

Les manies de Maître Huyltén
(promenade digressive en compagnie du *Marchand de Tulipes*)¹

à la mémoire de Jacques Plessen

Avant d'énoncer sa prédilection pour des « pages de nature et de sentiment », Sainte-Beuve mentionne des traits saillants, mais au fond presque regrettables, de *Gaspard de la Nuit* :

Si j'avais à choisir entre les pièces pour achever l'idée du portrait, au lieu des joujoux gothiques déjà indiqués, au lieu des tulipes hollandaises et des miniatures sur émail du Japon qui ne font faute, [...] (JB 361, AC 292)

Le critique venait de soutenir que « depuis la pointe des cheveux jusqu'au bout des ongles, Bertrand est tout entier dans son *Gaspard de la Nuit*. » avant de se livrer à une réduction anthologique, ne retenant guère que le cœur de cet « ami »². Lors de la première publication de ce texte, sous la forme d'un article inséré dans la *Revue de Paris*, intitulé significativement « Aloïsius Bertrand » et non « Louis Bertrand »³, une telle sélection s'imposait. Dans la première édition de *Gaspard de la Nuit*, la logique demeure et on a toujours l'impression de lire moins une réclame invitant le lecteur à acheter le livre qu'une nécrologie signalant avec condescendance la disparition d'un « romantique mineur » et où, s'adjugeant implicitement un tout autre rôle, Sainte-Beuve sous-entend l'écrasante supériorité de sa propre poétique. On ne s'étonnera pas qu'il ait privilégié les textes qui lui semblaient les plus faciles à récupérer pour une conception (auto)biographique de la poésie, extraits du dernier livre, « Silves », ni qu'il ait méconnu les ressorts qui montraient que ces pages étaient elles-mêmes moins conciliables qu'il ne le pensait avec son propre intimisme poétique. Sainte-Beuve procède comme s'il s'agissait de déceler le vrai poète que Bertrand aurait pu devenir, s'il n'avait pas cédé aux blandices de la mode littéraire.

La critique fera largement écho aux jugements de Sainte-Beuve, reconduisant ses préférences, non sans édicter souvent l'adhésion de Bertrand aux valeurs de l'Art pour l'Art : ces textes n'auraient d'autres finalités que formelles. Tel est le point de vue d'un certain « P. B. » dans la *Revue du Calvados*, en

¹ Nos références entre parenthèses sans sigle renvoient à Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Livre de poche classique, 2002. Nos autres éditions de référence sont Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenburg, Champion, 2000 (désormais HHP) et Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit* établie par Jacques Bony, GF, 2005 (désormais JB) ; nous modifions légèrement, à l'occasion, des leçons de l'édition Steinmetz en nous appuyant sur l'édition Bony. Lorsque Christine Marcandier nous a invité à participer à ce numéro d'*Insignis*, nous avons proposé une lecture du *Marchand de tulipes*, avant d'apprendre grâce au site *Fabula* que Dominique Millet-Gérard allait aborder le même texte au colloque dirigé par André Guyaux. Nous rejoignons sur plusieurs points cette analyse très intéressante, à laquelle nous renvoyons le lecteur : D. Millet-Gérard, « *Le Marchand de tulipes* miroir de l'esthétique bertrandienne : l'avvers et le revers », in « *Un livre d'art fantasque et vagabond* ». *Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, éd. André Guyaux, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 186-202. Figurant dans ce même volume, le dossier de réception présenté par Aurélia Cervoni est désigné ici par le sigle AC. Nous remercions beaucoup Nathalie Ravonneaux et Georges Kliebenstein pour leurs observations portant sur la première version de cet article.

² On lira à ce sujet l'analyse percutante de Jacques Bony : « Sainte-Beuve exploitateur d'Aloysius Bertrand ? », *ibid.*, p. 221-233. Voir aussi notre article « "Si je suis mort" : les derniers retranchements de Gaspard ? », in *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 331-342.

³ Comme le montrent les recherches d'un spécialiste 'pataphysicien de l'œuvre de Bertrand, ce nom « gagne » son *y* grâce à Arsène Houssaye, avant d'être adopté sous cette forme par les collaborateurs de sa revue (voir sa bibliographie bertrandienne en ligne sur le site Gallica). Que ce soit l'orthographe employée par Baudelaire dans *À Arsène Houssaye*, texte qui met en boîte ce polygraphe peu scrupuleux et hautement narcissique, n'a rien de surprenant mais ne prouve pas que pour lui, l'auteur du livre s'appelait vraiment « Aloysius ».

1843, qui prétend que *Gaspard de la Nuit* est « un livre d'art fantasque et vagabond, exaltant la forme partout et toujours, et l'exaltant même aux dépens du fond », livre exempt donc « de toute préoccupation politique, philanthropique ou utilitaire, de toute idée *sérieuse* en un mot (sérieux est poli) », autrement dit exempt en fait... de toute idée (AC 298). Depuis la brillante analyse d'Asselineau (AC 381-397), qui a fait semblant de suivre Sainte-Beuve tout en renversant sa perspective pour faire l'éloge militant du travail formel et sémantique accompli par Bertrand, on a pu goûter au contraire les qualités artistiques de *Gaspard de la Nuit*, non sans parfois un peu perdre de vue les qualités sémantiques relevées aussi par Asselineau, comme si justement tout ici était une question de forme. Cette conception est tributaire de la notice de Sainte-Beuve jusque dans sa prémisse de l'apolitisme du texte, ce dernier ayant prétendu qu'après une courte flambée de passion républicaine au début des années 1830, cette inspiration est retombée comme un soufflet, replongeant Bertrand dans le mal du siècle qui le hantait avant la révolution de Juillet (JB 358-359, AC 289-290). Rappelons simplement que cette assertion de Sainte-Beuve est aujourd'hui insoutenable : Bertrand ne s'est en aucun cas débarrassé de ses convictions. Pour s'en assurer, il suffit de lire le texte rabelaisien jubilatoire « Les légitimités d'Europe » (« Œuvres posthumes d'Alcofribas n° 1 », HHP 431-435), avec sa présentation au vitriol des incarnations du légitimisme monarchiste contemporain, petit pamphlet daté d'octobre 1837, alors que Bertrand avait confié à Renduel le manuscrit de *Gaspard de la Nuit* l'année précédente... Mais *Gaspard de la Nuit* comporte de nombreux indices des préoccupations sociales de l'auteur, comme le montrent d'importantes recherches récentes⁴.

Dans le passage cité en tête de cet article, Sainte-Beuve n'est pas loin de faire du *Marchand de Tulipes* l'emblème de ce qu'il déplore dans l'inspiration de *Gaspard de la Nuit*, en gros un artificialisme qui éloigne Bertrand de la vie réelle des sentiments (et non, par exemple, de la réalité politique de l'époque). Aujourd'hui encore, il arrive assez souvent que l'on postule une parfaite absence d'investissement éthique dans cette œuvre, un « *refus du sens* » (soulignement du commentateur cité) :

Vidé alors de son « contenu », le poème bertrandien ne vaut plus que pour ses qualités discursives et sonores. Et, comme pour incarner cette poétique, certaines pièces sont même étonnamment vides (de matière comme de sens), ne laissant plus au lecteur que des alliances de mots, des sons, des rencontres lexicales improbables, un rythme, une tension, une musique, un chant.

Le Marchand de Tulipes serait « le credo, puissamment formulé, d'une autonomie de la forme » et parfois « le poète – et le lecteur – se sen[t] écrasé par la référence picturale, qui gèle l'inspiration plus qu'elle ne la stimule »⁵. Il s'agira ici d'explorer des qualités autres que formelles. Non pas quelque refus du sens mais au contraire une jubilation dans la production du sens et de sens multiples qui, malgré la référence à une période historique éloignée de la France du XIX^e siècle, ne sont pas sans de possibles pertinences pour les lecteurs vivant à l'époque de la monarchie bourgeoise de Louis-Philippe, habitués à des transpositions historiques et/ou géographiques plus ou moins voilées permettant de donner expression à des situations françaises d'une brûlante actualité (*Hernani*, *Lorenzaccio*, *Chatterton*...).

Ce qu'on dit au lecteur à propos des tulipes

Comme l'écrit Helen Hart Poggenburg, « Le choix de la tulipe par Bertrand, à la recherche de la rareté et fasciné par la peinture flamande du XV^e au XVII^e siècles, n'est pas étonnant. » Le texte commence par une épigraphe dont la même critique écrit qu'elle est « paradoxale, car elle souligne la couleur de la tulipe, tandis que le poème lui-même passe sous silence cette qualité évidente de la fleur.

⁴ Nathalie Vincent-Munnia, « *Gaspard de la Nuit* : galvaniser le réel, envisager l'art comme fantaisie(s) », in *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvres d'un petit romantique*, éd. Nicolas Wanlin, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, p. 155-171, Nicolas Wanlin, « L'«École flamande». Une poétique de l'histoire », *ibid.*, p. 173-185. Voir aussi l'analyse du Livre V de Nathalie Ravonneaux, *Insignis*, 2011.

⁵ François Kerlouégan, « Étude littéraire » du premier livre, in *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit*, *Gaspard de la Nuit*, éd. Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, CNED/PUF, 2019, p. 162, 166, 164.

La tulipe, centrale au poème, va attirer l'attention non pas par sa couleur mais par le fait d'opérer une ouverture. » (HHP 301-302) Si l'on considère « L'École flamande » comme un musée d'art poétique, *Le marchand de tulipes* serait une sorte de tableau textuel enchâssant un autre tableau (non moins textuel), mise en abyme dont la réflexivité rehausse la centralité du regard mais aussi, plus généralement, de la perception (y compris l'interprétation et le jugement moral). Se comprend ainsi la valeur névralgique assignée au chromatique : les couleurs des tulipes (si elles sont en fleur, on y reviendra) se relie à la fois au monde pictural et à la frontière entre la culture et l'horticulture. Ces fleurs possèdent aussi des implications économiques, spirituelles et idéologiques et, significativement, le tableau de Holbein présenté en fin de texte n'a pas plus que *Le marchand de Tulipes* un statut ornemental : pour le « maître » mis en scène, si le portrait du duc d'Albe est *parlant*, c'est avec une éloquence faite d'orthodoxie et de répression ; inversement, le texte de Bertrand aspire à (et conspire pour) des formes esthétiques et idéologiques de liberté. Rappelons ce que Hugo lui a écrit le 31 juillet 1828 : « *Le Provincial* suivra à coup sûr la bonne ligne. *La liberté dans l'ordre*, *la liberté dans l'art*, tel doit être à mon sens le mot de ralliement politique et littéraire du XIX^e siècle. » (HHP 845) Bertrand, qui montre avec entrain les horreurs du désordre, n'en a pas moins une réticence véritable et carnavalesque devant l'Ordre...

D'emblée, l'auteur nous donne du fil à retordre avec l'épigraphe, que Jacques Bony commente ainsi : « Nous n'avons pu trouver la source de cette épigraphe ; Bertrand pourrait la rapporter au *Jardin des fleurs curieuses* d'Antonio Torquemada (1570). » (JB 376) On peut envisager ses épigraphes de diverses manières et ces angles d'approche ne seront pas toujours d'un rendement égal, l'éventail de ses procédures épigraphiques étant très large. Nous reviendrons sur ce point, mais retenons déjà que le caractère anonyme de la référence la laisse dans un flou énigmatique que l'on peut soit accepter comme un fait textuel inéluctable et autosuffisant, soit considérer comme le point de départ d'un jeu de pistes incitant le lecteur à faire un peu de spéléologie référentielle, pour retrouver des « pilotis » en dehors de ce recueil dont on proclame souvent la clôture globale et, pour garantir davantage l'assimilation aux valeurs de l'Art pour l'Art, la clôture de chaque composante.

Amorces pour mieux ferrer le lecteur

Ce marchand peut être relié à un figurant dans la « bambochade » qu'est *Harlem*. C'est là en effet que l'on trouve un « amoureux fleuriste » qui semble être l'une des innombrables amorces⁶ de *Gaspard de la Nuit*, avant de se trouver virtuellement expansé sous la forme du marchand de tulipes, qualifié lui-même de « marchand fleuriste », ce qui permet d'associer dans une seule formule les expressions utilisées dans *Harlem* et dans le titre du *Marchand de Tulipes*. Si nous écrivons qu'il *semble* s'agir d'une amorce, c'est que la méthode de Gaspard est diaboliquement ou potachiquement équivoque. Dès le prologue du volume, on a affaire au possible retour de Gaspard sous une forme différente : selon un nain malicieux, ce serait sous l'apparence d'une grande brune, mais il y a fort à parier non seulement que ce vigneron « nabot et bossu » qui *rit* de l'« embarras » de « Louis Bertrand » l'induit en erreur, mais aussi qu'il est lui-même censé être le Diable ou l'un de ses suppôts⁷. On se trouve déjà dans un monde de masques, de tromperies et de fausses monnaies qui met à mal les faibles capacités d'herméneute prêtées à un « Louis Bertrand » présenté comme un être facilement dupé, en partie parce qu'il serait une victime du livre au même titre que Julien Sorel ou Emma Bovary, mais avec cette particularité que ce sont aussi bien les diableries du fantastique que les idylles pathétiques de l'amour romantique qui ont dû saisir son imagination. Ce diable, est-il celui du *Nain* ? Est-il Scarbo ? Ou encore ce nain de *La Poterne du Louvre* qui effraie le « suisse » avant de révéler qu'il est le fou du roi et non le diable, en mentant peut-être comme un arracheur de dents ? Ce dernier nain est peut-être fou du roi *et* Diable, le double ou triple bluff n'étant pas sans viser la question de l'origine du livre : Bertrand, le Diable ou un

⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972, p. 112-114.

⁷ Voir notre article « Pour le roi ou pour les rats ? Notes en marge de *Gaspard de la Nuit* », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 19-20. Pierre Brunel propose une lecture très proche : « À propos du Prologue », *Méthode*, 18, automne 2010, p. 212.

« pauvre diable » tout à fait humain, confit en romantisme gothique ? C'est ainsi que le lecteur sera amené à hésiter entre l'hypothèse d'un monde textuel où des nains divers s'associent merveilleusement aux ondins et ondines, aux salamandres, grillons et limaces cornues, et celle du retour d'un même personnage, suivant, bien que sous une forme intertextuelle miniaturisée, la méthode de Balzac dans *La Comédie humaine* ; pour Scarbo, le retour est en tout cas explicite. Ce serait là une transposition fantaisiste et fantastique de la technique, supposant l'incertitude, trait, on le sait, des définitions courantes au XIX^e siècle déjà du fantastique, placé à mi-chemin entre la certitude d'un monde gouverné par des principes rationnels et celle d'un monde où le merveilleux ne fait pas de doute. Cette incertitude repose avant tout sur une difficulté majeure : faut-il sélectionner comme prémisse pour la lecture l'inexistence du Diable ou bien son ubiquité ? *Textuellement*, on ne sera jamais sûr que Gaspard n'est pas simplement un vieux mythomane bavard, pris dans des délires de grandeur ; on ne sera jamais certain, non plus, du contraire et ce ne sont pas les affirmations de foi religieuse ou d'amour platonique qui prouveront que ce n'est pas le Diable qui se déguise en écrivain romantique mièvre, pour « barbifier avec du miel » (p. 241) le lecteur ou pour l'*engluer* comme une grive prise à la pipée⁸.

C'est ainsi que les amorces de *Gaspard de la Nuit* sont très souvent ambiguës, fuyantes et, somme toute, falsifiables. Si l'on peut avancer des contre-exemples de formes de narrativité qui s'ancrent explicitement dans l'interconnexion des récits, comme c'est le cas pour *Le Marquis d'Aroca* et *Henriquez*, ou du retour immédiat du personnage comme pour *La Chambre gothique* et *Scarbo*, on a plus souvent affaire à des amorces possibles mais que l'on ne peut ni confirmer, ni infirmer⁹. Pour *Harlem*, la présence même d'une épigraphe tirée selon l'indication paratextuelle des *Centuries* de Nostradamus, bref une prédiction assignée au livre prophétique le plus célèbre depuis la Bible pour un lecteur du XIX^e siècle, ne peut que souligner l'importance des annonces de ce qui se passera plus tard (dans l'Histoire ou dans le livre considéré comme une série d'histoires potentiellement reliées). L'épigraphe ne fait qu'épaissir le brouillard herméneutique dans lequel on est abandonné par Gaspard de la Nuit. Il donne l'impression de vouloir arracher le lecteur possible de 1836 à son « siècle incrédule » (*À un bibliophile*, p. 161) qui, sous sa forme louis-philipparde, ne jure que par le développement économique, le système bancaire, l'investissement et la spéculation, la modernité juridique et constitutionnelle, la révolution industrielle et notamment ferroviaire. Cette société s'attache de plus en plus résolument aux valeurs *positives*¹⁰, délaissant les préoccupations religieuses de la Restauration – et Bertrand ne s'en plaint pas – mais ce sera pour promouvoir d'autres valeurs auxquelles l'auteur n'est pas plus prêt à souscrire, ce qui ne l'empêche pas de s'intéresser aux développements modernes de l'imprimerie¹¹ et, semble-t-il, aux daguerréotypes. Comme les prophéties de Nostradamus (et celle de l'épigraphe n'en ferait suppose-t-on pas partie), les amorces de Gaspard sont une affaire ténébreuse et le lecteur pourra être tenté simplement de s'en passer en admettant le postulat de la parfaite indépendance de chaque texte. Cette solution est pour le moins commode, surtout lorsqu'on accommode cette commodité d'une autre en affirmant, comme on le fait parfois, que les textes eux-mêmes sont une simple juxtaposition de fragments dont on doit se contenter d'admirer béatement la beauté formelle. On passe ainsi à côté d'aspects essentiels de *Gaspard de la Nuit*. Comme l'écrit Georges Kliebenstein en présentant sa cartographie de l'onomastique du livre :

⁸ Dans *Les Grandes Compagnies* (p. 155) et la première épigraphe de *Ma chaumière* (p. 189).

⁹ Voir cependant l'article cité de Nathalie Ravonneaux qui ouvre, croyons-nous, un nouveau chapitre dans la critique bertrandienne.

¹⁰ C'est ce que Gaspard rappelle satiriquement dans le prologue : « Cela est positif. Le diable existe. Il péroré à la Chambre, il plaide au Palais, il agiote à la Bourse. On ne grave en vignettes, on le broche en romans, on l'habille en drames. » (p. 54) Bertrand pouvait difficilement laisser comprendre plus clairement son recours conscient aux matériaux clichéiques de l'époque, matériaux que l'on a pourtant souvent pris au premier degré.

