

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

Quand Bertrand, à peine âgé de 21 ans, arrive à Paris en novembre 1828, il appelle déjà ses brefs textes en prose « bambochades »¹. Il est remarquable que August Ferdinand Bernhardt avait publié, avant *Gaspard de la nuit*, des *Bambocciaden* avec son beau-frère Ludwig Tieck² ; mais chez Bertrand la référence au peintre de Haarlem, Pieter Van Laer, dit le Bamboccio (1592-1645), prend une signification très différente, tout comme le sous-titre définitif du livre : *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Je ne rappellerai pas ici ce qu'a été pour Bertrand l'influence des arts figuratifs, qui constitue le fondement de l'admiration de Des Esseintes pour *Gaspard de la nuit*³, et dont on peut trouver d'innombrables témoignages dans la critique⁴. Mon but est plutôt de proposer une analyse stylistique convaincante qui explique comment la technique du tableau flamand revit dans les poèmes de *Gaspard de la nuit*. Même si Max Jacob, qui n'aimait pas Bertrand mais reconnaissait son importance, a critiqué le poète selon des normes picturales, en l'accusant notamment d'employer des coloris trop brutaux et de n'être « qu'un peintre violent et romantique »⁵, ces questions, privées d'un réel ancrage dans les textes, à mon avis n'ont pas encore été traitées de manière suffisamment précise.

Dans la plupart des cas, l'attention des chercheurs s'est tournée vers d'autres objets : par exemple le calvaire éditorial de *Gaspard de la nuit*, désormais bien connu. L'avis paru à la fin du catalogue de Renduel⁶, complété par celui que l'on doit à Bertrand lui-même⁷ - où l'auteur annonce avec enthousiasme une édition véritablement somptueuse, enrichie de dix eaux-fortes de Louis Boulanger - a montré la volonté précoce de l'écrivain de faire interagir texte et dessins ; une ambition déçue du fait de l'échec des projets d'édition chez Delangle, Sautelet et Renduel, mais aussi des choix éditoriaux de l'édition posthume réalisée à Angers par Victor Pavie⁸.

¹ « Ces trois pièces font partie d'un recueil de compositions que l'auteur se propose de publier très prochainement sous le titre de *Bambochades romantiques* », *Le Provincial*, 12 septembre 1828, article reproduit dans A. BERTRAND, *Œuvres complètes*, éditées par H. H. Poggenburg, Paris, Champion, 2000, p. 319.

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

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

⁴ S. BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 56, en se référant aux obsessions macabres du poète et à son engouement pour le passé médiéval, définit Bertrand comme « le frère de ces peintres qui, dans leurs *Danses macabres*, mêlaient la satire narquoise à un sincère sentiment d'effroi. » Mais le problème, comme nous l'avons noté, doit être abordé de front à la lumière des contributions qui lui ont été spécifiquement consacrées ; je rappellerai ici au moins : D. SCOTT, *Pictorialist Poetics*, Cambridge University Press, 1988 ; F. CLAUDON, « *Gaspard de la Nuit* et le pictural », *Gazette des Beaux-Arts*, MCDXXVIII 1988, pp. 77-80 ; N. YOSHIDA, « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », *Équinoxe*, X, 1993, pp. 7-30 ; M.-H. GIRARD, « Sur l'illustration de *Gaspard de la Nuit* », dans *Les diableries de la nuit*, sous la direction de Francis Claudon, Éditions universitaires de Dijon, 1993, pp. 139-60 ; L. D'HULST, « Sur le dispositif pictural de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », in *Language and beyond. Le langage et ses au-delà*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 383-98 ; D. MILSTEIN, « *Gaspard de la nuit* : Humor, the eau-forte, and the chiaroscuro vignette », *College Literature*, XXX-2, 2003, pp. 137-61.

