu'une création littéraire, c'est une réflexion sur la création littéraire et il constitue alors un procédé autoreprésentatif:

¹⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 53.

L'autoreprésentation se manifeste de la façon la plus visible au niveau de l'énonciation. La mise en scène d'un personnage écrivain ou d'une figure auctoriale relève d'une si longue tradition littéraire qu'il est aisé d'y voir un reflet de l'activité de la création artistique. Ce reflet qui joue d'une mimésis dans la mesure où il évoque la présence d'un auteur réel (comme ne cessent de le suggérer les commentaires, par exemple, sur l'oeuvre de Proust ou de Gide) tient en réalité, comme le signale André Belleau, de l'autoreprésentation:

[...] Le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. Voici un auteur qui parle pour faire parler, écrire, agir un autre auteur. Or ce jeu de miroirs met vivement en lumière le discours du récit. [...] Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire: par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autofère.¹¹

Le seul acte de mettre en scène un auteur fictif implique déjà une activité autoreprésentative. La mise en scène de ce premier personnage-écrivain fictif, il y en a d'autres, nous le verrons, correspond à une représentation de l'acte d'écrire, de la création littéraire.

Enfin, le recours au pseudonymat met en cause le statut de l'auteur. Est-il auteur ou personnage? Cette première mise en cause du statut de l'auteur correspond à un premier dédoublement de l'auteur, et ce dédoublement annonce déjà programmatiquement le dédoublement explicite de l'auteur que le lecteur constate plus avant dans le recueil.

¹¹ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 179.

Cette mise en cause du statut de l'auteur provient du contrat primaire établi par le pseudonyme, contrat de fiction, de non vérité, voire de mensonge. En prenant un prénom qui n'est pas le sien, Louis Bertrand nous signale qu'il ne dit pas vrai. Quand il signe "Aloysius Bertrand", il dit "Voici mon nom, mais ce n'est pas mon nom"; il dit au lecteur "Attention, je mens". Le pseudonyme fonctionne ainsi comme un avertissement. Cet avertissement devient explicite quand l'auteur signe la première préface de son vrai prénom¹². Par cet emploi du prénom véritable, l'emploi du pseudonyme sur la couverture est souligné et l'aspect fictif du pseudonyme est mis en relief.

Diverses interprétations du procédé du pseudonymat sont donc possibles: souci de la part de l'auteur d'éviter l'homonymie; emprunt aux langues étrangères, et identification au mouvement romantique; figuration (autoreprésentative) d'une écriture; avertissement de mensonge possible.

(B) Le titre

Comme c'est l'habitude, au moins depuis la Renaissance¹³, un titre figure sur la page de couverture. Ce titre ne remplit pas forcément d'autre fonction que celle de la désignation, mais sert au moins à distinguer le texte

¹² Éd. Milner, *op. cit.*, p. 78.

¹³ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 54.

d'autres textes. Le titre peut en outre indiquer un contenu et séduire un public.¹⁴ Telles sont aussi les fonctions que l'on peut attribuer au titre du texte de Bertrand.

Dans le cas de *Gaspard de la Nuit*, on note d'abord que le titre correspond à un nom propre. Un tel titre désigne traditionnellement un personnage de roman, souvent le personnage principal: *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *Le Père Goriot*, etc.. Mais comme il ne s'agit pas d'un roman mais d'un recueil poétique, ce n'est pas à un personnage intradiégétique que renvoie le titre. Cela, on le sait parce que, immédiatement après le titre de l'oeuvre, on lit: "Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot" et le terme de "fantaisies" ne renvoie pas seulement au genre romanesque, mais à aucun genre traditionnel connu.

Le seul nom du personnage introduit cependant d'autres éléments du contenu du recueil: il signale une organisation de l'imaginaire dans le régime nocturne¹⁵. Or, le monde de *Gaspard de la Nuit* appartient bel et bien à la nuit, au monde de l'obscurité, des ténèbres, du rêve, du cauchemar. Un survol rapide des titres de certains de poèmes témoigne de cet aspect du texte: "Les Gueux de nuit", "L'Office du soir", "La Messe de Minuit", "Le Clair de lune", "Un Rêve".

¹⁴ *Ibidem*, p. 73.

¹⁵ Sur ce terme, voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984, Livre Deuxième.

Le deuxième livre de *Gaspard* s'intitule même "La Nuit et ses prestiges", preuve indéniable du rôle de la nuit dans l'oeuvre.

Si le titre nous donne donc des indications sur le contenu du livre, la nuit évoquée dans le titre correspond à une autre fonction du titre, une fonction de séduction:

Quand elle utilise des mots dérivés, à forte articulation morphologique, tels que *clarté* ou *obscurité*, le travail de la poésie, dans son effort général pour naturaliser et pour réifier le langage, consiste à effacer la motivation intellectuelle au profit d'associations plus physiques, donc plus immédiatement séduisantes pour l'imagination. Avec des lexèmes <<élémentaires>> comme *jour* et *nuit*, cette réduction préalable lui est en quelque sorte épargnée, et l'on peut supposer que la valeur poétique de tels vocables tient pour une grande part à leur opacité même, qui les soustrait d'avance à toute motivation analytique, et qui, par là même, les rend plus <<concrets>>, plus ouverts aux seules rêveries de l'imagination.¹⁶

Ce que souligne ici Genette, c'est le côté "naturel" et élémentaire de la poésie, sa fonction vivifiante sur le langage. Il constate que plus un mot est élémentaire, plus il est opaque, plus il est solide, plus il atteint directement l'imagination et la livre à une activité mentale qui n'est pas dirigée par une suite d'associations forcément morphologiques. Les syllabes des mots *jour* et *nuit* sont particulièrement efficaces: elles sont irréductibles et de

¹⁶ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 1969, p. 110.

grande puissance imaginaire et, à partir de là, elles sont poétiques. Il s'agit d'une économie poétique de l'essentiel, du fondamental.

Genette poursuit son analyse en mentionnant que le jour est

le terme *normal*, le versant non spécifié de l'archi-jour, celui qui n'a pas à être spécifié parce qu'il va de soi, parce qu'il est l'essentiel; la nuit au contraire représente l'accident, l'écart, l'altération.¹⁷

La nuit est anormale, elle est le survenant dont on ne connaît pas la nature, elle est le produit d'une *altération*, c'est-à-dire qu'elle est *autre*, et nous en sommes donc altérés, elle donne soif. La nuit, et donc le titre *Gaspard de la Nuit*, nous séduit doublement, dans son irréductibilité évocatrice et dans son étrange altérité.

Nous pouvons en conclure que le titre *Gaspard de la Nuit* satisfait non seulement à la fonction de l'identification de l'oeuvre, mais qu'il remplit aussi les deux autres fonctions possibles: il nous donne des indications sur le contenu du recueil puisqu'il évoque le nom d'un personnage à venir et il signale dès ce premier lieu paratextuel une organisation de l'imaginaire dans le régime nocturne. Comme nous venons de le voir, le titre est donc un lieu de séduction du lecteur et, tout comme le nom

¹⁷ Gérard Genette, *ibidem*, p. 104.

de l'auteur, un élément primordial de l'ensemble paratextuel. Il en est de même du sous-titre.

(C) Le sous-titre et l'intertitre

Le sous-titre de *Gaspard de la Nuit* est *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Si nous étudions soigneusement le sous-titre tel qu'il apparaît dans l'édition Payot¹⁸, on s'aperçoit que le sous-titre est divisé en deux parties: le mot "Fantaisies" se trouve isolé sur une ligne et est écrit dans une fonte typographique différente du reste du sous-titre; l'expression "À la manière de Rembrandt et de Callot" suit sur les deux lignes suivantes. Conséquence: le mot "Fantaisies" est mis en valeur.

Le seul mot de "fantaisies" évoque des pièces, musicales, de forme libre. Bien qu'il constitue une indication de genre, comme c'est souvent le cas pour un sous-titre, ce terme de "Fantaisies" ne fait référence à aucun genre connu. Avec *Gaspard de la Nuit*, il ne s'agit ni de roman, ni de biographie historique, ni de théâtre, ni de vers: le terme générique de <<Fantaisies>> connote autre chose, un produit littéraire de l'imagination - du caprice et de la folie. Avec l'imagination, nous revenons au

¹⁸ Nous répétons que l'édition Milner ne fournit pas de sous-titre sur la première page de couverture, mais la page de titre (p. 58) reprend la disposition typographique de l'édition Payot.

domaine du rêve, c'est-à-dire de l'occulte, de la nuit. Dans cette mesure, le sous-titre reprend donc certains éléments du titre, mais il en suggère d'autres.

Si elles sont de forme "libre", ces fantaisies ne sont pas le simple produit d'une folie, sans ordre, sans structure; elles sont organisées selon certains critères, elles sont écrites "à la manière de Rembrandt et de Callot". Cette expression fait référence à un autre aspect essentiel du texte, les rapports entre les arts. La fantaisie, le caprice, la folie de *Gaspard de la Nuit*, ne réside pas uniquement dans l'intégration au sein d'un texte de textes empruntés à plusieurs genres littéraires, mais aussi dans les nombreux emprunts à des arts autres que la littérature, comme la deuxième partie du sous-titre l'indique. Par un emprunt aux théories artistiques et par l'emploi d'un vocabulaire artistique, par une concentration sur les mêmes thèmes, sur les mêmes sujets, l'auteur peut écrire comme le peintre peint ou comme le graveur grave. Nous verrons que, dans la première préface, le personnage-écrivain précise que ce n'est pas uniquement à Rembrandt et à Callot qu'il emprunte, mais à plusieurs écoles et mouvements. Nous pourrions donc lire, rétrospectivement, le sous-titre comme "Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot (parmi d'autres artistes)" et voir dans le recueil des formes caractéristiques de la littérature, mais aussi des beaux-arts et de la musique. Si ces éléments intertextuels seront

abordés plus en détail dans notre étude des préfaces et des épigraphes, il est intéressant de noter ici qu'ils sont suggérés dès la première page de couverture, dans le sous-titre.

A travers l'intention d'auteur, explicitement intertextuelle, l'oeuvre de Bertrand manifeste son aspect autoreprésentatif.

Jusqu'ici, [...], les critiques ont rarement examiné ce procédé en fonction de l'autoreprésentation. Quelquefois on signale même un jeu intertextuel sans l'intégrer à une pratique autoréférentielle. Et pourtant, [...], il s'agit là d'un procédé capital de redoublement textuel.¹⁹

Dans la formulation du sous-titre on peut voir une intention d'établir de rapports entre le texte et les beaux-arts et une représentation de l'oeuvre comme dépassant la limites d'un genre littéraire.

Il est intéressant ici de mentionner enfin un élément du paratexte qui, dans le cas de *Gaspard*, a un rôle particulièrement important: la page d'intertitre. Sur cette page²⁰ on trouve, en guise de titre, *Les Fantaisies de Gaspard de la Nuit*. Cet intertitre est met en cause le titre et le sous-titre, car ce n'est pas ce qui figure sur la page de couverture. Les fantaisies ne sont plus à la manière de Rembrandt et de Callot, mais relèvent entièrement

¹⁹ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 54.

²⁰ Éd. Milner, *op. cit.*, p. 83.

de l'auteur supposé, inventé, Gaspard de la Nuit. Si Gaspard est lui-même une fantaisie d'Aloysius Bertrand, les pièces du livre sont écrites dans une espèce de mise en abîme de la fantaisie et du fantastique. Quoiqu'il s'agisse d'une transposition assez mineure du titre, c'est une transposition importante, car elle contribue à la confusion générale pour ce qui est des rapports entre l'auteur du livre et son titre.

Cet intertitre est lui-même suivi d'une nouvelle page de titre qui annonce: *Ici commence le premier livre des Fantaisies de Gaspard de la Nuit*. Devons-nous alors comprendre que le titre du texte qui suit est "Les Fantaisies de Gaspard de la Nuit" et non pas "Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot"? Tout comme il a deux auteurs et deux préfaces, il doit y avoir deux titres aussi. Interprétation plus intéressante: il y a un changement de titre à l'intérieur du texte, le texte est quelque chose qui n'arrête pas de se faire et de se refaire.

Nous pouvons conclure que la première page de couverture est importante, car elle établit le contrat de lecture entre l'auteur et son lecteur. Nous avons vu que ce contrat dans le cas de *Gaspard de la Nuit* est pluriel: "je prends un prénom romantique; mon texte est romantique"; "il

s'agit de fantaisies et non d'une forme plus traditionnelle"; "mon texte a des rapports intertextuels avec les beaux arts", "le monde imaginaire de mon livre se situe dans un régime nocturne" et, par le biais du pseudonyme, "mon contrat de lecture avec le lecteur est équivoque: une partie de mon nom est mensonge, alors je ne dis pas vrai; lecteur, méfiez-vous".

Nous avons aussi vu que le procédé du pseudonymat, en ce qu'il met en scène un personnage-écrivain, et la nature intertextuelle du titre du recueil signalent une intention autoreprésentative de l'oeuvre, et chez Bertrand cette intention est explicite.

Parmi les conclusions les plus importantes de cette étude de la page de couverture, nous retiendrons donc la nature romantique et intertextuelle du contrat de lecture et l'essence autoreprésentative des péritextes. Dans les deux chapitres à venir, nous aborderons le texte à la lumière de ces éléments.

Chapitre deux.

L'Avant-texte

Nous appelons *avant-texte* tous les paratextes qui figurent à l'intérieur d'un recueil et qui l'introduisent: ce sont ici les deux épigraphes qui précèdent l'oeuvre, les deux préfaces, et une longue dédicace. Les deux épigraphes qui précèdent le texte sont regroupées sur la deuxième page¹. Ces deux épigraphes consistent en une citation attribuée à Sainte-Beuve et un extrait de ballade. La troisième page, la page suivante, reprend le titre, "Gaspard de la Nuit" et ce titre est immédiatement suivi d'un texte à la première personne; c'est la première préface, celle de Louis Bertrand. Cette préface s'étend sur vingt pages. Puis, on retrouve une deuxième préface, attribuée à un auteur fictif cette fois, Gaspard de la Nuit. Cette deuxième préface compte deux pages; nous en sommes déjà à près de vingt-quatre pages de péritextes et "le" texte ne débute toujours pas. Ensuite, on note encore une longue dédicace adressée à Victor Hugo, qui n'est pas signée, mais qui est datée du 20 septembre 1836. Cette dédicace rassemble, outre la mention "À M. Victor Hugo", un extrait

¹ Nous sautons ici les paratextes éditoriaux de l'édition critique de Max Milner et nous envisageons donc la page 58 de cette édition, la deuxième page, donc celle qui suit la page de titre.

d'une ode de Charles Brugnot, un extrait de *L'Abbé de Walter Scott*, et six versets. Nous sommes à la vingt-cinquième page du recueil², et le texte n'a toujours pas commencé. Tous ces péritextes différent le début et sont en outre importants en ce qu'ils donnent à lire autrement le texte qui les suit. Les deux préfaces en particulier posent le problème du statut de l'auteur par rapport à son texte; il n'y a pas seulement deux titres, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, mais deux auteurs, et même deux préfaces pour une seule oeuvre. Nous verrons que ce dédoublement d'auteurs et d'éléments paratextuels peut être interprété comme une extension de la double nature de l'art, dualité qui est développée dans les deux préfaces du recueil.

Nous divisons ces péritextes en deux grandes catégories. Nous regroupons les deux premières épigraphes et la dédicace dans une première catégorie que nous appelons "péritextes fragmentaires", puis nous rassemblons les deux préfaces dans une deuxième catégorie, "l'instance préfacielle". Nous allons étudier tout cet avant-texte dans ses rapports avec l'ensemble du recueil.

² Éd. Milner, *op. cit.*, p. 82.

(A) Péritextes fragmentaires

Comme péritextes fragmentaires, nous examinerons les épigraphes d'avant-texte: les deux épigraphes et la dédicace. Les deux premières épigraphes du texte annoncent le rôle important de l'épigraphe dans le recueil et renforcent la dimension intertextuelle du texte. Quant à la dédicace, elle met en cause la dimension romantique du contrat de lecture établi en page de couverture.

(i) Épigraphes d'avant-texte

Nous avons établi dans le premier chapitre que l'oeuvre de Bertrand est de nature intertextuelle, cela en raison de la dimension intertextuelle du contrat de lecture qui s'instaure dès la première page de couverture. L'épigraphe est en elle-même de nature intertextuelle en ce qu'elle renvoie à d'autres textes.