¹¹ Voir les articles de Sébastien Mullier, « L'imprimerie philosophale », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 97-110 et d'Hélène Védrine, « Fausse monnaie et pantins. Le livre et ses simulacres dans *Gaspard de la Nuit* », in « *Un livre d'art fantasque et vagabond* »..., *op. cit.*, p. 115-147.

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 « imagettes » et des « tableaux »), ces « pièces » subdivisées en « couplets » (par le jeu de « larges blancs » voire de « doubles blancs »), « couplets » eux-mêmes disjoints par des tirets, des « Et » inauguraux (intra-syllabiques 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*¹².

Les amorces contribuent au « liant » de la sauce bertrandienne. Comme le font à l'intérieur des textes les anaphores et autres effets insistants d'une rhétorique de la continuité et de la répétition, elles s'opposent à toute lecture unilatéralement entropique. Une partie du *travail* du lecteur, et donc aussi de son *plaisir*, peut résider dans l'exploration de ces différents archipels textuels, dont il s'agirait de circonscrire le soubassement géologique. Ce plaisir est-il sapé par le degré d'« indémontrabilité » des liens ainsi formulés ? Cela dépendra de la capacité à prendre plaisir dans autre chose que des régimes de sens explicites. L'amateur de la veine fantastique, des récits excentriques et écritures de la fantaisie et du caprice¹³, aura moins de mal à s'y retrouver... ou à s'y fourvoyer avec délices¹⁴. En écrivant cela, nous n'avons pas l'ingénuité de penser que ce plaisir ira sans amertume pour l'agrégatif qui voudrait savoir *à quoi s'en tenir pour ne pas se fourvoyer* en situation de concours, surtout sans savoir si ce type de lecture expérimental (surtout étant donné l'état de la critique bertrandienne, que l'année de l'Agrégation aura permis de faire avancer) sera accueilli avec sympathie par son jury, susceptible peut-être de favoriser *ce qui peut être prouvé*, à attendre des CQFD qui, s'agissant de *Gaspard de la Nuit*, font souvent défaut.

Pour ce qui concerne le fleuriste de *Harlem*, rien ne prouve donc absolument qu'il s'agit du retour du même personnage, promu en protagoniste central et éponyme du *Marchand de Tulipes*. Le rapport est cependant conforté, mais métonymiquement, et donc d'une manière qui est loin de corroborer officiellement la coréférence, par association verbale. Voici comment se présentait le regard ébloui du fleuriste dans *Harlem* : « et l'amoureux fleuriste qui maigrit, *l'œil attaché* à une tulipe » (JLS 69). Dans *Le marchand de Tulipes*, le regard du fleuriste s'affronte au « regard inquisiteur du duc d'Albe » mais aussi à celui, implicite, du Maître « qui ne *détachait les yeux* de sa Bible » illuminée que pour regarder des poissons dans un bocal, avant de ranger ses lunettes dans un étui.

Psychopathologie des fleuristes

Le fleuriste de *Harlem* pourrait être un *tulipomane* au sens pathologique, son *attachement* du regard étant inséparable de son *amour*. La fleur ne serait pas dans ce cas l'objet servant à dire l'amour à une femme ou, comme cela a pu être le cas dans l'Orient, à faciliter de bonnes relations diplomatiques. Le circuit de communication subirait un raccourci fétichiste, l'objet devenant la cible d'une monomanie en bonne et due forme, absorbant toute l'énergie du fleuriste. Ce « Goût passionné pour les tulipes allant jusqu'à la déraison et qui a sévi particulièrement en Hollande au XVII^e s. » (TLF) a été considéré à juste raison par Jean-Luc Steinmetz (p. 291) comme référence précise à ce passage des *Caractères* de La Bruyère :

La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a, & ce que les autres n'ont point. Ce n'est pas un attachement à ce qui est parfait, mais à ce qui est couru, à ce qui est à la mode. Ce n'est pas un amusement, mais une passion, & souvent si violente,

¹² « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 239.

¹³ Voir notamment Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Corti, 1987 et Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Hermann, 2008.

¹⁴ Lorsque Jean-Luc Steinmetz écrit « Il ne faut pas y voir encore une poétique de la suggestion, mais la résolution de surexposer le détail ou l'annexe, et, par ce moyen, d'éclairer de façon insolite et comme de biais l'ensemble d'une scène ou d'une situation. » (« Bertrand et Cie : "Les Chroniques" », in *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, *op. cit.*, p. 118), nous ne pouvons souscrire à l'affirmation initiale ; s'il serait difficile de cantonner Bertrand à *une* poétique, il recourt bien à notre sens à une « poétique de la suggestion ».

qu'elle ne cède à l'amour & à l'ambition que par la petitesse de son objet. Ce n'est pas une passion qu'on a généralement pour les choses rares & qui ont cours ; mais qu'on a seulement pour une certaine chose qui est rare, & pourtant à la mode.

Le fleuriste a un jardin dans un Fauxbourg, il y court au lever du Soleil, & il en revient à son coucher ; vous le voyez planté, & qui a pris racine au milieu de ses tulipes & devant la *solitaire*, il ouvre de grands yeux, il frotte ses mains, il se baisse, il la voit de plus près, il ne l'a jamais vuë si belle, il a le cœur épanoui de joie ; il la quitte pour l'*orientale*, de là il va à la *veuve*, il passe au *drap d'or*, de celle-cy à l'*agathe*, d'où il revient enfin à la *solitaire*, où il se fixe, où il se lasse, où il s'assit, où il oublie de dîner ; aussi est-elle nuancée, bordée, huilée, à pièces emportées, elle a un beau vase ou un beau calice ; il la contemple, il l'admire, DIEU & la nature sont en tout cela ce qu'il n'admire point, il ne va pas plus loin que l'oignon de sa tulipe qu'il ne livreroit pas pour mille écus, & qu'il donnera pour rien quand les tulipes seront négligées & que les œillets auront prévalu. Cet homme raisonnable, qui a une ame, qui a un culte & une religion, revient chez soy fatigué, affamé, mais fort content de sa journée ; il a vû des tulipes¹⁵.

Il s'agit d'une illustration des effets délétères de « La Mode », le fleuriste se métamorphosant presque en fleur comme pour pouvoir se livrer à un amour plus concret avec l'objet de ses feux... On sait que la vente des fleurs, et notamment des tulipes, aura une importance économique considérable en Hollande et que la production de tulipes sera cotée à la bourse, d'où, semble-t-il, une bulle spéculative importante, avec des enrichissements suivis de faillites. Le fleuriste de La Bruyère est un homme qui agit à l'encontre de ses propres intérêts financiers ; on trouve dans ce portrait même la montée prodigieuse des prix d'oignons de tulipes, suivie de leur dépréciation et l'émergence d'un autre prétexte spéculatif.

Le tulipomane de La Bruyère partage avec le héros du *Raffiné* cette manière de placer des phénomènes de mode à un niveau infiniment supérieur à celui du lucre ou de la nourriture – l'amoureux fleuriste maigrît et le raffiné ne mange pas¹⁶ – même si ce raffiné vit dans le paraître-pour-les-autres et le fleuriste de La Bruyère dans l'idée de ce que les autres ne posséderont jamais (on ne sait pas si cette victime de la mode désire que les autres sachent qu'il possède ce qui leur manque). La monomanie de ce dernier prend la forme d'une sorte de sublimation où les noms mêmes des fleurs évoquées suggèrent des objets féminins de désir (l'*orientale*, la *veuve*, l'*agathe*...) pour finir cependant de manière ambiguë sur la *solitaire*, fleur qui l'obsède le plus et qui dit à la fois la solitude de la fleur, à laquelle, fantasmatiquement, son amour peut mettre fin, et sa propre solitude effective, en dehors de cette relation onirique au monde animé par les condensations et déplacements du fétichisme. La tulipomanie serait-elle ainsi moins une communion avec la fleur qu'une histoire d'érotisme solitaire ?

Le comportement du tulipomane de La Bruyère est déraisonnable aussi parce qu'il néglige de faire fructifier un investissement, sa manie se rattachant au motif du bibliophile dont la pire crainte serait de rendre accessible son livre, ce que Bertrand avait envisagé déjà dans un texte de 1832, « Mon oncle essuya d'abord ses lunettes... » :

Messieurs les antiquaires sont de drôles de corps, une estampe n'a pour eux de prix qu'autant qu'ils la possèdent seuls ou presque seuls. Égoïsme ! vraiment, on vous en fera des Breughel, des Albert Durer, des Callot, des Rembrandt, on vous en fera pour les mettre sous clef. (p. 276)

¹⁵ *Les Caractères [...]*, Estienne Michallet, 1694, p. 561.

¹⁶ Ce personnage s'ajoute au Panthéon des dandies et gandins comiques mis en scène dans les années de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Il fait montre de valeurs qui constituent comme un acte de résistance, le dandy anticipant un peu sur le statut quasi héroïque qu'il obtiendra chez Barbey d'Aurevilly et Baudelaire, si ce n'est que chez Bertrand on se trouve plutôt dans l'héroï-comique. Il s'agit du représentant des valeurs d'une société en voie de disparition, opposant une fin de non recevoir à celles de la Monarchie bourgeoise et livrant comme le combat d'arrière-garde d'une aristocratie traditionnelle désormais menacée par le ralliement d'une partie importante de l'aristocratie à la cause orléaniste. Il est en cela une figure proche de celles de la Bohème, malgré son accoutrement en apparence antithétique (voir sur ce texte Kathryn Slott, « Bertrand's *Gaspard de la Nuit*. The French prose poem as a parody of Romantic conventions », *Francophonía*, VIII, printemps 1985, p. 71-74 et Dominique Millet-Gérard, « Géométrie et finesse : l'exemple du *Raffiné* », in *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, op. cit., p. 189-200).

Comme l'écrit Hélène Védrine,

Bertrand se place dans le contexte de la révolution due à l'introduction de la lithographie, popularisée par les célèbres *Voyages pittoresques et romantiques* de Nodier et du baron Taylor, et par l'imprimerie mulhousienne d'Engelmann. Cependant, la remarque s'étend à tous les bouleversements contemporains (gravure sur bois de bout, sur acier, premiers daguerréotypes, etc.), en matière de reproduction et de diffusion de l'image¹⁷.

Il s'agit d'une question que Bertrand juge capitale pour la démocratisation de la culture et en même temps pour une conception de la propriété privée sous un angle... privatif. L'ironie veut qu'on ait très souvent accusé Bertrand de trop se vautrer dans le bric-à-brac d'un Romantisme à la mode dans les années 1820 mais qui se serait démodé bien avant 1836. Son rapport à ces phénomènes est pourtant ambivalent : s'il aime ce Romantisme-là, il ne manque pas, comme Musset, d'en tourner en dérision la tendance à l'encombrer de clichés. La modernité économique et industrielle suscite une ambivalence analogue : Bertrand n'apprécie pas l'évolution de la société bourgeoise des années 1830, mais entend s'appuyer sur les innovations techniques en matière d'édition pour créer un livre qui réalise pleinement les possibilités artistiques auxquelles ces changements ont ouvert la voie.

Si le passage de « Mon oncle essuya d'abord ses lunettes... » reprend partiellement la logique de La Bruyère, lorsque Bertrand se saisit de ce motif dans *Le marchand de Tulipes*, ce n'est pas pour imputer à ce vendeur un plaisir solipsiste. Comme nous le fait remarquer Georges Kliebenstein, le *fleuriste* classique (« amateur », « amoureux ») n'est pas un marchand : il se définit surtout par l'achat, quand bien même il pourrait vendre (à perte) ses fleurs : Bertrand joue sur l'écart entre sens classique et moderne du mot. Il montre un homme dont la relation avec sa profession ne serait en rien maniaque. Son amour des fleurs se cantonne ainsi à un goût pour ces objets parfaitement conciliable avec sa vocation, ce qui pourrait donc le différencier du « fleuriste amoureux » de *Harlem*. Il n'est pas sûr que l'on puisse attribuer autant d'équilibre psychique à son interlocuteur dont la Bible enluminée peut être au cœur d'une forme de bibliomanie.

Tulipophobia

Sans sa manie, le fleuriste de La Bruyère serait un « homme raisonnable ». Il « a une âme [...] un culte et une religion », mais il *oublie* Dieu à cause d'une sorte d'idolâtrie horticole. Le fleuriste du *Marchand de Tulipes* est différent pour deux raisons. D'une part, parce qu'il n'entend pas conserver jalousement des fleurs rares pour une délectation qui serait impossible sans la privation en la matière d'autrui. D'autre part, s'il aime peut-être ses fleurs, cela ne l'empêche en rien de les vendre, comme le souligne la répétition du mot *marchand*. Il s'insère ainsi « normalement » dans l'économie et dans une société où la mode (florale, vestimentaire...) est l'un des vecteurs du commerce. Sa représentation mirifique de ce qu'il propose à maître Huytlen risque cependant de dépasser largement ce que mériterait la rareté peut-être toute relative de ce qu'il offre, l'objectif étant, par de tels boniments¹⁸, de stimuler une demande peut-être insuffisante. Qu'il s'agisse d'« un oignon comme il n'en fleurit jamais qu'un par siècle dans le sérail de l'empereur de Constantinople ! » peut suggérer que l'oignon en provient et qu'il est cet oignon ; l'affirmation ne dit en réalité aucunement qu'il n'en fleurit pas ailleurs en quantités industrielles ! Ainsi, ce fleuriste qui apporte « plusieurs pots de tulipes », mais qui ne parle que d'un oignon¹⁹, dément peut-être, par son encombrement même, le caractère unique de sa

¹⁷ Art. cité, p. 116 n. 3.

¹⁸ Voir sur cette question les remarques pénétrantes de Dominique Millet-Gérard, « *Le Marchand de tulipes* [...] », art. cité, p. 191.

¹⁹ Le terme *oignon* n'a pas des connotations aussi glorieuses que le mot *tulipe* et il est en toute probabilité utilisé métonymiquement par le fleuriste, même si ce mot humble surprend un peu au cœur de ses dithyrambes. Rien n'empêche entièrement une autre interprétation : au stade où il apporte les tulipes, elles n'ont pas – ou pas toutes – fleuri... et ne fleuriront peut-être qu'une fois par siècle ? ! L'illustration que Bertrand a envisagée montrant un pot de tulipes (p. 206) semblerait attester qu'il entendait que l'on lui dessine des tulipes en fleur mais on peut se demander s'il n'y avait pas, parmi

marchandise, même si l'on pourrait se contenter d'y voir la preuve qu'il entend offrir à ses clients le choix entre des tulipes d'espèces différentes. De telles unicités doucement frauduleuses son un *topos* de l'évocation littéraire d'antiquaires, en particulier, pour la bonne raison que cela fait partie de pratiques de vente qui ont toujours été courantes.

Si le marchand de *tulipes* vient chez Huytlen, c'est qu'il est marchand plus généralement de *fleurs* et qu'il a peut-être de bonnes raisons de penser que ce maître pourrait lui en acheter, parce qu'il a assez d'argent pour se permettre de petites dépenses de luxe et/ou parce qu'il l'a déjà fait. Il est difficile de savoir s'il connaît déjà le « savant personnage » qu'est Huytlen compte tenu de la focalisation ambiguë qui caractérise l'évocation de l'arrivée du marchand (et qui combine peut-être la perspective du narrateur et celle de Huytlen).

Huytlen entend rappeler au fleuriste les implications religieuses de son activité lucrative, moins pour lui reprocher de minorer l'importance de l'élévation spirituelle en s'attachant à un objet trop terre-à-terre qu'en faisant de la tulipe le symbole d'une hérésie. Huytlen est un homme qui aspire à incarner l'autorité discursive et doxique, se fondant sur le postulat d'une âme, d'un culte et d'une religion, à savoir le Catholicisme. D'où une question importante : la perspective de Bertrand rejoint-elle celle de Huytlen ? Là où selon La Bruyère, le fleuriste ne pense pas assez à Dieu et à sa religion, pour Bertrand le défaut de Huytlen serait vraisemblablement l'inverse.

Pour Jacques Bony, « L'opposition entre catholiques et protestants étant l'un des axes du poème, on peut penser que Bertrand a voulu prendre parti pour un art flamand au service du catholicisme, considéré comme plus favorable aux arts. » (JB 377). Cette hypothèse est cependant paradoxale s'agissant d'un auteur qui, tout en maniant à la perfection la représentation des croyances populaires d'une manière qui fait de *Gaspard de la Nuit* un corpus quasi idéal pour une approche ethnocritique²⁰, s'est montré extrêmement critique à l'égard des superstitions catholiques dans « Des procès intentés aux animaux en Bourgogne » (HHP 418), texte qui se place fermement dans le cadre idéologique d'une critique républicaine de l'obscurantisme dès 1828, c'est-à-dire sous le régime féroce clérical de Charles X. Bertrand suggère que la résistance de l'Église aux Lumières, qui préside à ces procès, a pris fin en 1792. Ce qui pouvait suggérer que l'on avait bien fait de décapiter Louis XVI ?²¹

Fermail, fermeté, fermeture

Pour François Kerlouégan, « l'action se résume à regarder (tout le récit aboutit à l'admiration, par le docteur Huytlen et le fleuriste, d'une fleur de la passion sur le rebord d'une fenêtre) »²². En réalité le *bout* du récit est occupé par le regard qui part du portrait du duc d'Albe²³.

ces pots, une tulipe restée à l'état d'oignon, pour laquelle il était, de ce fait même, plus facile de faire un éloge démesuré, Huytlen n'étant pas en mesure de juger sur pièce : on lui demanderait d'acheter un chat floral dans un sac. Cela donnerait une autre explication à l'absence d'évocation de leur(s) couleur(s) dans le corps du texte, alors que ce sont normalement les couleurs qui sont la raison d'être des allusions aux tulipes, comme dans l'épigraphe et la « tulipe nuancée de mille couleurs » qui figure à titre de comparant dans *L'Écolier de Leyde* (p. 235). Quoi qu'il soit saturé de références picturales, *Gaspard de la Nuit* échappe souvent à la visualisation : l'œuvre a ses propres modalités de signification, propres au texte littéraire et Bertrand insiste sur cette littérarité, non pas comme quelque défaut de figuration face à la peinture, mais comme une spécificité avantageuse : « tout *Gaspard* travaille à mettre en cause et en crise (en tension) les rapports du visible et du lisible, de l'icône et du poétique » (Georges Kliebenstein).

²⁰ Comme le prouvent les travaux de Sabine Ricote, en particulier son étude admirable « Jean des Styles. Des *Lavandières* à *Jean des Tilles* d'Aloysius Bertrand », *Romantisme*, 2009, 145, p. 51-64 (voir aussi « La clef des songes. Lecture ethnocritique d'*Un rêve* », in *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, *op. cit.*, p. 201-209).

