

**Le diptyque épigraphique liminaire
de *Gaspard de la Nuit***



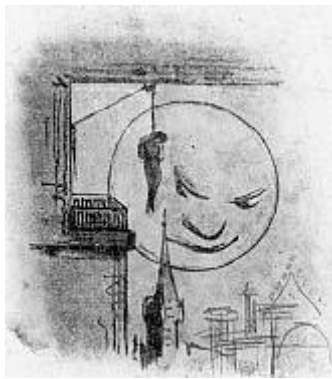
Le périphrase¹ occupe un volume tel dans *Gaspard de la Nuit* qu'il serait envisageable de considérer le recueil comme un texte double², composé d'une part de poèmes en prose, d'autres part d'épigraphes, chaque « section » ainsi arbitrairement distincte reposant sur une architecture complexe et cependant en miroir d'emprunts, de mystifications, de fictions, de textes se donnant à lire comme des « tombeaux » et inventions mais aussi comme la mise en rapport du passé et du présent pour mieux construire une modernité poétique. Il est vain d'ainsi distinguer ces deux espaces textuels, puisqu'épigraphes et poèmes en prose se répondent, voire se questionnent, jouent de mises en regard comme d'oppositions en un rapport dialectique qui peut être rapproché

¹ Nous reprenons ici, bien sûr, la terminologie de Gérard Genette dans son étude des *Seuils* stratégiques du texte, qui ne sont en aucun cas des limites ou des frontières étanches mais des zones où se donnent à lire une intention auctoriale, un processus de création, des stratégies discursives comme un pacte de lecture [G. Genette, *Seuils*, Points, 1987].

² Voire triple si l'on prend également en compte les illustrations prévues par l'auteur ainsi que les variations de typographies et couleurs envisagées, voire les majuscules ornées, à la manière des enluminures des manuscrits médiévaux. *Gaspard de la Nuit* apparaît ainsi comme un recueil au sens plein du terme, certes composé de six livres et d'un paratexte conséquent (texte liminaire « Gaspard de la Nuit », dédicaces, Pièces détachées extraites du portefeuille de l'auteur) mais aussi donné comme la mise en volume de trois espaces de sens : texte, périphrase et illustrations. Sur ce dernier point, nous renvoyons aux travaux de Marie-Hélène Girard, « Sur l'illustration de *Gaspard de la Nuit* » [*Les Diableries de la Nuit, hommage à Aloysius Bertrand*, Francis Claudon (dir.), Presses Universitaires de Dijon, 1993, p. 139-159] et « Aloysius Bertrand, Louis Boulanger et le "rêve du passé" » [*La Toison d'or*, n°3, mai 2003, p. 39-55].

de celui du récit et de la morale dans la fable, n'en demeure pas moins qu'une partie des perspectives littéraires comme esthétiques de *Gaspard de la Nuit* se donne à lire dans ces marges, surinvesties³.

Le recueil de poèmes en prose déborde d'épigraphes variées, en une frénésie et une inflation significantes, investissant la littérature comme référence contemporaine⁴ ou plus ancienne⁵, française comme européenne⁶. Elles font de *Gaspard de la Nuit* un recueil au sens d'un livre des livres⁷, d'un « éventail », d'un espace de déploiement du référent (« faire foisonner » la matière étant l'ambition constante de Bertrand), comme la proclamation d'affinités électives.



Parmi l'ensemble de ces épigraphes, les deux textes en exergue du recueil méritent une étude particulière, en ce qu'ils ouvrent à l'ensemble de *Gaspard de la Nuit* et non à un poème en prose singulier. C'est en ce sens qu'ils nous semblent particulièrement chargés symboliquement et

³ Pour une étude rapprochée du dispositif épigraphique, proprement remarquable par son volume, nous renvoyons aux notes de l'édition Steinmetz [Le Livre de Poche, p. 311 à 329] ainsi qu'au chapitre « Les épigraphes de *Gaspard de la Nuit* » de notre volume aux éditions Atlande [2010, p. 81 à 98]. Les épigraphes ne sont pas une pratique nouvelle dans les années 1830-1840, elle s'est répandue au XVIII^e siècle en se substituant à l'épître dédicatoire classique, passant d'une portée sérieuse et didactique à un usage ludique et ironique. Inspirée du roman gothique anglais, l'épigraphie romantique investit les seuils romanesques à la manière des didascalies dans le drame : on constate un même travail sur les marges comme espaces d'inscription du sens.