Il s'agit donc d'abord d'essayer de dégager les rapports intertextuels qui s'établissent entre le texte de Bertrand et les textes d'où ces épigraphes sont extraites. Pour cela, il faut essayer de préciser l'origine des épigraphes, c'est-à-dire qu'il faut dépasser les limites des épigraphes proprement dites et considérer les éléments qui les situent: auteur, titre, etc;

En le tissant en une grande toile d'intertextualité, en l'ouvrant au-delà de ces frontières typographiques, ces épigraphes semblent exiger que le poème en prose soit lu non pas isolément mais <<dialogiquement>>, c'est-à-dire en

rapport avec les types d'auteurs ou les genres ou
les modes de discours qui le préfacent en
citation.³

Aussi, dans notre analyse de ces premières épigraphes, nous ne nous limitons pas à l'examen des rapports entre les épigraphes proprement dites et *Gaspard de la Nuit*, mais nous tentons d'établir des liens entre épigraphe et texte sur le plan de l'oeuvre et de l'auteur du passage cité.

(a) Épigraphe attribuée à Sainte-Beuve

La toute première épigraphe de *Gaspard de la Nuit* est une citation en exergue attribuée à Sainte-Beuve:

Ami, te souviens-tu qu'en route pour Cologne,
Un dimanche, à Dijon, au coeur de la Bourgogne,
Nous allions admirant clochers, portails et tours,
Et les vieilles maisons dans les arrière-cours?
SAINTE-BEUVE, *Les Consolations*.⁴

Bertrand emprunte cette épigraphe au XIX^e poème du recueil de Sainte-Beuve ayant pour titre *Les Consolations*⁵. Ce poème de Sainte-Beuve est intitulé "À mon ami Boulanger". Il s'agit de Louis Boulanger, un peintre contemporain de Sainte-Beuve et de Bertrand. Pour le lecteur de Sainte-

³ C'est nous qui traduisons de l'anglais ces lignes de Richard Sieburth ('*Gaspard de la Nuit: Prefacing Genre*', in *Studies in Romanticism*, vol. 24, n° 2, Boston, Boston University, Graduate School, 1985, p. 252): "By weaving it into a larger web of intertextuality, by opening it beyond its typographic borders, these epigraphs would seem to demand that the prose poem be read not in isolation but dialogically, that is, in relation to the kinds of authors or genres or modes of discourse which preface it in quotation."

⁴ Éd. Milner, op. cit., p. 58.

⁵ Sainte-Beuve, *Poésies complètes*, Paris, G. Charpentier et cie, Éditeurs, 1890, p. 251-4.

Beuve, le terme en apostrophe, "Ami", interpelle plusieurs destinataires à la fois: le lecteur de Sainte-Beuve, mais aussi Louis Boulanger lui-même, puisque ce poème lui est dédié. Pour le lecteur de Bertrand, il y a une espèce de mise en abîme de l'apostrophe. Dans *Gaspard de la Nuit*, le vocatif interpelle Sainte-Beuve, le peintre Louis Boulanger, les lecteurs de Sainte-Beuve et, en plus, les lecteurs de *Gaspard de la Nuit*. En effet, cette épigraphe renvoie à Sainte-Beuve ses propres mots et, dans cette perspective, on peut dire que l'épigraphe constitue une sorte de dialogue entre deux auteurs. Le texte de ce point de vue s'adresse tout autant à Sainte-Beuve qu'aux lecteurs de *Gaspard de la Nuit*.

Dans la mesure où le titre du poème de Sainte-Beuve d'où est extraite cette épigraphe est intitulé "À mon ami Boulanger", cette épigraphe fonctionne aussi, intertextuellement, comme une espèce de dédicace de l'auteur de *Gaspard de la Nuit* au peintre. Deux des poèmes du recueil sont d'ailleurs dédiés au peintre⁶. Dans la mesure où l'auteur cite un autre auteur, il se met dans la position de quelqu'un qui reconnaît sa dette envers quelqu'un d'autre et l'auteur de *Gaspard de la Nuit*, en citant ce poème de Sainte-Beuve, rend donc hommage aux deux artistes à la fois:

⁶ Éd. Milner, *Les Gueux de nuit*, p. 111, et *La Ronde sous les cloches*, p. 143.

à l'homme de lettres, Sainte-Beuve, et au peintre, Louis Boulanger.

Si on consulte le poème de Sainte-Beuve d'où est extraite l'épigraphe, on peut établir un lien plus précis entre le texte de Sainte-Beuve et le texte de Bertrand. On observe dans le poème de Sainte-Beuve au moins deux des éléments que l'on retrouve dans la dédicace de Bertrand. Si nous relisons le poème de Sainte-Beuve, et en particulier les quatre derniers vers, on y relève premièrement l'évocation du thème de l'angoisse du poète face à la mort et deuxièmement, un désir d'être apprécié par Victor Hugo. Citons ces quatre vers de Sainte-Beuve:

Le soir viendra trop tôt, menant la nuit funeste;
Faisons, tant que pour voir assez de jour nous
reste
Faisons pour nous, pour l'art, pour nos amis
encor,
Pour être aimé toujours de notre grand Victor.

Or, cette angoisse face à la mort, "Le soir viendra trop tôt", et ce désir d'approbation de Victor Hugo, "Pour être aimé toujours de notre grand Victor", le narrateur-auteur les partage. On les retrouve dans le texte de Bertrand, "Mais le petit livre que je te dédie, aura subi le sort de tout ce qui meurt [...]"⁷.

L'épigraphe attribuée à Sainte-Beuve est donc capitale car elle situe le texte de Bertrand dans un rapport

⁷ Éd. Milner, *op. cit.*, p. 81.

d'intertextualité avec des textes des poètes romantiques: elle évoque la crainte de tomber dans le néant, dans l'obscurité, dans l'oubli. L'hommage que rend l'auteur à Sainte-Beuve en le citant n'est donc pas simplement théorique.

Cette épigraphe est également importante en ce qu'elle évoque la ville de Dijon, lieu de naissance de Bertrand, ville romantique par excellence⁸ et thème capital de *Gaspard de la Nuit*. L'épigraphe suivante, anonyme, le confirme et évoque de nouveau cette ville.

(b) Épigraphe anonyme

Comme l'épigraphe précédente, l'épigraphe anonyme évoque la vieille capitale bourguignonne:

Gothique donjon
Et flèche gothique
Dans un ciel d'optique,
Là-bas, c'est Dijon.
Ses joyeuses treilles,
N'ont point de pareilles;
Ses clochers jadis
Se comptaient par dix.
Là, plus d'une pinte
Est sculptée ou peinte;
Là, plus d'un portail
S'ouvre en éventail.
Dijon, Moult te tarde!
Et mon luth camard
Chante la moutarde
Et ton Jacquemart!⁹

⁸ Pour plus de détails, on consultera Henri Chabeuf, *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon*, Dijon, Éditions Darantière, 1889.

⁹ *Ibidem*, p. 58.

Une fois encore, l'épigraphe réitère le contrat romantique de lecture établi antérieurement. Sur le plan du vocabulaire, le romantisme est évident; le gothique donjon, les treilles, les clochers, les portails, le luth et le jacquemart sont autant d'archétypes romantiques.

On note par ailleurs qu'aucune mention de texte-source ne suit cette deuxième épigraphe: c'est la seule épigraphe du recueil sans identification de titre ou de nom d'auteur. La raison de cette absence de référence est évidente; il s'agit d'une épigraphe d'auteur:

[1]'alternative théorique à l'épigraphe allographe, c'est évidemment l'épigraphe autographe, explicitement attribuée à l'épigrapheur lui-même, c'est-à-dire, *grosso modo*, à l'auteur du livre.¹⁰

L'auteur se cite lui-même. Cette épigraphe en effet est extraite d'un autre poème de Bertrand, "Dijon"¹¹, qui ne fait pas partie des poèmes de *Gaspard de la Nuit*. Bertrand, qui a eu recours sur la page de couverture au procédé du semi-pseudonymat, emploie ici le procédé de l'anonymat pour l'épigraphe:

Le plus souvent, l'auto-épigraphe est plus discrètement déguisée, soit, [...] en épigraphe apocryphe ou fictive [...], soit en épigraphe anonyme.¹²

¹⁰ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 141.

¹¹ Louis Bertrand, *Oeuvres poétiques et pièces diverses*, publiées par Cargill Sprietsma, Paris, Champion, 1926, p. 30-2.

¹² Gérard Genette, op. cit.

Genette mentionne ici l'effet de déguisement qui résulte de l'épigraphe anonyme. L'auteur se déguise par le truchement de l'anonymat, l'absence de nom cachant, tout comme un nom fictif, l'identité de l'auteur. Encore une fois il en résulte un effet de confusion pour ce qui est de l'identité et du statut de l'auteur.

On notera encore que l'autocitation est un élément important du péri-texte en ce qu'elle relève non seulement d'une pratique du pseudonymat particulière, mais aussi d'une intertextualité particulière. L'auteur invite le lecteur à percevoir le texte non pas dans ces rapports intertextuels avec d'autres auteurs ou d'autres textes, mais dans un lien intertextuel avec son oeuvre propre. Ce faisant, il suggère au lecteur d'accorder de l'importance à ses écrits antérieurs.

Cette épigraphe est donc significative pour deux raisons. D'abord, elle renforce le contrat romantique de lecture établi initialement par la première page de couverture et ultérieurement par la citation de Sainte-Beuve. Ensuite, l'épigraphe relie de façon intertextuelle l'oeuvre de Bertrand non seulement avec d'autres oeuvres romantiques mais également, par l'autocitation, avec ses écrits antérieurs.

(ii) Dédicace

Contrairement à la convention qui consiste à dédier un livre en une ou deux lignes, la dédicace de *Gaspard de la Nuit* occupe deux pages¹³. Elle se compose d'une formule traditionnelle: "À M. Victor Hugo", mais cette formule peut elle-même être envisagée comme un titre de passage. En effet, elle est suivie d'un poème composé de six versets. Entre ces six versets et la formule traditionnelle de la dédicace, on constate encore la présence de deux autres éléments de paratexte, deux nouvelles épigraphes, l'une, un extrait d'un texte d'un contemporain de Bertrand, Charles Brugnot, et l'autre, un extrait de *L'Abbé* de Walter Scott.

On notera au passage que Bertrand a choisi un extrait d'un poème en vers et un extrait d'une oeuvre romanesque, c'est-à-dire un texte en prose. Or l'écriture du recueil se trouve au carrefour de ces deux genres, puisque c'est de la poésie en prose.

Quel est cependant le rôle de cette longue dédicace? Selon Jean Verrier, un auteur qui dédie son oeuvre à un autre écrivain "[...] peut exprimer par là une dette d'inspiration, une filiation spirituelle"¹⁴. Ce que suggère ainsi Verrier, c'est l'importance qu'un auteur peut accorder

¹³ Éd. Milner, *op. cit.*, p. 81-2.

¹⁴ Jean Verrier, *Les Débuts de romans*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1988, p. 21.

à l'expression d'une dette et d'une filiation, à un vouloir emprunter, voir à un vouloir partager, une renommée, une crédibilité, l'ethos d'un dedicataire.

C'est une intention d'auteur semblable qui s'observe dans la première épigraphe de dédicace de *Gaspard de la Nuit*. Cette épigraphe a pour thème l'expression d'un désir de renommée que l'auteur-narrateur craint ne jamais obtenir, "La gloire ne sait point ma demeure ignorée"¹⁵. Cependant, on observe dans l'épigraphe suivante un dédain pour l'opinion du peuple, "Nargue de vos esprits errants, [...], je ne m'en inquiète pas [...], les chaires sont occupées par de braves ministres, et les oreilles du peuple remplies de saintes doctrines"¹⁶. Les deux épigraphes correspondent donc à une structure antithétique; la première manifeste un désir d'approbation, alors que la deuxième s'en moque.

En ce qui concerne les six versets qui suivent ces épigraphes, le vocabulaire provient, semble-t-il, d'une source principale, les écrits des romantiques; les termes "des châtelaines", "des ménestrels", "florilège de chevalerie", "Décaméron d'amour", "quelque légende en lettres gothiques", "une licorne" et "deux cigognes" relèvent du vocabulaire gothique et romantique. Comme pour le semi-pseudonyme, l'auteur semble exprimer certains "goûts

¹⁵ Éd. Milner, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶ *Ibidem*.

moyenâgeux"¹⁷. Comme Scott et Brugnot sont aussi des écrivains romantiques, l'auteur tente de s'identifier au mouvement romantique. Cette dédicace semble ainsi confirmer l'aspect romantique du contrat de lecture:

Certes il contient des archétypes romantiques: l'inspiration fantastique, les réminiscences moyenâgeuses, le goût de l'exotisme et du grotesque. Il y a l'encadrement, assez fréquent chez les romantiques, de deux préfaces et d'un prologue-dédicace à un contemporain, Victor Hugo.¹⁸

Mais on peut se demander si les épigraphes ne font que confirmer la dimension romantique de l'oeuvre. Kathryn Slott s'est posé la question de la façon suivante:

Mais s'agit-il seulement d'un "romantisme évident et apparemment conventionnel" dont importe seul l'effet du superficiel?¹⁹

Notre réponse à cette question est non. L'emploi du semi-pseudonyme constitue un premier avertissement, un premier avis au lecteur que le contrat romantique de lecture n'est pas à prendre à la lettre.

Les six versets de la dédicace nous semblent au contraire devoir être interprétés à la lumière de la structure antithétique des épigraphes. Dans ces versets,

¹⁷ Voir note 18.

¹⁸ Kathryn Slott, "Le texte e(s)t son double. *Gaspard de la Nuit*: intertextualité, parodie, auto-parodie", in *French Forum*, vol. 6, n° 1, (R.C. et V.A. La Charité, éditeurs), Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1981, p. 28.

¹⁹ *Ibidem*.

l'auteur fait appel à l'ethos d'Hugo pour qu'on n'oublie pas *Gaspard de la Nuit*: "Alors, qu'un bibliophile s'avise d'exhumer cette oeuvre moisie et vermoulue, il y lira à la première page ton nom illustre [...]".²⁰ Mais si l'auteur-narrateur reconnaît la célébrité d'Hugo, cette reconnaissance est teintée d'un certain mépris, d'une certaine ironie. L'emploi d'un vocabulaire condescendant est évident: "le livre mignard", "le bien choyé de châtelaines", "florilège de chevalerie", "les nobles oisivetés des manoirs"²¹. L'auteur de *Gaspard de la Nuit* s'engage de cette façon dans la destruction de l'ethos d'abord réclamé.

Cette dédicace est d'autant plus ironique que la première occurrence du nom d'Hugo, le dedicataire, se trouve bien loin de cette première page du recueil, perdue dans un système compliqué de paratextes; la mention du nom d'Hugo est en effet précédée de plus de vingt pages d'autres paratextes, d'épigraphes et de préfaces²². La référence à Hugo ne suffit même pas puisque son nom, "[...] illustre [...] n'aura point sauvé le mien de l'oubli."²³ Dans une même phrase, l'auteur-narrateur évoque ainsi un espoir et l'impossibilité de cet espoir. Enfin, si l'auteur-narrateur dédie son oeuvre à Victor Hugo et si, par là, il manifeste

²⁰ *Ibidem*, p. 81-2.

²¹ *Ibidem*, p. 81.

²² La dédicace figure en pages 27 et 28 de l'édition Payot, *op. cit.*

²³ *Ibidem*, p. 82.

une certaine "dette d'inspiration, de filiation spirituelle" envers le grand poète, il ne le cite qu'une fois dans tout le recueil.²⁴ D'autres auteurs sont plus souvent cités en exergue; deux épigraphes sont attribuées à Alphonse de Lamartine²⁵ et trois à Walter Scott²⁶.

La structure antithétique des épigraphes annonce par conséquent l'ambivalence de l'auteur envers la renommée, ambivalence qui se traduit dans la dédicace par l'ironie. Cette ironie fait du contrat romantique de lecture une parodie. C'est donc dans une optique de parodie qu'il faut considérer cette dédicace et, par conséquent, le contrat romantique de lecture des paratextes précédents.