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

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

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

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

Les eaux-fortes avaient sans aucun doute un rôle décisif dans le projet de Bertrand. En témoignent la passion du poète pour les figures grotesques, que nous connaissons grâce à la lettre de son frère Frédéric à Henri Chabeuf⁹ et grâce aux esquisses conservées à la bibliothèque d'Angers¹⁰, mais aussi, et surtout, le *Dessin d'un encadrement pour le texte*, qui annonçait une décoration complexe destinée à entourer les poèmes. On pourrait avoir l'impression que, quand il rêvait sur les illustrations de son livre, le poète suivait un modèle déjà attesté à l'époque romantique, et dont les œuvres de Hugo publiées précisément par Renduel - illustrées souvent par des artistes prestigieux, parmi lesquels Boulanger lui-même¹¹ - représentaient l'exemple le plus célèbre. Ces miniatures auraient été en accord avec les principes du Romantisme : Bertrand souhaitait que le saut de la réalité au passé, de la page au fantastique fût le plus aisé et naturel possible. Toutefois, on se doute que le projet de Bertrand ne se bornait ni à un frontispice richement orné comme celui de *Notre-Dame de Paris*, ni à une confrontation systématique entre les images et le texte sur le modèle de *l'Histoire du roi de Bohême* de Nodier. Son but n'était pas de publier un simple livre illustré. Héritier des volumes religieux du Moyen-Âge¹², *Gaspard de la nuit* aurait été encadré de bandes de dessins divers s'harmonisant chaque fois avec les poèmes. Bertrand aurait voulu créer une sorte de cadre pictural visant à offrir une plus grande profondeur à la page littéraire.

Aujourd'hui, c'est dans les composants visuels des textes eux-mêmes que l'on peut véritablement mesurer la nouveauté radicale de *Gaspard de la nuit*. Je pense tout d'abord à « l'art de blanchir »¹³ mis en œuvre par Bertrand, qui, jetant de larges espaces blancs entre un paragraphe¹⁴ et un autre est le premier à proposer, du moins au sens moderne, ce que Suzanne Bernard appelle « l'esthétique de la suggestion »¹⁵ : plutôt qu'exprimer son message de manière analytique, le texte se limite à le suggérer, en laissant au lecteur la tâche de combler les vides. Nous sommes aux antipodes de la sentimentalité bavarde des Romantiques, où les phrases germant les unes à partir

plan économique, l'opération fut un désastre : en 1866, en répondant à une lettre de Mallarmé qui le sollicitait pour publier une nouvelle édition du livre, Pavie se plaignait de n'en avoir vendu qu'un exemplaire en vingt-sept ans (voir les *Œuvres complètes*, op. cit., p. 981). On trouve une bonne description de l'édition Pavie dans la présentation de J. BONY (A. BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, édition de J. Bony, Paris, Éditions Flammarion, 2005, p. 11).

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

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

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

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

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

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

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

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

Naturellement, dans certains cas, les couplets de *Gaspard de la nuit* peuvent se limiter à marquer les refrains d'une ballade, mettant en lumière les symétries et les répétitions. Ainsi, les trois derniers paragraphes (sur six au total) de *Henriquez* (V,4), où est racontée la répartition du butin entre des brigands, visent à mettre en valeur le refrain, assurant une résonance maximale à l'anaphore (« Tel fut le sort ») et plus généralement à la forme chantante du poème¹⁷. Mais dans un texte comme *Le Nain* (III,4) l'utilisation des 'blancs' a pour but l'ellipse et l'analogie simultanée :

J'avais capturé de mon séant, dans l'ombre de mes courtines, ce furtif papillon, éclos d'un rais de la lune ou d'une goutte de rosée.

Phalène palpitante qui, pour dégager ses ailes captives entre mes doigts, me payait une rançon de parfums!

Soudain la vagabonde bestiole s'envolait, abandonnant dans mon giron – ô horreur! – une larve monstrueuse et difforme à face humaine!

*

- « Où est ton âme? que je chevauche? » - « Mon âme, haquenée boiteuse des fatigues du jour, repose maintenant sur la litière dorée des songes. » -

Et elle s'échappait d'effroi, mon âme, à travers la livide toile d'araignée du crépuscule, pardessus de noirs horizons dentelés de noirs clochers gothiques.

Mais le nain, pendu à sa fuite hennissante, se roulait comme un fuseau dans les quenouillées de sa blanche crinière.