⁴ Sainte-Beuve, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Nerval, Gautier, mais aussi Hugo et Nodier, qui figurent non seulement en épigraphes mais en dédicaces du livre, en une forme de double soulignement péritextuel.

⁵ On notera la présence d'auteurs souvent d'inspiration baroque, Rabelais, Lope de Vega, Calderón, Scarron, mais aussi celle de Nostradamus comme de traités d'alchimie ou de démonomanie. Les volumes collectifs anonymes ou signés complètent la liste, avec de très nombreuses citations de la tradition orale et de la sagesse populaire (proverbes, dictons, contes, chansons). Ces épigraphes sont un art poétique romantique, dans leur manière d'apparier textes littéraires et plus populaires comme dans le brassage culturel (géographique et historique) ainsi souligné. Il est donc possible, à la suite de Jean Richer [*Gaspard de la Nuit*, Introduction, Nouvelle Bibliothèque romantique, 1972, p. 6] de les lire comme un « programme de l'Alchimie du Verbe ».

⁶ Scott, Hoffmann, Byron, Cooper, Schiller et Goethe, Shakespeare (avec la libre adaptation de *Roméo et Juliette*, en exergue du *Falot*, II, 3).

⁷ Là encore, nous nous permettons de renvoyer à notre étude chez Atlande des « Livres et lecteurs dans *Gaspard de la Nuit* », p. 139 à 146.

peuvent être lus comme un « art poétique », terme paradoxal puisque le lecteur entre dans un recueil en prose par deux épigraphes en vers, invitation à une réception oblique et ironique qui sera celle de tout *Gaspard de la Nuit*. Particulières, ces deux épigraphes le sont également en ce que leur place diffère selon les éditions. Elles se suivent dans le texte établi par Jean-Luc Steinmetz (Le Livre de poche)⁸ et se voient placées en miroir, en diptyque, Jacques Bony faisant, lui, le choix de séparer ces deux textes, le quatrain de Sainte-Beuve ouvrant au volume tandis que les vers « modestement⁹ » anonymés (dus à Bertrand lui-même) sont placés en exergue du récit liminaire « Gaspard de la Nuit ». Cette place labile signe une œuvre qui ne se voit achevée que dans et par sa publication posthume, une œuvre par essence impossible et « *au futur* », pour reprendre l'expression si juste de Sébastien Mullier¹⁰. La situation fluctuante est la marque d'une instabilité fondamentale de l'œuvre, d'un partage entre signature auctoriale (par ces vers) et mise en place de la fiction d'un manuscrit rapporté, dans le texte qui la suit, de près ou de loin, « Gaspard de la Nuit ». Elle est le signe d'une écriture en mutation, en transaction, prise dans un processus de définition comme dans la recherche d'une instance énonciative, en quête d'un lieu où inscrire la modernité poétique.

Nous commenterons ces deux épigraphes telles qu'elles apparaissent dans l'édition au programme de l'agrégation, en diptyque, prenant en compte les effets de lecture que cette disposition en miroir induit, afin d'étudier en quoi ces deux textes ne se répondent en apparence que pour mieux s'opposer, selon un système en chiasme ironiquement souligné en ouverture de la seconde épigraphe, ouvrant de manière oblique et immédiatement problématique à un recueil reposant tout entier sur un système d'hybridation, de polyphonie, d'hommages soulignés pour mieux inscrire, en mode mineur, une poétique du refus.

La première épigraphe est due à Sainte-Beuve, elle est extraite des *Consolations* (1830) et plus précisément de son dix-neuvième poème, daté d'octobre 1829, *Antiquités de Dijon*, que l'auteur de

⁸ Même disposition dans les éditions de Max Milner (Folio/Poésie), Dominique Millet-Gérard (L'École des Lettres), Jean Richer (Flammarion) ou Helen Hart Poggenburg (Champion)..