²¹ Cf. les importantes remarques portant sur ce texte de Vincent Vivès, « Silence, blanc, interstice », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 220.

²² Art. cité, p. 166.

²³ Comme l'écrit Christine Marcandier : « Parfois [...] un nouveau regard, extérieur à la scène première, comme celui du duc d'Albe dans *Le Marchand de tulipes* ou celui du Roi et de la Reine dans *La Tour de Nesle*, intervient dans la dernière strophe, propose une nouvelle focalisation ou un autre angle. » (C. Marcandier et Sandrine Bédouret-Larraburu, *Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, Atlande, 2010, p. 113-114).

Le marchand est *déconcerté*. Il faut accorder au verbe non pas le sens faible (« surpris »), mais une portée plus énergique : « ([déconcerter] une personne), la troubler, l'interdire, rompre ses mesures, lui faire perdre contenance »²⁴. Le fleuriste n'« admire pas » en fin de texte, il est saisi de peur. S'il « s'inclina respectueusement et en silence », c'est qu'il est interloqué : dé-concerté au sens où le fleuriste, quoique *respectueux* dès le départ, était venu en fonction d'un plan précis, au sens de « [concerter] l'exécution d'un projet » ; il aurait au départ l'air concerté au sens d'un air « étudié, ajusté, composé »²⁵. Il se décompose face à une trinité de facteurs allant à l'encontre de son plan : l'argumentation et l'air de ce docteur « courroucé », la vue d'une fleur étonnante et inquiétante, la vision d'un « portrait, chef-d'œuvre d'Holbein ». S'incliner respectueusement implique moins un ralliement spirituel aux valeurs du maître qu'une soumission au moins gestuelle à l'autorité, au pouvoir. Bref, « une sorte de “conversion” automatique (et suspecte !) »²⁶.

Que l'argumentation du fleuriste ait été concertée ne fait pas de doute : sa manière de s'adresser au maître repose sur une tournure biblique répétée (« le trésor des trésors, la merveille des merveilles »)²⁷ qui implique son espoir de vendre ses tulipes en jouant sur la fibre religieuse de son interlocuteur. Il le fait cependant avec une maladresse insigne. Il n'était pas bien inspiré en convoquant l'image du « séraïl de l'empereur de Constantinople » devant un « docteur » en pleine lecture de la Bible, ni peut-être en se servant d'une tournure qui fait trop penser, dans le contexte des mots *séraïl* et *luxure*, au *Cantique des cantiques*, notamment l'un des moments les plus érotiques de la Bible²⁸. Comme nous le souffle Georges Kliebenstein, « les génitifs hébraïques sont ambivalents : le “Cantique des Cantiques” renvoie à la passion, au sens érotique, comme le “Roi des Rois” à la Passion, au sens thanatique. D'un côté la tulipe-luxure, de l'autre la fleur de la passion. D'un côté la tentation moderne, de l'autre la “passiflore”, la fleur du passé ». Le discours du vendeur fait de sa marchandise l'acmé de la rareté, un objet de désir imposant le recours au langage de l'amour et de l'érotisme qui donnerait en même temps expression à son propre regard d'« amoureux fleuriste » (*Harlem*) ; Bertrand attribue au discours doctoral de Huytlen des caractéristiques opposées et, serait-on tenté de dire, castratrices (au moins officiellement, on y reviendra). Sa vision de la Bible est sélective et son discours est celui d'un censeur. Tout dans la Bible ne serait pas bon à lire pour le commun des mortels et le Pouvoir de l'Église serait indissociable de sa capacité à décider non seulement de l'interprétation de la Bible, mais des parties qu'il faut passer sous silence. L'Index contiendrait virtuellement non seulement des parties jugées « apocryphes » des Bibles du passé, mais aussi des livres tenus pour authentiques.

Lorsque « Maître Huytlen agraf[e] le fermail de sa bible » avant de ranger ses lunettes et de tirer le rideau derrière lequel se trouve la fleur de la passion, cette manière d'« attacher avec une agrafe », celle-ci étant un « crochet qui entre dans un anneau *dit* porte »²⁹, *fermail* signifiant lui-même « agrafe » et apparaissant comme une version plus archaïsante de *fermoir* qui comporte le même sens, il ne s'agit pas simplement d'un geste lié au déplacement de son regard et à son mouvement d'ostension... ostentatoire. Il s'agit, en même temps, de *fermer* l'accès à la Bible pour que le fleuriste vecteur d'hétérodoxie ne puisse y jeter un regard et savoir ce que lit le maître. Si l'on avait l'esprit mal tourné, on se demanderait si Huytlen n'est pas un Tartuffe qui était en train de lire une Bible comportant pour le *Cantique des cantiques*... des illustrations sensuelles. Mais Bertrand ne nous demande-t-il pas d'avoir un regard carnavalesquement *inquisiteur* et d'interpréter ce qui pourrait être un jeu de masques ? Huytlen accuse le marchand de tulipes d'introduire chez lui le symbole de l'orgueil et de la luxure mais Bertrand suggère nettement qu'il fait lui-même montre de beaucoup d'orgueil³⁰ ; se peut-il qu'il *incarne* la luxure

²⁴ Tirage de 1836 du *Dictionnaire universel de la langue française* de Boiste, révisée par Nodier, Firmin Didot, *s.v.*

²⁵ Définitions de Boiste, *op. cit.*, *s.v. concerter*.

²⁶ Dominique Millet-Gérard, « *Le Marchand de tulipes* [...] », art. cité, p. 192.

²⁷ Comme l'ont montré Monique Parent (*Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Klincksieck, 1960, p. 46) et Dominique Millet-Gérard, « *Le Marchand de tulipes* [...] », art. cité, p. 191.

²⁸ Ce titre surgit du reste spontanément chez les deux critiques qui ont commenté la construction, cf. la note précédente.

²⁹ Définitions de Boiste, *op. cit.*, *s.v. agrafier* et *agrafe*.

³⁰ Dominique Millet-Gérard, « *Le Marchand de tulipes* [...] », art. cité, p. 199.

aussi ? La religion, pour Bertrand en général et, ce qui est plus important, dans *Gaspard de la Nuit*, n'est guère défendue par une légion d'anges. Il suffit pour s'en convaincre de lire *Padre Pugnaccio* ou *Les Reîtres* où l'humour de la chute provient d'un aiguillage inattendu : on s'imaginait que les gentils prier et moines s'opposaient aux « démons de la nuit » comme le Bien au Mal avant de comprendre que s'ils refusent les « pêcheresses de quinze ans » qu'il aurait été possible d'... « indui[re] en pénitence », c'est qu'il y a deux femmes qui les attendent et ils doivent monter « pour les confesser », ce verbe étant un objet traditionnel d'équivoques grivoises et anticléricales, en partie à cause de son apparence de mot-valise (p. 153-154). Si la tulipe avec sa robe, dans l'épigraphe, apparaît comme un produit du sérail de Constantinople – marchandise désirable comme les femmes-esclaves qui y habitent – le paon « s'enorgueillit »... « de sa queue » érigée. On peut penser, toutes proportions gardées, à l'épigraphe de *La Barbe pointue* : « Si l'on n'a la tête lavée. / le poil de la barbe frisé, / et la moustache relevée, / on est des dames mesprisé. », où c'est la moustache qui se dresse avec une suggestivité sans doute analogue. Or le référent de l'allusion à d'Assoucy ou Dassoucy a été dépisté par Melaine Folliard : « Aussi ce peuple hétéroclite, / Poudré, frisé, lavé, rasé. / Que votre main sainte et bénite, / Malgré Luther, a baptisé [...] », « Epistre au lecteur » (*Aventures de M. Dassoucy*, dans *Libertins du XVII^e siècle*, éd. Jacques Prévoist, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998, t. I, p. 232). On remarquera déjà l'allusion à Luther, figure si importante dans *La Barbe pointue* comme dans *Le marchand de Tulipes* qui le suit. Melaine Folliard rappelle que « dans le même ouvrage, Dassoucy évoque, de façon parfois ironique, le goût des dames et les moustaches des poètes » et reconnaît dans cette citation, très justement, le goût de Bertrand pour les rimes burlesques et une manière d'« interrog[er] le caractère frauduleux de la citation d'autorité »³¹. Il faut cependant ajouter, compte tenu du contexte, que l'auteur était connu en particulier pour son athéisme et pour son homosexualité, ce dernier trait pouvant expliquer l'allusion aux « robes » des rabbins, selon la logique d'une féminisation que conforterait la portée si l'on peut dire du mot *robe* dans l'épigraphe du *Marchand de Tulipes*.

Comme dans *Les Grandes Compagnies*, il n'existe pas d'un côté l'Ordre, de l'autre le Chaos, le chaos ayant tout contaminé... s'il ne se trouvait pas dans l'entreprise monarchique *ab ovo*. On peut comparer la bible illuminée au livre de *La Cellule* où le « jeune Reclus » « [s']amus[e] à tracer des figures diaboliques sur les pages blanches de [s]on livre d'oraisons » (p. 169). Bertrand a ajouté les mots « jonchée de gothiques enluminures » au manuscrit et on peut se demander si ce mot *jonchée* n'est pas potentiellement péjoratif, comme si les illustrations n'étaient pas trop pléthoriques pour ne pas encombrer le texte même et comme si le gothique renvoyait ici non seulement à une période, mais aussi à des motifs (gargouilles, tarasques, etc.) échappant à la logique de la Bible ou la subvertissant³². Cette surabondance d'illustrations, qui renvoie en partie au dispositif pictural que Bertrand espérait intégrer dans *Gaspard de la Nuit*, ne prouve d'ailleurs pas absolument que ces illustrations ne contiennent pas des inscriptions de maître Huytlen lui-même³³. C'est Huytlen qui, par ce plaisir (de lecture) solitaire, ressemble au marchand de fleurs maniaque de La Bruyère et nullement, en définitive, le marchand de tulipes.

La fermeture de la Bible – et Bertrand voulait comme « figures accessoires » un « pot de tulipes » et « une bible ouverte dont pend le fermail » (p. 206) – s'explique aussi et surtout, comme l'a rappelé

³¹ « “La vague aurore du clair-obscur” », in *Lectures de Gaspard de la nuit*, *op. cit.*, p. 121 n. 23. L'article de Melaine Folliard est une contribution capitale à l'analyse de ce versant satirique et burlesque du volume.

³² Communication personnelle de Georges Kliebenstein : « Le verbe *joncher* s'applique spontanément aux feuilles et aux fleurs. Le Livre censurant entretient, de ce fait, un rapport étroit (et ultra-ambivalent) avec la Fleur censurée. C'est ce que Freud appelle le “retour du refoulé par l'instance refoulante”, dont il trouve le modèle dans une gravure de Félicien Rops (un ascète se jette au pied d'un crucifix pour conjurer la tentation et voit apparaître une fille nue sur la croix). »

³³ On peut se demander, au passage, si Bertrand n'entendait pas *lui-même* participer à l'illustration de son propre livre, à côté d'illustrateurs « professionnels » comme Louis Boulanger, ce qui expliquerait qu'il fasse des versions différentes d'une image, comme s'il s'agissait de perfectionner non pas un modèle de dessin pour un illustrateur, mais l'illustration même, qu'un graveur devait ensuite réaliser. La force de certains des dessins de Bertrand montre en effet une puissance graphique tirant à la fois vers la caricature et vers l'illustration de livre fantastique.

Sébastien Mullier, par le fait que contrairement aux protestants qui voulaient diffuser largement la Bible, d'où les imprimeurs condamnés à mort pour ce crime, les catholiques entendaient réserver l'accès à la Bible à une élite, seule accréditée pour propager la bonne nouvelle chrétienne, ce que facilitait le rejet des langues vernaculaires, le latin « véhiculaire » protégeant l'élite cléricale (et les monarchies que l'Église légitime) de toute interprétation différente, le peuple étant pour l'essentiel illettré ou du moins incapable de lire des textes en latin. C'est ainsi que si le marchand *ouvre* la porte dans le deuxième paragraphe (« Les battants de la porte roulèrent : C'était un marchand fleuriste » : formulation qui raconte la scène à partir de la perception du maître qui entend les battants de la porte avant de savoir qui était sur le point d'entrer ; Benoît Houzé parle joliment, à ce sujet, de « charnière sonore »³⁴), le maître *ferme* une autre porte et *clôt* l'amorce de dialogue ouverte par le fleuriste ; il *ouvre* « le rideau de la fenêtre », mais pour quelle raison ce rideau était-il initialement fermé ? Parce que Huyltén, obscurantiste, aime pour cette raison l'obscurité ? Parce qu'il est question du *Mystère* de la Passion, comme nous le suggère Nathalie Ravonneaux, *Mystère* qu'il s'agit de défendre contre des regards profanateurs ? Sans doute aussi en fonction de pratiques privées habituelles, notamment pour des tableaux plus ou moins pornographiques³⁵. Comme nous l'écrit Georges Kliebenstein, « le rideau est le seuil initiatique par excellence : pensons au théâtre (maître Huyltén dramatise la révélation), au dévoilement du Phallus dans les *Mystères*, ou à Pythagore qui enseignait derrière un rideau ».

Un aspect de cette symbolique est en tout cas très nette : à l'ouverture du fleuriste répond la fermeture du docteur, au point où l'isotopie des seuils pourrait inciter à entendre, dans son nom, le mot *huis* ou, anciennement, *huys*, au sens de porte et peut-être, plus précisément, l'expression *à huis clos*, avec ses suggestions d'une fermeture impliquant quelque chose de secret³⁶. Pourraient ainsi être impliqués par cette isotopie non seulement le monologisme au sens bakhtinien du maître, mais aussi le dialogisme de celui qui aurait pu être son interlocuteur si l'orthodoxie catholique ne faisait pas tourner la conversation au dialogue de sourds. S'incliner, c'est pour le marchand dire avec son corps que l'on n'a rien à opposer au discours du maître, le gestuel seul pouvant exprimer cette acceptation puisque la demande implicite du maître est précisément qu'il ne dise rien en réponse. Bertrand se place plutôt du côté du marchand, non pas en tant que représentant des valeurs de la bourgeoisie commerçante, mais comme figure de l'ouverture et en même temps de la tolérance, cette valeur voltairienne dont Huyltén serait exempt. Le commerce serait ici à comprendre, entre autres, comme une manière d'entrer en communication avec autrui et on verra que l'idée même d'importation peut supposer une mise en veilleuse ou entre parenthèses des conflits religieux.

Ceux qui protestent

L'allusion à « Wittenberg », Luther et Mélanchton (mort à Wittenberg) rappelle ce que l'on considère un peu comme l'acte de naissance de la Réforme et du Protestantisme avec les « 95 thèses » (dites « Thèses de Wittenberg ») que Luther aurait affichées sur la porte de l'église de cette ville de Saxe en 1517 pour dénoncer des scandales affectant l'Église, notamment les « indulgences », thèses qui seront ensuite publiées. Melanchton allait prendre la même voie que Luther avant que des frictions n'entraînent des divisions et scissions parmi les protagonistes majeurs de la Réforme.

Helen Hart Poggenburg a très bien résumé ce qui s'oppose à l'idée d'un texte pro-catholique :

En forme de petit drame archi-condensé [*Le marchand de Tulipes*] renferme [...] des éléments à première vue tranquilles et ordinaires mais qui, par le mystère des correspondances, s'unissent soudain pour nous montrer l'énorme ironie de la lutte religieuse (le catholique Duc d'Albe fut responsable du massacre d'une partie de la population protestante d'Harlem en 1572). (HHP 302)

³⁴ « “Écoute ! – Écoute !” Enjeux du sonore dans *Gaspard de la Nuit* », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 206.

³⁵ Comme « L'Origine du monde » de Courbet chez Lacan, nous font remarquer Nathalie Ravonneaux et Georges Kliebenstein.

³⁶ Cf. en gros le sens du nom de Huysmans, « homme de la maison » ?

Trois peintres nommés Holbein sont bien connus, le père et ses deux fils Ambrosius et Hans, ce dernier étant de loin le plus célèbre. « Hans Holbein (1497-1543), grand peintre allemand, est encore plus connu pour son portrait d'Erasme. », glose Jean-Luc Steinmetz (p. 293) ; il a donné plusieurs portraits d'Erasme et de nombreux autres montrant Henri VIII, roi d'Angleterre et les principaux personnages qui l'entouraient, ainsi que des tableaux religieux, notamment des Madones. J. Bony rappelle que Holbein avait des « sympathies luthériennes » et souligne qu'il est historiquement quasi impossible qu'il ait pu peindre le duc d'Albe qui n'est devenu une figure importante qu'après la mort du peintre. Le critique hésite entre une erreur de Bertrand, pensant à un tableau d'Antonio Moro de 1549 (peintre que Bertrand connaît) et un « portrait imaginaire » (JB 376). Sans revenir ici sur la probabilité d'autres références à des tableaux effectifs de Holbein dans ce livre, que cette allusion conforterait obliquement³⁷, nous soutiendrons que la logique du texte pousse à opter résolument pour la seconde solution. Nous pensons que Bertrand était très bien informé sur la chronologie relative de ces personnages historiques et qu'il joue ici très consciemment sur l'anachronisme, un peu comme le fera Hugo dans *La Légende des siècles*³⁸. Du reste, lorsqu'on impute des erreurs à Bertrand, on se trompe généralement soi-même, les éléments apparemment contradictoires entrant dans une stratégie de ce qu'on peut nommer des « agrammaticalités » en suivant Michael Riffaterre ou des « déclencheurs herméneutiques » pour utiliser l'expression plus séduisante de Georges Kliebenstein. Il s'agit donc moins d'une contradiction auctoriale que d'un paradoxe qui incite le lecteur à appliquer au texte ses capacités de déduction. Apparaît cependant une contradiction ou un paradoxe supplémentaire : comment expliquer que Huytlen, qui tient Luther en exécration, exhibe ainsi un portrait effectué par l'un de ceux qui souscrivent aux doctrines luthériennes ? Comme l'a relevé Nicolas Wanlin :

Les commentateurs ont parfois remarqué que Holbein n'avait pas peint de portrait du duc d'Albe comme pourrait le faire croire le poème, mais ils omettent de souligner qu'un tel portrait est absolument inimaginable pour des raisons historiques ou idéologiques. Holbein, ami des humanistes, des Protestants et portraitiste de la cour d'Angleterre, ne pouvait avoir aucune affinité avec le très catholique duc d'Albe, envoyé par Philippe II et l'Inquisition en Hollande pour y combattre l'hérésie par tous les moyens³⁹.