Ici les *couplets* empêchent tout rapprochement avec la ballade. L'espace inséré entre les deux premiers paragraphes est en effet totalement inattendu. Bertrand étend un passage où, au niveau logique, une simple virgule aurait suffi. Le deuxième couplet ne se compose que d'une apposition (« phalène »), complétée par une relative qui régit à son tour une proposition finale ; il en vient ainsi à créer un jeu d'enchâssement qui, greffé sur une phrase nominale¹⁸ isolée au milieu de

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

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

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

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

Grâce aux blancs, Bertrand obtient un effet irrégulier d'incohérence. Le non-dit cerne et submerge les mots écrits, formant avec eux une unité à la signification progressive et jamais complètement définitive ; chaque interruption est un gouffre qui déchire le tissu logique du discours, jetant entre un couplet et l'autre ce que Mallarmé a défini, en parlant du vers libre, comme d' 'opulents silences'. Au lecteur, il ne reste qu'à réassembler les pièces du puzzle, en cherchant la solution d'une allégorie qui - comme ce sera confirmé plus tard par les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire¹⁹ - pourrait se révéler vide.

À l'intérieur de ces coordonnées stylistiques prend place la passion de Bertrand pour la peinture flamande, qui doit être située à son tour dans le cadre plus vaste des rapports du poète avec les arts figuratifs. Il semble inévitable de partir des *Carnets* de Bertrand, publiés pour la première fois dans les *Œuvres complètes*²⁰, où l'auteur annote soigneusement une longue série de tableaux. De telles descriptions sont communes à l'époque, où la majorité des journaux offre des *Salons* et où la critique d'art commence à se lier à la prose littéraire²¹. Mais dans les choix des artistes traités par Bertrand apparaissent des goûts tout à fait originaux, bien résumés dans un article de critique, *Mon oncle essuya d'abord ses lunettes*²², qui est aussi un manifeste esthétique.

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

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

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

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

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

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

pas cela. [...]

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

À la différence de Baudelaire, Bertrand affiche, à l'égard des peintres modernes et contemporains, de l'indifférence quand ce n'est pas de l'ennui : seuls l'intéressent les maîtres du passé, dans lesquels l'ancien dévoile son côté plus pittoresque²³. C'est la raison pour laquelle ses *Carnets* montrent une évidente prédilection pour les XVI^e et XVII^e siècles et particulièrement pour l'école flamande, qui ne donne pas par hasard son nom au premier livre de *Gaspard de la nuit*.²⁴ Pénétré de ce qui fait la particularité de ce type de peinture, Bertrand privilégie les tableaux de petites dimensions, souvent des paysages ou des scènes de genre, qui montrent une étude riche en détails. Ainsi s'explique son admiration pour Jean Breughel le Vieux (1568-1625), artiste capable d'enfermer dans un espace extrêmement réduit une grande foule de figures²⁵, et l'importance qu'il accorde à Corneille Poëmbourg (1586-1660), paysagiste né à Utrecht, amateur de style italien, à qui est consacré un carnet entier. Le titre *Bambochades romantiques* trouvait, d'ailleurs, ses raisons précisément dans le coup d'œil qui se déduit d'une myriade de fragments, et non pas simplement du caractère bref et incisif de ses toiles : dans ce genre pictural, Bertrand retrouvait maint analogie avec son propre style.

C'est dans l'un de ces calepins²⁶ que Bertrand nomme Gerrit van Honthorst (1590-1656) peintre et graveur né à Utrecht mais ayant longtemps vécu en Italie, en particulier à Rome (ca 1610-1620). Caravagiste d'un certain calibre en Hollande, van Honthorst fut l'un des principaux représentants, avec d'autres romains d'adoption comme Dirck van Baburen et Hendrick Terbruggen, de l'école qui s'inspirait des nouveautés stylistiques et iconographiques de Merisi, et qui joua un si grand rôle dans la formation du jeune Rembrandt²⁷. Van Honthorst excellait dans les effets de clair-obscur et aimait construire ses toiles à partir d'une source de lumière artificielle. Ses nocturnes, qui l'ont rendu célèbre, se meuvent entre les genres les plus différents : sujets historiques ou mythologiques, œuvres religieuses, mais aussi scènes de cabaret, festins, portraits de figures populaires²⁸. Ses meilleurs résultats, van Honthorst les atteint quand - dans le sillage du Caravage, quoique l'imitation acharnée de Merisi soit tempérée chez le peintre d'Utrecht par une élégance