⁹ Note d'Helen Hart Poggenburg dans son édition des *Œuvres complètes* [Honoré Champion, 2000, p. 285]. Il nous semble que cet effacement du nom obéit à une stratégie énonciative bien plus complexe, soulignant au contraire une voix singulière, qui se manifeste – au sens plein du terme – dans cette ballade comme elle se définit dans l'ensemble du recueil. En ce sens, l'effacement du nom d'auteur est une stratégie, au même titre que la fiction de Gaspard de la Nuit, auteur supposé du recueil du même nom.

¹⁰ « *Gaspard de la Nuit* ou l'imprimerie philosophale » [Lectures de Gaspard de la Nuit, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 97] : « se référant à cette chimère de l'absolu qu'avaient poursuivie les alchimistes médiévaux, Bertrand chercha toute sa vie à fabriquer un livre qui ne vit jamais le jour, comme si fatalement, à l'image de la pierre philosophale, cet objet ne pouvait être achevé ni même exister. Ainsi *Gaspard de la Nuit* n'a-t-il jamais été édité selon les vœux si exigeants de son auteur, chose qui a condamné l'œuvre à demeurer perpétuellement *au futur* ».

Volupté, protecteur d'Aloysius Bertrand, dédie à son ami peintre Louis Boulanger, avec lequel il voyagea à Dijon, en octobre 1829 justement. Il s'agit de la première strophe du poème de Sainte-Beuve, soulignant par la datation une immédiateté de l'expérience et de l'écriture (octobre 1829). Dans l'édition de 1842 chez Victor Pavie, précédée d'une *Notice* de Sainte-Beuve, la signature du poème entre en écho avec la préface allographe du volume. L'épigraphe est ici une citation sans distorsion, ce qui doit être souligné dans un péri-texte souvent sous le signe du jeu et de la mystification. Bertrand inverse simplement, Jacques Bony le souligne dans ses notes¹¹, deux termes du vers 3, faisant de l'« admirant portails, clochers et tours » original un « admirant clochers, portails et tours », sans doute involontaire même s'il est tentant d'y lire une amorce en creux du chiasme à venir en ouverture de la ballade dijonnaise de Louis Bertrand.

Le quatrain cité ancre *Gaspard de la Nuit* dans certains de ses motifs majeurs : l'amitié et la rencontre, d'abord, avec cette adresse à un « ami », terme inaugural du recueil, ouvrant au long texte narratif « Gaspard de la Nuit » – centré sur une rencontre et un voyage poétique dans Dijon, sur les traces d'un comparse mystérieux – comme aux épigraphes de *La Viole de Gamba* (I, 7, p. 81) qui mentionnent deux amis successifs :

- « Il reconnut à n'en pouvoir douter, la figure blême de son ami intime Jean-Gaspard Debureau, le grand paillasse des Funambules », épigraphe empruntée à *Onuphrius* de Gautier, avec le clin d'œil et l'« expression indéfinissable de malice » de ce prénom qui met en abyme celui de l'auteur supposé du recueil comme l'inspiration Jeune-France de son auteur réel, Louis « Aloysius » Bertrand.

- « Au clair de la lune, / Mon ami Pierrot, / Prête-moi ta plume / Pour écrire un mot », « chanson populaire » comme le souligne la seconde épigraphe de *La Viole de Gamba*, malicieuse elle aussi dans son jeu avec les plumes empruntées et cette figure du Pierrot, récurrente dans le recueil (reprise dès le poème en prose suivant l'épigraphe), faisant signe vers le carnaval, la commedia dell'arte, les jeux de masque et « la grimace enfarinée ».

L'« ami » qui ouvre le recueil n'est donc pas le seul Louis Boulanger invoqué dans le quatrain de Sainte-Beuve, il est déjà le creuset des figures d'amis qui traversent le recueil, Jean-Gaspard Debureau, Pierrot, le grillon de *La Salamandre* (III, 10, p. 137), cet ami espéré, questionné, si souvent silencieux que le poète pourrait le croire mort¹², figure du lecteur attendu comme de

¹¹ G/F, p. 364.