La dérision, observable dans des expressions telles que "Le livre mignard de tes vers"²⁷ et "ton nom illustre"²⁸, atteint le mouvement même du romantisme. Relisons les premières lignes de la dédicace:

Le livre mignard de tes vers, dans cent ans comme
aujourd'hui, sera le bien choyé des châtelaines,
des damoiseaux et des ménestrels, florilège de
chevalerie, Décaméron d'amour qui charmera les
nobles oisivetés des manoirs.²⁹

²⁴ Un extrait des *Chants du Crépuscule* apparaît en tête de "L'Office du soir", *ibidem*, p. 119.

²⁵ *Ibidem*, p. 207, 213.

²⁶ *Ibidem*, p. 123, 147, 161.

²⁷ Éd. Milner, *op. cit.*, p. 81.

²⁸ *Ibidem*, p. 82.

²⁹ *Ibidem*, p. 81.

Le livre "mignard", c'est-à-dire le livre d'une douceur affectée, voire d'un romantisme sentimental, avec toutes les connotations péjoratives impliquées, ne sera apprécié que par les romantiques! Ces "châtelaines", ces "damoiseaux" et ces "ménestrels" appartiennent aux archétypes du romantisme, et c'est eux qui apprécieront les livres d'Hugo, considérés comme étant d'une douceur méprisable.

Nous sommes donc invités, en définitive, à lire le recueil de Bertrand non comme une quête romantique de l'art sous toutes ses formes, mais comme une parodie du romantisme et de cette quête. Si la dédicace de l'oeuvre ne s'adresse qu'ironiquement à Victor Hugo, c'est aux lecteurs futurs de *Gasparé de la Nuit* que Bertrand s'adresse; le nom du grand écrivain en tête du recueil éveillera suffisamment de curiosité chez le "bibliophile" qui lira le texte et "[...] délivrera le frêle essaim de mes esprits qu'auront emprisonnés si longtemps des fermaux de vermeil dans une geôle de parchemin."³⁰ C'est plutôt à ce bibliophile, à cet amateur de livres, lecteur futur du recueil, qu'est dédiée l'oeuvre.

L'oeuvre ne se donne pas à lire comme un recueil romantique, mais comme une parodie du texte romantique. Il s'ensuit donc qu'il s'agit à nouveau d'un procédé autoreprésentatif, puisque "[...] toute parodie linguistique

³⁰ *Ibidem*, p. 82.

attire l'attention du lecteur sur la pratique des signes"³¹. Cette dédicace est ainsi à la fois une réflexion du texte et une réflexion sur le texte. Il en va de même sur le plan des instances préfacielles.

(B) L'Instance préfacielle

Les deux préfaces de *Gaspard de la Nuit* sont importantes en ce qu'elles contribuent au jeu de doubles mis en place en page de couverture par le semi-pseudonyme. Dans ces préfaces, nous allons d'abord et avant tout étudier la représentation du personnage-écrivain, qui apparaît comme lié au double, et la conception de l'art, qui est présenté aussi comme un phénomène à deux faces. L'art et la création artistique sont envisagés sous la figure du double, c'est-à-dire, dans le meilleur des cas, comme une reproduction et, dans le pire des cas, comme une contrefaçon.

(i) Préface de Bertrand

Nous étudierons maintenant, la première préface intitulée, de façon ambiguë, *Gaspard de la Nuit*.

L'expression "Gaspard de la Nuit" renvoie en effet au recueil, à cette préface à l'intérieur du recueil et, comme nous allons le montrer, l'expression renvoie également à un

³¹ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 184.

personnage-écrivain, auteur fictif du recueil. Dans cette préface, Bertrand s'identifie en effet comme simple éditeur et non comme l'auteur du recueil; l'auteur se distancie ainsi pour une deuxième fois du texte.

Cette préface de Bertrand est un long discours à la première personne où le narrateur représenté raconte les événements conduisant à sa prise en main du manuscrit. Il se trouve dans un jardin à Dijon quand il rencontre un personnage avec lequel il s'entretient sur la question de l'art. Le personnage avec lequel le narrateur représenté discute n'est nul autre que Gaspard de la Nuit, "un pauvre diable dont l'extérieur n'annonçait que misères et souffrances"³². Quand la conversation entre ce narrateur et Gaspard de la Nuit se termine, ce narrateur se retrouve avec le manuscrit du personnage. C'est Gaspard l'auteur des poèmes en prose!

Le texte met en scène un auteur semi-fictif, "Aloysius Bertrand", puis met en scène un narrateur représenté qui fait au lecteur le récit de sa rencontre avec un autre personnage fictif qui serait l'"auteur véritable" du texte. Il y a donc là une mise en abîme d'auteurs fictifs différents, mise en abîme qui met en scène des personnages-écrivains, une mise en abîme de la fiction.

³² *Ibidem*, p. 59.

Cette structure en abîme relève encore une fois de l'autoreprésentation: "[...]en mettant en rapport le prologue (construit en abîme) et l'oeuvre - la structure en abîme tient de toute évidence du mouvement analytique d'une pensée dans la dynamique d'un texte."³³ Une telle perspective assimile l'écriture autoréflexive à un "mouvement analytique de [la] pensée", à de la critique. L'acte critique est donc implicite dans cette structure en abîme, dans l'acte autoreprésentatif et réflexif qu'elle implique. Si nous pouvons relier cette perspective critique avec l'ironie de l'auteur dans la dédicace, et avec la parodie du mouvement romantique, nous pouvons dire que cette parodie est en fait une critique de ce mouvement.

Au terme de ces remarques nous pouvons affirmer que deux éléments sont primordiaux dans cette préface: la question de l'art et le personnage-écrivain. C'est sur ces deux éléments que nous nous concentrons maintenant.

L'Art

La préface de l'auteur-narrateur joue un rôle important dans l'ensemble paratextuel parce qu'elle introduit la dualité de l'art. Or celle-ci est fondamentale en raison du parallélisme qu'elle établit avec l'écriture considérée elle aussi comme un phénomène à deux faces.

³³ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 181.

Au départ, l'art est quelque chose d'éphémère, de fugitif: "l'art ayant été pour moi ce qu'est une aiguille dans une meule de foin [...] Qu'est-ce que l'art? - L'art est la science du poète. - Définition aussi limpide qu'un diamant de la plus belle eau"³⁴. Ceci revient à dire que la définition courante de l'art est tellement claire qu'elle est invisible. L'art est aussi objet de recherche: "comme au moyen-âge les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale; - l'art, cette pierre philosophale du XIX^e siècle!"³⁵ La recherche de "cette pierre philosophale" aboutit, et c'est ce compte, à une double perception de l'art; "Je réfléchis que, puisque Dieu et l'amour étaient la première condition de l'art, ce qui dans l'art est *sentiment*, - Satan pourrait être la seconde de ces conditions, ce qui dans l'art est *idée*."³⁶

L'art a donc deux faces, deux aspects contraires mais complémentaires. La quête de l'art est une quête du Diable: comme Adam et Ève qui goûtèrent du fruit interdit de l'arbre de la science du bien et du mal dans la Bible, Gaspard est donc représenté comme celui qui part à la recherche du Diable, à la recherche de l'*idée* interdite. Cette quête ne mène nulle part, car le diable n'existe pas; l'*idée*,

³⁴ *Ibidem*, p. 61.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 72.

l'originalité artistique, n'existe donc pas non plus. Que devient, alors, l'art?

- <<Il existe.>>

- <<Mais où donc?>>

- << Au sein de Dieu! >> - Et son oeil où germait une larme, sondait le ciel. - << Nous ne sommes, nous, monsieur, que les copistes du créateur. La plus magnifique, la plus triomphante, la plus glorieuse de nos oeuvres éphémères n'est jamais que l'indigne contre-façon, que le rayonnement éteint de la moindre de ses oeuvres immortelles. [...] >>³⁷

Ainsi l'homme, l'artiste, ne peut qu'essayer de reproduire les divines créations; il ne peut rien inventer, ne peut rien créer. Comment alors inventer quelque chose de nouveau, de vraiment créateur?

L'intertextualité est inévitable. Comme un texte, toute création est fondée dans une certaine mesure sur des précédents; on peut remonter autant que l'on veut en arrière, mais on ne peut retrouver le texte originel. C'est le premier créateur, Dieu, qui est l'auteur du texte originel; "Nous ne sommes [...] que les copistes du créateur."

Si l'artiste ne peut être qu'un copiste du créateur, il est donc un contrefacteur. Le thème de l'artiste comme contrefacteur, comme producteur illégitime de doubles,

³⁷ Ibidem, p. 75.

présenté ici comme prémisses de base dans la perception de l'art, revient sous diverses formes à l'intérieur du recueil.

Le premier livre de *Gaspard de la Nuit* s'intitule "Les Flamands". Ce titre renvoie donc à l'école flamande des artistes, des peintres. Or, dans le troisième poème de ce livre sur les peintres, "Le Capitaine Lazare"³⁸, on lit l'épigramme suivante: "On ne saurait prendre trop de précautions par le temps qui court, surtout depuis que les faux-monnayeurs se sont établis dans ce pays-ci." Il faut se méfier des gens qui se sont établis en Flandre, des Flamands car ce sont des faux-monnayeurs, des faussaires.

Plus avant, dans le troisième livre, "La Nuit et ses prestiges", paraît le personnage du gnome, Scarbo, le fou. Or ce fou n'est nul autre que l'écrivain: "L'empereur dicte des ordres à ses capitaines, le pape adresse des bulles à la chrétienté, et le fou écrit un livre."³⁹ Dans le poème intitulé "Le Fou" cette idée de la fausse monnaie est de nouveau introduite:

Scarbo, gnome dont les trésors foisonnent, vanait
sur mon toi, au cri de la girouette, ducats et
florins qui sautaient en cadence, les pièces
fausses jonchant dans la rue.⁴⁰

³⁸ *Ibidem*, p. 91.

³⁹ *Ibidem*, p. 217.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 137.

Scarbo laisse tomber de fausses pièces, de la fausse monnaie. Il est "Le Fou" et le fou est écrivain. Ainsi se trouvent réunis les concepts de l'artiste, de l'écrivain, du fou, du faux-monnayeur, du faussaire et du contrefacteur. C'est dire que ce thème qui est annoncé dans cette première préface est repris et développé dans le corps du recueil proprement dit. Il y a donc un lien étroit, textualisé et non seulement théorique, entre le contenu de cette préface et le contenu du recueil.

La recherche de l'art mène aussi à des écoles artistiques différentes:

<< Ce manuscrit, ajouta-il, vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenus mes élucubrations.>>⁴¹

L'évocation d'"instruments" et de "pinceaux", c'est-à-dire des outils de la musique et de la peinture, synecdoques pour ces arts différents, suggère la présence de certains éléments de ces arts dans le texte. Ainsi le personnage-écrivain confirme-t-il à son tour l'intertextualité du recueil. Cette intertextualité s'étend jusque dans la musique et dans les beaux arts: dans le manuscrit, dans le

⁴¹ Ibidem, p. 76.

texte écrit, l'influence de la musique ou de la peinture peut se manifester; le "texte" écrit peut prendre une forme non littéraire, imiter un "texte" oral, prendre une allure visuelle, picturale. Cette préface évoque donc encore les rapports qui relient les textes aux différentes formes d'art, elle développe le concept d'intertextualité sur le plan des arts en général.

La question de la quête de l'art, de son intertextualité et de ces deux faces antithétiques, est aussi reprise dans la deuxième préface, la préface attribuée à Gaspard de la Nuit.

Gaspard de la Nuit, personnage-écrivain

Quand le narrateur représenté dans cette préface s'informe sur ce "M. Gaspard de la Nuit", le lecteur apprend qu'il reçoit des réponses bizarres. Après avoir reçu ces réponses, le narrateur conclut que Gaspard de la Nuit est le diable. C'est à ce moment qu'il entreprend de publier le livre de Satan: "Si Gaspard de la Nuit est en enfer, qu'il y rôtitse. J'imprime son livre."⁴²

On le constate : cette préface remet en question à nouveau le statut de l'auteur. Dans un premier temps, avec le recours en page de couverture au procédé du semi-pseudonymat, l'auteur met en scène un premier "personnage-

⁴² Ibidem, p. 78.

écrivain", personnage, nous l'avons vu, qui n'était pas entièrement dissocié de l'auteur "réel". Ici, au contraire, l'auteur attribue son oeuvre à un personnage-écrivain totalement fictif⁴³. Pour la deuxième fois donc, il est question d'un auteur fictif dans le texte. L'auteur met en scène un auteur qui à son tour met en scène un auteur; l'auteur "s'autofère"⁴⁴, il renvoie à lui-même. Comme pour le semi-pseudonyme, à nouveau on peut concevoir cette multiplication d'auteurs fictifs comme une réflexion narcissique sur le rôle de l'écrivain et sur son rapport au texte. Mais ce n'est qu'un aspect de ces dédoublements.

Il y a plus d'un miroir dans le jeu de miroirs des auteurs de *Gaspard de la Nuit*: le semi-pseudonyme, Aloysius Bertrand, constitue un premier miroir et l'émergence du personnage-auteur Gaspard en constitue un deuxième. Or, nous savons qu'un miroir produit une image. Mais deux miroirs n'en produisent pas deux; ils multiplient l'image et les réflexions des réflexions à l'infini. Tel est l'effet de mise en abîme produit par cette fiction d'auteurs. L'importance de ce dédoublement ne peut échapper au lecteur,

⁴³ Ce procédé correspond au sixième des procédés de pseudonymat envisagés par Gérard Genette : "[...] l'attribution d'une oeuvre, par son auteur réel, à un auteur [...] imaginaire: c'est la pratique dite de la *supposition d'auteur* [...]." Genette précise que c'est "[...] l'appareil paratextuel qui sert ordinairement, dans les suppositions d'auteur, à accrédi-ter (sérieusement ou non) l'existence de l'auteur supposé." Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 45.

⁴⁴ Nous empruntons le terme à André Belleau, cité par Janet M. Paterson, op. cit., p. 179.

si l'on songe qu'il est doublement présent dans le choix du nom d'auteur et dans cette invention d'un personnage-écrivain.

Ce dédoublement est repris à l'intérieur du recueil, mais cette fois sur le plan thématique. Toute création est double, comme le titre du poème intitulé "Le deuxième homme"⁴⁵ le suggère. C'est le deuxième homme qui contribue à la création, c'est-à-dire à l'écriture:

Mais l'homme manquait à la création, et tristes étaient la terre et la nature, l'une de l'absence de son roi, l'autre de l'absence de son époux."
"[...] l'hymne de délivrance et de grâce ne brisa point le sceau dont la mort avait plombé les lèvres de l'homme endormi pour l'éternité dans le lit du sépulcre."⁴⁶

Dans cette mort, ce n'est pas le coeur de l'homme qui ne bat plus, ce n'est pas ces poumons qui ont cessé de respirer; ce sont les lèvres de l'homme qui ne s'ouvrent plus. La mort de l'écrivain, du deuxième homme, c'est le silence, le manque de parole créatrice.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, en recourant au semi-pseudonyme d'"Aloysius Bertrand", l'auteur s'habille en romantique. Dans cette préface, il s'habille en diable. Pourquoi le diable comme personnage-écrivain?

⁴⁵ Éd. Milner, op. cit., p. 213.

⁴⁶ Ibidem, p. 213.

Pour établir une motivation possible quant au choix du personnage-écrivain, il faut nous livrer au "fétichisme onomastique"⁴⁷, étudier le nom de "Gaspard de la Nuit". Cette étude se justifie, si l'on songe à la pratique déjà évoquée du semi-pseudonyme. L'étude onomastique de l'expression "Gaspard de la Nuit" montre que ce personnage est encore une fois relié au thème du double, comme la perception de l'art.

Le prénom "Gaspard" est une variation du prénom "Caspar" ou "Casper" (en anglais), "Kaspar" (en allemand) ou "Jaspar" (en persan). Le nom lui-même a deux significations: trésorier ou joyau⁴⁸. Dans les deux cas, on aboutit à deux interprétations intéressantes.