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

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

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

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

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

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

typiquement nordique²⁹ - il lâche les rênes de son réalisme, en inscrivant des scènes de la vie quotidienne à l'intérieur d'un thème traditionnel. Quelques-unes de ses toiles, par exemple, représentent le Fils prodigue comme un seigneur élégant avec des moustaches et une épée qui se promène au milieu d'une joyeuse troupe. Le souci maniaque des objets qui caractérise la peinture flamande, et qui oblige le peintre à s'arrêter sur le verre d'un récipient, sur la plume d'un chapeau, sur les cordes d'un luth rappelle de près les poèmes de Bertrand, surtout parce que, dans un cas comme dans l'autre, c'est la lumière qui permet l'éclairage soudain d'un détail, sa mise en relief.

Quoique cette citation soit l'unique allusion à van Honthorst présente dans l'œuvre de Bertrand, il semble difficile que ce dernier ne connaisse pas le surnom italien du peintre : Gherardo delle Notti. Ce n'est pas un détail de faible importance, puisqu'il concerne l'une des énigmes les plus discutées du livre. Je parle de l'identité de Gaspard de la nuit, le mystérieux personnage qui, dans la fiction littéraire, donne au poète le manuscrit des *Fantaisies* et que Bertrand pensait présenter comme auteur de l'œuvre³⁰.

La critique a formulé plusieurs hypothèses sur les origines de ce nom³¹. La piste considérée comme la plus digne de foi est celle qui conduit à Kaspar, nom par lequel on désigne le diable dans la légende de *Faust* : c'est ainsi que s'appelle, par exemple, le personnage diabolique dans le *Freischütz* de Weber (1821). Si l'on considère la conclusion foudroyante du prologue de *Gaspard de la nuit*, l'énigme semble résolue, puisqu'un « vigneron [...] nabot et bossu »³² explique au narrateur, qui voudrait restituer le manuscrit à Gaspard, que ce dernier est le diable en personne. Reste toutefois un doute. La graphie 'Caspard' (à la limite 'Caspar') est la seule employée par les sources. Bertrand, comme on l'a vu, avait déjà adopté ce titre en 1833, quand la publication par Renduel paraissait proche ; pourquoi, par la suite, ressentit-il le besoin de modifier Caspard en Gaspard ? Parmi les épithètes du diable, celle-ci serait un *hapax*.

C'est sans doute qu'entretiens s'est superposé au nom primitif, 'Caspard', l'héritage d'une autre tradition culturelle. Gaspard de la nuit est vraiment « un pauvre diable »³³, un parent pauvre de Méphistophélès préposé à la conduite de la horde des sorcières, alchimistes et follets qui peuplent les pages du livre ; en même temps, cependant, sa passion pour les arts figuratifs le pousse à se déclarer peintre, élève de Callot³⁴, dont il tire son goût pour la déformation burlesque, de Rembrandt et de Gherardo delle Notti, dont il tend à imiter l'art du clair-obscur :

Ce manuscrit, ajouta-t-il, vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pincesaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur³⁵

Il est évident que la référence à la peinture ne correspond pas ici à un rappel historique, mais

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

³⁰ Sur le manuscrit et dans l'édition de 1842, en effet, 'Aloysius Bertrand' figure, en petits caractères, en position d'éditeur seulement.

³¹ Elles vont de Gaspard Hauser, évoqué également par le Verlaine de *Sagesse*, au troisième des Rois Mages, étant donné que dans *La Barbe pointue* (I,4) Bertrand en nomme un autre, Melchior.

³² *Œuvres complètes*, op. cit., p. 103.

³³ *Œuvres complètes*, op. cit., p. 92.