¹² On est frappé par l'écho de la tournure interrogative en ouverture du recueil, à travers les mots de Sainte-Beuve, « ami, te souviens-tu ? » et de celle qui ouvre *La Salamandre* (III, 10, p. 81) : « – "Grillon, mon ami, es-tu mort, que tu demeures sourd au bruit de mon sifflet, et aveugle à la lueur de l'incendie ?" Et le grillon, quelques affectueuses que fussent les paroles de la salamandre, ne répondait point, soit qu'il dormît d'un magique sommeil, ou bien soit qu'il eût fantaisie de boudier. »

L'auteur du recueil. « Ami, te souviens-tu » demande Sainte-Beuve, « Gothique donjon / Et flèche gothique » réplique la ballade dijonnaise, faisant des vers de Bertrand une *réponse*, au sens premier comme au sens musical du terme, transformant le voyage à Dijon en fugue poétique, reprise d'un sujet et de ses motifs. Une poétique de la promenade s'esquisse dans les vers de Sainte-Beuve (« en route pour », « nous allions »), en lien avec le regard et la vision, comme le syncrétise le groupe verbal « nous allions admirant ». La marche dans la ville se fait énumération, liste (« clochers, portails et tours »), résurrection du passé (« vieilles maisons ») comme mise en avant de ce qui échappe d'ordinaire au regard du passant (« arrière-cours »). Hymne à une ville, Dijon, centre et inspiration (« au cœur de »), ces vers annoncent l'incipit de « Gaspard de la Nuit » et son affirmation, première, essentielle : « J'aime Dijon comme l'enfant, la nourrice dont il a sucé le lait, comme le poète, la jouvencelle qui a initié son cœur » (43). La ville est ici architecture et lieu intime, elle est donnée comme un espace poétique, dans une densité temporelle qui sera, là encore, celle du recueil à venir, mêlant présent (« te souviens-tu¹³ ») et passé (« nous allions ») pour composer un récit, une vision à partir d'un moment à la fois fugace et incertain puisque le souvenir demeure hypothétique. Enfin, notons que le pluriel qui envahit les deux derniers vers du quatrain¹⁴ après les singuliers des deux premiers¹⁵ inaugure le mouvement d'amplification et de foisonnement de *Gaspard de la Nuit*, recueil de visions, de détails formant un ensemble, une collection de tableaux et de vues, une architecture de poèmes en prose.

Ces vers pourraient donc presque être signés Louis Bertrand eux aussi, tant ils ouvrent au recueil et à ses motifs, à ses lignes de force, thématiques comme esthétiques. Mais ils demeurent doublement rapportés à des figures tutélaires et protectrices, Sainte-Beuve et Louis Boulanger¹⁶, donnant à cette première épigraphe, en apparence du moins, une fonction proche de l'épître dédicatoire classique, du côté de l'hommage et du sérieux. Le titre même du poème de Sainte-Beuve, *Antiquités de Dijon* – en creux dans l'épigraphe puisqu'Aloysius Bertrand ne le rappelle pas – fait sens, il est une référence à d'autres *Antiquités*, romaines, chez Joachim du Bellay, à des *Regrets* poétiques, tissés d'exil et de malaise, à une poésie de la ville et de la terre d'origine, à un appel aux *Consolations*. Une tournure interrogative compose l'ensemble de la strophe, comme de l'épigraphe liminaire, faisant de la poésie un questionnement, un appel, et de ce quatrain une ouverture au recueil.

¹³ On notera la manière dont ce présent sert, par le sens du verbe, une résurrection du passé.

¹⁴ « Nous », « clochers, portails et tours », « les vieilles maisons », « les arrière-cours ».

¹⁵ « Tu », deuxième personne du singulier, « route », « Cologne », « un dimanche », « Dijon », « la Bourgogne ».

¹⁶ Auquel sont dédiés *Les Gueux de nuit* (II, 2, p. 95) et *La Ronde sous la cloche* (III, 6, p. 129).