D'où le « regard inquisiteur », comme l'avait relevé Nathalie Vincent-Munnia⁴⁰. Fernando Alvarez de Tolède, duc d'Albe (1508-1582), général de Charles Quint et de Philippe II, apparaît dans *La Mort de Philippe II* de Verlaine⁴¹, dans le discours du roi mourant qui voudrait se confesser : « Flandre, Albe, morts, sacs, tombeaux. », pour apprendre de la bouche du « Réverend » qui « Semble l'esprit sculpté de l'Inquisition » que tout ce qu'il a ainsi accompli est approuvé par l'Église, y compris lorsque le roi lui « Parle de feux, de juifs, de bûchers et de sang. » Philippe II était en effet connu pour son extrême cruauté mise au service d'un catholicisme intransigeant, d'où la persécution des Juifs en Espagne, mais aussi des Musulmans. Comme l'écrit très justement Nicolas Wanlin :

[...] c'est, en quelque sorte, un tableau qui coupe court à la discussion, sert de conclusion, d'épilogue et d'ouverture historique [...] Tout se passe ici comme si l'autorité politique de la représentation fonctionnait à plein, selon le régime exposé par Louis Marin, et qu'un portrait tenait effectivement lieu du personnage et de sa fonction, jusqu'à résumer par sa simple présence le discours qu'il tiendrait en pareille situation. C'est la terrible Inquisition qui est introduite dans le paisible intérieur flamand par le véhicule pictural⁴².

³⁷ Voir Marion Pécher, « *Le Deuxième Homme* : palimpseste mélancolique », *La Giroflée*, 2, 2010, p. 77-84.

³⁸ Sur cette stratégie de l'anachronisme, voir Christine Marcandier, *op. cit.*, p. 105.

³⁹ Aloysius Bertrand, *le sens du pittoresque*, PUR, 2010, p. 97, n. 96.

⁴⁰ Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Champion, 1996, p. 138-139.

⁴¹ Sur ce poème saturnien, voir Arnaud Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 53-79 et Caroline Julliot, *Le Grand Inquisiteur, naissance d'une figure mythique au XIX^e siècle*, Éditions Honoré Champion, 2010.

⁴² Aloysius Bertrand, *le sens du pittoresque, op. cit.*, p. 172.

Le tableau implique les actions sanguinaires – passées, présentes ou (moins vraisemblablement) futures – de ce général impitoyable, responsable des massacres de Harlem de 1572, l'année même de ceux du Saint-Barthélemy en France, d'où la menace que la représentation de son regard exerce sur le fleuriste. Le regard comporte/engage une dimension *narrative* du texte.

La leçon définitive « un regard inquisiteur du duc d'Albe » a remplacé la leçon « le regard inquisiteur » : « le » regard suppose un regard « Qui cherche à s'enquérir de quelque chose, à découvrir quelque chose de façon souvent indiscreète, insistante » (TLF) tout en renvoyant aussi à l'Inquisition espagnole, née en 1478 et qui a pour charge de débusquer partout les hérétiques et infidèles (juifs, musulmans, protestants). Comme l'a montré Gilbert Romeyer-Dherbey, *un* regard signifie que Holbein a capté un moment précis, comme si le duc *vivait* dans ce portrait, le trompe-l'œil suggérant qu'il peut changer de regard, surtout s'il se montre respectueux et se soumet au Maître : « l'objet du regard, le tableau, est devenu sujet du regard »⁴³. Alors que chez Verlaine, l'homme vivant a l'air d'une sculpture, chez Bertrand l'inquiétante étrangeté prend la forme métaleptique inverse. On pourrait bien entendu rétorquer : « Mais ce texte nous narre une sorte d'anecdote avec un développement logique et quasi réaliste ! » Ce serait cependant à la fois faire abstraction d'aspects fantaisistes du texte (comme le tableau impossible), mais aussi rester coincé dans le cadre de ce texte considéré dans l'isolement alors que *Le marchand de Tulipes* est le texte V – exactement médian – d'un « livre », « L'École flamande », qui commence épigraphiquement sur une prophétie de Nostradamus et dont les derniers textes sont gratifiés d'épigraphes tirées de Pierre Vicot et Jean Bodin, autrement dit d'un manuscrit alchimique et d'un livre sur la démonomanie⁴⁴. Quoi qu'on ait pu parfois écrire, il n'y a pas de solution de continuité entre les motifs et préoccupations de ce livre et ceux de « La nuit et ses prestiges ». C'est ainsi que Hugues Marchal a eu mille fois raison d'insister sur l'importance de la métalepse dans *Gaspard de la Nuit*, situant brillamment dans ce cadre l'effet de la peinture en le rapprochant de *La chambre gothique* (p. 120) et de *Mon Bisaïeul* (p. 133)⁴⁵ :

Dans les *Fantaisies*, le malaise du marchand de tulipes face au « regard inquisiteur du [...] chef-d'œuvre d'Holbein » s'avère bien compréhensible, puisque Gaspard peint un monde où un modèle peut « descend[re] en pied de son cadre » et où les « personnages de la tapisserie gothique, remuée par le vent, se saluent »⁴⁶.

Ici, le lecteur est invité à imaginer la perspective qui aurait été, si la chose avait été possible, celle de Holbein, perspective qui l'aurait amené à représenter la cruauté du duc. Outre l'invraisemblance historique, on imagine bien que le peintre n'aurait pu s'approcher du duc pour entreprendre un tel tableau, sa seule solution étant dans cette fiction théorique de se fonder sur des images connues pour livrer sa propre vision. Il s'agit ainsi d'une fiction début possible d'*ekphrasis*, comme tant d'autres dans *Gaspard de la Nuit*⁴⁷. Le nom du duc d'Albe signerait la fiction, comme nous l'a fait remarquer Georges Kliebenstein : le nom du duc renvoie au *blanc* d'une peinture qui n'existe pas, comme si la toile était restée blanche faute d'avoir été réalisée, et en même temps ce blanc s'oppose au noir de *Mélancton*⁴⁸ dont la « détestable hérésie » rendrait « malheureuse » (*mélancolique* ?) la « cité de Wittemberg ». Mélancton, la « terre noire » étymologiquement, servirait selon Huyltén de terreau aux tulipes schismatiques...

⁴³ « L'espace du poème. Aloysius Bertrand et le pictural », in *Hommage à J.-F. Marquet*, éd. Pascal David et Bernard Mabilille, L'Harmattan, 2003, p. 183.

⁴⁴ Voir Christine Marcandier, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁵ *Mon Bisaïeul* étant en rapport direct avec *La Chambre gothique* par cette métalepse portant sur « mon aïeul » dans l'avant-dernier paragraphe de ce dernier texte.

⁴⁶ « Métalepses, ou comment voir le diable », in « *Un livre d'art fantasque et vagabond* »..., *op. cit.*, p. 85.

⁴⁷ Nous renvoyons le lecteur au travail capital de Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand. Le Sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

⁴⁸ Voir G. Kliebenstein, art. cité, p. 251.

On comprend en tout cas l'ironie pragmatique de la situation et le paradoxe ou la contradiction qui veut que Huylden fasse parade ainsi d'un tableau *protestant*. De deux choses l'une, ou bien ce docteur ignore totalement que le peintre était luthérien, ce qui serait une manière de dégonfler la baudruche de son savoir et de sa *maîtrise* de la culture, ou bien l'image lui plaît malgré tout parce qu'il se réjouit de la peur que le duc inspire aux protestants et autres mécréants. Parmi ces ennemis figure désormais, ne serait-ce que provisoirement, le marchand de tulipes qu'il entend chasser de son petit temple personnel comme Jésus les ancêtres de ce vendeur qui ose pénétrer dans l'espace sacr(al)isé du maître avec une importation qui la profane. Ce n'est sans doute pas la première fois que Huylden se sert de ces symboles pour intimider et son déconcertement du fleuriste est savamment concerté. On peut supposer que le fleuriste débite sempiternellement des variantes plus ou moins personnalisées sur les mêmes boniments (introduisant ici une petite touche religieuse dans sa rhétorique), quel que soit le client. Nous pensons, de même, que le maître ne subit pas un accès subit et incontrôlé d'ire mais se livre à un *numéro* d'intimidation qu'il réalise lorsqu'il voudrait impressionner quelqu'un qui lui rend visite : une colère mélodramatique *répétée* réalisée avec la conviction d'un cabotin à répertoire restreint. Les symboles auxquels il fait appel sont ses accessoires, fonctionnant comme des emblèmes de son autorité : le savoir, mais aussi le droit et le pouvoir de juger, moralement et presque pénalement. Huylden dénonce rhétoriquement le fleuriste à l'Inquisition, l'offre de tulipes équivalant selon son réquisitoire à un acte blasphématoire.

Grâce à Georges Kliebenstein, un élément essentiel de la référence de ce texte a été identifié⁴⁹ : « Un tel portrait fait écho aux “Ambassadeurs” d'Hans Holbein (définitivement identifiés en 1895) et à la scène traumatisante de “vanité” que représente, sur fond de luth à la corde cassée, le crâne blanc (camard) anamorphosé : il n'y a pas si loin, quant aux effets produits, d'un “regard inquisiteur” à des “yeux vides” (*Mon Bisaïeul*, p. 133). » Autrement dit, selon une méthode habituelle dans *Gaspard de la Nuit*, on ne pratique pas l'*ekphrasis*, mais on reprend par une mosaïque d'allusions à des peintres, à leurs procédés et à leurs motifs, des éléments permettant de construire un tableau verbal qui retient le caractère hautement symbolique de beaucoup de peintures de l'époque ; le tableau fictif (le portrait du duc d'Albe) cache intertextuellement la référence à un tableau véritable par le truchement (le rideau textuel ?) d'un palimpseste. Il est difficile de ne pas rapprocher la corde cassée du luth du texte très hoffmannien *La viole de Gamba*, même si ce motif de la corde cassée est en soi assez courant⁵⁰ – ne

⁴⁹ Communication personnelle.

⁵⁰ Comme l'a observé Jacques Bony, la majuscule à *Gamba* et l'emploi d'un terme à mi-chemin entre le français (basse de viole) et l'italien (*viola di gamba*) peut inciter un lecteur à penser à un toponyme « comme Crémone » (JB 377), ce qui invite en effet à lire le titre sur le modèle du « Violon de Crémone » de Hoffmann, d'autant que ce conte (*Rat Krespel*, « Le Conseiller Krespel », traduit sous le titre « Le Violon de Crémone » par Loève-Veimars dans *Contes fantastiques* de E. T. A. Hoffmann, t. II, Bruxelles, Louis Hauman et compagnie, 1830) parle d'un homme qui, ayant défenestré sa femme qui avait cassé son violon dans un accès de colère, passe son temps à décomposer de magnifiques violons avant d'acheter un violon de Crémone à propriétés fantastiques. Stéphane Lelièvre observe à juste titre que l'expression « maître de chapelle » ne peut que faire penser aux *Souffrances musicales du Maître de Chapelle Jean Kreisler* (« *Gaspard de la Nuit* : des fantaisies à la manière de... Hoffmann ? », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 143-144, n. 34). Bertrand nous semble plus précisément penser à ce passage où le Maître de Chapelle souffre musicalement de la voix d'une chanteuse : « – oh ! crie, miaule, grince, brais, gargarise, roucoule, j'ai touché la pédale du fortissimo, et je fais retentir le piano comme un orgue. – O Satan, Satan ! lequel de tes esprits infernaux est entré dans ce gosier, qui force et torture tous les tons. Quatre cordes ont déjà sauté, et un des marteaux est invalide. Les oreilles me tintent, ma tête bourdonne, mes nerfs tremblent. Tous les sons brailards des trompettes de la foire ont donc été relégués dans ce gosier féminin. – J'en ai des vertiges, et je bois un verre de bourgogne ! » (Hoffmann, *Contes fantastiques*, traduction de Loève-Veimars, éd. José Lambert, Garnier-Flammarion, « GF », t. 3, 1982, p. 189-390). Il nous semble que le passage de l'idée de « la foire » a pu très bien être ici le point de départ de l'irruption des personnages de la Comédie italienne dans *La viole de Gamba* dans la mesure même où le théâtre de la Foire recourt aux mêmes personnages. Ce motif de la désharmonie revient évidemment dans d'autres textes, les cas les plus proches étant *Départ pour le Sabbat* (« Et lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé. », p. 85), *La Sérénade* (« Un luth, une guitarone, et un hautbois. Symphonie discordante et ridicule. », p. 105) et surtout *La ronde sous la cloche* (« La chanterelle de mon luth, appendu à la cloison, éclata », p. 129), ces textes participant à une symphonie de ce qui est précisément la dis-cordance.

serait-ce que parce que dans le monde réel, les cordes se cassaient souvent. Le « luthier Job Hans » a-t-il lui-même débité des boniments pour vendre ses cordes uniques et... incassables ? Quoi qu'il en soit, la responsabilité pour la profanation incomberait là encore à un vendeur.

La relation entre « Les Ambassadeurs » et les préoccupations du *Marchand de Tulipes* s'expliquerait en partie par les enjeux de ce portrait de deux personnages qui participent à une conjoncture diplomatique des plus délicates, rappelant les antagonismes, alliances et négociations entre Henri VIII, François I^{er}, Charles-Quint et Clément VII. Ce processus aboutira plus tard à l'excommunication d'Henri VIII et... au schisme de l'Église anglicane. Le rapport avec la question des conflits religieux déjà mentionnés est assez flagrant. Comme nous l'a rappelé Nathalie Ravonneaux, le fond du tableau est occupé par un très large rideau et dans le coin supérieur gauche, on voit au mur, à demi découvert, un crucifix, ce qui peut être le point de référence de la fleur symbolisant la Passion du Christ cachée derrière un rideau dans ce texte où se mélangent presque inextricablement l'ostension, le camouflage et le trompe-l'œil...

La Passion

On comprend ainsi la fleur que Huytlen oppose aux tulipes. Comme l'a rappelé Jean-Luc Steinmetz, « La fleur de la passion ou passiflore, phanérogame, montre des organes reproducteurs où la superstition populaire a cru reconnaître la forme des instruments qui ont servi à crucifier le Christ. » (p. 293) Comme nous le fait remarquer Georges Kliebenstein, il s'agit là d'un « autre exemple d'ambivalence refoulante : pour évoquer (en invoquant) les instruments de la Passion christique, maître Huytlen exhibe des organes sexuels ». Compte tenu de la proximité du tableau montrant le duc d'Albe, le lecteur peut aussi songer, comme l'a montré Nathalie Ravonneaux, aux instruments de torture et de mise à mort de l'Inquisition. Or si l'on peut y voir une *vraie* fleur, il est tout aussi possible d'y voir, comme l'a observé Nathalie Vincent-Munnia, un vitrail représentant la passiflore⁵¹. Cette incertitude est importante puisque l'on se trouve devant une équivoque touchant le rapport entre la réalité naturelle et sa représentation, symbolique et artistique, très proche de l'effet de trompe-l'œil où l'œil du duc d'Albe trompe celui du marchand. Nous pensons en outre que Bertrand fait allusion non seulement, obliquement, au portrait de philosophe de Rembrandt (on y reviendra), mais aussi à l'un des tableaux les plus énigmatiques du même peintre. Il s'agit d'une estampe⁵² où une figure qui se trouve devant une table couverte de papiers et d'instruments scientifiques, avec derrière lui une tête de mort, regarde les vitres de sa fenêtre au cœur desquelles rayonnent comme un soleil, un peu en forme d'ostensoir, trois cercles concentriques : 1° INRI, 2° ADAM + TE + DAGERAM, 3° AMRTET + ALGAR + ALGASTNA +++. Ce tableau a pu être nommé « Portrait d'un philosophe ou docteur, connu en Hollande sous le nom de Dr Fautrieus » (catalogue raisonné de Gersaint, 1751) et on a pensé que son sujet était soit « Faustus Socinus, fondateur de la secte des Sociniens [...] qui soutenait que la Bible n'était pas un livre historique », soit Faust lui-même, soit encore « l'inscription des exhortations cabalistiques formulées par de savants juifs, pratiques qui avaient cours à Amsterdam au début du XVII^e siècle ». Ce qui est certain, c'est qu'avec l'inscription INRI on est en présence d'une allusion au Christ, mais sous l'angle de la Passion : l'acronyme signifiant « Jésus Christ roi des Juifs » qui aurait figuré en haut du crucifix est très significatif compte tenu de la problématique cabalistique du tableau. C'est justement de la Passion qu'il s'agit dans le cas de la passiflore de Huytlen et si cette fleur prend une forme très différente, certes, son rattachement au soleil (qui se comprend aisément dans le contexte de l'iconographie catholique) peut aussi renvoyer au tableau de Rembrandt, l'illumination divine passant souvent par une fenêtre (dans les représentations symboliques de la conception, Marie sera fécondée par un rayon de lumière passant par une vitre). Comme l'a montré Sébastien Mullier, le mythe

⁵¹ *Les Premiers Poèmes en prose...*, *op. cit.*, p. 138.

⁵² Voir reproduction dans *Rembrandt. La lumière de l'ombre*, éd. Gisèle Lambert et Elena Santiago Páez, Bibliothèque nationale de France, 2005, p. 259. Nos informations et citations concernant ce tableau proviennent du même catalogue, p. 258. On trouve beaucoup de reproductions de ce tableau sur internet, voir notamment <http://expositions.bnf.fr/rembrandt/grand/093.htm>

de Faust joue un rôle important dans *Gaspard de la Nuit*, fédérant et concentrant une série de thèmes allant de la magie et de l'alchimie à l'imprimerie et se reliant fortement à la ville de Harlem⁵³.

Dans ce tableau contenant trois sources de couleurs vives, les fleurs (probablement...), les poissons et les enluminures, si celles-ci représentent les bibles manuscrites face aux bibles imprimées des protestants, les poissons semblent figurer une forme d'incarcération qui plaît au maître. Voici le commentaire perspicace que Nathalie Ravonneaux a consacré à ce motif en commentant la personnalité de Huyltén :

son portrait apparaît en effet comme celui d'un Inquisiteur en puissance, contraint de se contenter d'un bocal en guise de geôle aux murs suintants d'humidité, de poissons aux écailles luisantes en guise de prisonniers à dépouiller de leur or, du spectacle d'une passiflore en guise de celui qu'offrirait la salle de torture d'un tribunal chargé de donner la Question⁵⁴.