³⁴ Le rapprochement entre Bertrand et Callot est déjà bien connu par la critique. Voir B. GUILLOT, *Jacques Callot et Aloysius Bertrand* et P. CHONE, *À propos de Bertrand et de Callot*, tous les deux dans *Les diableries de la nuit*, op. cit., pp. 67-92 et 93-109. En effet *Gaspard de la Nuit* est empli de personnages étranges et caricaturaux -comme le seigneur désargenté décrit dans *Le Raffiné* (II, 5)- qui semblent sortis d'un catalogue des œuvres du graveur nancéen.

³⁵ *Œuvres complètes*, op. cit., p. 29.

indique une orientation précise du faire-poétique. Bertrand parle expressément de *procédés* : il s'agit, en somme, d'une question stylistique. Assurément, pour ses nocturnes, Bertrand a aussi des sources littéraires comme les *Night Thoughts* (1745) d'Edward Young ; mais on ne peut nier l'effet pittoresque d'un texte comme *Le Falot* (II, 3), histoire d'un follet qui, après s'être caché dans une lanterne pour se remettre d'un orage, fuit quand un coup de vent incendie le papier de la lampe. Dans ce cas, il est nécessaire de procéder comme pour certains tableaux, où, avant d'analyser les formes et les volumes, il faut d'abord identifier les sources de lumière visibles sur la toile³⁶. Bertrand dispose dans les lignes du poème de différentes sources lumineuses (« le falot » ; « la maison lumineuse » ; « rallumer son rat de cave à ma bougie » ; « le jaune papier de la lanterne s'enflamma » ; « crachant plus de feu qu'un serpenteau d'artifice »), qui créent un contrepoint fascinant avec l'ouragan, relégué en arrière-plan. *La Tour de Nesle* (II, 4), inspiré d'une fameuse eau-forte de Callot, présente également un travail sur la lumière extrêmement soigné. Si les premiers couplets du poème, avec les *bravi* qui jouent aux cartes en échangeant quelques coups peu élégants, renvoient aux traits grotesques du graveur de Nancy, la danse folle que jongleurs, béquillards et mendiants improvisent devant les bacs qui brûlent sur la Seine - incendie qui est provoqué, ce n'est pas un hasard, par le follet du poème *Le Falot* - prépare le ton de la conclusion : la réverbération des flammes, en tombant sur la fenêtre du Louvre, enveloppe le roi et la reine dans une lumière chaude et diffuse, qui semble en faire des personnages de Rembrandt.

Dans ce sens, le style des poèmes en dit plus que la brève préface où, en identifiant Rembrandt et Callot avec les sujets de leurs œuvres³⁷, Bertrand se limite à en faire des symboles, qui renouvellent la formule de la cohabitation du sublime et du grotesque théorisée dans ces années-là par Hugo³⁸. Selon cette perspective, à la vivacité comique de Callot - à laquelle Hugo avait attribué le titre de « Michel-Ange burlesque »³⁹ - s'opposerait le ton contemplatif de Rembrandt. Il va de soi que le sous-titre du livre, en accord avec le goût pour l'hermétisme de Bertrand, cache quelque piège, puisqu'il est en réalité un calque des *Phantasiestücke in Callots Manier* d'Hoffmann (1813-1814). Si pourtant nous revenons à ce que dit Gaspard dans l'introduction, il semble réducteur de lire dans les *Fantaisies* un hommage générique à la littérature fantastique⁴⁰, qui ne suffit pas à rendre compte de la déclaration poétique du « pauvre diable ».

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

Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande, Harlem peint par Jean Breughel, Peeter Neef, David Téniers et Paul Rembrandt.

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

³⁶ M. MILNER rappelle que Bertrand, comme tous les passionnés qui vivaient loin de Paris, était davantage influencé par la gravure que par la peinture. De là « sa palette [...] assez limitée » où « les effets de lumière occupent beaucoup plus de place [...] que les effets de couleur ». (A. BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, Paris, Gallimard, 1980, préface, p. 20.)

³⁷ Le Rembrandt décrit par Bertrand ressemble à tel point au *Philosophe en méditation* du Louvre que L. SOZZI commence son essai par une description de ce tableau. De la même manière, le personnage de Callot semble sorti d'une des gravures des *Gobbi* ou des *Balli di Sfessania*. (A. BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, Napoli, Guida, 1986, *Prefazione*, pp. 6-7.)