Il est enfin intéressant de noter que cette « préface » aux grands motifs du recueil se fait de manière oblique, à travers les mots d'un autre, annonçant en cela à la fois la fiction d'un texte allographe (attribué à Gaspard de la Nuit) et le refus d'une théorie à laquelle adosser le recueil qu'énoncera la préface, ne se livrant à des définitions dans son premier (long) paragraphe que pour mieux les nier dans le second, abrupt et sous le signe du refus, mode même de la *réponse* en diptyque amorcé dans cette double épigraphe liminaire.

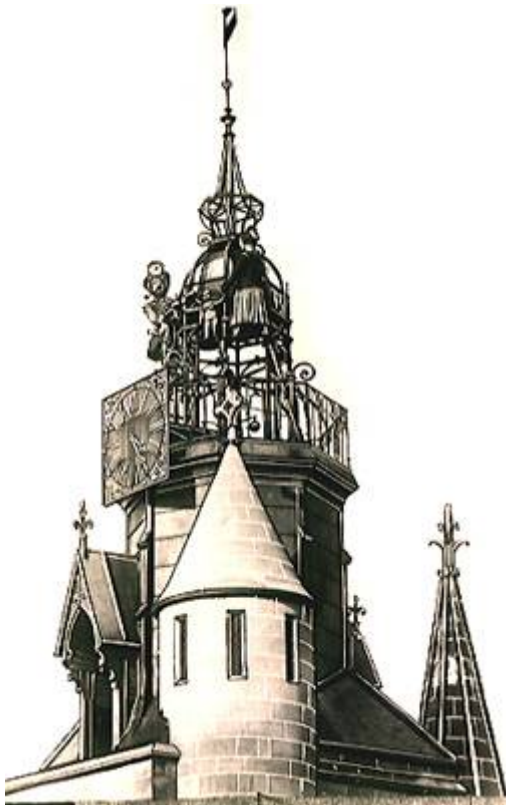
Aux alexandrins disposés en quatrain de Sainte-Beuve succède donc une ballade à Dijon, non signée, seize pentasyllabes réguliers, comme l'amplification paradoxale d'une strophe : le mètre est raccourci dans le second poème tandis que le nombre de vers augmente. La ballade d'Aloysius Bertrand se compose, très symptomatiquement, de quatre quatrains syntaxiques, mise en lumière de cette stratégie de déploiement de l'épigraphe initiale. La strophe de Sainte-Beuve était horizontale (dans sa géométrie comme sa manière d'évoquer une « route », une avancée), le poème d'Aloysius Bertrand est vertical, il est montée, ascension vers les clochers, donjon, flèche, Jacquemart, vers un « ciel d'optique », déploiement de détails sous le signe d'une lanterne magique, offrant au poème une structure kaléidoscopique propre à ouvrir au recueil et à son architecture morcelée :

Celui qui compulse *Gaspard de la Nuit* a aussitôt le sentiment d'être confronté à un texte sur-éclaté, découpé en "livres", les "livres" divisés en "pièces" (autonomes comme des "imassettes" et des "tableautins"), ces "pièces" subdivisées en "couplets" (par le jeu des "larges blancs" voire de "doubles blancs"), "couplets" eux-mêmes disjoints par des tirets, des "Et" inauguraux (intra-strophiques ou liminaires), etc., le tout (si l'on ose dire) placé sous le signe des ruptures thématiques, de la fatrasie et des coq-à-l'âne –, et pourtant, et en même temps, contradictoirement, de lire un ouvrage qui, d'une certaine façon, *raconte toujours la même histoire*¹⁷.

Il nous semble que la manière dont la ballade de Louis Bertrand se propose comme une fugue, une variation sur les thèmes de la strophe beuvienne est emblématique de ce mouvement « contradictoire » finement analysé par Georges Kliebenstein : qu'il s'agisse du volume même des textes ou des motifs et termes repris et amplifiés, transformés, les vers d'Aloysius Bertrand impriment un mouvement de crescendo trouvant son acmé dans le recueil. Ils font du poète passant un poète passeur, de la représentation d'une ville à une autre, d'une tradition poétique à sinon son refus, du moins son renouvellement. La ballade de Bertrand a aussi pour fonction de casser l'alexandrin et de mener vers la concentration et la prose des poèmes de *Gaspard de la Nuit*.