Nathalie Vincent-Munnia propose d'y voir une référence au symbolisme christique du poisson, l'hypothèse qui nous paraît tout à fait convaincante⁵⁵. Comme l'écrit très bien François Kerlouégan :

Le recours à l'allégorie n'est-il pas, en fin de compte, la preuve la plus convaincante de l'influence de la peinture flamande sur la poésie de Bertrand ? Pour Tzvetan Todorov, en effet, la peinture flamande tient tout entière dans les allégories qu'elle déploie, influencées par les livres d'emblèmes (« De nombreux éléments de l'image, loin d'être la simple figuration d'objets de la vie quotidienne, évoquaient pour le peintre et pour son public des significations précises, les accessoires étant presque toujours associés à un sens particulier », Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle* [1993], Paris, Seuil, « Points essais, 1997, p. 45)⁵⁶.

Les symboles de l'univers de Huyltén seraient à interpréter, sans exception, selon les termes de l'histoire et de l'iconographie du Catholicisme. Nous serions enclin à conclure que ces « deux poissons captifs » admirés « aux humides flancs d'un bocal » pourraient figurer l'incarcération de la parole du Christ, image qui est faite ainsi pour anticiper sur l'image du fermail de la Bible. Il en existe cependant deux, ce que Dominique Millet-Gérard est tentée d'expliquer par une allusion « à la constellation et au signe astrologique des Poissons, dont le symbole est fait de deux poissons stylisés, et dont la signification caractérologique est l'intériorité, l'imagination mystique », ce qui pourrait « expliquer l'irruption assez étrange (quasi tautologique) de l'adjectif "humide" [...] »⁵⁷. « Captifs aux humides flancs d'un bocal » suggère en effet l'humidité d'un petit aquarium, et donc une réitération de l'idée de l'eau, mais on pourrait aussi voir dans « humides flancs » une représentation des parois couvertes d'humidité du bocal au lieu d'y voir une périphrase classique portant sur le contenu du récipient (sans écarter de possibles interprétations d'un ordre plutôt psychanalytique : Gisèle Vanhese y voit « une cavité matricielle, isomorphe à la coupe archétypale contenant une eau féminine »⁵⁸). Nous pensons que les deux poissons pourraient aussi figurer le phénomène de scission qui sépare aussi bien Rome et Constantinople que, plus centralement pour ce texte, le Catholicisme et le Protestantisme. Certes la formulation bertrandienne ne permet pas de trancher entre l'hypothèse de deux poissons pourvus des mêmes couleurs ou d'un poisson doré et un autre de couleur pourpre, mais nous pensons que la

⁵³ Art. cité. Nous avons montré en outre, comme Sylvain Ledda simultanément, que lorsqu'il a pensé au titre *Bambochades* pour le recueil qui allait devenir *Gaspard de la Nuit*, Bertrand a pu penser à un tableau de Van Laer (surnommé « il Bamboccio »), montrant selon toute probabilité Faust (voir S. Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 45 et notre article « Pour le roi ou pour les rats ? [...] », art. cité, p. 20-22 ; le tableau est reproduit sur la quatrième de couverture de *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*).

⁵⁴ « Bertrand, lecteur de La Bruyère », <http://aloysiusbertrand.blogspot.com/2008/11/bertrand-lecteur-de-la-bruyere.html>

⁵⁵ *Les Premiers Poèmes en prose...*, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁶ Art. cité, p. 168 n. 1.

⁵⁷ « *Le Marchand de tulipes* [...] », art. cité, p. 197.

⁵⁸ « Rhétorique profonde et magie de l'image dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », in *Gaspard de la Nuit*, *Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, *op. cit.*, p. 176.

logique profonde pousserait à imaginer une opposition chromatique aussi significative que lorsqu'on oppose politiquement le Blanc et le Rouge. Nathalie Vincent-Munnia se demande si l'on ne peut pas voir ici l'or du marchand et la pourpre cardinalice⁵⁹. Quoi qu'il en soit, Bertrand semble avant tout suggérer qu'il y aurait (au moins) deux Christs, celui du pape et celui de Luther. C'est ainsi que loin d'apparaître comme un modèle positif, le Catholicisme apparaît comme une religion qui ne s'attaque pas uniquement aux infidèles, hérétiques et incroyants, mais aussi à la Bible et au Christ, lui-même symboliquement emprisonné pour que l'on puisse mieux lui faire dire ce qu'on a envie d'entendre.

En croisade contre les tulipes⁶⁰, les turbans et les Philistins

Si l'« amoureux fleuriste » de *Harlem*, évoque en peu de mots, présente néanmoins les symptômes de la tulipomanie, son homologue du *Marchand de tulipes* ne semble présenter aucun trait saillant d'une telle pathologie. *Gaspard de la Nuit* est bien entendu rempli de comportements maniaques. On est à l'époque où Géricault a déjà peint une série d'étonnants portraits de fous, chacun caractérisé par la tradition critique, sinon par le peintre lui-même, en référence à des manies différentes⁶¹. Dès le prologue, « Louis Bertrand » qualifie Gaspard lui-même de « monomane » : « J'eus honte à part moi d'avoir eu si longtemps affaire à un monomane. » (p. 54). « Le Bibliomane » de Nodier a été publié en 1831 (et Flaubert a écrit « Bibliomanie » en 1836) : le thème qui apparaît dans *Le Bibliophile* et dans *À un bibliophile* est très présent dans la littérature de l'époque⁶². Mais il faut ajouter la démonomanie, convoquée par l'épigraphe de « Départ pour le Sabbat » que Bertrand a puisée dans *De la Démonomanie des Sorciers* de Jean Bodin (p. 85). La question se pose aussi, toutefois, de la manie de... maître Huylten.

L'idée des tulipes est indissociable ici de celle de l'Orient (cf. « l'orientale » dans le passage de La Bruyère) et, de ce fait même, de l'Islam. C'est ce qui, dès le départ, représentait la faille dans la stratégie de vente du fleuriste. Jean-Luc Steinmetz observe que « Bertrand pense ici à la tulipe de Gessner, originaire d'Asie Mineure. » et rappelle que l'orgueil et la luxure sont en effet les significations attribuées à la tulipe dans le langage des fleurs⁶³ (p. 292). Huylten a recours à une conception symbolique plus catholique des valeurs négatives de la tulipe⁶⁴, liées par l'épigraphe à celles du paon, oiseau qui « fait la roue » et symbolise si souvent l'orgueil et la prétention (voir par exemple La Fontaine, *Le Geai paré des plumes du paon*, qui vise les plagiaires), d'autant que ce mouvement est lié à sa parade nuptiale et qu'il s'agit d'une importation notoirement orientale, cet oiseau de la même famille que le faisán (cf. *Harlem*) provenant en effet de l'Inde. On considérerait *paon* (*pavo*) comme l'étymon de *se pavaner* (voir par exemple le tirage de 1836, revue par Nodier, du dictionnaire de Boiste) et on ne peut que se remémorer la « Préface » de Gaspard, évoquant Callot après avoir parlé de Rembrandt :

- 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. (p. 58)

⁵⁹ *Les Premiers Poèmes en prose...*, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁰ Nous renvoyons le lecteur aux informations et illustrations d'un site internet : <http://maxence2943.canalblog.com/archives/jardin/index.html>

⁶¹ Voir Vincent Vivès, art. cité, p. 224-226.

⁶² Voir notamment Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Droz, 2003 (« Le monomane du livre », p. 158 *et seq.*).

⁶³ Langage d'une grande importance dans *Gaspard de la Nuit*, comme nous le rappelle Georges Kliebenstein, il suffit de penser à la valeur accordée à la giroflée et, par une parasynonymie des plus significatives, au violier.

⁶⁴ « La tulipe fait même son apparition dans le Jardin d'Eden, au frontispice d'une réédition d'un manuel anglais de jardinage. Dans cette édition de 1635, la tulipe est à la verticale de l'arbre de la connaissance du bien et du mal [...] » (*Encyclopaedia Universalis, s.v. tulipe*).

Cette « double personnification » en quelque sorte encyclopédique (avec des fantaisies à la manière de ces deux peintres qui constituent les extrémités de l'éventail thématique on peut parler de *tout*), suggère fortement que sans pour autant être un lansquenet fanfaron, le marchand de tulipes est situé, par Huytlen, du côté du « grivois » et de ceux qui se pavanent : du paon⁶⁵. Entre sa référence au sérail de Constantinople et son apport de tulipes, il s'est placé dans une posture qui permet à Huytlen de dramatiser la sienne et on peut penser que Bertrand veut faire du maître non pas un avatar sérieux de la figure du philosophe de Rembrandt, mais sa caricature étriquée.

L'identification que propose Jean-Luc Steinmetz d'une tulipe nommée après Conrad Gessner (1515-1565), naturaliste suisse de la Renaissance, pourrait sembler arbitraire. On peut cependant la corroborer : cette tulipe se trouvera à la base de la culture de tulipes en Europe, mais il faut aussi noter que cette fleur, *Tulipa gesneriana*, s'appelait d'abord *Tulipa turcarum*, ayant été ramenée de Constantinople, capitale des Turcs. Le mot *tulipe* est « Empr. au turc *tülbent* « turban » (en raison de la forme de la fleur), et celui-ci au persan *dulband* « turban » » (TLF)⁶⁶. Le turban peut se trouver porté par un Européen non-musulman, le mot et la chose s'écartant souvent largement de leur point de référence oriental, comme le turban très à la mode au début du XIX^e siècle et porté notamment par Mme de Staël. « Van-Eyck », mentionné dans la « Préface », a donné deux portraits d'hommes européens portant des turbans (dont l'un serait peut-être un autoportrait), sans parler d'un portrait de femme en turban par Vermeer, mais ici le contexte des tulipes convoque des expressions comme *prendre le turban* au sens d'être converti à l'islam.

Marion Pécher a très bien montré la manière dont les tulipes et le protestantisme se relient dans l'esprit du docteur :

[...] c'est la portée emblématique de la croix comme vecteur religieux, et non la croix elle-même, que Maître Huytlen oppose à la tulipe, sans doute parce que celui qui l'introduisit en Europe à l'époque, le botaniste flamand Charles de l'Escluse, dit Carolus Clusius, était protestant ; et s'était réfugié en Flandres, à Louvain – alors sous la houlette de Philippe II d'Espagne – après avoir fui la France à cause des persécutions religieuses... L'ancien médecin y cultivait la tulipe, encore très rare et recherchée en ce dernier quart du XVI^e siècle. Il semblerait que dans *Le Marchand de tulipes*, Bertrand fit allusion à ce personnage, avec l'épigraphe d'abord, issue d'un manuel de botanique, existant ou inventé. Ensuite, au cœur du poème lui-même [...] En effet, de l'Escluse se rendit en 1549 à Wittenberg pour y suivre les cours de Melancthon. Enfin, le portrait du duc d'Albe, fanatique catholique, par Holbein, s'il existait, serait par définition, et dans le contexte des persécutions flamandes où se débat le botaniste passionnée, contemporain du botaniste lui-même⁶⁷.

Gessner lui-même « était un humaniste zurichois, donc réformé », rappelle Dominique Millet-Gérard⁶⁸.

Un peu (toutes proportions gardées) comme dans *La Rose de l'Infante* de Hugo, dans le premier volume de *La Légende des siècles* (1859), où la rose qui s'effeuille sous le vent est le symbole annonciateur de l'Armada, flotte glorieuse de l'Espagne qui va à la conquête de l'Angleterre pour se voir vaincre... par une tempête, les tulipes renvoient à la fois aux musulmans et aux protestants, comme si cette fleur représentait une alliance satanique contre le Catholicisme, alliance elle-même plus vaste puisqu'elle engloberait l'Église orthodoxe. L'histoire de Constantinople ne peut en effet que se rattacher, dans l'esprit de Huytlen, au schisme de 1054 qui a divisé l'Église entre les empires romains d'occident et d'orient, avec pour capitales Rome et Byzance.

⁶⁵ On pourrait aussi se demander si les ocelles du paon, renvoyant aux yeux d'Argos, n'ont pas un rapport oblique avec le regard inquisiteur du duc d'Albe dans le corps du texte, même si pour Huytlen, le paon serait à l'opposé des valeurs du duc.

⁶⁶ Fait noté par Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose...*, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁷ Art. cité, p. 75-76.

⁶⁸ « *Le Marchand de tulipes* [...] », art. cité, p. 190 n. 4.

C'est ainsi que maître Huytlen ne voit, dans les tulipes, que l'œuvre infâme des musulmans et des protestants, sans songer que dans une perspective chrétienne très différente, on pourrait simplement s'émerveiller devant cette fleur aux magnifiques couleurs selon la vision d'Adam de Wierzchownia, dans *La Recherche de l'Absolu*, pour lequel l'Absolu se révèle notamment dans la différences des couleurs des fleurs, la multiplicité chatoyante de la création chromatique trouvant son origine dans une cause unique : « Hé ! quoi de plus conforme à nos idées de Dieu que de croire qu'il a tout fait par le moyen le plus simple ! »⁶⁹ Huytlen en arrive à exécrer des éléments de la création divine, comme si la tulipe était une invention du Diable...

Nous ne pouvons soulever ici que brièvement les enjeux plus vastes de la perspective implicite de Bertrand, qu'il serait difficile de déduire de ce texte lu de manière isolée, mais qui apparaissent plus clairement lorsqu'on tient compte de l'ensemble du recueil.

Dans *Les Grandes Compagnies*, la ruse de Duguesclin consiste à faire partir les « grandes compagnies » en question « es Espagnes », pour combattre les « mécréants » : « Nous rançonnerons au pourchas les maures qui sont les philistins ! » (p. 156) Cette idée apparaît dès la version du texte publiée dans *Le Provincial*, le 1^{er} mai 1828 sous la signature « J.-L. B. » Rappelons que c'est en 1823 qu'avait eu lieu l'expédition d'Espagne. Louis XVIII envoie l'armée française chargée de rétablir le pouvoir de Ferdinand VII contre l'opposition libérale à une époque où Chateaubriand est le ministre des affaires étrangères. C'est en 1828 que les dernières forces françaises se retirent après le rétablissement de la monarchie absolue et cette affaire reste d'une brûlante actualité⁷⁰, avec cependant une évolution majeure au moment où Bertrand donne le manuscrit de son livre à Renduel puisque la France est désormais sous la direction d'une monarchie constitutionnelle fondée sur les bases libérales que le régime de la Restauration avait combattues en Espagne sous Louis XVIII et ensuite sous Charles X. Cette lutte contre le libéralisme espagnol avait été entreprise au nom de la Sainte Alliance qui s'occupait du maintien des régimes impériaux et monarchistes de l'Europe selon une ligne explicitement contre-révolutionnaire. Ce combat était très étroitement lié à des considérations religieuses et ces vers du *Nouvel Ordre du jour* de Béranger, composé au moment où les troupes françaises se rassemblaient dans les Pyrénées, en disent bien les enjeux :

Nous allons tirer d'peine
Des moïn's blancs, noirs et roux,
Dont on prendra d'la graine
Pour en r'planter chez nous⁷¹.

Pour Bertrand, la question religieuse est de part en part politique et ce n'est pas l'invasion d'Algérie, à partir de 1830, qui aura mis fin à cette supposition, quand bien même le régime de Louis-Philippe serait bien moins inféodé à l'Église.

Maître Elébotham

Le marchand de Tulipes suit immédiatement *La Barbe pointue* qui narre un épisode qui se déroule dans une « synagogue ténébreusement étoilée »⁷². Cette contiguïté sera forcément insignifiante pour ceux qui proclament la rigoureuse indépendance de chaque texte. C'est précisément un docteur, Elébotham, qui dénonce le scandale d'une « profanation » : « il y a ici une barbe pointue ! », cette barbe étant qualifiée

⁶⁹ *La Recherche de l'absolu*, éd. Éric Bordas, Livre de poche, 1999, p. 141.

⁷⁰ Voir l'article de Nathalie Ravonneaux dans ce volume d'*Insignis*.

⁷¹ *Œuvres complètes* de P. J. Béranger, Perrotin, 1856, t. 1, p. 386.

⁷² Cette expression renvoie d'une part dans la direction de l'oxymore cornélien (« Cette obscure clarté qui tombe des étoiles », dans *Le Cid*) et d'autre part à l'idée de l'étoile de David dont l'interprétation est d'autant plus difficile à évaluer ici que l'on devine qu'il ne s'agit pas forcément d'une simple évocation d'une lumière faible provenant d'un nombre indéfini de lampes. On peut imaginer comment un catholique comme Huytlen y verrait des ténèbres diaboliques et dans l'étoile symbolique du Judaïsme un hexagramme aussi maléfique que le pentagramme de Satan.

de « luthérienne », d'où la réaction colérique « Tuez le Philistin. » Jouant sur l'aspect dérisoire de cette crispation métonymique sur une différence dans l'apparence des barbes (comme on joue ailleurs sur l'idée des moustaches des bonapartistes, des barbes des républicains, etc.), ce docteur Elébotham est coiffé d'une « meule », définie par Jean-Luc Steinmetz comme une « large coiffure circulaire » arborée par « certains personnages bibliques [...] dans les scènes de l'Ancien ou du Nouveau Testament représentées par Rembrandt » (p. 292). Comme l'a fait remarquer Jacques Bony, ce terme ne figure ni dans Littré, ni dans le GDU, ni, peut-on ajouter, chez Boiste : « peut-être, nous suggère Jean Céard, n'est-ce qu'une image due à Bertrand » (JB 376). Cette coiffure représente sans doute soit le statut de docteur d'Elébotham, soit plus simplement ses convictions religieuses. Le mot *meule*, qu'il s'agisse d'une métaphore de l'auteur ou d'un terme préexistant, correspond bien⁷³ à la forme du *schtreimel*, qui est large, circulaire et généralement assez plat (possibilité d'attraction aussi sur le plan sonore *schtreimel-meule* ?), ou encore à celle du *spodik*, qui est le plus souvent plus haut et plus cylindrique, encore que ces deux types de coiffure religieuse peuvent comporter des formes très proches. Ces coiffures sont normalement en fourrure ou entourées de fourrure, avec une portée symbolique où les treize queues (de zibeline, martre, etc.) se rapporteraient au nombre d'aspects de la miséricorde divine⁷⁴. On devine que malgré l'emploi pour cette « meule » de flanelle, une matière qui aurait plutôt des connotations humbles, les « pierreries » suggèrent que la « meule » en question relève à la fois d'une observance cérémonielle et d'une ostentation sociale, affichant la distinction de ce docteur au sein de sa communauté.