Dans le premier cas, si l'on ajoute à Gaspard l'expression "de la Nuit", on obtient "Trésorier de la Nuit", gardien des secrets nocturnes, conservateur de l'obscurité et des ombres. Qui garde ces secrets nocturnes? Qui est alors ce trésorier de la nuit? La nuit, c'est le domaine du diable, c'est lui le trésorier de la nuit et cette interprétation est appuyée par le texte; dans cette préface, le narrateur s'avise que Gaspard de la Nuit, serait "Eh! oui... le diable!".⁴⁹ Or, le diable, c'est aussi

⁴⁷ Gérard Genette, *ibidem*, p. 53.

⁴⁸ Funk and Wagnall's Canadian College Dictionary, *sui verbo*, Markham, Fitzhenry and Whiteside, 1986.

⁴⁹ Éd. Milner, *op. cit.*, p. 78.

Lucifer, celui qui porte la lumière⁵⁰. Cette considération nous amène à la deuxième interprétation possible de ce prénom de "Gaspard".

Si l'on traduit Gaspard par "joyau", le terme renvoie à "Joyau de la Nuit", ce qui évoque une lumière dans la nuit, celle de la lune ou celle d'une étoile par exemple. Nous pouvons en venir à proposer une interprétation inverse à la première, qui renvoie au Christ plutôt qu'au diable. "Gaspard", n'est-il pas d'abord ce roi mage qui dans la nuit suit une lumière, l'étoile qui le guide vers le Christ?

Ainsi, le nom de "Gaspard de la Nuit" évoque-t-il à la fois le sauveur du monde et le diable, le Christ et l'Anté-Christ. Nous avons déjà vu comment Gaspard est présenté comme étant le diable, mais si nous revoyons la description du personnage plus en détail, on note qu'il "effilait une barbe nazaréenne"⁵¹. Le texte dessine ainsi une image antithétique du personnage de Gaspard, une image qui correspond à la conception double et antithétique de l'art: "Je réfléchis que, puisque Dieu et l'amour étaient la première condition de l'art, ce qui dans l'art est *sentiment*, - Satan pourrait bien être la seconde de ces conditions, ce qui dans l'art est *idée*."⁵² L'art a deux faces: une face divine et une face diabolique, le sentiment

⁵⁰ Funk and Wagnall's Canadian College Dictionary, op. cit., sui verbo.

⁵¹ Éd. Milner, op. cit., p. 60.

⁵² Ibidem, p. 72.

et l'idée. Comme nous venons de le voir, Gaspard, l'auteur-supposé, incarne ces deux faces. Le personnage-écrivain est donc une composante essentielle du texte, car il symbolise la double nature de l'écrivain et de l'art, de l'écriture.

Tout comme il y a dédoublement d'auteurs et de titres, nous avons aussi à faire à un dédoublement de préfaces. La deuxième préface prolonge le thème du double, de l'antithétique.

(ii) Préface de Gaspard

Si dans le récit, le personnage-écrivain affirme au départ que l'artiste n'est pas obligé de dévoiler la clef de son art et que pour cette raison il ne commence pas son oeuvre par "quelque belle théorie littéraire"⁵³, il n'empêche cependant qu'il expose une "belle théorie" de l'art:

L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot.⁵⁴

On constate que comme dans la première préface, il s'agit à nouveau d'une division bipartite de l'art. Dans la première préface, l'art a deux composantes; d'un côté, ce qui relève de Dieu, du sentiment dans l'art, et de l'autre, ce qui en

⁵³ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 79.

art relève de Satan, de l'idée. Est-ce que ces deux systèmes de division de l'art se correspondent?

Nous allons voir que les faces antithétiques de l'art représentées par Rembrandt et Callot reprennent cette division, que cette préface reprend directement le contenu de la préface qui la précède. Il suffit pour cela d'examiner comment ces deux artistes sont envisagés.

Rembrandt est le philosophe à barbe blanche [...] qui s'entretient avec des esprits de beauté, de science, de sagesse et d'amour, et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature.⁵⁵

Dans la description physique de la barbe blanche, s'observe l'image stéréotypée de Dieu; l'art est lié aux mystères de la beauté. Il y a de l'amour dans son travail, c'est-à-dire du sentiment.

Si Rembrandt représente la face belle de l'art, Callot symbolise son envers, ce qui est malsain et inquiétant:

Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavanne sur place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens [...].⁵⁶

Il est évident que le monde de Callot est celui de la nuit diabolique. Il représente le burlesque et le diable dans l'art.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

Les deux faces de l'art sont symbolisées par les archétypes de Rembrandt et de Callot, mais la perception de l'art n'est pas aussi strictement limitée; il y a d'autres artistes et d'autres écoles:

Or, l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personnification, mais il n'a point été trop exclusif, et voici, outre des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, des études sur Van-Eyck, Lucas de Leyde, Albert Dürer, Peeter Neef [sic], Breughel de Velours, Breughel d'Enfer, Van-Ostade, Gérard Dow, Salvator-Rosa, Murillo, Fusely et plusieurs autres maîtres de différentes écoles.⁵⁷

De nouveau, l'intertextualité fondamentale de l'oeuvre est soulignée et cette fois en insistant sur la multiplicité des artistes imités.

Si nous avons vu que les premiers péritextes nous invitent à entreprendre la lecture d'une façon insolite, comme s'il s'agissait de tableaux, et si nous avons constaté que les épigraphes reprennent le contrat de lecture, intertextuel et romantique, la dédicace, à travers le procédé de l'ironie renverse ce contrat. Les deux préfaces de *Gaspard de la Nuit* nous engagent à établir un rapport entre ce texte et d'autres formes artistiques, peinture et gravure, entre autres. Selon ce principe, le lecteur n'aurait pas tort d'aborder la lecture du texte comme s'il

⁵⁷ Ibidem.

s'agissait d'une série de tableaux. Ainsi, les paratextes guident le lecteur dans sa lecture. Mais le contenu des préfaces brouille toute orientation de lecture ; le dédoublement d'auteur et la multiplication de préfaces bloquent le lecteur, créent une distance entre le lecteur et le texte, et compliquent l'appréhension du texte. Ces paratextes qui précèdent le recueil ont ainsi une double fonction: ils invitent le lecteur à déchiffrer un ensemble complexe de références et à décrypter les sortilèges de l'énumération des écrivains, peintres, graveurs et autres artistes cités dans les peritextes qui préviennent et arosent le texte, mais ils résistent aussi à la lecture, ils tendent à décourager le lecteur en le distanciant de l'oeuvre, ils l'éloignent du texte et donc de la lecture.

Chapitre trois.

L'Épigraphe, le fil intertextuel/intratextuel

L'emploi de l'épigraphe n'est pas du tout propre à Bertrand; les auteurs qu'il cite en épigraphe se servent souvent de l'épigraphe dans leur propre oeuvre. Cité trois fois dans les épigraphes de *Gaspard de la Nuit*, Walter Scott, par exemple, avait l'habitude de mettre une épigraphe au début de tous ses chapitres de roman.¹ C'est cette habitude que les écrivains fantaisistes et romantiques français reprennent:

Cette mode anglaise de l'épigraphe romanesque passe en France au début du XIX^e, via Nodier et autres tenants du genre noir, <<frénétique>> ou fantaisiste, dont témoigne assez bien *Han Islande*, avec ses cinquante et un chapitres dûment bardés chacun d'au moins une épigraphe [...] toutes fort caractéristiques par le choix des auteurs [...]. Selon un principe que nous retrouverons, ces choix d'auteurs sont plus significatifs que les textes d'épigraphes par eux-mêmes, apparemment distribués sans grand souci de rapport avec le contenu respectif des chapitres.²

S'il est vrai que le choix de l'auteur cité est significatif dans l'examen des rapports entre épigraphe et texte, ce n'est cependant pas le seul rapport envisageable

¹ G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 136.

² *Ibidem*, p. 137.

entre épigraphe et texte; les épigraphes peuvent également être abordées en relation avec les poèmes qu'elles précèdent. De ce point de vue, nous le verrons, les épigraphes dans *Gaspard de la Nuit* ne sont pas "distribuées sans grand souci de rapport avec le contenu respectif" des poèmes.

Dans ce chapitre, nous étudierons la relation entre les poèmes et les épigraphes, c'est-à-dire les citations en exergue qui se trouvent en tête des poèmes. Ce que nous espérons ainsi préciser dans un premier temps, c'est la fonction de l'épigraphe sur le plan des rapports qu'elle établit entre le texte où elle paraît et le texte d'où elle est tirée, le texte-source. Il s'agit là d'intertexte. Dans un deuxième temps, nous préciserons les rapports que l'épigraphe entretient avec le poème qu'elle précède. Nous qualifions ces rapports d'intratextuels. Enfin, dans un troisième temps, nous aborderons les épigraphes dans leurs rapports avec les autres poèmes du recueil; étude toujours intratextuelle, mais sur un autre plan, celui du recueil.

(A) Intertextualité

Puisqu'elle est citation, puisqu'elle provient, sinon d'un autre auteur, du moins d'une autre oeuvre, et qu'elle constitue ainsi une intrusion de cet autre texte dans le

nouveau, l'épigraphe a forcément une fonction intertextuelle. Faire une lecture intertextuelle de l'épigraphe, c'est, comme le suggère R. Sieburth, la lire en fonction du texte-source:

En le tissant en une grande toile d'intertextualité, en l'ouvrant au-delà de ses frontières typographiques, ces épigraphes semblent exiger que le poème en prose soit lu non pas isolément mais <<dialogiquement>>, c'est-à-dire en rapport avec les types d'auteurs ou les genres ou les modes de discours qui le préfacent en citation.³

C'est donc ainsi que nous examinerons d'abord la fonction intertextuelle de l'épigraphe: établir, entre le texte où elle est citée et le texte-source, un rapport qui se situe d'abord au niveau du genre de ce texte-source.

Genres

Si les différents genres littéraires sont reconnaissables par leurs marques formelles, la poésie en vers correspondant à une forme particulière, l'oeuvre romanesque à une autre, etc., et si la forme des textes cités délimite pour une grande part leur genre, c'est donc

³ C'est nous qui traduisons de l'anglais ces lignes de Richard Sieburth (op. cit., p. 252): "By weaving it into a larger web of intertextuality, by opening it beyond its typographic borders, these epigraphs would seem to demand that the prose poem be read not in isolation but dialogically, that is, in relation to the kinds of authors or genres or modes of discourse which preface it in quotation."

sur le plan de la forme du texte-source que nous devons d'abord tenter d'établir des rapports intertextuels entre l'épigramme et le texte de *Gaspard de la Nuit*. Cependant, dans certains cas, ce qui différencie un texte appartenant à un genre donné d'un texte d'un autre genre, les contraintes formelles étant fort semblables, c'est le contenu. Nous examinerons les différences sur le plan du contenu pour classer les textes envisagés. Si depuis longtemps on remet en question les frontières qui sur le plan du contenu délimitent les genres, chez Bertrand les titres qui identifient d'où les épigrammes sont extraites permettent de classer assez aisément les textes-sources. Par exemple, le seul titre "Les Patenôtres de M. le Maréchal" suggère un texte religieux tandis que le titre "Les Annales et chroniques de France [...]" évoque un texte historique.

Selon leur genre, les textes-sources des épigrammes de *Gaspard de la Nuit* peuvent être rassemblés en sept grandes catégories: roman et conte, poésie, théâtre, texte religieux, texte "populaire" ou chanson, texte historique et texte alchimique. Nous les présentons dans le tableau I⁴, "Genres des textes-sources", qui rassemble par genre les textes-sources.

⁴ Dans ce tableau, les numéros de page entre parenthèses renvoient à la page l'édition de Milner où se trouve l'épigramme.

Tableau I: Genres des textes-sources

GENRE DU TEXTE-SOURCE	TEXTES-SOURCES LES ÉPIGRAPHES
Roman et conte	<i>Le Jardin des Fleurs rares et curieuses</i> (p. 95) de Torquemada, <i>Oniphirus</i> (p. 99) de Théophile Gautier, <i>L'Abbé</i> (p. 123), <i>Woodstock</i> (p. 147) et <i>Le Lai du Ménestrel</i> (p. 161) de Walter Scott, <i>Pantagruel</i> (p. 145) de Rabelais, <i>Trilby</i> (p. 151) de Charles Nodier, <i>Le Roi des Aulnes</i> (p. 153) d'Henri de Latouche et <i>Le Dernier Abencérage</i> (p. 185) de Chateaubriand
Poésie	Les poésies d'Assoucy (p. 93), les poésies de Scarron (p. 117), <i>Les Chants du Crépuscule</i> (p. 119) de Victor Hugo, <i>Les Deux Génies</i> (p. 149) de Charles Brugnot, <i>Le Prison</i> (p. 183) d'Alfred de Vigny, <i>L'Idylle</i> (p. 203) de Johann Voss, et <i>L'Automne</i> (p. 207) et <i>Les Méditations</i> (p. 213) d'Alphonse de Lamartine
Théâtre	<i>Une Nuit de Carnaval</i> (p. 113)
Texte religieux	"Les Pères de l'Eglise" (p. 133), "Les Patenôtres de M. le Maréchal" (p. 135), "Le Prophète Joël, Cap.II, V.9" (p. 170), "Les Martyrs, Livre X" (p. 209) et "Jones, Cap IV, V.3" (p. 213)
Texte populaire et chanson	"Au clair de la lune [...]" (p. 99), "Vieille Chanson" (p. 109), "La Chanson du Pauvre Diable" (p. 111), "Proverbe populaire" (p. 121), "Vieille Chanson" (p. 125), "Ballade écossaise" (p. 139), "Le cri du crieur de nuit" (p. 141), "Contes d'une grand-mère à ses petits enfants" (p. 176), "Extrait d'une Revue Littéraire" (p. 183), "Chanson espagnole" (p. 192) et "Proverbe populaire" (p. 194)
Texte historique	"La Parenté de Jean Nivelle" (p. 97), "Biographie de Martin Spickler" (p. 127), "Manuscrits de la Bibliothèque du Roi" (p. 137), "Fennimore Cooper" (p. 143), "Les Annales et Chroniques de France, depuis la guerre de Troyes, jusqu'au Roy Loys, unzième du nom, par Maître Nicolle Giles" (p. 159) et "Mémoires d'Olivier de la Marche" (p. 161)
Texte alchimique	<i>Les Centuries</i> (p. 87) de Nostradamus, <i>La clef des secrets de philosophie</i> (p. 101) de Pierre Vicot et <i>De la Démonomanie des Sorciers</i> (p. 103) de Jean Bodin

On constate que les trois premiers genres, le roman et le conte, la poésie, le théâtre, appartiennent au domaine que l'on qualifie traditionnellement de "littérature". Dans le contexte d'un recueil littéraire, la présence, dans ce texte, d'épigraphes de nature littéraire, relie ce texte à d'autres textes littéraires. Par contre, ce qui est plus étonnant, c'est que l'on rencontre dans un texte littéraire des rapports intertextuels avec des textes qui ne sont pas traditionnellement considérés comme relevant du domaine littéraire. C'est cependant ce qui se produit pour les quatre dernières catégories du tableau. L'intertextualité de *Gaspard de la Nuit* va au-delà des limites habituelles de la littérature; une association intertextuelle s'instaure entre ce texte dit "littéraire" et des textes dits "non littéraires". L'établissement des rapports intertextuels n'est cependant qu'une fonction des épigraphes.

Mimésis de genre

Dans l'ensemble du recueil, on observe la présence de poèmes qui présentent sur le plan de la forme ou du contenu les caractéristiques traditionnelles des genres des épigraphes. Nous qualifions de <<mimésis de genre>> cette correspondance entre genres des épigraphes et poèmes. Nous allons en voir quelques exemples.

Relisons deux strophes du poème intitulé "La barbe

pointue"⁵:

Or, c'était la fête à la synagogue, ténébreusement étoilée de lampes d'argent, et les rabbins en robes et en lunettes, baisaient leurs talmuds, marmottant, nasillonnant, crachant ou se mouchant, les uns assis, les autres non.

[...]

Un docteur, nommé Elébotham, coiffé d'une malle de flanelle qui étincelait de pierreries, se leva et dit: - <<Profanation! il y a ici une barbe pointue!>>

Ce poème présente plusieurs éléments d'une oeuvre romanesque traditionnelle: récit en prose et description, "Or, c'était fête à la synagogue, ténébreusement étoilée de lampes d'argent, et les rabbins en robes et en lunettes, baisaient leurs talmuds [...]", discours rapporté et récit à la troisième personne, à l'imparfait et au passé simple, "Un docteur, nommé Elébotham, [...] se leva et dit: Profanation! [...].". Ce "poème" a donc plutôt la forme d'un roman ou d'un conte.