³⁸ Je pense bien évidemment à la célèbre préface de *Cromwell* (1827) où Hugo refuse de « se cuirasser » avec les noms d'Aristote et de Boileau, en revendiquant une liberté nouvelle dans le choix des genres littéraires. Voir V. HUGO, *Théâtre complet*, notices et notes par J. J. Thierry et J. Méléze, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, pp. 409-454.

³⁹ V. HUGO, *op.cit.*, p. 418.

⁴⁰ Le livre d'Hoffmann a été traduit en français par Loève-Veimars et publié par Renduel en 1833, à une époque où le noyau de *Gaspard de la nuit* était déjà écrit : il s'agit, selon toute probabilité, d'un hommage *a posteriori*.

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

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

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

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

Le terme « bambochade » est soudainement mis en relief et son importance est confirmée par la liste des peintres qui termine le premier couplet : nous sommes devant un tableau de petites dimensions au sujet folklorique, dans lequel « le caractère cumulatif, illogique et enthousiaste de la juxtaposition des réminiscences picturales »⁴¹ oblige à analyser chaque détail séparément. Tout d'abord Bertrand peint le paysage, pour lequel il déploie une riche palette (l'eau bleue, le vitrage d'or, les toits verts) ; puis il s'arrête sur le ciel, auquel il consacre un paragraphe complet. Comme dans un tableau de Pierre ou de Jean Breughel, où le ciel et la terre occupent chacun une moitié de la toile, le texte trace un espace divisé en deux. La couleur locale (« le stoël ») qui domine la première partie contraste, dans la seconde, avec le détail pittoresque des cigognes qui volent autour de l'horloge de Dijon - celle du Jacquemart - dans une scène prévue aussi pour l'illustration du livre⁴². L'arrière-plan achevé, Bertrand se consacre aux figures. Le troisième couplet passe en effet à la description des personnages comme ferait l'œil sur la toile, qui saisit d'abord le contexte pour ensuite se concentrer sur sa narration véritable. Il s'agit aussi de sujets exquisément flamands : un fleuriste qui dépérit l'œil fixé sur une tulipe, d'étranges musiciens, les ivrognes d'une taverne mal famée. Le poème se termine sur cette énumération, potentiellement infinie : c'est l'artiste qui, en choisissant où il pose le cadre, en délimite la longueur.

Quelques-unes de ces images sembleraient avoir une source pittoresque précise. L'enfant qui souffle dans une vessie de porc pour en faire un ballon, par exemple, paraît sorti d'un tableau d'Adrien van Ostade (1610-1685), pendant que la scène finale, celle aussi proposée par Bertrand comme illustration possible du livre, a été rapportée à une toile de Gerrit Dou⁴³ (1613-1675), maintenant au Louvre, intitulée précisément *Femme suspendant un faisan*⁴⁴. Mais à mon avis, dans le cas présent, la recherche scrupuleuse des sources par la critique déforme le projet du poète. Car Bertrand ne vise pas à la description d'un tableau en particulier, mais à la transposition littéraire d'un genre tout entier, la *bambochade*⁴⁵ ; c'est pourquoi il ne se limite pas à coudre ensemble de différentes toiles, mais travaille les *topoi* de la tradition flamande, du Rommelpot, l'instrument populaire typique des foires, à la vessie de porc, qui en général, au XVII^e siècle hollandais, symbolise la mort et la fugacité de la vie⁴⁶. Sur le plan stylistique, l'opération est rendue possible

⁴¹ MAX MILNER, *Préface*, op. cit., p. 28.

⁴² L'indication apparaît dans le *Dessin d'un encadrement pour le texte* que nous avons déjà cité. Voir *Œuvres complètes*, op. cit., p. 374.

⁴³ Dou (que Bertrand francise en Gérard Dow), comme van Ostade, est cité dans la *Préface* parmi les peintres présidant à l'inspiration de l'œuvre. Voir *Œuvres complètes*, op. cit., p. 105.

⁴⁴ Voir J.-L. STEINMETZ, *Introduction*, op. cit., p. 291.