La forme circulaire proposée par cette « image » n'est pas sans analogie oblique avec celle du turban, lequel, dans beaucoup de peintures, prend une forme plus sphérique qu'ovale⁷⁵. Il ne s'agit pas de suggérer que ce docteur juif porte un turban (musulman), mais d'induire une comparaison significative avec les enjeux du *Marchand de Tulipes* : Huylden serait une version catholique, en somme, d'Elébotham, l'un se fâchant devant l'irruption de tulipes, l'autre d'une barbe pointue, la partie, fleur ou barbe, suffisant pour faire surgir le spectre de l'ennemi religieux. Pour les soudards chrétiens des Grandes Compagnies, les Philistins sont les Maures ; pour les Juifs de la synagogue, ce sont au contraire les Luthériens, point de vue auquel souscrivent Elébotham et Huylden qui, néanmoins, se détesteraient tout autant. Mais il ne faudrait pas supposer qu'en montrant implicitement qu'il n'apprécie ni le duc d'Albe ni le docteur Huylden, Bertrand se rallierait à la cause luthérienne et dans *La Barbe pointue*, c'est bien « le chevalier Melchior » qui se prévaut d'un « parchemin authentiqué⁷⁶ des armes de l'empire » (JB 117). Dans cette affaire, la légitimité *s'authentique* par la force qui permet de l'imposer, comme les religions qui fondent cette légitimité et, souvent, mobilisent cette force militaire.

« Trente hallebardiers » permettent d'assurer la sécurité de Melchior dans sa tentative d'arrêter le « boucher Isaac van Heck, pour être l'assassin pendu, lui, pourceau d'Israël, entre deux pourceaux de Flandres. », le mot *pourceau* étant à prendre au figuré, puis au propre (antanaclase). Bertrand revient à la logique exposée dans « Des procès intentés aux animaux en Bourgogne »⁷⁷ par une déviation à partir du texte biblique : cette fois, c'est Isaac qui est le « sacrificateur » et non le sacrificable, « dans un retournement du fameux “sacrifice” »⁷⁸, de même que les cochons sont substitués à l'agneau qui justement remplaçait Isaac comme objet de sacrifice dans le récit biblique. « Tuez le Philistin. » dit un Juif, « Assomme ! assomme ! » crient les « turlupins » en préparant leur attaque contre les personnages

⁷³ Comme nous l'ont signalé Guillaume Peureux et Daniel Riou, que nous remercions vivement.

⁷⁴ La miséricorde n'est pas plus la qualité principale d'Elébotham que de Huylden.

⁷⁵ Dans la traduction de Gian Lombardo, on lit précisément « a flannel turban » (Aloysius Bertrand, *Flemish School, Old Paris, & Nights & its spells*, Florence (U.S.A.), 2000, p. 5).

⁷⁶ Et non « authentique » (p. 75), voir JB 117.

⁷⁷ Voir aussi *Les Flamands* où les « pourceaux » qui fuient peuvent d'abord être pris pour des animaux, avant que l'image du « sanglier dans sa bauge » ne rende évidente la portée métaphorique de l'expression, confirmée ensuite par « le sanglier rouge » des bannières des révoltés (p. 149-150). Il est difficile de ne pas voir ici un écho au fameux drapeau rouge « Liberté ou la Mort » hissé par un cavalier lors des funérailles du général Lamarque lors de l'amorce d'insurrection de 1832.

⁷⁸ Georges Kliebenstein, art. cité, p. 247.

éponymes des *Deux Juifs* (p. 93-94). On ignore le sort extra- ou post-textuel des « deux Juifs » en question et Isaac saute par la fenêtre, en dehors de la synagogue et... en dehors du cadre de *La Barbe pointue*, par une nouvelle métalepse implicite. Ce n'est sans doute pas un hasard si cela arrive... au moment de la chute du texte⁷⁹. Or la pertinence synchronique de ces évocations, et en particulier des *Deux Juifs*, apparaît aujourd'hui grâce aux recherches de Nathalie Ravonneaux :

Il apparaît de plus en plus évident que, loin d'être exclusivement tourné vers le passé, Bertrand fait de nombreuses allusions à l'actualité européenne de son temps tout au long de *Gaspard de la Nuit*. Il n'est pas impossible que ces appels à « assommer » les Juifs soient un écho aux événements qui agiterent l'Allemagne à partir de 1819, qu'on a appelé les « émeutes du hep-hep » (« Hepp, Hepp, Krawallen ») en écho aux slogans antisémites utilisés (« Hep-Hep, Jud'verreck ! » : « Hop-hop, Juif, crève ! »)⁸⁰.

Les deux docteurs paraissent partager un autre trait : ils ont été les victimes d'une « blague » onomastique perpétrée par le sort (ou par Gaspard, ou par Bertrand...)⁸¹.

EIÉBOTHAM semble bien faire référence au nom hébreu BEHEMOT(H), monstre biblique qui serait, selon le livre de *Job* (cf. « Job Hans » dans *La viole de Gamba* ?), l'une des plus grandes créations de Dieu, apparentée souvent pour cette raison à l'éléphant (cf. **Elébotham**), l'autre monstre énorme, Léviathan, étant supposé se référer à la baleine.

Pour ce qui concerne Huytlen, Dominique Millet-Gérard indique que le nom « se rattache en néerlandais à une racine frisonne (*Huythe, Huite, Huito, Huidinus*) qui lui donnerait le sens d'« esprit réfléchissant »⁸². Ce n'est peut-être pas la seule pertinence du nom. On a déjà vu que l'hérésie protestante, que ce docteur voudrait évacuer sous la forme des tulipes, a déjà fait son entrée sous la forme du tableau attribué à Holbein. Mais il y a pire car le nom HUYLTEN contient presque toutes les lettres de LUTHER, au point où ce nom avec une consonance flamande ou hollandaise peut être considéré comme une quasi anagramme assez proche de celle que Marvin Richards⁸³ a décelée dans le titre même du livre, REMBRANDT contenant toutes les lettres de BERTRAND (ainsi, ce sont en quelque sorte des « Fantaisies à la manière de Bertrand et de Callot par Louis Bertrand »...); on ne peut éviter de sentir également qu'envoyer au diable Job Hans le **luthier** » contient aussi, à un petit *i* près, le nom de Luther (p. 82), le rapport entre Luther et le diable étant bien connu sous la forme notamment d'un fameux jet d'encrier. Huytlen est incapable de refouler ou évacuer Luther du saint des saints de sa maison. Luther ne serait pas que dans les marchandises que l'on essaie d'infiltrer dans son espace vital. Il s'y trouve en effet toujours-déjà, grâce à Holbein, mais surtout grâce au refus d'altérité que suggère son nom, en proposant de voir dans Huytlen un réarrangement ou une altération des molécules onomastiques de Luther, l'ironie étant que pour toute son intolérance la ressemblance

⁷⁹ Cf. les remarques portant sur les chutes de ce texte et de *La viole de Gamba* de Christine Marcandier et Sandrine Bédouret-Larraburu, *op. cit.*, p. 137 et 177.

⁸⁰ Communication personnelle. Cet éclairage historique donne peut-être l'une des manières possibles de lire *L'heure du Sabbat* : la « foule [...] innombrable » serait peut-être à la recherche du Juif qui apparaît en fin de texte, d'où les cris effrayants qui ressemblent un peu aux « Hep-hep » des antisémites : « Et de chêne en chêne, de butte en butte, se répondent mille cris confus, lugubres, effrayans : – “hum ! hum ! – schup ! schup ! – coucou ! coucou !” – » (p. 139). Le Juif à la recherche d'une mandragore, se servant d'une main de gloire, est-il suffisamment invisible pour échapper au lynchage... et donc au gibet ? Le bûcheron chemine-t-il innocemment dans ce paysage ou apporte-t-il du bois... pour une nouvelle exécution ?

⁸¹ Nous ne souscrivons pas à l'idée de Sandrine Bédouret-Larraburu d'un « exotisme facile » englobant aussi bien les noms propres comme Isaac Van Heck et Huytlen que des mots comme *bourguemestre* et *Rommelpot* (*ibid.*, p. 208). Les équivoques sémantico-référentielles de Bertrand que l'on a pu creuser donnent de bonnes raisons de supposer que ces choix sont toujours déterminés par une (ou plus souvent des) motivation(s) précise(s) et nous n'avons aucunement la prétention d'avoir épuisé, loin de là, la portée des noms propres que nous abordons dans cet article.

⁸² « *Le Marchand de tulipes* [...] », art. cite, p. 189 n. 4.

⁸³ Marvin Richards, *Without Rhyme or reason. Gaspard de la Nuit and the dialectic of the prose poem*, Lewisburg, Bucknell University Press / Londres, Associated University Presses, 1998, p. 93.

apparaît sans doute précisément *dans* cette intolérance. Cette logique serait peut-être renforcée par le fait que l'opération quasi anagrammatique permet de présenter, en attaque du nom du maître, le même *H* que l'on trouve en attaque du nom du peintre. Comme on l'a vu, on pourrait imaginer que Huylden aime le tableau à cause de la peur et de l'autorité que dégage le duc d'Albe. Nous serions cependant tenté de penser que le maître *ignore* que le peintre était protestant et que cela ne représente que l'une des failles dans sa tentative de donner au moins l'image d'une autorité discursive fondée sur son intégrité morale (discutable ?) et sur un savoir irrécusable.

Ces deux textes sont ainsi un enchaînement en diptyque d'actes de profanation réels ou imaginés. Dans *La Barbe pointue*, le lecteur est amené d'abord à s'inquiéter pour Melchior le Luthérien qui pourrait se faire lyncher par les Juifs, avant de s'angoisser pour le Juif Isaac menacé par les hallebardiers et de le féliciter intérieurement de son évasion feuilletonnesque. La profanation joue un rôle central au cœur de « L'École flamande » puisque si ces textes IV et V l'ont comme sujet, il en va de même pour *La viole de Gamba*.

Dieu est du côté des gros bataillons et on est toujours le Philistin d'un autre, la mobilité référentielle du terme disant avec force que l'intolérance est l'une des choses les mieux partagées du monde. Toutes les religions seraient ainsi à mettre dans le même sac⁸⁴ et comme pour les rapports entre les Grandes Compagnies et la royauté, on ne peut simplement tracer une frontière entre l'Ordre et le Désordre, le Bien et le Mal⁸⁵ : l'Histoire brouille ces distinctions et tel est aussi un peu la leçon un brin désabusée du Père Chancenet, avec ses pages blanches qui diraient comme celles de *Micromégas* la vérité, parce qu'il n'y en a pas, parce que la vérité est inaccessible, parce que c'est à chacun de trouver sa vérité ou encore parce qu'il a eu la bonne idée d'inscrire cette vérité avec de l'encre sympathique.

D'ailleurs, le Bourgeois n'est-il pas, pour l'Artiste romantique, le Philistin par excellence ?

Maîtres, esclaves et « prend'hommes » : la résistance par le jeu

Il ne serait pas excessif d'avancer que ce plaisir dans le jeu – ce « plaisir du texte » exploré par Barthes, mais aussi le *plaisir* dont Stendhal faisait la promotion en tant que valeur culturelle essentielle scandaleusement en s'en tenant à une perspective classique – constitue un indice probant du « romant(ic)isme » de Bertrand. Il s'agit aussi de sa réplique polyphonique au monologisme de Huylden. Certes, le « maître » n'est pas toujours un vecteur de négativité dans le monde de *Gaspard de la Nuit*, mais on découvre dès « L'École flamande », à côté des *maîtres d'autrefois* de l'art belge et hollandais (pour reprendre le titre d'Eugène Fromentin), d'autres maîtres qui semblent avoir beaucoup de cet « esprit de sérieux » qui est l'un des apanages caractéristiques du « salaud » au sens de Sartre – ou plus simplement du maître dans sa relation dialectique avec l'esclave.

⁸⁴ Sylvain Ledda fait une remarque pour le moins suggestive : « C'est bien la même barbe pointue que l'on retrouve sur les derniers portraits du poète, dessinés par David d'Angers. » (in *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit, op. cit.*, p. 23). Nous pensons cependant que dans *La Barbe pointue*, dont le manuscrit édité ne peut dater d'après 1836, Louis Bertrand ne s'identifiait pas au personnage militaire en question, bien au contraire même.

⁸⁵ C'est ce qui expliquait le sous-titre biffé « Scènes de retondeurs » des *Grandes Compagnies*. Jean-Luc Steinmetz explique ainsi l'expression : « le mot *retondeurs* désigne des gens de guerre licenciés qui ravagèrent la France et la Bourgogne après la paix de Bretigny en 1360 » (p. 321). Une telle interprétation ferait de *retondeurs* un parasynonyme de *routiers* au sens de « soldat devenu bandit de grand chemin » (JB 393) et de membre des Grandes Compagnies alors que, comme l'a montré Jacques Bony, le terme désigne les soldats que Charles V employait pour se débarrasser des Grandes Compagnies mais qui *retondaient* eux-mêmes les paysans déjà tondues comme des moutons par ces Grandes Compagnies. Le mot permettait ainsi de montrer l'extrême ambivalence des rapports entre l'Ordre (monarchique, régional) et le désordre des Grandes Compagnies dans une période où les alliances sont mobiles et le pouvoir central du roi faible et menacé par des ennemis extérieurs (les Anglais) et intérieurs (Charles le Mauvais de Navarre), les trahisons et changements d'allégeance étant légion. Le rapport entre titre et sous-titre attirait l'attention sur cette ambivalence (on peut penser aux rapports entre Carthaginois et Barbares dans *Salammbô*) mais d'une manière qui pouvait paraître déplacée dans la mesure où les « routiers » mis en scène ne sont pas encore au service de Duguesclin. Ils peuvent devenir par la suite des *retondeurs*, mais ne le sont pas encore.

Huytlen est le digne successeur du bourguemestre de *Harlem*⁸⁶, ayant en commun avec lui l'auto-infatuation. Cet « insouciant bourguemestre qui caresse de la main son double menton » *se* caresse dans la fatuité de la contemplation de sa propre distinction grassement rémunérée.

Huytlen est aussi colérique que le maître de chapelle de *La viole de Gamba*, qui reçoit en plein visage, avec la rupture de la corde, le retour du refoulé que constitue le monde de la *Commedia dell'Arte*, mais aussi l'univers du Théâtre des Funambules et, plus largement, du carnaval⁸⁷. Et si dans l'idée de Bakhtine, brillamment reprise pour le texte concerné par Marvin Richards⁸⁸, le carnaval opère une manière de parenthèse dans la temporalité et l'ordre monologique habituel, c'est exactement ce que l'expansion temporelle onirique accomplit dans *La viole de Gamba*, mais cette explosion du principe carnavalesque se fait à l'intérieur même de l'église, détruisant par la discordance joviale les harmonies religieusement impeccables anticipées par le maître de chapelle. Dans *La chanson du Masque*⁸⁹, c'est grâce au carnaval de Venise que les personnages sont « oubliés de l'inquisiteur » (p. 182), ce qui n'est pas sans importance pour une lecture du *Marchand de Tulipes*.

Le « maître », c'est aussi, pour le premier lecteur de *Gaspard de la Nuit*, « maître Blasius » dans *L'Écolier de Leyde*, substitué au *Capitaine Lazare* par Pavie qui jugeait le texte de cette version très différente et postérieure « un peu vert pour les premières pages » du recueil (HHP 956).

On nous objectera sans doute, avec force, que le seul maître dont le statut est mis en vedette par un titre de texte, *Maître Ogier*, serait le symbole d'une grande sagesse, d'où les mots de Charles VI : « Vous êtes un preud'homme ! » (p. 146) Ouidà ! Mais même ici, on peut difficilement éviter, nous semble-t-il, deux autres niveaux d'interprétation, l'une littérale, l'autre latérale.

Le premier, formulé par Nathalie Ravonneaux⁹⁰, supposerait un sens cynique de l'« affabulation », Ogier conseillant au roi de « vendanger » lui-même sa « vigne », soit de ne pas rechercher l'amour du « populaire » et de gouverner avec la fermeté d'un *maître*.

La seconde interprétation, très différente dans ses retombées politiques, pourrait proposer ici une vision plus modérée en apparence, s'appuyant sur le mot *preud'homme* qui ne possède pas uniquement, pour un lecteur des années 1830, une signification méliorative : expert, homme capable de régler de manière salomonique des litiges, etc. ou, comme pour « le preud'homme Machabée » du prologue (p. 51), « valeureux » selon la glose de Jean-Luc Steinmetz (p. 287) ; Ogier, chez Bertrand, n'est guère présenté comme un héros militaire épique (cf. le héros médiéval Ogier le Danois). Le fait que ces mots suivent immédiatement « et serrant la main au bourgeois de Paris » – *a priori* dans le sens neutre de citadin, habitant d'un bourg – ne pouvait que faire penser au sens contemporain de *bourgeois* et donc à Monsieur Prudhomme, inventé par Henri Monnier en 1830 (*Scènes populaires dessinées à la plume*). Comme nous l'a fait observer Nathalie Ravonneaux, le « bénin sourire » d'Ogier va dans ce sens car si *bénin* peut vouloir simplement dire « bienveillant », l'adjectif comporte d'autres sens, notamment « niais » ou « Qui

⁸⁶ Comme l'a relevé Melaine Folliard, l'orthographe *bourguemestre* renvoie certainement à un tableau célèbre de Rembrandt, *Le Bourguemestre Six* (art. cité, p. 126 n. 51). Cette supposition est appuyée non seulement par la pertinence d'une telle référence dans le premier texte de ce volume à demi patronné à son insu par le peintre, mais aussi par l'emploi de l'orthographe *bourgmestre* dans *Les Flamands* (p. 149), le titre de ce dernier texte montrant, soit dit en passant, que ce n'est pas pour donner une variante « flamande » de la graphie que Bertrand donne cette orthographe dans *Harlem*, premier texte de « L'École flamande ». Mais il faut ajouter que dans le cadre des logiques souterrainement diaboliques de *Gaspard de la Nuit*, ce « Six » est un élément humoristique supplémentaire (voir la note suivante).

⁸⁷ Le fait que le texte ne comporte que cinq paragraphes, alors que tous les autres du premier livre en présentent six, permet à la fois à ce texte numéroté VII de produire précisément une séquence de six textes à six paragraphes, en vertu d'une récurrence diabolique de ce chiffre (voir notamment Vincent Vivès, art. cité, p. 224-225), mais aussi, dans ce texte dont le mot du titre **VI**OLE contiendrait peut-être le chiffre refoulé, de produire une nouvelle métalepse : si l'on n'arrive pas au six paragraphes, c'est précisément parce que, violant cette règle funambulesque que Bertrand s'impose... la corde s'est cassée. Le maître qu'est Bertrand, à la différence des autres envisagés ici, l'est de manière parodique et se trompe exprès, comme par un *lazzi* de la comédie italienne, justement...

⁸⁸ *Op. cit.*

⁸⁹ « L'inspiration vénitienne d'Aloysius Bertrand », 215-220 (première publication *Quaderni Utinensi*, 1-2, 1983, p. 99-106).