Le poème "Harlem"⁶, par contre, n'a pas du tout la même forme. Il est construit en paragraphes, en "strophes", d'une phrase. De la deuxième "strophe" à la dernière, elles commencent toutes par "Et", c'est-à-dire par une répétition qui peut relever du "poétique". Cette organisation du texte en strophes donne à ce texte en prose une dimension

⁵ Éd Milner, *op. cit.*, p. 93.

⁶ *Ibidem*, p. 87.

poétique. On sait d'ailleurs que dans les "Instructions à M. le Metteur en pages", l'auteur demande au metteur en pages, comme "règle générale", de "Blanchir comme si le texte était de la poésie", de "jett[er] de *larges blancs* entre [l]es couplets comme si c'étaient des strophes en vers."⁷ C'est dire que la strophe et l'espace blanc sont caractéristiques de la forme poétique. Dans cette perspective, la disposition du poème "Harlem", divisé en strophes d'une phrase, n'est vraisemblablement pas aléatoire.

Le poème, ou plutôt la <<pièce>>, intitulée "La Sérénade"⁸, qui, sur le plan du contenu, raconte une sérénade, est sur le plan de la forme indéniablement structurée comme du théâtre. Ce poème débute en effet par des indications du type de celles que l'on observe dans une pièce de théâtre: "Un luth, une guitarone, et un hautbois. Symphonie discordante et ridicule. Mme Laure à son balcon, derrière une jalousie. Point de lanternes dans la rue. La lune écornée." Il ne s'agit pas de phrases entières bien sûr, mais d'indications de mise en scène. Suit un dialogue tel qu'on s'attend à en trouver dans une pièce de théâtre, le nom des interlocuteurs étant indiqué en marge de texte, comme dans les textes dramatiques. Un des amants de Mme Laure, qui est une femme mariée, lui chante une sérénade,

⁷ "Instructions à M. le Metteur en page", Éd. Milner, *op. cit.*, p. 301.

⁸ Éd. Milner, *ibidem*, p. 121.

mais elle n'arrive pas à deviner lequel de ses amants la lui chante:

- <<Est-ce vous, d'Espignac?>> - <<Hélas! non.>> -
 <<C'est donc toi, mon petit Fleur-d'Amande?>> -
 <<Ni l'un, ni l'autre.>>

Le dialogue est en outre commenté de façon ironique par les "Musiciens dans leur cape":

- <<Mais le galant n'a donc pas frayeur du mari?>>
 - <<Eh! le mari est aux Iles.>>

Tous ces éléments rapprochent ce poème des scènes des Comédies des Erreurs, des farces de la Commedia dell'Arte, et le poème relève donc d'une tentative d'imitation du genre théâtral.

La poésie de Bertrand est aussi une mimésis des passages de la Bible. Le dernier poème de *Gaspard de la Nuit*, "Le Deuxième homme"⁹, reprend le ton et la structure de l'histoire de la genèse de l'Ancien Testament. Le texte de Bertrand se lit ainsi: "Soleil! appela cette voix, du seuil de la radieuse Jérusalem. [...] Et le soleil ouvrit ses cils d'or sur le chaos des mondes. [...] Firmament! appela cette voix, du seuil de la radieuse Jérusalem. [...] Et le firmament déroula aux vents ses plis de pourpre et d'azur." Si l'on compare le texte de Bertrand avec certains passages de l'Ancien Testament, on constate des similitudes. Dans la Bible, on lit: "Dieu dit: <<Que la lumière soit>> et

⁹ Ibidem, p. 213.

la lumière fut. [...] Dieu dit: <<Qu'il y ait un firmament [...]>> et il en fut ainsi."¹⁰ Il s'agit dans les deux cas d'une incantation, de lumière et de la terre. Ce poème est non seulement une réécriture de l'histoire de la genèse, mais une réécriture de la Genèse même. Le poème de Bertrand reprend la forme du texte religieux par excellence, la Bible.

Dans le poème "Les Gueux de nuit"¹¹, c'est la disposition typographique qui donne à lire le texte comme une chanson populaire. Le poème est divisé en sept strophes. Les six premières débutent par un tiret, qui est la marque typographique du discours. Ces tirets suggèrent le rythme régulier des versets d'une chanson populaire, d'une ronde.

Sur le plan de la description, ce poème commence par l'évocation d'un groupe d'hommes devant un feu. C'est un bavardage mondain, traité avec ironie; ce sont les histoires "[d]es gzscons du guet qui racont[ent] sans rire les exploits de leurs arquebuses détraquées":

- <<Ah! voici messieurs du guet!>> - <<Vos bottes fument.>> - <<Et les tirelaines?>> - <<Nous en avons tué deux d'une arquebusade, les autres se sont échappés à travers la rivière.>>¹²

¹⁰ *La bible de Jérusalem*, 12^e édition, L'Ancien Testament, La Genèse, Chapitre 1, versets 3-6, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 31.

¹¹ Éd. Milner, *ibidem*, p. 111.

¹² *Ibidem*.

Or, dans toutes les strophes, il y a plus d'un interlocuteur, et tout se passe comme si un personnage chantait et comme si les autres répondaient, comme s'ils chantaient en rond autour du feu. La chanson populaire est ici évoquée par la forme, le thème et la ponctuation du poème.

Un exemple de texte écrit selon le genre traditionnel des textes historiques est le poème intitulé "Les Flamands"¹³. Il s'agit d'un récit de bataille, les guerres étant un des sujets les plus fréquents des récits historiques:

La bataille durait depuis none, quand ceux de Bruges lâchèrent le pied et tournèrent le dos. Il y eut alors, d'une part, si épais désarroi, et de l'autre, si rude poursuite, qu'au passage du pont, nombre de révoltés croulèrent, pêle mêle hommes, étendards, chariots, dans la rivière.

Dans ce poème, l'auteur reprend les caractéristiques du genre historique non seulement par le choix du sujet du poème, mais aussi par la forme, en adoptant l'imparfait et le passé simple, caractéristiques du récit historique.¹⁴

C'est encore d'un récit qu'il s'agit dans l'exemple suivant, mais sur le plan du contenu, il s'agit d'un texte qui présente des ressemblances avec un texte sur l'alchimie.

¹³ Ibidem, p. 164.

¹⁴ Sur ce point, on consultera Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Chapitre XIX, "Les Relations de temps dans le verbe français", Paris, Gallimard, 1966.

Il commence par ces mots: "Maître, dit-il, voici le trésor des trésors, la merveille des merveilles, un oignon comme il n'en fleurit jamais un par siècle dans le sérail de l'empereur de Constantinople!"¹⁵ Cet extrait du poème "Le Marchand de tulipes" décrit un bulbe de tulipe rare et magique, la pierre philosophale, le graal, un "trésor", une "merveille". Comme la pierre philosophale, cette tulipe est gouvernée par les pouvoirs du temps: "comme il n'en fleurit jamais qu'un par siècle". La tulipe, comme les secrets alchimiques, est liée aux hommes de pouvoir, on la retrouve "dans le jardin de l'empereur". Ainsi ce poème transforme un objet ordinaire en un objet magique et alchimique plein de mystères, de promesses et des pouvoirs propres à un objet de ce type.

Ce poème n'est pas le seul élément du recueil à suggérer le texte alchimique. En effet, la structure même du recueil, envisagé dans son entiereté, peut être rapprochée de celle d'un traité d'alchimie. Le texte est divisé en six livres qui comportent respectivement neuf, dix, onze, huit, sept et six pièces. Même s'il n'y a pas deux livres qui présentent le même nombre de pièces, et même si le nombre de pièces ne semble pas à première vue suivre une formule, il s'en dégage une structure repérable. Ainsi observe-t-on un accroissement régulier du nombre de pièces

¹⁵ *Ibidem*, p. 95.

dans les trois premiers livres, alors que dans les trois derniers, le nombre de pièces décroît tout aussi régulièrement. On notera que le dernier livre, le sixième, comporte six poèmes. Comme l'alchimiste, le poète doit "[...] faire passer la matière par six stades, et non deux ou huit, avant d'arriver au septième, le degré le plus élevé, la *solificatio*"¹⁶, soit sans doute la forme nouvelle, la poésie en prose. Cette structure en six se retrouve jusque dans le nombre de versets de la plupart des poèmes. Sur un total de 51 poèmes, 32 comptent six versets. C'est dire que plus de la moitié des pièces sont organisées autour de ce chiffre magique, alchimique, six. Le recueil est texte d'alchimie, bréviaire alchimique, hermétique, mais déchiffrable, incantation littéraire qui vise à transformer les mots de l'écrivain en or, en art.

La citation de genres différents et l'imitation de ces genres témoignent d'une représentation de l'oeuvre, ou des parties de l'oeuvre, comme appartenant à ces genres. Parallèlement au sous-titre, "Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot", qui invite le lecteur à lire les pièces comme des tableaux, les épigraphes nous invitent, implicitement, à aborder la lecture du recueil comme s'il

¹⁶ Régiane Blanc, *La Quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*, Paris, Nizet, 1986, p. 28.

s'agissait tantôt de poésies en vers, tantôt de romans, tantôt de textes religieux, etc. Mais l'invitation ne s'arrête pas là; les poèmes qui correspondent sur le plan de la forme à des genres, comme on l'a vu dans les exemples que nous venons de citer, rendent explicite le rapport intertextuel de l'épigraphe avec le texte.

Nous avons vu ainsi que la nature intertextuelle du recueil, présente dès les premiers lieux paratextuels, se retrouve à l'oeuvre de manière très concrète à l'intérieur du recueil. Ce n'est donc pas uniquement dans l'emploi des épigraphes d'origines diverses que cette nature intertextuelle est manifeste; elle est apparente aussi au niveau de la structure des poèmes et du recueil dans son ensemble. Le fait que cette intertextualité n'est pas limitée à des genres strictement littéraires, relève du projet d'interpénétration des arts déjà suggéré dans le sous-titre. La mise en pratique de cette théorie, la forme changeante des poèmes, crée un texte en métamorphose, une véritable fantaisie.

Nous allons maintenant voir que les épigraphes chez Bertrand ne sont pas "distribuées sans grand souci de rapport avec le contenu respectif" des poèmes. Comme R. Sieburth le suggère, on ne peut ignorer le rapport entre l'épigraphe et le texte de *Gaspard de la Nuit*:

[...] les *exergues* servent à refermer les textes sur eux-mêmes en établissant leur marge extérieure et en permettant une espèce de *mise en abîme* entre le corps du poème et ses divers en-têtes.¹⁷

C'est donc en fonction de cette mise en abîme, de cette répétition du contenu de l'épigraphe à l'intérieur du texte, que nous examinerons le rôle intratextuel de l'épigraphe.

(B) Intratextualité

Nous divisons ce développement en deux sections: dans un premier temps, nous étudierons le contenu de l'épigraphe verticalement, par rapport au poème qu'elle précède; dans un deuxième temps, nous l'étudierons horizontalement, en fonction du contenu d'autres épigraphes et d'autres poèmes du recueil.

(i) Rapport intratextuel vertical

L'épigraphe du poème intitulé "Les Flamands"¹⁸ se lit comme suit: "Les flamands, gent mutine et têtue." Elle renvoie par son contenu directement au poème, puisque celui-ci raconte une bataille féroce à Bruges, capitale médiévale de la Flandre:

La bataille durait depuis none, quand ceux de
Bruges lâchèrent le pied, et tournèrent le dos.
Il y eut alors, d'une part, si épais désarroi, et

¹⁷ C'est nous qui traduisons de l'anglais ces lignes de Richard Sieburth (op. cit.): "[...] the *exergues* serve to close the texts in upon themselves by establishing their outer margin and by permitting a kind of *mise en abyme* between the body of the poem and its various headings."

¹⁸ Éd. Milner, op. cit., p. 164.

de l'autre, si rude poursuite, qu'au passage du
pont, nombre de révoltés croulèrent pêle mèle
hommes, étendards, chariots, dans la rivière.¹⁹

On notera que l'épigraphe est reliée aussi, parce
qu'elle le répète, au titre du poème. L'épigraphe ici sert
donc de transition entre le titre et le poème; elle
développe le titre et résume le poème.

Un autre poème dans lequel s'opère ce genre de
répétition s'intitule *Le Lai des lépreux*²⁰. L'épigraphe de
ce poème se lit ainsi: "N'approche mie de ces lieux / Cy est
le chenil du lépreux." Encore une fois, un élément, le mot
"lépreux", de l'épigraphe est repris dans le titre du poème.
Ensuite, dans le texte du poème, il y a encore une
répétition du même mot; "[...] les lépreux, semblables aux
antiques anachorètes [...]". L'épigraphe semble servir de
lien entre le titre et le texte, conformément à sa position
typographique sur la page entre les deux éléments textuels.
Nous verrons que cette relation entre l'épigraphe et le
texte n'est pas déterminée, limitée, verticalement, par
l'espace de la page; elle s'étend, horizontalement, dans
tout le recueil.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 174.

(ii) Rapport intratextuel horizontal

Reprenons l'exemple du poème "Les flamands". On constate que "les flamands", en tant que groupe social, ne sont pas évoqués uniquement dans ce poème, mais que le texte y fait référence antérieurement. Le premier livre de *Gaspard de la Nuit* s'intitule "École flamande", et le premier poème de ce livre comporte lui-même un renvoi à la Flandre; "Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande [...]"²¹. Et plus avant dans le recueil s'observe encore une autre référence aux Flamands, "Ce n'était pas quelque tableau de l'école flamande"²².

Ainsi est-il tentant de percevoir les liens établis entre cette épigraphe et le texte de la façon suivante: au centre de cette constellation de rapports intratextuels se trouve l'épigraphe; à partir de cette dernière, des flèches rayonnent dans quatre directions, la rattachant à d'autres éléments du texte: sur la page, verticalement, l'épigraphe nous renvoie, vers le haut, vers le titre; sur la page encore, l'épigraphe rayonne vers le bas, vers le poème lui-même; dans le recueil, horizontalement, en arrière, vers les livres et les poèmes antérieurs, et en avant vers les poèmes ultérieurs. Il en est ainsi pour bon nombre d'épigraphes.

²¹ *Ibidem*, p. 87.

²² *Ibidem*, p. 127.

Il en va de même pour le poème "Les Lépreux". Encore une fois, nous observons ailleurs dans le recueil une répétition du syntagme qui relie le titre et l'épigraphe. On se rappelle qu'une partie de l'épigraphe des "Lépreux" se lit "Cy est le chenil du lépreux". Dans le poème intitulé "Le Clair de lune"²³, on lit "Les lépreux étaient rentrés dans leurs chenils [...]". Cette fois, cependant, la répétition du syntagme est plus développée; ce n'est pas seulement un élément de l'épigraphe qui est répété, mais deux: les "lépreux" et les "chenils".

Si nous poursuivons maintenant l'examen des rapports entre l'épigraphe et le texte à partir du poème "Le Clair de lune", on constate que le titre de ce poème nous renvoie à l'épigraphe d'un autre poème, "La Viole de gamba"²⁴, où quelques vers de la chanson populaire "Au clair de la lune" sont cités en exergue:

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.
[...]

Encore une fois, il y a dans cette épigraphe répétition d'un titre, mais cette fois, c'est une répétition qui se situe au-delà des limites de l'unité du poème. Si nous considérons comme notre point de départ le poème intitulé

²³ *Ibidem*, p. 141.

²⁴ *Ibidem*, p. 99.

"Le Clair de lune", nous retrouvons dans ce poème d'autres éléments qui viennent d'autres épigraphes. Dans ce poème, on lit: "la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or"²⁵. Or l'épigraphe d'un autre poème, "Le Fou"²⁶, se lit ainsi: "Un carolus ou bien encor / Si l'aimez mieux, un agneau d'or." L'épigraphe du "Fou" reprend les termes de "carolus" et d'"or" du premier poème.