¹⁷ Georges Kliebenstein, « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 239.

Une stratégie d'effacement préside à l'épigraphe, avec deux blancs : Qui est l'auteur de ces vers ? Quel est leur titre ? De fait, il s'agit de la seconde des trois ballades à Dijon qu'Aloysius Bertrand composa [OC, p. 486]. Le texte demeure soumis à ce silence et ce blanc sur le nom, dans un espace textuel central : parce que ces vers prennent place entre ceux de Sainte-Beuve, figure tutélaire, et la prose de Gaspard de la Nuit, figure auctoriale fictive, parce qu'ils semblent trouver leur inspiration dans cette strophe des *Antiquités de Dijon* pour ouvrir au recueil. Comme le passage, symbolique, d'une tradition, d'une inspiration, à une expérience poétique *autre*, comme la figuration d'une filiation comme d'un « écart¹⁸ ».



La seconde épigraphe répond en effet presque « mot pour mot » à la première. A tel point qu'il est possible de la lire comme une réponse au « ami, te souviens-tu ? » en ouverture des vers de Sainte-Beuve, « ami » ne désignant plus alors Louis Boulanger mais un autre Louis, Bertrand. On retrouve dans la ballade les termes « clochers » et « portails », la mention, essentielle de Dijon (ville tutoyée, comme une compagne, un lieu intime), mais les « tours » de Sainte-Beuve deviennent « gothique donjon » et « flèche gothique », en un chiasme appuyé sur l'adjectif, venant définir une esthétique à la fois médiévale (au sens architectural) et romantique (au sens littéraire, la veine gothique, noire, de nombre de drames, contes et romans contemporains). Les vers de Bertrand opèrent une transformation

¹⁸ Le terme est introduit dès les premières lignes du texte liminaire, « j'étais un jour assis à l'écart » (43), il est repris dans *L'Office du soir* (II, 6, p. 130) à travers la figure du « pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues ».

certaine de l'inspiration trouvée dans ceux de Sainte-Beuve : l'éloignement n'est plus temporel (le souvenir) mais spatial (« là-bas, c'est Dijon »), Aloysius Bertrand énumère des symboles de la ville (dont le Jacquemart, *figure* poétique du texte liminaire comme du recueil¹⁹) et non des lieux anonymes et non spécifiquement dijonnais comme Sainte-Beuve, les alexandrins laissent place à des pentasyllabes et le choix de ce vers certes isométrique mais court marque une véritable rupture, la transition vers le poème en prose « *of meat* », « suc cohobé » et « osmazôme », « huile essentielle de l'art » selon Des Esseintes²⁰, comme le choix d'une forme plus atypique, populaire, propre à la chanson. Aloysius Bertrand fait ainsi entrer des éléments « bas » dans sa ballade (la « moutarde », autre symbole de Dijon), joue de calembours (« moult me tarde » / « moutarde ») et polysémies (la « pinte », unité de mesure et, par extension, verre de bière, reprenant l'isotopie de l'ivresse et du vin introduite par « ses joyeuses treilles » qui rappelle la vocation viticole de la Bourgogne) comme de sonorités en « ar » *a priori* peu euphoniques et de toute évidence ironiques. La ballade unit inspiration bachique et architecturale, grotesque et sublime, introduit à une poétique des ruines²¹, joue d'un vocabulaire osant les alliances de termes (chanter... la moutarde), calembours (sur moutarde comme pinte / peinte) : ce sont, déjà, les « chiens noirs de la prose » venant à la fois miner et renouveler la poésie, la transformer, profondément, la préfiguration des « deux faces antithétiques de l'art » soulignées dans la préface. Sans doute peut-on pousser l'interprétation jusqu'à lire – comme dans la répétition du son « art » – dans ce « jadis / Se comptaient par dix » une mise en abyme du mètre ancien, refusé dans le recueil. Aussi cette ballade construit-elle peu à peu un art poétique du recueil, œuvre « sculptée ou peinte », vue à travers un instrument « optique », « portail » s'ouvrant en « éventail », musique due à un « luth camard », discordant et aux influences multiples. Aloysius Bertrand inaugure même avec cette épigraphe sa pratique des notes insérées dans le texte, servant une explicitation de certains termes et, surtout, une amplification de la matière poétique, qui se déploie dans les marges, dans tous les espaces de la page, travaillée, elle-même, « en éventail ». En ce sens, cette seconde épigraphe est, véritablement, une introduction au recueil, à sa structure, à ses thématiques comme à sa poétique, de même qu'elle constitue une mise « à l'écart » du quatrain de Sainte-Beuve, simple « avant-texte ».