⁹⁰ Communication personnelle.

fait preuve d'une trop grande faiblesse, d'une complaisance mal placée » (*TLF*), le mot étant souvent utilisé par antiphrase, ce qui serait très plausiblement le cas ici. Du reste, c'est par antiphrase que *Monsieur Prudhomme* est un « prud'homme », autant que par référence à sa propre idée de son génie naturel. L'immense retentissement de cette figure emblématique du parfait bourgeois prétentieux, sentencieux (ce qui est crucial ici) et risible s'expliquait par l'adéquation quasi parfaite entre Prudhomme et les valeurs de la Monarchie de Juillet, cette monarchie « bourgeoise » de Louis-Philippe qui allait s'incarner au sens fort grâce notamment à Philipon et à Daumier dans des personnages « piriformes » comme Crevel (*La Cousine Bette*)⁹¹ avant de donner lieu à Monsieur Homais et le *Tribulat Bonhomet* de Villiers de l'Isle-Adam. Et que propose Ogier, si ce n'est, à sa manière, une *via media*, une conception médiane, médiatrice et même juste-milieu ? Sa solution permettrait de maintenir la monarchie en en réduisant les aspects les plus ouvertement prédateurs, bref de sucrer la pilule sociale... et d'empêcher l'éclosion des doléances qui joueront un rôle décisif dans la genèse de l'esprit révolutionnaire ? Il s'agit là, sans doute, de la manière même dont Bertrand conçoit le principe originel de la monarchie constitutionnelle et libérale de Louis-Philippe, menant une vie assez modeste et « bourgeoise » qui le rendra populaire et l'aidera à prendre le pouvoir en 1830. L'escamotage de la République a pris la forme d'une médiation politique permettant de trouver un dénominateur commun entre les exigences des ultras (désormais légitimistes) et celles des républicains, avant les répressions déclenchées à partir de 1832 et la loi sur la presse violemment attaquée par Musset⁹². Maintenant, ce discours de prud'homme est aussi celui de Monsieur Prudhomme, sentencieux, bourgeois... bête. On ne s'étonnera pas, du coup, que l'épigraphe parle de la haine du « populaire » pour « les ducs d'Orléans et de Bourgogne » : si la citation semble dire surtout combien le roi Charles était « très débonnaire et moult aimé », elle suggère aussi la haine contemporaine du « populaire » pour la branche d'Orléans qui a donné naissance à la plus célèbre poire de l'époque, dont « l'Orléanisme » sera désormais indissociable. Or d'après les recherches de Jacques Bony, si le début de la citation provient effectivement de l'ouvrage de Nicolas Gilles, « la suite de l'épigraphe ne se trouve nulle part, Bertrand, se plaisant au jeu de pastiche, résume plusieurs passages situés une dizaine de pages plus loin » (JB 390). En tout cas, la question des « tailles excessives » soulève celle des doléances paysannes au moment de la Révolution française, mais aussi, par association d'idées, la question du statut du régime de Louis-Philippe au moment où le « suffrage censitaire » ne fait voter qu'une petite partie de la population en fonction de l'importance des impôts payés.

Ces deux lectures sont, dans leur différence même, emblématiques de ce que, devant les *affabulations*, il faut se garder de supposer que le texte bertrandien est innocent ; ceux qui pensent qu'Ogier est un conseiller sage et bienveillant sous-estiment les petites menteries des personnages de Bertrand (l'un des sens ici d'*affabulation*)... et le caractère retors de sa méthode où il est rarement facile de trouver tout de suite, sans effort, la morale de l'histoire, le livre des « Chroniques » commençant sur l'affabulation

⁹¹ Son « ventre piriforme » de « capitaine bourgeois » de la garde nationale en fait une incarnation symbolique non seulement de *Pethos* du régime de Louis-Philippe, mais de son apparence physiognomonique, résumant morphopsychologiquement la catégorie sociopolitique des « Ventrus » (catégorie qui existe cependant bien avant la Monarchie de Juillet et on la trouve notamment dans des chansons de Béranger de 1818-1819). Voici quelques lignes du « Père Chancenet » de Bertrand : « Ils déchiraient le programme de l'Hôtel-de-Ville, bâclaient une charte entre la poire et le fromage, et ramassaient pour s'en parer les dépouilles des vaincus dédaignées par les vainqueurs. Alors Paillasse et Brid'oison n'étaient encore que les sauveurs de la France ; ils sont devenus depuis nos seigneurs et maîtres. » (p. 273) Inutile d'insister sur la portée politique virulente de « seigneurs et maîtres », le premier de ces termes ajoutant d'évidentes résonances féodales. Il s'agit d'une évocation de la manière dont Louis-Philippe et ses amis ont « escamoté » la révolution de Juillet en empêchant la création d'une nouvelle république. Bien que la formulation précède (de peu), la célèbre métamorphose en quatre images d'une poire en tête de Louis-Philippe croquée par Philipon lors de son procès, on a du mal à ne pas penser que Bertrand fait allusion à des plaisanteries déjà en circulation dans ce texte publié d'abord dans *Le Patriote de la Côte-d'Or*, le 3 novembre 1831, c'est-à-dire dans une publication dont le titre est déjà une affirmation de foi républicaine et où Bertrand publie des textes très ouvertement engagés. Nous reviendrons ultérieurement sur les « politiques » de Louis Bertrand.

⁹² Son poème *La Loi sur la presse* a été publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1835.

d'Ogier pour finir sur l'évocation des « fabels » de Gaspard (*À un bibliophile*, p. 162). Pour Bertrand, la *via media* peut cependant n'être qu'une autre manière pour le roi d'arriver à ses fins et Louis-Philippe pourra finir par avoir bien plus de raisins que ses prédécesseurs, lui qui, malgré les apparences et les discours lénifiants, n'ignore en rien le sens du mot « Canuts », ni la localisation de la rue Transnonain. Et le « populaire », du coup, l'a en « grand'haine ». Ajoutons que si Bertrand n'est pas Daumier, son dessin se rapportant à ce texte (p. 144) s'apparente bien à une caricature, avec un roi à l'air fort efféminé (cf. la question du rôle de Dassoucy, etc.) à côté d'un vieillard à l'air air ridicule, pour ne pas dire un tantinet constipé. Et Bertrand de nous lancer un sourire malin.

Rien n'empêche, à la rigueur, de voir dans l'opposition entre le marchand de tulipes et Huytlen une manière d'allégorie, représentant obliquement une autre opposition, celle entre la bourgeoisie commerçante qui soutient Louis-Philippe, qui parie sur une évolution industrielle et commerciale de la France proche de celle accomplie par les pays protestants les plus avancés (l'Angleterre et l'Allemagne) et l'aristocratie légitimiste, confinée dans des valeurs du passé agraire et cléricale comme l'étaient autrefois les ennemis catholiques de la propagation de la Bible permise par les traducteurs et imprimeurs protestants. Si Bertrand n'est pas favorable à tous les développements de la politique louis-philipparde, il est *a fortiori* l'opposant viscéral de tout retour aux valeurs désuètes de Charles X et de Polignac.

Épigraphe

Lorsque Sainte-Beuve écrit que les textes de *Gaspard de la Nuit* s'avancent « avec leurs épigraphes, pompon en tête » (JB 362), le mot *pompon* peut vouloir désigner une accessoire de l'uniforme militaire » (reprenant les métaphores militaires du début de son texte), mais risque davantage de signifier simplement « ornement de peu de valeur » (TLF). Il ne serait pas question d'une stratégie épigraphique significative, ni de tactiques auxquelles Bertrand aurait recours, mais de fioritures ornementales peu dignes d'intérêt. Aujourd'hui encore, il arrive même aux commentateurs les plus perspicaces du volume d'émettre des jugements somme toute proches, évoquant par exemple « des jeux de miroir d'une intertextualité souvent superficielle, où la donne culturelle connaît une inflation à peine supportable »⁹³. L'épigraphe est parfois tenue pour l'épicentre de cette superficialité, les évaluations ne manquant pas d'y voir aussi bien des flatteries qu'une parade prétentieuse de culture éclectique. Or il paraît d'abord évident que Bertrand a parfaitement compris à quel point l'épigraphe pouvait être justiciable de tels emplois et qu'il ne se lance pas dans cette stratégie systématique sans avoir conscience des réactions qu'elle pouvait déclencher. L'emploi de l'épigraphe chez Bertrand est *systématiquement* significatif et dans beaucoup de cas, il s'accompagne de signaux d'intentions textuelles humoristiques ou, à défaut, d'un humour implicite qui surgit lorsqu'on a réussi à saisir la portée de la relation intertextuelle et parfois interpersonnelle ainsi mise en place. Il est vrai cependant que pour l'épigraphe du *Marchand de Tulipes*, le moins que l'on puisse dire, c'est que l'incertitude est grande, de sorte que nous proposerons ici, faute de mieux, une hypothèse qui nous semble plausible et non une démonstration mathématique.

Comme on l'a vu, Jacques Bony pense que Bertrand a pu désigner *Le Jardin des fleurs curieuses* d'Antonio Torquemada (1570). Pourtant, Dominique Millet-Gérard n'y a pas retrouvé le passage « cité » (si c'est le mot)⁹⁴. Or Bertrand fait montre, dans *Gaspard de la Nuit*, d'une inventivité quasi stendhalienne dans la concoction de citations factices et pour ainsi dire artificielles (lesquelles pourraient éventuellement suggérer une relation oblique avec l'artificialisme attaché à l'idée que la littérature s'est toujours faite des tulipes ?). Lorsque Gérard Genette s'est penché sur les « palimpsestes » de l'hypertextualité, c'est en privilégiant explicitement le « versant le plus ensoleillé » du phénomène et en l'occurrence des formes de contrat hypertextuel officiel⁹⁵. Quoique le concept d'« architecteur » de Michael Riffaterre ait une indéniable utilité pour la lecture de *Gaspard de la Nuit*,

⁹³ Jean-Luc Steinmetz, « Narthex », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁴ Art. cité, p. 198 n. 3.

⁹⁵ *Palimpsestes*, Le Seuil, 1982, p. 16.

force est de comprendre que Bertrand accumule des épigraphes dont il garde par devers lui, moins jalousement que jovialement, le secret ; combien de lecteurs risquaient de savoir que « le Baron R. » dans la première épigraphe de *Ma chaumière* et dans la dédicace d'*Octobre* était Roederer (mais Sainte-Beuve écrit son nom en toutes lettres dans sa notice...) et combien moins que le père de Bertrand avait travaillé sous sa direction ? Les autocitations non attribuées montrent encore mieux à quel point l'allusivité de *Gaspard de la Nuit* peut être extrêmement ludique. S'affirmant « brouillé avec l'herméneutique textuelle », Genette refuse d'« épouser sur le tard l'herméneutique hypertextuelle »⁹⁶ (et, sans aucun doute, paratextuelle), mais on voit à quel point cette perspective aide peu pour l'analyse d'un recueil où le « versant le plus ensoleillé » de l'intertextualité est peut-être moins important que ses recoins... intertextuellement nocturnes.

Doit-on s'en prévaloir pour contester l'identification de la « source » proposée avec un conditionnel prudent par Jacques Bony ? Rappelons ce qu'indique à ce propos Gisèle Vanhese, commentant l'épigraphe de *Harlem* :

Comme l'écrit Gérard Genette, plus que la citation elle-même c'est l'épigraphe (l'auteur allographe cité) qui compte pour l'épigrapheur (qui se confond avec l'auteur qui cite) : « dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte »⁹⁷.

Comme on le voit, Genette nuance en réalité (« bien souvent ») mais on peut convenir que le nom de la source d'une épigraphe peut avoir à lui seul un impact décisif sur l'appréciation du passage cité. L'énoncé « deux et deux sont quatre » est en soi neutre mais lorsqu'on sait que c'est Dom Juan qui le prononce, le contexte pragmatique incite à la méfiance⁹⁸.

Il est inutile, après l'article portant sur « le pacte onomastique » bertrandien de Georges Kliebenstein, d'insister sur la manière dont l'auteur joue avec système sur les noms propres, y compris sur son propre nom (Bertrand Duguesclin, mais aussi, explicitement ou implicitement, tous les éléments de son prénom composé) ou sur ceux de Gaspard et des autres rois mages⁹⁹. Parfois, il le fait en sous-entendant des noms que le texte n'indique pas en toutes lettres ; ce n'est vraisemblablement pas un hasard si le livre baroque du prologue, « un eucologe allemand à l'usage des églises du rit luthérien, et aux armes d'un prince de la maison d'Anhalt-Coëthen » (p. 45), fait surgir de la vénérable machine à écrire manuelle de Jean-Luc Steinmetz ces remarques : « singulière précision, qui laisse penser qu'un tel livre fut possédé par Bertrand » : « Louis, prince d'Anhalt-Koethen (1579-1650), protégea les Lettres et les Sciences » (p. 284 n. 20). Ce livre luthérien orné d'un serpent ailé – Luther est diabolique pour les Catholiques, mais ses propres disciples ont un tout autre avis... – entre dans une relation complexe et équivoque avec le livre de Gaspard ; « Louis Bertrand » s'approprierait en quelque sorte le livre de Gaspard comme par une répétition inversée de ce qui se serait déjà passé, Gaspard étant devenu le propriétaire d'un livre de Louis (raison de plus de résister à la renomination beuvo-houssélienne en « Aloysius »). Il arrive donc à Bertrand de jouer sur un implicite des plus confidentiels, comme c'est le cas pour l'épigraphe de *L'Alchimiste* tirée de Pierre Vicot (p. 83) dont on a pu penser qu'il s'agissait d'une pure invention, alors que l'auteur désigne un livre d'alchimie extrêmement rare qui existe réellement¹⁰⁰. C'est dire que Bertrand joue avec nos compétences et surtout incompétences

⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁷ G. Vanhese, « Un sens à la fois précis et multiple. Poétique de l'ambigu dans *Gaspard de la Nuit* », in « *Un livre d'art fantasque et vagabond* », *op. cit.*, p. 79 et Gérard Genette, *Seuils*, Le Seuil, 1987, p. 147.

⁹⁸ Vincent Descombes, *L'Inconscient malgré lui*, Éditions de Minuit, 1977, p. 8.

⁹⁹ Parmi lesquels il faut peut-être ranger Balthazar... Claës dans *La Recherche de l'absolu*.

¹⁰⁰ Voir l'édition de J.-L. Steinmetz, p. 313. J. Bony a montré qu'il s'agit d'un manuscrit dont l'Arsenal possède une copie que Nodier a peut-être prêtée à Bertrand (JB 378 ; voir aussi Émilie Granjon, « Le diable alchimique dans *Gaspard de la Nuit* : une figure plurielle », in *Transfigurer le réel : Aloysius Bertrand et la fantasmagorie*, dir. Francis Claudon et Maryvonne Perrot, Centre Georges Chevrier, 2008, p. 189-202).

culturelles, comme avec nos nerfs d'herméneutes : il déploie une plurivalence paratextuelle qui laisse le lecteur dans le doute quant à l'existence même de certaines citations présentées en épigraphe. D'où parfois de longues journées passées à traquer vainement une citation apocryphe ou au contraire l'abstention énervée du limier qui renonce à essayer de poursuivre une citation qui se trouve réellement à l'endroit que Bertrand a indiqué¹⁰¹. Cette stratégie, qui doit beaucoup aux techniques taquines d'un Diderot, est loin d'être sans implications pour le sens même des textes et se limiter à la portée de l'épigraphe serait d'autant plus pernicieuse pour une lecture de *Gaspard de la Nuit* que, pour ne mentionner que deux exemples, la prémisse habituelle d'une relation de déférence et d'amitié sans bornes pour Hugo et Sainte-Beuve serait pour le moins à nuancer, certains signaux textuels suggérant fortement des sentiments d'amertume, révélés d'une manière oblique mais tenace. Dans *Ma chaumière* (p. 189), l'allusion aux oiseaux piégés par les oiseleurs (cf. *Les Grandes Compagnies* : « on n'engue pas le diable comme un merle à la pipée », p. 154) peut bien suggérer que le lecteur se trouve lui-même en présence d'un texte piégé. Comme le dit très bien Luc Bonenfant, « les épigraphes des pièces du recueil sont issues d'une fabrique textuelle complexe dont les enjeux problématissent ouvertement la question intertextuelle de l'autorité »¹⁰².

Pour *Le marchand de Tulipes*, Melaine Folliard propose une allusion au *Jardin de fleurs : contenant en soy les plus rares et plus excellentes fleurs [...] divisées selon les quatre saisons de l'an [...]*, Arnhem, Jan Jansson, 1614-1617¹⁰³, piste que nous n'avons pas eu le temps de suivre, mais quand bien même cette « source » serait la bonne, ou une autre, nous pensons qu'il faut partir de l'identification par Jacques Bony du nom de l'auteur de l'ouvrage désigné par Bertrand dont le titre, *Jardín de Flores curiosas*, contient bien l'adjectif *curieuses*. Il suffit de lire, par exemple, ces indications du site Wikilingue (dont nous respectons scrupuleusement les caractéristiques wikilinguistiques) : « Antonio de Torquemada (Léon, l'Espagne, 1507 ? - † 1569), Écrivain espagnol du Renaissance. (ne confondre avec Tomás de Torquemada, inquisidor espagnol) ». Telle est sinon la confusion, du moins l'association d'idées à peu près inéluctable que la référence de Bertrand semble bien avoir voulu cultiver subrepticement. Le nom renvoie avec force, pour un lecteur du XIX^e siècle, à Tomás de Torquemada (1420-1498), Grand Inquisiteur¹⁰⁴, qui a joué un rôle capital dans la guerre contre les musulmans et la persécution des Juifs d'Espagne. L'interprétation de son rôle donnait lieu à des discussions d'ordre politique, Joseph de Maistre justifiant la rigueur de Torquemada par l'idée que ces répressions étaient justifiées. C'est bien entendu l'expression « regard inquisiteur » dans le texte qui se permet de conforter cette hypothèse d'une référence à deux Torquemada distincts.