Nous constatons donc que, contrairement à ce qui se passait dans le cas de l'évocation des "Flamands", nous ne pouvons pas établir ici une relation linéaire entre l'épigraphe et le texte qu'elle introduit. On observe dans les deux derniers exemples, un effet d'entraînement à partir des termes de l'épigraphe d'un premier poème qui sont repris par la suite dans un autre poème. Nous relevons ensuite dans l'épigraphe de ce poème des mots d'un autre poème et ainsi de suite. L'épigraphe relie non seulement le titre au poème dont elle fait partie, mais elle rattache ce poème à d'autres poèmes, à d'autres livres du recueil. Ces autres poèmes nous renvoient à leur tour à d'autres épigraphes. On est ainsi en présence d'un système compliqué d'interrelations entre épigraphes et textes, et l'ensemble tend à se constituer en un tout. Les éléments des épigraphes s'entrelacent avec des passages du texte et forment ainsi une sorte de vaste toile, de tapisserie. Nous

²⁵ Ibidem, p. 141.

²⁶ Ibidem, p. 137.

pouvons donc en conclure que l'épigraphe dans l'oeuvre de Bertrand n'est pas distribuée "sans grand souci de rapport avec le contenu respectif" des poèmes, mais qu'au contraire, l'épigraphe chez Bertrand témoigne d'un souci de relier tous les éléments du recueil entre eux.

Cette technique de répétition fonctionne à l'intérieur du principe d'autoreprésentation à l'oeuvre dans *Gaspard de la Nuit*, car des répétitions de ce genre relèvent, si on se fie à J. Paterson, du procédé autoreprésentatif:

Souvent un texte, ou l'oeuvre entière d'un auteur, met en place des répétitions, des doublures, des enchâssements ou des reflets qui, à proprement parler, ne sont pas des mises en abîme [sic].
[...]

Ce qu'il faut retenir du procédé de la réduplication, comme d'ailleurs du fonctionnement de la mise en abîme [sic], c'est une aptitude à attirer l'attention sur la littérarité du texte. Par le biais de répétitions, le texte se dédouble (se représente littéralement [et littérairement]) et en présentant tel syntagme ou telle scène deux fois, quatre fois, il exhibe sa pratique signifiante.²⁷

Or la réduplication, nous l'avons vu, est à l'oeuvre de façon manifeste dans ce recueil. Nous avons vu deux cas de répétition qui illustrent les rapports de fond à fond entre épigraphes et poèmes. Nous avons aussi montré que ces répétitions de mots clefs ne se réduisent pas à l'espace d'une seule page, mais que les répétitions vont au-delà des

²⁷ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 181.

limites de la page, et relie plusieurs poèmes entre eux. On constate aussi dans le dédoublement du texte le même narcissisme que dans le procédé de pseudonymat et dans cette attribution de l'oeuvre à un écrivain fictif. Le texte est toujours en train de renvoyer à lui-même, caractéristique, par définition, d'une oeuvre autoreprésentative.

Nous pouvons ainsi résumer le double rôle de l'épigraphe. Premièrement, sa présence signale l'aspect intertextuel de l'oeuvre, intertextualité qui dépasse les limites des genres strictement "littéraires", car elle fait appel, en raison de la variation qui caractérise les genres des textes-sources, à des formes variées. Ces formes et structures sont reproduites dans l'écriture de ces poèmes, ce qui rend explicite l'intertextualité suggérée par les épigraphes. Deuxièmement, l'épigraphe sert à établir un lien entre les différentes parties du recueil à travers la répétition de certains éléments de contenus.

Conclusion

Si, dans l'introduction de notre travail, nous avons souligné le fait que *Gaspard de la Nuit* est une oeuvre où s'observe un système péritextuel compliqué et volumineux, nous avons montré dans le premier chapitre, que les péritextes de la page de couverture ont plusieurs fonctions. Le nom d'auteur, qui relève de la pratique du semi-pseudonymat, établit un contrat romantique de lecture mais en raison de son aspect demi-fictif, le semi-pseudonyme remet en question ce contrat. Le recours au semi-pseudonymat constitue en outre un premier dédoublement de l'auteur. Ce dédoublement annonce dès la page de couverture la thématique du double. Il s'agit aussi d'une première autoreprésentation de l'auteur comme personnage fictif, c'est-à-dire d'un premier acte réflexif sur ce que c'est qu'être écrivain.

Le titre, "*Gaspard de la Nuit*", en renvoyant à la nuit, séduit le lecteur et signale une organisation de l'imaginaire dans le régime nocturne. Quand au sous-titre, nous avons vu que sa première partie, "*Fantaisies*", annonce un texte littéraire d'un genre inconnu au moment de sa

parution: de la poésie en prose. En fait, on le sait,

Bertrand est reconnu comme l'inventeur de ce genre:

Il est rare d'assister à la naissance d'un genre littéraire. Plus rare encore de pouvoir la rattacher au nom d'un écrivain en particulier.

Cette conjonction s'est pourtant opérée dans le cas d'Aloysius Bertrand, inventeur incontestable du poème en prose français.¹

La deuxième partie du sous-titre, "À la manière de Rembrandt et de Callot", on le sait, évoque implicitement l'intertextualité fondamentale de l'oeuvre et annonce le rôle les rapports intertextuels entre ce texte et l'art.

Dans le chapitre deux, nous avons étudié les péritextes d'avant-texte et nous avons montré que la toute première épigraphe du recueil, celle attribuée à Sainte-Beuve, souligne l'importance pour le poète d'une postérité littéraire face à la fuite inexorable du temps, fuite qui mène à la mort. Ces deux éléments sont repris dans un autre péritexte, à savoir la préface signée Louis Bertrand. Il y a donc un lien étroit entre ces deux éléments péritextuels.

Si l'épigraphe de Sainte-Beuve évoque la ville de Dijon, il en va de même pour l'épigraphe suivante, l'épigraphe anonyme. Nous avons constaté que cette épigraphe est importante en ce qu'elle relève d'une intertextualité particulière. Cette épigraphe est une

¹ Préface de Max Milner, Éd. Milner, *op. cit.*, p. 7.

épigraphe d'auteur. Il s'agit d'autocitation, pratique intéressante qui souligne l'insertion et la redistribution dans le texte de fragments antérieurs de textes d'auteur. Les deux épigraphes sont aussi importantes en ce qu'elles constituent des archétypes romantiques et situent de nouveau le recueil dans le contexte des romantiques.

C'est dans la longue dédicace l'ambiguïté du contrat de lecture peut être interprétée: il ne s'agit pas d'une véritable affiliation au mouvement romantique, mais d'une parodie de ce mouvement, d'où découle cette tendance critique et autocritique de l'écriture dans *Gaspard de la Nuit*.

Les deux préfaces du recueil soulignent, d'abord par leur nombre et ensuite par leur contenu, l'importance du double dans l'autoreprésentation du livre. Il y a deux auteurs et donc deux préfaces. L'art est représenté comme ayant deux faces; le sentiment et l'idée, Dieu et Diable. Le personnage-écrivain est lui-même présenté comme un personnage à deux faces.

Dans le chapitre trois, nous avons étudié un élément peritextuel qui, par sa seule présence, témoigne de la nature intertextuelle du texte, l'épigraphe. On a pu constater que les épigraphes qui précèdent tous les poèmes en prose du recueil ont une double relation au texte. D'une part, elles établissent un rapport intertextuel de genre, de

forme, entre les textes-sources et *Gaspard de la Nuit*.
 L'épigraphe a donc aussi une fonction d'autoreprésentation;
 en reproduisant la forme des genres divers cités en exergue,
 le texte s'autoreprésente comme appartenant à ces genres.
 D'autre part, les épigraphes soulignent l'importance de
 l'intratextuel, à l'intérieur du recueil. Il y a souvent un
 lien étroit entre épigraphe et texte, et les poèmes sont
 reliés entre eux.

Ainsi le système péritextuel contribue considérablement
 à la lecture et à l'interprétation du texte. De façon
 générale, il invite le lecteur à aborder ce texte d'une
 manière intertextuelle, en fonction des textes, des auteurs
 et des artistes cités.

On peut se demander alors ce qu'il y a d'original dans
 un texte qui manifeste aussi explicitement une dimension
 intertextuelle. Ce qui est intéressant dans l'oeuvre de
 Bertrand, ce n'est pas uniquement son aspect intertextuel,
 mais l'explicitation de cette intertextualité. Ce qui est
 suggéré dès la première page de couverture est explicité
 plus avant dans le texte:

Ce manuscrit [...] vous dira combien d'instruments
 ont essayé mes lèvres [...], combien de pinceaux
 j'ai usés [...].²

² Éd. Milner, op. cit., p. 76.

21 of/de 2

PM-1 3 1/2"x4" PHOTOGRAPHIC MICROCOPY TARGET
NBS 1010a ANSI/ISO #2 EQUIVALENT

PRECISIONSM RESOLUTION TARGETS

PIONEERS IN METHYLENE BLUE TESTING SINCE 1974

MICROD

1000 COUNTY ROAD A, BAY, T. BLUE, MS 38907, USA
TEL: 612 426 7887 FAX: 612 426 7887 TLE 5100000000

Ce qui est explicité ici ce n'est pas seulement l'aspect intertextuel du manuscrit, mais le fait que cette intertextualité dépasse les limites de l'art littéraire et intègre d'autres arts moins traditionnellement "textuels" comme la musique et la peinture.

L'aspect autoreprésentatif de l'oeuvre est à son tour explicité. Le fait que l'auteur signe son oeuvre du nom d'Aloysius Bertrand, qu'il signe sa préface de Louis Bertrand et qu'il ne signe pas du tout l'épigraphe qui est la sienne, attire l'attention du lecteur sur la pratique du semi-pseudonymat, de l'onymat et de l'anonymat. Cette variation dans le statut de l'auteur met en question le rapport entre l'écrivain et le texte. Quand en plus il y a la mise en scène d'un personnage-écrivain, c'est le statut de l'auteur même qui est mis en question. Toute la pratique auctoriale relève d'une représentation de l'auteur comme personnage fictif, sans référent.

Il nous semble que, si l'autoreprésentation à l'oeuvre dans *Gaspard de la Nuit* est explicite, elle n'est pas pour autant facultative. Si nous reprenons cette définition du texte selon laquelle tout texte est forcément intertextuel, et si l'intertextualité correspond, comme le constate Janet M. Paterson, à une certaine autoreprésentation, c'est-à-dire à une certaine réflexion sur soi, tout texte, dans une certaine mesure, s'autofère et est réflexion sur l'écriture. Pas moyen d'écrire sans ré-écrire des textes précédents et

pas moyen d'écrire sans commenter cet acte.

L'autoréférentialité fait partie intégrante du texte au même titre que l'intertexte.

Si on a vu certaines des fonctions du péri-texte dans cette oeuvre, on ne s'est pas demandé pourquoi le texte est si fragmenté et quel est l'effet de cette fragmentation de l'oeuvre sur la lecture. Barthes, à propos de sa propre écriture, propose cette explication:

Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend à multiplier ce plaisir: voilà pourquoi il écrit des fragments: autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins" le risque de clause rhétorique est grand: crainte de savoir résister au *dernier mot*, à la dernière réplique).³

C'est peut-être ainsi que, Bertrand rompt, ou interrompt, aussi fréquemment son texte, vraisemblablement pour le plaisir de recommencer à maintes reprises son oeuvre, de se retrouver devant la grande page blanche, vide, silencieuse - sans pour autant devoir dire qu'il a terminé quoique ce soit, ne se trouvant jamais à la *fin*, là où le danger de ne pas pouvoir repartir est le plus présent.

Mais qu'est-ce que cela peut faire au lecteur? Le lecteur éprouve-t-il le même plaisir à franchir

³ Roland Barthes, *Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Collection Écrivains de tous les jours, Paris, 1975.

continuellement ces interstices et à recommencer une lecture qui semble le commencer infiniment? Là se trouve la séduction de l'oeuvre de Bertrand: dans une espèce de *strip-tease* parfait, c'est-à-dire un *strip-tease* où la *strip-teaseuse* ne se trouve jamais entièrement déshabillée, car à ce moment elle risque fort de détruire l'illusion qu'elle vient de créer.

Dans une danse des mille voiles, les péritextes de *Gaspard de la Nuit*, comme autant de voiles diaphanes, dévoilent lentement le texte proprement dit, si lentement que le lecteur s'en trouve ensorcellé, séduit. En tournant les pages, parfois impatientement, espérant enfin tomber sur le texte mis à nu, le lecteur trouve son plus grand soulagement ou plutôt - l'essence du soulagement, un prolongement du délai - et de nouveau un voile, de nouveau un péritexte, un début; c'est alors que la lecture atteint son comble.

Annexe I

Photocopies des premiers péritextes de

Gaspard de la Nuit

Gaspard de la Nuit

FANTAISIES
A LA MANIÈRE DE REMBRANDT
ET DE CALLOT

par
Aloysius Bertrand.

Gaspard de la Nuit

Ami, te souviens-tu qu'en route pour Cologne,
Un dimanche, à Dijon, au cœur de la Bourgogne,
Nous allions admirant clochers, portails et tours,
Et les vieilles maisons dans les arrière-cours ?

SAINTE-BEUVE, *Les Consolations*.

*Gothique donjon
Et flèche gothique *
Dans un ciel d'optique¹,
Là-bas, c'est Dijon.
Ses joyeuses treilles,
N'ont point leurs pareilles ;
Ses clochers jadis
Se complaient par dix.
Là, plus d'une pinte
Est sculptée ou peinte ;
Là, plus d'un portail
S'ouvre en éventail.
Dijon, Moulte te tarde ! **
Et mon luth camard
Chante la moutarde
Et ton Jacquemart³ !*

* Le donjon du palais des ducs, et la flèche de la cathédrale, que les voyageurs aperçoivent de plusieurs lieux dans la plaine.

** *Moulte me tarde* ! ancienne devise de la commune de Dijon.

J'aime Dijon comme l'enfant, la nourrice dont il a sucé le lait, comme le poète, la jouvencelle qui a initié son cœur. — Enfance et poésie ! Que l'une est éphémère et que l'autre est trompeuse ! L'enfance est un papillon qui se hâte de brûler ses blanches ailes aux flammes de la jeunesse, et la poésie est semblable à l'amandier : ses fleurs sont parfumées et ses fruits sont amers.

J'étais un jour assis à l'écart dans le jardin de l'*Arquebuse*, — ainsi nommé de l'arme qui, autrefois, y signala si souvent l'adresse des chevaliers du papegai³. Immobile sur un banc, on eût pu me comparer à la statue du bastion Bazire⁴. Ce chef-d'œuvre du figuriste Sévallée et du peintre Guillot représentait un abbé assis et lisant. Rien ne manquait à son costume. De loin, on le prenait pour un personnage ; de près, on voyait que c'était un plâtre.

La toux d'un promeneur dissipa l'essaim de mes rêves. C'était un pauvre diable dont l'extérieur n'annonçait que misères et souffrances. J'avais déjà remarqué dans le même jardin sa redingote râpée

qui se boutonnait jusqu'au menton, son feutre déformé que jamais brosse n'avait brossé, ses cheveux longs comme un saule, et peignés comme des broussailles, ses mains décharnées, pareilles à des ossuaires, sa physionomie narquoise, chafouine et malade qu'éffilait une barbe nazaréenne; et mes conjectures l'avaient charitablement rangé parmi ces artistes au petit pied, joueurs de violon et peintres de portraits, qu'une faim irrassiable et une soif inextinguible condamnent à courir le monde sur la trace du juif-errant.

Nous étions maintenant deux sur le banc. Mon voisin feuilletait un livre des pages duquel s'échappa à son insu une fleur desséchée. Je la recueillis pour la lui rendre. L'inconnu, me saluant, la porta à ses lèvres flétries, et la remplaça dans le livre mystérieux.

— « Cette fleur, me hasardai-je à lui dire, est sans doute le symbole de quelque doux amour enseveli ? Hélas ! Nous avons tous dans le passé un jour qui nous désenchantait l'avenir ! »

— « Vous êtes poète ! me répondit-il en souriant. »

Le fil de la conversation était noué. Maintenant, sur quelle bobine allait-il s'envider ?

— « Poète, si c'est être poète que d'avoir cherché l'art ! »

— « Vous avez cherché l'art ! Et l'avez-vous trouvé ? »

— « Plût au ciel que l'art ne fût pas une chimère ! »

— « Une chimère !... Et moi aussi je l'ai cherché ! s'écria-t-il avec l'enthousiasme du génie, et l'emphase du triomphe. »

Je le priai de m'apprendre à quel lunetier il devait sa découverte, l'art ayant été pour moi ce qu'est une aiguille dans une meule de foin...