⁴⁵ Menant à la même conclusion, il faut citer la lecture de *Harlem* de L. D'HULST (« Sur le dispositif pictural de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », op. cit., p. 388) : « Puisque le champ des référents picturaux paraît restreint, nous entrons presque d'emblée dans celui des allusions, des référents possibles, enchâssés dans une représentation fictionnelle qui 'fait tableau', mais garde aussi à l'endroit de la source picturale une certaine distance ».

⁴⁶ La vessie gonflée par un garçon apparaît avec la même signification dans *Le Porc* (1643) de Rembrandt (Bibliothèque nationale de France, Estampes, Rés. cb-13° : <http://expositions.bnf.fr/rembrandt/grand/073.htm>).

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

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

Le maçon Abraham Knupfer chante, la truelle à la main, dans les airs échafaudés, — si haut que, lisant les vers gothiques du bourdon, il nivelle de ses pieds, et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises.

Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des tourelles, des toits et des charpentes, que tache d'un point gris l'aile échancrée et immobile du tiercelet.

Il voit les fortifications qui se découpent en étoile, la citadelle qui se rengorge comme une géline dans un tourteau, les cours des palais où le soleil tarit les fontaines, et les cloîtres des monastères où l'ombre tourne autour des piliers.

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

Ce qu'il voit encore, ce sont des soudards qui, dans le parc empanaché de gigantesques ramées, sur de larges pelouses d'émeraude, criblent de coups d'arquebuse un oiseau de bois fiché à la pointe d'un mai.

Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix, il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur.

Le texte nous met face à un paradoxe. Le maçon, qui pourtant se trouve à de nombreux mètres au-dessus du sol, décrit avec précision les détails les plus insignifiants : en partant d'éléments architecturaux isolés, éparpillés dans le second et le troisième paragraphe, il parvient à « distinguer » le chapeau d'un des cavaliers du bourg (le « chapeau à trois cornes » du quatrième couplet). Bertrand souligne que c'est précisément Abraham Knupfer qui voit la scène, en faisant une anaphore de 'voir' (« il voit »), légèrement différente au cinquième paragraphe (« ce qu'il voit encore ») et proposée de nouveau, dans un alexandrin parfait, avec un présentatif (« voilà qu'un cavalier / tambourine là-bas »)⁴⁷. Cette figure rhétorique a un rôle décisif : en posant l'accent sur le verbe 'voir', Bertrand met en lumière que les mots suivants - apparemment en désordre, liés par de simples virgules - doivent être interprétés à la manière d'images. Le poète se contente d'enregistrer la myriade de détails qui, de fois en fois, s'impriment sur la rétine fabuleuse de son personnage. Là aussi la parataxe se fait traduction de l'abondance visuelle de marque flamande⁴⁸.

L'abattage du porc est un thème commun dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle. Plusieurs toiles y sont consacrées : parmi d'autres, celles de van Ostade, qui signe une huile de petites dimensions qu'on trouve actuellement au Louvre, intitulée *L'abattage du porc* et mesurant 14 x 17 cm.

⁴⁷ Sur la présence de l'alexandrin dans la prose de *Gaspard de la nuit*, voir G. CONTINI, « Sans rythme » (1983), dans ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 23-40.

⁴⁸ Elle peut aussi convoquer une autre image, celle du kaléidoscope. Sainte-Beuve, dans sa *Notice*, comparait l'art de Bertrand aux premiers essais photographiques (voir *Œuvres complètes*, op. cit., p. 90). La critique, plus récemment, a corrigé le tir, en concluant que, si l'on peut parler d'un instrument de vision, c'est plutôt de l'optique qu'on trouve dans l'épigraphe du prologue (« Gothique donjon / Et flèche gothique / Dans un ciel d'optique / Là-bas, c'est Dijon », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 91) Sur cet instrument et sur son rôle au temps des prémisses du cinéma,

Pour conclure, dans *Gaspard de la nuit*, le goût pour la citation picturale est incontestable : la tradition flamande est à la base de cette résurrection instinctive et immédiate du passé⁴⁹, vers lequel Bertrand se sent magnétiquement attiré. Mais la signification profonde des entrelacs du texte et des images ne doit pas être cherchée dans un vague *Ut pictura poesis*. Quand Arsène Houssaye⁵⁰ rappelant les origines piémontaises du poète, comparait ses poèmes aux ciselures de Benvenuto Cellini, il portait un jugement qui, *a posteriori*, paraît bien réducteur. Houssaye n'avait pas de dessins précis à l'esprit : loin de saisir la valeur iconique de *Gaspard de la nuit*, il l'apparentait aux livres illustrés de la génération romantique. Le style 'flamand' de l'œuvre finissait ainsi par être une question de goût et non d'esthétique.