La citation montée en épigraphe semble peu conforme à l'esprit du livre mentionné, qui « ne contient d'ailleurs pas de semblables aphorismes », comme l'indique Dominique Millet-Gérard¹⁰⁵. Or les observations de Jacques Bony, comme celles de D. Millet-Gérard, peuvent laisser le lecteur dans l'idée d'un volume de botanique. Il faut cependant préciser que si l'on pense que l'épigraphe est « issue d'un manuel de botanique, existant ou inventé »¹⁰⁶, ce manuel ne saurait être le *Jardin des fleurs curieuses* de Torquemada et nous pensons que la petite modification apportée au manuscrit « La tulipe est parmi les fleurs ce **qu'est** le paon parmi les oiseaux. » → « La tulipe est parmi les fleurs ce **que** le paon **est** parmi les oiseaux. » pourrait conforter l'idée d'une épigraphe fictive ou... un peu trafiquée. Bertrand a pu avoir connaissance de ce livre grâce à *Don Quichotte*¹⁰⁷. Il s'agit en réalité d'un *florilège* de curiosités au sens des « sciences curieuses », mentionnées par Antoine Furetière dans son *Dictionnaire universel, s.v. curieux* : « On appelle les *sciences curieuses*, celles qui sont connues de peu de personnes, qui ont des

¹⁰¹ Voir sur ce point les remarques très judicieuses de Luc Bonenfant, « Dépasser Hugo. La négation épigraphique de la lecture », in *Gaspard de la Nuit, Le Grand Œuvre d'un petit romantique, op. cit.*, p. 40.

¹⁰² Art. cité, p. 35.

¹⁰³ Art. cité, p. 121 n. 24.

¹⁰⁴ Voir notamment Caroline Julliot, *op. cit.*

¹⁰⁵ Art. cité, p. 198 n. 3.

¹⁰⁶ Marion Pécher, art. cité, p. 75.

¹⁰⁷ Cf. *La Gourde et le flageolet*, première version de *L'air magique de Jean de Vitteaux* (p. 246) qui évoque « Don Quixote ».

secrets particuliers, comme la Chymie, une partie de l'Optique, qui fait voir des choses extraordinaires avec des miroirs & des lunettes ; & plusieurs vaines Sciences où l'on pense voir l'advenir, comme l'Astrologie Judiciaire, la Chiromance, la Geomance, & même on y joint la Cabale, la Magie, & c. » On voit déjà que l'on se trouve à cette frontière entre la recherche scientifique et l'ésotérisme, entre l'enquête spéculative et l'occulte, entre le rationnel et le fantastique, au cœur de l'œuvre de Bertrand avec son intérêt aussi bien pour l'alchimie¹⁰⁸ que pour l'optique¹⁰⁹. Loin donc de s'intéresser aux fleurs, Antonio de Torquemada était un polygraphe dans le domaine de l'étrange et de l'occulte, se trouvant ainsi en diapason avec le versant fantastique et diabolique du recueil. Il suffit de parcourir un peu ce volume composé de six livres (d'où le titre *Hexameron* souvent donné à cet ouvrage) pour se rendre compte qu'avec ses histoires de multiples naissances, de bébés nés couverts de poils, d'hommes à deux têtes, de femmes dont le bébé ne naît qu'après la sortie d'une grenouille ou qui accouchent d'un éléphant, d'hermaphrodites et d'androgynes, de pygmées et d'Amazones, de sorcières, Torquemada s'intéresse aux confins de la Création, à la limite entre le naturel et le surnaturel, entre le normal et le monstrueux¹¹⁰. On comprend ainsi que Bertrand nous induit délibérément en erreur soit en inventant un passage, soit en recopiant des lignes tirées d'un autre livre pour les assigner à Torquemada par une réattribution humoristique. Il faut évidemment voir dans ce Torquemada un peu... l'antonyme de son homonyme, ce n'est guère là un livre orthodoxe et ce *Jardin*-là finira précisément à l'Index, parmi les livres destinés aux autodafés de l'Inquisition espagnole : « L'Espagne, pays classique des imbroglios, des coups de stilet, des sérénades et des autodafés ! », indique la première épigraphe en tête de *La Cellule*, le mot *classique* étant évidemment ironique s'agissant d'un livre qui puise dans la mode romantique qu'incarnent parfaitement les *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset. Le fermail et l'autodafé relèvent d'un seul et même regard inquisiteur et le marchand n'a plus qu'à s'incliner.

En guise de (presque) conclusion

On a pu écrire, au sujet de « L'École flamande », qu'elle est « tout entière placée sous le signe du silence »¹¹¹, ce qui est pour le moins surprenant¹¹², peut-être en vertu de l'idée reçue suivant laquelle ce premier livre incarne à la perfection l'essence picturale de *Gaspard de la Nuit*, ce qui oublie que les « procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur » proposés par Gaspard (p. 57) incluent justement un élément musical ou du moins auditif. Citant *Harlem* et ensuite *Le marchand de Tulipes*, le même commentateur écrit que « chacun vaque tranquillement à ses occupations, traçant là les contours d'une humanité calme et atemporelle, protégée par le confort cossu et feutré des valeurs

¹⁰⁸ Voir Sébastien Mullier, art. cité.

¹⁰⁹ Voir Noriko Yoshida, « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », *Équinoxe, revue internationale d'études françaises*, 10 printemps 1993, p. 7-30, repris dans « *Un livre d'art fantasque et vagabond* », *op. cit.*, p. 11-42.

¹¹⁰ Voici une partie du résumé du livre sur Find-a-book.com : « Torquemada traite des fantômes, visions incubes, succubes, enchanteurs, empoisonneurs, des sorciers, de Fortune et aventures, des merveilles de la nature, des propriétés des fontaines, des amazones, androgynes et hermaphrodites, des trois sortes d'Antipodes, des Goules et Onagres, corbeaux blancs, démoniaques, possessions diaboliques, frères siamois, des femmes changées en homme, d'une femme qui enfanta un triton, femme qui enfanta un éléphant, fille qui naquit avec le poil épais, histoire qui advint à Christophe Colomb allant aux Indes, lycanthropes, de l'obstination des Juifs, navire d'Indiens venus par la mer glacée jusqu'en Allemagne, pierres rondes en une vallée de Cuba, du Prêtre Jean, queues comme de renards en certaine race d'hommes, des satyres, sauvages, visions sur la Rivière Noire, Hyperborées, etc.... »

¹¹¹ François Kerlouégan, art. cité, p. 160.

¹¹² C'est oublier la mandoline et le Rommelpot d'*Harlem* (I), le maçon éponyme qui « chante » en attaque de texte (II), l'horloge qui carillonne dans le premier paragraphe du *Capitaine Lazare* (III), le sacrificateur qui « braille » dans *La Barbe pointue* après les marmottements, nasill(onn)ements, crachats et mouchages de nez des rabbins (IV), le « marmot pleureur » des *Cinq doigts de la main* (VI), le sifflement, les rires moqueurs et le pétard de *L'Alchimiste* (VIII), surtout l'ensemble de *La viole de Gamba* (VII), les rires et pleurs comparés à un « violon démantibulé » de Maribas et la mouche mourante qui bourdonne dans *Départ pour le Sabbat* (IX), sans parler d'éventuels chants de grue et bruits d'horloge d'*Harlem* ou du « pet » du *Capitaine Lazare* (à moins d'imaginer une vessie sournoise), etc. Voir notamment Benoît Houzé, art. cité.

bourgeoises »¹¹³. C'est privilégier le monde du « bourgmestre » et oublier celui de la bohémienne, voire du vieillard et de l'enfant qui, sans doute, mendient¹¹⁴, aussi bien que les cochons que l'on abat et dont les vessies servent à confectionner le *Rommelpot* ou le faisan suspendu à une fenêtre de cabaret. *Harlem* est suivi par *Le Maçon* qui est l'un des textes où l'idéologie de Bertrand apparaît avec netteté dès l'épigraphe de Schiller et où le maçon est associé à la fois à la franc-maçonnerie, à la révolte (Guillaume Tell) et aux « niveleurs »¹¹⁵. Les fortifications du texte, les soudards, « un village incendié par des gens de guerre », ne plaident pas en faveur d'une sérénité idyllique et si le capitaine Lazare est montré à un moment paisible, il est difficile de faire de son argent obtenu par « un ricochet sanglant de la fortune et de la guerre » – par l'assassinat d'un moine – le reflet d'une période de tranquillité ; *La Barbe pointue* avec sa tentative d'arrestation d'un criminel sur fond de conflit religieux et d'instincts meurtriers, *Les cinq doigts de la main* qui constituent collectivement une gifle (la femme du cabaretier soufflette sa servante ; le fils est « dégrossi à la hache » – expression dont on ne doit pas trop vite contourner la violence – et il voudrait être soldat ; le plus petit est comparé à « un petit enfant pendu au croc d'une ogresse »...) ; dira-t-on que *La viole de Gamba* est la représentation d'un monde calme, que *L'Alchimiste* ou *Le Départ pour le sabbat* résument un monde cossu ? Ce n'est pas là quelque image quintessentielle du bonheur domestique de la bourgeoisie flamande, clichéiquement extractible de quelques tableaux de Vermeer : le monde de « L'École flamande » est constamment menacé d'explosions de violence. Loin de montrer une « humanité calme et atemporelle », ses allusions au duc d'Albe et, implicitement, aux massacres des protestants à Harlem en 1572, ainsi qu'à la paix de Munster (1648) qui met fin à la Guerre de Trente ans, montrent que Bertrand veut ramener le lecteur vers une longue période de turbulences militaires où les moments de paix ne sont que intermittences dans une vie dominée par la brutalité et où la religion serait l'un des facteurs motivant et/ou justifiant la violence sur le plan international, mais aussi au niveau de la coexistence conflictuelle des communautés. Être tulipophobe, c'est déjà, pour Huytlen, prendre position en faveur de cette violence et le sertir dans un discours d'autorité qui la légitime¹¹⁶.

Canda : quelques notes sur L'Écolier de Leyde

Dans sa lettre à Sainte-Beuve du 7 avril 1842, Victor Pavie lui explique une modification effectuée pour la première édition, consistant à

substituer dès le commencement au *Capitaine Lazare* un peu vert pour les premières pages, sa variante, *L'Écolier de Leyde*, notre vieille connaissance de la rue N.-D. des-Champs. C'est le *Capitaine Lazare* qui devient la variante, et que nous publierons en rejet, si vous le jugez convenable, parmi les additions au recueil. (HHP 957).

Passons vite ici sur le renversement génétique ainsi effectué qui relègue Lazare dans les limbes de l'édition pour opérer la résurrection de son écolier de parent et notons que dans cette lettre à Sainte-

¹¹³ François Kerlouégan, art. cité, p. 160.

¹¹⁴ Comme l'indique Lieven D'hulst (JB 374), voir aussi Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque*, op. cit., p. 81 et notre article « Aux origines d'un monde poétique : *Harlem* », *Méthode*, 18, 2010, p. 240-241.

¹¹⁵ Voir notamment Sébastien Mullier, art. cité, Nathalie Ravonneaux, « *Le Maçon*. Textes et avant-textes », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, op. cit., p. 277-292 et Nicolas Wanlin, « Portraits du poète en artiste, en bibliophile et en maçon », *ibid.*, p. 89-95.

¹¹⁶ C'est ainsi que notre lecture s'écarte de celle de Dominique Millet-Gérard sur un point : « Nous ne pensons pas qu'il s'agisse ici d'un poème à thèse, ni qu'il y ait un engagement quelconque de Bertrand en faveur de l'un ou l'autre des personnages ou de ce qu'ils représentent, religieusement, politiquement, ou socialement. Ce poème, dont nous tenterons de déchiffrer plus loin la portée latérale de manifeste esthétique, est avant tout une superbe réussite plastique. » (art. cité, p. 193). *Gaspard de la Nuit* n'est pas un volume à thèse, mais il est traversé par un certain nombre de postulats récurrents (des thèses, si l'on veut), dont celui d'un engagement implicite en défaveur de ceux qui font régner l'intolérance religieuse. « Superbe réussite plastique » en effet, *Le marchand de Tulipes* explore aussi des questions de représentation et d'autorité discursive : un texte à goûter, mais aussi, comme le montre très finement l'analyse de Dominique Millet-Gérard, à interpréter.

Beuve de 1842, l'expression « vieille connaissance » suggère fortement que le texte remonte à « l'hiver de 1829 », selon Helen Hart Poggenburg (HHP 1016) – ou à l'hiver de 1828 selon son indication à un autre endroit dans la même édition... – à une période en tout cas où Sainte-Beuve était en contact direct avec Bertrand. Or les différences entre *L'Écolier de Leyde* et *Le Capitaine Lazare* sont énormes, si bien que parler de « variante » serait en l'occurrence presque euphémique : ce sont deux textes autonomes avec chacun sa propre logique. On remarquera cependant, entre autres, que si le personnage de banquier s'appelle dans le texte donné à Renduel en 1836 « Johan Blasius », dans *L'Écolier de Leyde* il est nommé « maître Blazius » avec un *z*.

Ce texte est-il plus « convenable » que *Le Capitaine Lazare* ? Rappelons d'abord que la dernière lettre de Bertrand envisage que le « si bon Sainte-Beuve [...] fera tous les retranchemens, modifications, qu'il croira convenables ». Nous avons tenté de montrer que la lettre en question ne prouve pas l'intention véritable de Bertrand d'opérer de tels retranchements et qu'il s'agit d'une stratégie de désespoir pour sauver son livre de la mort qui le menace physiquement lui-même. Et nous citions un mot de Sainte-Beuve qui semble ici d'une pertinence assez glaçante : « Madame de Maintenon se distingua de bonne heure, et dans tous les états, par cette prudence accomplie, cet esprit de conduite [...] qui de nos jours est resté tant à cœur à la haute société monarchique, sous le nom presque sacré de convenance. » (*TLF, s.v. convenance*). Pavie a donc refoulé le mot inconvenant *pet* qui se retrouvera plus loin dans le recueil mais que le lecteur ne devait pas rencontrer dès les premières pages. Ce n'est pas pour autant que le texte manque de piquant sur ce plan burlesque essentiel chez Bertrand¹¹⁷ : « moi, pauvre écolier de Leyde, qui ai un bonnet et une culotte percés, debout sur un pied comme une grue sur un pal ». Cette comparaison consiste à suggérer que le locuteur, impatient, doit faire le pied de grue en attendant que le changeur lui donne l'argent qui lui revient. Mais outre les équivoques qui entourent si souvent l'idée de faire le pied de grue, bayer aux grues, etc., compte tenu de la signification populaire de l'expression (concernant des femmes qui font le pied de grue en attendant qu'on leur donne de l'argent), on ne peut que remarquer l'insistance surréelle de la greffe d'un comparant supplémentaire, rendant plus complexe l'analogie visuelle : une grue sur un pal aurait sans doute visuellement... deux jambes. Surtout, la culotte percée n'est pas qu'un signe de pauvreté, elle serait aussi... un symptôme d'empalement. Pire, car l'hyperbole grotesque est manifeste, il faut supposer que l'empalement a été poussé très loin, compte tenu du bonnet également percé. Si Pavie s'était un peu davantage penché sur l'implicite de ces textes que sur l'explicite, il aurait été en droit de trouver que l'humour anal du *Capitaine Lazare* était somme toute moins corsé.

Par d'autres comparaisons comiques, « messire Blasius » est comparé, « dans son fauteuil de velours d'Utrecht » et « dans sa fraise de fine dentelle », à « une volaille qu'un cuisinier s'est rôtie sur une faïence » et son « trébuchet qui sort de la boîte de laque aux bizarres figures chinoises [est] comme une araignée qui, repliant ses longs bras, se réfugie dans une tulipe nuancée de mille couleurs ». Les deux comparaisons sont en quelque sorte reliées, comme si la seconde était à lire en comparaison justement avec la première : Blasius est comme son trébuchet dans sa boîte qui est comme une araignée dans une tulipe dans un enchaînement analogique de contenants et de contenus.

Comme on l'a vu, Charles de l'Écluse joue un rôle dans l'importation des tulipes et il fut professeur à l'Université de Leyde où il a établi un important jardin botanique, ce qui est sans doute significatif ici compte tenu de ce trébuchet dans une boîte comparé à une araignée dans une tulipe. Les fleurs se retrouvent ailleurs dans le texte sous la forme du « demi-florin » et de « mon florin », le mot ayant comme étymologie fleur en italien. Or si l'orthographe *Blazius* du *Capitaine Lazare* pourrait être surdéterminée par le maître Blazius comique d'*On ne badine pas avec l'amour*, comme nous l'a signalé

¹¹⁷ Voir en particulier Melaine Folliard, art. cité et Nathalie Vincent-Munnia, « *Gaspard de la Nuit* : galvaniser le réel, envisager l'art comme fantaisie(s) », art. cité.

Denis Hüe, il se pourrait que sa variante antérieure *Blasius* ait déjà un référent, tout à fait différent¹¹⁸. En 1660, Gerhard Blasius, professeur à l'Université d'Amsterdam, a tenté de voler au jeune Danois Niels Stensen sa découverte d'un aspect important de la glande salivaire. Une controverse de quatre ans s'ensuivra qui fera renvoyer le jeune chercheur... à l'Université de Leyde. Son nom sera cependant attaché à cette découverte par un professeur de l'Université de Leyde, Johannes van Horne¹¹⁹. Le nom *Blasius* serait probablement à rattacher aussi à Saint-Blaise, évêque et médecin supplicié qui peut être invoqué pour des problèmes affectant la gorge, ce qui n'est peut-être pas sans intérêt ici pour ce personnage montré « le menton dans sa fraise de fine dentelle » et « le pistolet sous la gorge ». Le *trébuchet* est non seulement un « piège à bascule pour oiseaux et petits animaux nuisibles (belettes, fouines, rats) », mais aussi un mot qui désigne en argot la guillotine (*TLF*). Décapitation ou empalement par Blasius, menaces au pistolet de l'écolier de Leyde, voilà comment se passe cette histoire de change dans l'esprit de ce dernier. Dans *Le capitaine Lazare*, la situation changera mais l'expression « banque de bois d'Irlande » (p. 73), tout en désignant le « comptoir », renvoie aussi en synchronie au développement des systèmes bancaires au cœur de l'investissement et de la spéculation pendant les années 1830, au système dont le cœur est la Bourse où l'on agiote et où le Diable triomphe quotidiennement, selon Gaspard de la Nuit (p. 54).

Steve Murphy

¹¹⁸ Il est vrai que même si l'on admet l'hypothèse d'une composition à la fin des années 1820, rien ne prouve que la *version* du texte publiée par Pavie n'était pas bien plus tardive, ce qui ne permet donc pas d'écarter l'idée d'une détermination quasi unique par le Blasius de Musset dont la pièce parut dans la *Revue des Deux Mondes* le 1^{er} juillet 1834.

¹¹⁹ Le « Johan Blasius » du *Capitaine Lazare* est-il comme une allusion secrète à la genèse du texte ? On peut se demander en tout cas si Bertrand n'a pas été intéressé par le nom « Horne » (*horn* « corne », motif extrêmement récurrent de *Gaspard de la Nuit*, comme on sait).