— « J'avais résolu, dit-il, de chercher l'art comme au moyen-âge les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale; — l'art, cette pierre philosophale du XIX^e siècle !

» Une question exerça d'abord ma scolastique. Je me demandai : Qu'est-ce que l'art ? — L'art est la science du poète. — Définition aussi limpide qu'un diamant de la plus belle eau.

» Mais quels sont les éléments de l'art ? — Seconde question à laquelle j'hésitai pendant plusieurs mois de répondre. — Un soir qu'à la fumée d'une lampe, je fossais le poudreux charnier de l'échoppe d'un bouquiniste, j'y déterrai un petit livre en langue baroque et inintelligible, dont le titre s'armoriait d'un amphistère déroulant sur une banderole ces deux mots : *Gott — Liebe*. Quelques sous payèrent ce trésor. J'escaladai ma mansarde, et là, comme j'épelais curieusement le livre énigmatique, devant la fenêtre baignée d'un clair de lune, soudain il me sembla que le doigt de Dieu effleurait le clavier de

l'orgue universel. Ainsi les phalènes bourdonnantes se dégagent du sein des fleurs qui pâment leurs lèvres aux baisers de la nuit. J'enjambai la fenêtre, et je regardai en bas. O surprise! Révais-je? Une terrasse que je n'avais pas soupçonnée aux suaves émanations de ses orangers, une jeune fille, vêtue de blanc, qui jouait de la harpe, un vieillard, vêtu de noir, qui priait à genoux! — Le livre me tomba de la main.

» Je descendis chez les locataires de la terrasse. Le vieillard était un ministre de la religion réformée qui avait échangé la froide patrie de sa Thuringe contre le tiède exil de notre Bourgogne. La musicienne était son unique enfant, blonde et frêle beauté de dix-sept ans qu'effeuillait un mal de langue; et le livre par moi réclamé était un eucologe allemand à l'usage des églises du rite luthérien, et aux armes d'un prince de la maison d'Anhalt-Coëthen.

» Ah! monsieur, ne remuons pas une cendre encore inassoupie! Elisabeth n'est plus qu'une Béatrix à la robe azurée. Elle est morte, monsieur, morte! et voici l'eucologe où elle épanchait sa timide prière, la rose où elle a exhalé son âme innocente. — Fleur desséchée en bouton comme elle! — Livre fermé comme le livre de sa destinée! — Reliques bénies qu'elle ne méconnaîtra pas dans l'éternité, aux armes dont elles seront trempées, quand la trompette de l'archange ayant rompu la pierre de mon tombeau, je m'élancerai par delà tous les mondes jusqu'à la vierge adorée pour m'asseoir enfin près d'elle sous les regards de Dieu!... »

— « Et l'art? lui demandai-je. »

— « Ce qui dans l'art est *sentiment* était ma douloureuse conquête. J'avais aimé, j'avais prié. *Gott — Liebe*, Dieu et Amour! — Mais ce qui dans l'art est *idée* leurrait encore ma curiosité. Je crus que je trouverais le complément de l'art dans la nature; j'étudiai donc la nature.

» Je sortais le matin de ma demeure et je n'y rentrais que le soir. — Tantôt, accoudé sur le parapet d'un bastion en ruines, j'aimais, pendant de longues heures, à respirer le parfum sauvage et pénétrant du violier qui mouchète de ses bouquets d'or la robe de lierre de la féodale et caduque citadelle de Louis XI *; à voir s'accidenter le paysage tranquille d'un coup de vent, d'un rayon de soleil ou d'une ondée de pluie, le bec-figue et les oisillons des haies se jouer dans la pépinière éparpillée d'ombres et de clartés, les grives, accourues de la montagne, vendanger la vigne assez haute et touffue pour cacher le cerf de la fable, les corbeaux s'abattre de tous les points du ciel, en bandes fatiguées, sur la carcasse d'un cheval abandonné par le pialéy ** dans quelque bas-fond verdoyant; à écouter les lavandières qui faisaient retentir leur *rouillot* à joyeux

* Ce château, imposé à Dijon par la tyrannique défiance de Louis XI, lorsque après la mort de Charles-le-Téméraire il s'empara du duché au détriment de l'héritière légitime Marie de Bourgogne, a plus d'une fois été tué contre la ville, qui, il est vrai, lui a bien rendu ses gracieusetes. Aujourd'hui, ses tours chenues servent de retraite à une compagnie de gendarmes.

** L'écorcheur de chevaux morts.

au bord de Suzon * et l'enfant qui chantait une mélodie plaintive en tournant sous la muraille la roue du cordier. — Tantôt je frayais à mes rêveries un sentier de mousse et de rosée, de silence et de quiétude, loin de la ville. Que de fois j'ai ravi leurs quenouilles de fruits rouges et acides aux halliers mal hantés de la fontaine de Jouvence et de l'hermitage de Notre-Dame-d'Étang, la fontaine des esprits et des fées, l'hermitage du diable ** ! Que de fois j'ai ramassé le buccin pétrifié, et le corail fossile sur les hauteurs pierreuses de Saint-Joseph, ravonnées par l'orage ! Que de fois j'ai pêché l'écrevisse dans les gués échevelés des Tilles *** , parmi les cressons qui abritent la salamandre glacée, et parmi les nénuphars dont baillent les fleurs indolentes ! Que de fois j'ai épié la couleuvre sur les plages embourbées de Saulons, qui n'entendent que le cri monotone de la foulque, et le gémissement funèbre de la grèbe § ! Que de fois j'ai étoilé d'une bougie les grottes souterraines d'Asnières où la stalactite distille avec lenteur l'éternelle goutte d'eau du clepsydre des siècles ! Que de fois j'ai hurlé de la corne sur les rocs perpendiculaires de Chèvre-Morte, la diligence gravissant péniblement le chemin à trois cents pieds au-dessous de mon trône de brouillards ! Et les nuits même, les

* Torrent qui parcourait autrefois Dijon à ciel découvert. Ses eaux sont reçues aujourd'hui au pied des remparts dans des canaux voûtés. — Les truites du *Val-de-Suzon* ont de la renommée en Bourgogne.

** La chapelle, aujourd'hui fermée, de Notre-Dame-d'Étang était habitée en 1630 par un chapelain et par un hermite. Ce dernier ayant assassiné son confrère, un arrêt du parlement de Dijon, le condamna à être roué vif en place de Morimont.

*** Nom générique de plusieurs petites rivières qui arrosent le pays de la plaine, entre Dijon et la Saône.

nuits d'été, balsamiques et diaphanes, que de fois j'ai gigué comme un lycanthrope autour d'un feu allumé dans le val herbu et désert, jusqu'à ce que les premiers coups de cognée du bûcheron ébranlassent les chênes ! — Ah ! monsieur, combien la solitude a d'attrait pour le poète ! j'aurais été heureux de vivre dans les bois, et de ne faire pas plus de bruit que l'oiseau qui se désaltère à la source, que l'abeille qui picore à l'aubépine et que le gland dont la chute crève la feuillée !... »

— « Et l'art ? lui demandai-je. »

— « Patience ! — l'art était encore dans les limbes. J'avais étudié le spectacle de la nature ; j'étudiai les monuments des hommes.

» Dijon n'a pas toujours parlé ses heures oisives aux concerts de ses philharmoniques enfants. Il a endossé le haubert, — coiffé le morion, — brandi la pertuisane, — dégainé l'épée, — amorcé l'arquebuse, — braqué le canon sur ses remparts, — couru les champs, tambour battant et enseignes déchirées, — et, comme le ménestrel, gris de la barbe, qui emboucha la trompette avant de racler du rebec, il aurait de merveilleuses histoires de guerre à vous raconter ; ou plutôt, — ses bastions croulants qui encaissent dans une terre mêlée de débris les racines feuillues de ses marronniers d'Inde, — et son château démantelé dont le pont tremble sous le pas éreinté de la jument du gendarme regagnant la caserne, — tout atteste deux Dijon, — un Dijon d'aujourd'hui, un Dijon d'autrefois.

» J'eus bientôt déblayé le Dijon des 14^e et 15^e siècles, autour duquel courait un branle de dix-huit tours, de huit portes et de quatre poternes ou *portelles*. — le Dijon de Philippe-le-Hardi, de Jean-sans-Peur, de Philippe-le-Bon, de Charles-le-Téméraire, — avec ses maisons de torchis, à pignons pointus comme le bonnet d'un fou, à façades baroques de croix de Saint-André; avec ses hôtels embastillés, à étroites barbacanes, à doubles guichets, à préaux pavés de hallesbardes; — avec ses églises, sa sainte-chapelle, ses abbayes, ses monastères, qui faisaient des processions de clochers, de flèches, d'aiguilles, déployant pour bannières leurs vitraux d'or et d'azur, promenant leurs reliques miraculeuses, s'agenouillant aux cryptes sombres de leurs martyrs, ou au reposoir fleuri de leurs jardins; — avec son torrent de Suzon dont le cours, chargé de ponceils de bois et de moulins à farine, séparait le territoire de l'abbé de Saint-Bénigne du territoire de l'abbé de Saint-Étienne, comme un huissier au parlement jetait sa verge et son holà entre deux plaideurs bouffis de colère • 8 — Et enfin avec ses faubourgs peuplés dont l'un, celui de Saint-Nicolas, étalait ses douze rues au soleil ni plus ni moins qu'une grasse truie en gésine ses douze mamelles. — J'avais galvanisé un cadavre et ce cadavre s'était levé.

• Les deux abbayes de Saint-Étienne et de Saint-Bénigne dont les contestations fatiguèrent si souvent la patience du parlement, étaient si anciennes, si puissantes et jouissaient de tant de privilèges accordés par les ducs et les papes, qu'il n'y avait à Dijon aucun établissement religieux qui ne relevât de l'une ou de l'autre. Les sept églises de la ville étaient leurs filles, et chacune des deux abbayes avait en outre son église particulière. — L'abbaye de Saint-Étienne battait monnaie.

» Dijon se lève; il se lève, il marche, il court! — trente *dindelles* • carillonnent dans un ciel bleu d'ouï-tremier, comme en peignait le vieil Albert Durer. La foule se presse aux hôtelleries de la rue Boucheport, aux étuves de la porte aux Chanoines, au mal de la rue Saint-Guillaume, au change de la rue Notre-Dame, aux fabriques d'armes de la rue des Forges, à la fontaine de la place des Cordeliers, au four banal de la rue de Bèze, aux halles de la place Champeaux, au gibet de la place Morimont; — bourgeois, nobles, vilains, soudrilles, prêtres, moines, clercs, marchands, varlets, juifs, lombards, pèlerins, menestrels, officiers du parlement et de la Chambre des comptes, officiers des gabelles, officiers de la monnaie, officiers de la gruerie, officiers de la maison du duc; — qui clament, qui sifflent, qui chantent, qui geignent, qui prient, qui maugréent; — dans des basternes, dans des litères, à cheval, sur des mules, sur la haquenée de saint François. — Et comment douter de cette résurrection? Voici flotter aux vents l'étendard de soie, moitié vert, moitié jaune, broché des armoiries de la ville, qui sont de gueules au pampre d'or feuillé de sinople •.

» Mais quelle est cette cavalcade? c'est le duc qui va s'ébattre à la chasse. Déjà la duchesse l'a précédé au château de Rouvres. — Le magnifique équipage

• Telles auraient été, suivant Pierre Paillet, les anciennes armoiries de la commune de Dijon; mais l'abbé Boulemler (*Mém. de l'acad. de Dijon*, 1771) a prétendu qu'elles n'étaient que de gueules pleines. Ces deux savants ne ferment-ils pas confusion de temps, et les armoiries de Dijon n'auraient-elles pas été de gueules pleines avant de porter au pampre d'or feuillé de sinople? C'est ce que je n'ai pas le loisir d'examiner ici.

et le nombreux cortège! — Monseigneur le duc éperonne un gris-pommelé qui frissonne à l'air vif et piquant du matin. Derrière lui caracolent et se pavanent les *Riches* de Châlons, les *Nobles* de Vienne, les *Preux* de Vergy, les *Fiers* de Neufchâtel, les *Bons barons* de Beaufremont. — Et ces deux personnages qui chevauchent à la queue de la file? Le plus jeune qui distinguent son juste-au-corps de velours sang-de-bœuf, et sa marotte grelottante, s'égosille de rire¹⁰; le plus vieux, accourré d'une cape de drap noir sous laquelle il retraits un volumineux psautier¹¹, baisse la tête d'un air confus : l'un est le Roi des Ribauds, et l'autre, le chapelain du duc*. Le fou propose au sage des questions que celui-ci ne peut résoudre; et tandis que le populaire crie : Noël! — que les palefrois hennissent, — que les limiers aboient, — que les cors fanfarent, — eux, — la bride sur le cou de leurs montures à l'amble, — devisent familièrement de la sage dame Judith, et du preux d'homme Machabée.

¹⁰ Cependant un héraut sonne de la buccine sur la tour du logis du duc. Il signale dans la plaine les chasseurs lançant leurs faucons. — Le temps est pluvieux. Une brume grisâtre lui dérobe au loin l'abbaye de Cîteaux qui baigne ses bois dans les marécages; mais un rayon de soleil lui montre, — plus rapproches et plus distincts¹², — le château de Talant, dont les terrasses et les plates-formes se creusent dans la nue, — les manoirs du sire de

* Philippe-le-Hardi avait son *Roi des Ribauds*, et son *chapelain*, il lui donna 200 livres en 1198. *Chartreuse*.

Ventoux et du seigneur de Fontaine, dont les girouettes percent des massifs de verdure, — le monastère de Saint-Maur, dont les colombiers s'aiguissent au milieu d'une volée de pigeons, — la léproserie de Saint-Apollinaire qui n'a qu'une porte et n'a point de fenêtres — la chapelle de Saint-Jacques de Trimolais¹³, qu'on dirait un pèlerin cousu de coquilles; — et sous les murs de Dijon, au-delà des meix de l'abbaye de Saint-Bénigne, le cloître de la Chartreuse, blanc comme le froc des disciples de Saint-Bruno.

¹⁴ La Chartreuse de Dijon! le Saint-Denis des ducs de Bourgogne*! Ah! pourquoi faut-il que les enfants soient jaloux des chefs-d'œuvre de leurs pères! — Allez maintenant où fut la Chartreuse, vous pas y heurteront sous l'herbe des pierres qui ont été des clefs de voûtes, des tabernacles d'au-

* Je ne compare la Chartreuse de Dijon à l'abbaye de Saint-Denis que sous le rapport de la magnificence et de la richesse de ses sépultures. Trois ducs seulement ont été inhumés à la Chartreuse, Philippe-le-Hardi, Jean-sans-Peur et Philippe-le-Bon, et je n'ignore pas que l'église de Cîteaux avait communément reçu, depuis Eudes I^{er}, les dépouilles des ducs de la première et de la seconde race royale. — C'est Philippe-le-Hardi qui fonda la Chartreuse en 1183. Tout n'y était que lambris de bois d'Irlande, que chasubles et tapis de drap d'or, que courtines d'étoffes de Chypre et de Damas, que bannières et chandeliers d'argent, que lampes de vermeil, que chapelles portatives à personnages d'ivoire, que peintures et que sculptures exécutées par les premiers artistes du temps. La vaisselle pour le service de l'autel pesait 55 marcs. — Le marteau de la révolution, en jetant en bas la Chartreuse, avait dispersé dans les cabinets de quelques curieux les débris des tombeaux de Philippe-le-Hardi, de Jean-sans-Peur et de Marguerite de Bavière, femme de ce dernier (Charles-le-Téméraire n'avait pas fait élever de monument à son père, Philippe-le-Bon). Ces chefs-d'œuvre de l'art au 15^e siècle ont été restaurés et placés dans une des salles du musée de Dijon.

tels, des chevets de tombeaux, des dalles d'oratoires; — des pierres où l'encens a fumé, où la cire a brûlé, où l'orgue a murmuré, où les ducs vivants ont fléchi le genou, où les ducs morts ont posé le front. — O néant de la grandeur et de la gloire! on plante des calébaesses dans la cendre de Philippe-le-Bon! — Plus rien de la Chartreuse! — Je me trompe. — Le portail de l'église et la tourelle du clocher sont debout. La tourelle élancée et légère, une touffe de giroflée sur l'oreille, ressemble à un jouvenceau qui mène en laisse un lévrier; le portail martelé¹⁴ serait encore un joyau à pendre au cou d'une cathédrale. Il y a outre cela, — dans le préau du cloître, — un piédestal gigantesque dont la croix est absente, et autour duquel sont nichées six statues de prophètes, — admirables de désolation¹⁵. — Et que pleurent-ils? Ils pleurent la croix que les anges ont reportée dans le ciel.