Au contraire, ce que Bertrand voulait atteindre dans ses *poèmes en prose*, c'est avant tout la netteté de la représentation visuelle. L'école hollandaise sert de modèle parce qu'elle transpose la réalité sur un mode clair et direct, comme une « prise sur le vif »⁵¹ qui abolit l'interprétation rationnelle du monde, inspirée par le dualisme de Platon, sur lequel se structure en principe la poésie occidentale. La révolution est toute stylistique : le relief iconique donné à la page littéraire admet l'invention d'un nouveau type de prose, qui donne de l'éclat au contenu nominal de la période en faisant sauter les liens logiques et explicatifs. En d'autres termes, au charme du tableau s'ajoute celui du *cadrage*⁵². C'est ce dernier aspect qui ouvre une faille, presque imperceptible dans l'esthétique romantique ; une fissure sur laquelle, peu de temps après, des personnalités d'une tout autre stature - Baudelaire, Mallarmé⁵³, Apollinaire - exerceront leur propre piolet ; tous disciples, sinon de Bertrand, du moins de la tendance que lui aussi a contribué à créer : *l'école du regard*⁵⁴.

Alessandro Metlica

voir N. YOSHIDA, *Aloysius Bertrand*, op. cit., pp. 10-15. En effet *Gaspard de la nuit* rappelle une vue ancienne de Dijon, qui apparaît déformée et réinventée sous le miroir de l'optique.

⁴⁹ C'est ce qui explique le célèbre jugement d'André Breton dans le *Premier manifeste du surréalisme* : « Bertrand est surréaliste dans le passé » (A. BRETON, *Œuvres complètes*, édition établie par M. Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, vol. I, p. 329). L'opinion exprimée par Breton dans la *Nouvelle Revue française* du 1er septembre 1920 est plus éloquente encore : « Malgré tout je trouve bon que Bertrand se plaise à nous précipiter du présent dans un passé où aussitôt nos certitudes tombent en ruines » (A. BRETON, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. II, p. 244).

⁵⁰ A. HOUSSAYE, *Voyage à ma fenêtre*, Victor Leçon, Paris, 1851. L'article de Houssaye, qui se contente de reprendre la *Notice* de Saint-Beuve, est donné comme un article nécrologique dans les pages de l'*Artiste*. La revue, comme on le sait, a joué un rôle non négligeable dans la culture de son temps.

⁵¹ N. VINCENT-MUNNIA, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre*, Paris, Champion, 1996, p. 391.

⁵² Le thème du cadrage est lié à une image très fréquente dans *Gaspard de la nuit* : celle de la fenêtre. Je n'ai pas la place ici de rappeler les étapes du débat critique ; sur la question, voir au moins N. YOSHIDA, *La fenêtre et le regard: Gaspard de la Nuit*, dans *Les diableries de la nuit*, op.cit., pp. 109-37.

⁵³ Dans une lettre de février 1866, Mallarmé suggérait à un Pavié clairement exaspéré du conseil, de réimprimer *Gaspard de la nuit* dans une « belle édition, précédée de notices et d'une douzaine de poèmes à la mémoire de Bertrand par les meilleurs poètes de ce temps. » (*Œuvres complètes*, op. cit., p. 981)

⁵⁴ L'expression employée par R. Schwab, qui considère *Gaspard de la nuit* comme « une articulation éternelle de l'histoire littéraire », une nécessaire charnière entre le premier et le second XIX^e siècle, a beaucoup de charme (*L'aventure d'Aloysius Bertrand*, « La bouteille à la mer », XLVIII, 1945).