¹⁹ Dans « Gaspard de la Nuit » (53-54) et *Le Clair de lune* (III, 5, p. 127). Rappelons que le Jacquemart devait également figurer dans le « Dessin d'un encadrement pour le texte » : « L'artiste placera dans son dessin, au milieu ou dans un coin de la bande du haut de la page, le Jacquemart de Dijon qui se trouve gravé dans la 2^e année du magasin Pittoresque. Cela est important. ».

²⁰ Huysmans, *A Rebours* (1884), chapitre XIV, Folio, 1977, p. 319-320. Aloysius Bertrand figure en couronnement, avec Mallarmé, de la bibliothèque fontenaisienne. Des Esseintes a établi une anthologie comprenant « un selectae du *Gaspard de la nuit* de ce fantasque Aloysius Bertrand ».

²¹ Ainsi le « ses clochers jadis / Se comptaient par dix » qui annonce une ville « découronnée de sa puissance » par Louis XI puis « décapitée de ses clochers » par la Révolution » (52-53).



Par ces deux épigraphes obliques, puisqu'elles sont des vers introduisant à un recueil de poèmes en prose, Aloysius Bertrand nous fait entrer de plein « pied » dans son recueil : surtout, elles induisent une stratégie de détachement de la figure tutélaire de Sainte-Beuve, comme de la poésie des années 1830, pour avancer vers une voix personnelle, singulière, originale, *autre*. Celle produite par un « luth camard » et discordant. Aloysius Bertrand fait de ce diptyque épigraphique une incarnation – jusque dans la disposition des textes, véritable *taxis* – de la poésie comme *respons*, en tant que réplique, objection et engagement auctorial, permettant la mise en place des lignes architecturales (blancs, effacements, ironie, énonciation oblique, annotations) comme de la poétique du recueil. Elles annoncent le dialogisme et l'hybridation à l'œuvre dans *Gaspard de la Nuit*, un jeu de mises en rapport et d'échos intertextuels²², fondant une réception active, qui engage l'activité herméneutique du lecteur.

Christine Marcandier
Université Aix-Marseille I

Toutes les illustrations de cet article sont des dessins d'Aloysius Bertrand, hormis le Jacquemart de Dijon.

²² Luc Bonenfant l'analyse à propos du livre cinquième, *Espagne et Italie*, mais ses remarques peuvent être élargies à l'ensemble du recueil : l'espace épigraphique de *Gaspard de la Nuit* est saturé de sens, « toutes les pièces du livre sont informées d'un savoir livresque dont les épigraphes sont le témoin principal ». Elles sont des « zones de transactions lectoriales » [Aloysius Bertrand : la fantaisie et la promenade », *Voyager en France au temps du romantisme*, Alain Guyot, Chantal Massol, Philippe Antoine (dir.), Grenoble, ELLUG, collection "Bibliothèque stendhalienne et romantique", 2003, p. 351]. Cette idée est présente, déjà, dans *Senils*, lorsque G. Genette analyse les épigraphe comme une manière pour l'auteur d'inscrire son texte « dans une tradition culturelle ». « L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité » (*op. cit.*, p. 163). Elle est en somme l'espace d'un dialogue entre auteurs, livres et lecteurs, de transmissions comme de ruptures.