» Le sort de la Chartreuse a été celui de la plupart des monuments qui embellissaient Dijon à l'époque de la réunion du duché au domaine royal. Cette ville n'est plus que l'ombre d'elle-même. Louis XI l'avait découronnée de sa puissance, la Révolution l'a décapitée de ses clochers. Il ne lui reste plus que trois églises, de sept églises, d'une sainte-chapelle¹⁶, de deux abbayes et d'une douzaine

¹⁴ Elle n'a pas plus échappé que la Chartreuse et tant d'autres chefs-d'œuvre à la fureur des réactions. On n'en a pas laissé pierre sur pierre. Cette sainte-chapelle élevée par le duc Hugues III au retour de la croisade, vers 1171, était riche de mille objets d'art et de piété. Que sont devenus par exemple, ses vitraux et ses statues historiques; cette bousierie du chœur où étaient appendues les armoiries des trente et un premiers chevaliers de la Toison-d'Or institués par Philippe-le-

de monastères. Trois de ses portes sont bouchées, ses poternes ont été démolies, ses faubourgs ont été rasés, son torrent de Suzon s'est précipité aux égouts, sa population a secoué ses feuilles, et sa noblesse est tombée en quenouille. — Hélas! On voit bien que le duc Charles et sa chevalerie partis, — il y aura bientôt quatre siècles, — pour la bataille, n'en sont pas revenus.

» Et moi, j'errais parmi ces ruines comme l'antiquaire qui cherche des médailles romaines dans les sillons d'un *castrum*, après une grosse pluie d'orage. Dijon expiré, conserve encore quelque chose de ce qu'il fut, semblable à ces riches Gaulois qu'on ensevelissait une pièce d'or dans la bouche, et une autre dans la main droite. »

— « Et l'art ? lui demandai-je. »

— « J'étais un jour occupé devant l'église Notre-Dame à considérer Jacquemart, sa femme et son enfant¹⁷, qui martelaient midi. — L'exacitude, la pesanteur, le flegme de Jacquemart seraient le certificat de son origine flamande, quand même on ignorerait qu'il dispensait les heures aux bons bourgeois de Courtray, lors du sac de cette ville en

Bon; le beau vaisseau où l'on conservait une hostie miraculeuse et sur lequel brillait, aux jours des fêtes, la couronne d'or que le roi Louis XII, relevant d'une dangereuse maladie, en 1505, avait envoyée au chapitre par deux hérauts ? — Le temps a fait un pas, et la terre a été renouvelée, dit quelque part M. de Chateaubriand.

¹⁷ Charles-le-Téméraire, dernier duc de Bourgogne, fut tué à la bataille de Nancy, le dimanche 5 janvier 1476.

1383. Gargantua escamota¹⁷ les cloches de Paris, Philippe-le-Hardi l'horloge de Courtray; chaque prince à sa taille. — Un éclat de rire se fit entendre là-haut et j'aperçus dans un angle du gothique édifice, une de ces monstrueuses figures, que les sculpteurs¹⁸ du moyen-âge ont attachées par les épaules aux gouttières des cathédrales, une atroce figure de damné qui, en proie aux souffrances, tirait la langue, grinçait des dents, et se tordait les mains. — C'était elle qui avait ri. »

— « Vous aviez un fétu dans l'œil! m'écriai-je. »

— « Ni fétu dans l'œil, ni coton dans l'oreille. — La figure de pierre avait ri, — ri d'un rire grimaçant, effroyable, infernal, mais — sarcastique, incisif, pittoresque. »

J'eus honte à part moi d'avoir eu si longtemps affaire à un monomane. Cependant, j'encourageai d'un sourire le rose-croix de l'art à poursuivre sa drôlatique histoire.

— « Cette aventure, continua-t-il, me donna à réfléchir. — Je réfléchis que, puisque Dieu et l'amour étaient la première condition de l'art, ce qui dans l'art est *sentiment*, — Satan pourrait bien être la seconde de ces conditions, ce qui dans l'art est *idée*. — N'est-ce pas le diable qui a bâti la cathédrale de Cologne ?

» Me voilà en quête du diable. Je blêmis sur les

livres magiques de Cornelius Agrippa, et j'égorge la poule noire du maître d'école, mon voisin. — Pas plus de diable qu'au bout du rosaire d'une dévote! — Néanmoins il existe; — Saint-Augustin en a, de sa plume, légalisé le signalement : *Dæmones sunt genere animalia, ingenio rationabilia, animo passiva, corpore aerea, tempore æterna*. Cela est positif. Le diable existe. Il pécore à la Chambre, il plaide au Palais, il agiote à la Bourse. On le grave en vignettes, on le broche en romans, on l'habille en drames. On le voit partout comme je vous vois. 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!

» Je bus l'élixir de Paracelse, le soir, avant de me coucher. J'eus la colique. Nulle part le diable en cornes et en queue.

» Encore un désappointement : — L'orage, cette nuit-là, mouillait jusqu'aux os la vieille cité accroupie dans le sommeil. Comment je rôdais à tâtons, n'y voyant goutte, parmi les anfractuosités intérieures de l'église Notre-Dame, c'est ce que vous expliquera un sacrilège. Il n'y a pas de serrure dont le crime n'ait la clef. — Ayez pitié de moi! j'avais besoin d'une hostie et d'une relique. — Une clarté piqua les ténèbres. Plusieurs autres se montrèrent successivement, de sorte que je distinguai bientôt quelqu'un dont la main affûtée d'un long allumoir distribuait la flamme aux chandeliers du maître-autel. C'était Jacquemart, qui, non moins impertur-

bable que de coutume sous sa *caule* ¹⁰ de fer rapiécée, acheva sa besogne sans paraître s'inquiéter ni même s'apercevoir de la présence d'un témoin profane. Jacqueline, agenouillée aux degrés, gardait une immobilité parfaite, la pluie décollant de sa jupe de plomb attournée à la mode brabançonne, de sa gorgerette de tôle tuyautée comme une dentelle de Bruges, de son visage de bois verni comme les joues d'une poupée de Nuremberg. Je lui bégayais une humble question sur le diable et sur l'art, quand le bras de la Maritorne se débanda avec la précipitation soudaine et brutale d'un ressort, et au bruit cent fois répercuté du lourd marteau qu'elle serrait du poing, la foule des abbés, des chevaliers, des bienfaiteurs qui peuplent de leurs gothiques momies les caveaux gothiques de l'église, afflua processionnellement autour de l'autel éblouissant des splendeurs vives et aillées de la crèche de Noël. La vierge noire *, la vierge des temps barbares, haute d'une coudée, à la tremblante couronne de fil d'or, à la robe raide d'empois et de perle, la vierge miraculeuse devant qui grésille une lampe d'argent, sauta en bas de sa chaire, et courut sur les dalles de la vitesse d'un toton. Elle s'avancait des nefs profondes, à bonds gracieux et inégaux, accompagnée d'un petit Saint-Jean de cire et de laine qu'embrasa une étincelle, et qui se fondit bleu et rouge. Jacqueline s'était armée de ciseaux pour tondre l'occiput de son enfanton emmaillotté, un cierge éclaira au loin la chapelle du baptistère, et alors... »

* Cette image était déjà en grande vénération au 12^e siècle. Elle est d'un bois noir, dur et pesant qu'on croit être du châtaignier.

— « Et alors ? »

— « Et alors le soleil qui luisait par un pertuis, les moineaux qui bequetaient mes vitres, et les cloches qui marmonnaient une antienne dans la nue, m'éveillèrent. J'avais fait un rêve. »

— « Et le diable ? »

— « Il n'existe pas. »

— « Et l'art ? »

— « Il existe. »

— « Mais où donc ? »

— « Au sein de Dieu ! » — Et son œil cù germaît une larme, sondait le ciel — « Nous ne sommes, nous, monsieur, que les copistes du créateur. La plus magnifique, la plus triomphante, la plus glorieuse de nos œuvres éphémères n'est jamais que l'indigne contre-façon, que le rayonnement éteint de la moindre de ses œuvres immortelles. Toute originalité est un aiglon qui ne brise la coquille de son œuf que dans les aires sublimes et foudroyantes du Sinaï. — Oui, monsieur, j'ai longtemps cherché l'art absolu ! O délire ! ô folie ! Regardez ce front ridé par la couronne de fer du malheur ! Trente ans ! et l'arcane que j'ai sollicité de tant de veilles opiniâtres, à qui j'ai immolé jeunesse, amour, plaisir, fortune, l'arcane gît, incerte et insensible comme le vil caillou, dans la cendre

de mes illusions! Le néant ne vivifie point le néant. »

Il se levait. Je lui témoignai ma commisération par un soupir hypocrite et banal.

— « Ce manuscrit, ajouta-t-il, vous dira combien d'instruments ont essayé, mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinces j'ai usées sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenus mes élucubrations. Lisez-le; vous me le rendrez demain. Six heures sonnent à la cathédrale; elles chassent le soleil qui s'esquive le long de ces lilas. Je vais m'enfermer pour écrire mon testament. Bonsoir. »

— « Monsieur! »

Bah! il était loin. Je demeurai aussi coi et penaud qu'un président à qui son greffier aurait pris une puce chevauchant sur le nez. Le manuscrit était intitulé : *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.*

Le lendemain était un samedi. Personne à l'*Arquebuse*; quelques juifs qui festoyaient le jour du Sabbat. Je courus par la ville m'informant de M. Gaspard de la Nuit à chaque passant. Les uns me répondaient : — « Oh! vous plaisantez! » — Les autres : — « Eh qu'il vous torde le cou! » — Et tous aussitôt me plantaient là. J'abordai un vigne-

ron de *la rue sain-felebar*, nabot et bossu, qui se carrait sur sa porte en riant de mon embarras.

— « Connaissiez-vous M. Gaspard de la Nuit? »

— « Que lui voulez-vous, à ce garçon-là? »

— « Je veux lui rendre un livre qu'il m'a prêté. »

— « Un grimoire! »

— « Comment! un grimoire!... Enseignez-moi, je vous prie, son domicile. »

— « Là-bas où pend ce pied de biche. »

— « Mais cette maison... vous m'adressez à M. le curé. »

— « C'est que je viens de voir entrer chez lui la grande brune qui blanchit ses aubes et ses rabats. »

— « Qu'est-ce que cela signifie? »

— « Cela signifie que M. Gaspard de la Nuit s'attife quelquefois en jeune et jolie fille pour tenter de dévots personnages, — témoin son aventure avec Saint-Antoine, mon patron. »

— « Faites-moi grâce de vos malignités, et dites-moi où est M. Gaspard de la Nuit. »

— « Il est en enfer, supposé qu'il ne soit pas ailleurs. »

— « Ah! je m'avise enfin de comprendre! Quoi! Gaspard de la Nuit serait?... »

— « Eh! oui... le diable! »

— « Merci, mon brave!... Si Gaspard de la Nuit est en enfer, qu'il y rôlisse. J'imprime son livre. »

Louis Bertrand.

PRÉFACE

L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot. — Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir, qui s'entretient avec des esprits de beauté, de science, de sagesse et d'amour, et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature. — Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache. — Or, l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personification, mais il n'a point été trop exclusif, et voici, outre des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, des études sur l'an-Eyck, Lucas de Leyde, Albert Dürer, Peeter Neef, Breughel de Velours, Breughel d'Enfer, Van-Ostade, Gérard Dow, Salvator-Rosa, Murillo, Fusey et plusieurs autres maîtres de différentes écoles.

Et que si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que monsieur Séraphin¹ ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras. --- Il se contente de signer son œuvre

Gaspard de La Nuit.

A M. Victor Hugo

*La gloire ne sait point ma demeure ignorée
Et je chante tout seul ma chanson éplorée
Qui n'a de charmes que pour moi.*

C BRUGNOT, Ode.

— « Nargue de vos esprits errants, dit Adam, je ne m'en inquiète pas plus qu'un aigle ne s'inquiète d'une troupe d'ours sauvages; tous ces diables-là ont pris la fuite depuis que les chaires sont occupées par de braves ministres, et les oreilles du peuple remplies de saintes doctrines. »

WALTER SCOTT, L'Abbé, chap. XVI.

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

Mais le petit livre que je te dédie, aura subi le sort de tout ce qui meurt, après avoir, une matinée peut-être, amusé la cour et la ville qui s'amusent de peu de chose.

Alors, qu'un bibliophile s'avise d'exhumer cette œuvre moisie et vermoulue, il y lira à la première

page ton nom illustre qui n'aura point sauvé le mien de l'oubli.

Sa curiosité délivrera le frêle essaim de mes esprits qu'auront emprisonnés si longtemps des fermaux de vermeil dans une geôle de parchemin.

Et ce sera pour lui une trouvaille non moins précieuse que l'est pour nous celle de quelque légende en lettres gothiques, écussonnée d'une licorne ou de deux cigognes.

Paris, 20 septembre 1836.

LES FANTASIES
DE GASPARD DE LA NUIT

BIBLIOGRAPHIE

Textes d'étude

BERTRAND, Louis, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Labitte, 1842.

BERTRAND, Louis, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, édition publiée d'après le manuscrit de l'auteur par Bertrand Guégan, Payot, Collection Prose et vers, 1925.

BERTRAND, Louis, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Monte Carlo, Éditions du CAP, Collection des Fermiers Généraux, 1956.

BERTRAND, Louis, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, édition présentée, établie et annotée par Max Milner, Éditions Gallimard, NRF, 1980.

BERTRAND, Louis, *Le Keepsake fantastique. Poésies, chroniques et essais, théâtre inédit, correspondance*, publiés par Bertrand Guégan, Paris, Éditions de la Sirène, Collection Romantique, 1923.

BERTRAND, Louis, *Oeuvres poétiques et pièces diverses*, publiées par Cargill Sprietsma, Paris, Champion, 1926.

Études critiques sur l'oeuvre de Bertrand

BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

BLANC, Réjane, *La Quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*, Paris, Nizet, 1986.

CHABEUF, Henri, *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon*, Mémoires de l'Académie de Dijon, Dijon, 1889.

COLLECTIF, *Le Pont de l'Épée*, n° I, numéro spécial sur Aloysius Bertrand, Dijon, novembre 1957.

SIEBURTH, Richard, "Gaspard de la Nuit: Prefacing genre" in *Studies in Romanticism*, vol. 24, n° 2, Boston, Boston University Graduate School, 1985.

SLOTT, Kathryn, "Le Texte e(s)t son double. Gaspard de la Nuit: intertextualité, parodie, auto-parodie", in *French*

Forum, vol. 6, n° 1, (R. C et V. A. La Charité, éditeurs),
Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1981.

SPRIETSMA, Cargill, *Louis Bertrand (1807-1841) dit
Aloysius Bertrand, étude bibliographique d'après des
documents inédits*, Paris, Champion, 1926.

Critique et théorie littéraire

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions
du Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du
Seuil, Collection Écrivains de tous les jours, 1975.

BARTHES, Roland, "Texte (Théorie du)", *sui verbo*,
Encyclopædia Universalis, vol. 15, Paris, 1973.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*,
Paris, Gallimard, 1966.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de
l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*,
Paris, Dunod, 1984.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil,
Collection Points, 1969.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, Collection
Poétique, Paris, 1987.

LAUGAA, Maurice, *La pensée du pseudonyme*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Écriture, 1986.

PATERSON, Janet M., "L'autoreprésentation: formes et discours" in *Texte 1, L'autoreprésentation, le texte et ses miroirs*, Toronto, Trinity College, 1982.

VERRIER, Jean, *Les débuts de romans*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1988.

Divers

La Bible de Jérusalem, 12^e édition, Paris, Éditions du Cerf, 1988.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, *Poésies complètes*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, éditeurs, 1890.

END

2|5 0|5 93

FIN