

Un tromblon sous une soutane
Jeux et enjeux du narratif dans « Espagne et Italie » 1

Pour Vassili Petopsaro,
picaro des O
céans

Partons d'une question. Que fait dans la cellule d'un couvent le fils d'un chef de voleurs qui a dansé le boléro et qui ne rêve que de « faire l'amour » à une sensuelle bohémienne ? L'étrangeté de la situation pourrait être excusée par le terme-clef du sous-titre du recueil, repris, significativement, à la fin et à la tête de chaque livre (et donc une page avant le titre du texte). Mais l'hypothèse que « La Cellule » ne serait qu'une *fantaisie* autorisant incohérences et écarts avec la vraisemblance ne résiste guère à une lecture attentive du poème ni à la prise en compte de sa place dans le livre V, où le texte joue le rôle de chapitre inaugural d'une nouvelle forme de narration.

L'invention d'un « nouveau genre » de prose²

Mes fantaisies se suivent : mais parfois c'est de loin : et se regardent, mais d'une vue oblique. [...] J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades.

Montaigne, *Essais*, III, 9³.

De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives.

Huysmans, *À Rebours*, XIV.

Comme les commentateurs l'ont souligné à plusieurs reprises, « La Cellule » s'inscrit dans une constellation d'œuvres de son temps : des récits d'inspiration hispanisante d'une part et des textes peignant des univers carcéraux d'autre part⁴. Mais il se distingue d'emblée du plus populaire de ces types

¹ Toutes les références à *Gaspard de la Nuit* sans autre mention renverront à l'édition du programme de l'agrégation établie et annotée par Jean-Luc Steinmetz (Librairie Générale Française, 2002). Je remercie très vivement Steve Murphy et Georges Kliebenstein pour leur lecture d'un état intermédiaire du texte.

² Rappelons que l'un des rares témoignages qui nous soit parvenu sur la manière dont Bertrand considère son œuvre se trouve dans la lettre à David d'Angers, où il écrit que, dans *Gaspard de la Nuit*, il a « essayé de créer un nouveau genre de prose » (Lettre du 18 septembre 1837, dans *Œuvres complètes*, éditées par Helen Hart Poggenburg, Paris, Champion, 2000, p. 900 ; cet ouvrage sera désormais désigné par l'abréviation OC.)

³ Montaigne, *Les Essais*, édition réalisée par Denis Bjaï, Bénédicte Boudou, Jean Céard et Isabelle Pantin, sous la direction de Jean Céard, La Pochothèque, p. 1549-1550.

⁴ Pour des références plus précises à quelques-unes de ces œuvres, voir les notes du livre V dans les *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand (OC, p. 343) ou l'article de Teófilo Sanz, « L'Espagne rêvée d'Aloysius Bertrand et de Maurice Ravel », revue *Atala*, n° 11, 2008 (également accessible sur Internet à l'adresse <http://www.forgottenrecords.com/writings.php>).

d'œuvre par le refus du narrateur de satisfaire les attentes de l'amateur de récits d'aventures. En effet, du prisonnier qui refuse de se résigner à subir sa captivité, le texte ne raconte pas tant les exploits que l'ennui ou les échappées dans l'imaginaire et le rêve. Il apparaît certes comme un homme au caractère bien trempé qui décide de prendre en main son destin en brisant les barreaux qui entravent ses désirs, mais le texte n'aborde la difficulté pratique de sa fuite que de manière elliptique, en suggérant seulement les longs préparatifs et les efforts de volonté, de patience et d'intelligence nécessaires à l'élaboration d'un tel projet. Ainsi, l'ingéniosité indispensable au détournement des matériaux disponibles (la paille du grabat devenant une échelle de corde), la difficulté à se procurer des objets coupants par des complicités ou la prise de risque d'un vol, l'extrême patience capable de venir à bout des barreaux qui auraient pu être prétexte à des incidents et rebondissements, restent allusives ou reléguées en arrière-plan comme c'est le cas dans l'avant-dernière strophe en raison de la tournure passive : « Une échelle a été tressée [...] ; deux barreaux ont été sciés [...] ». Et alors que dans le *topos* succéderait à l'évocation des préparatifs, le récit de l'évasion elle-même avec son suspens propre, ses détails pittoresques et son résultat, ici, le narrateur nous en frustrer, malignement, en bonne émanation diabolique de Gaspard de la Nuit qu'il est. Aussi ignore-t-on, lorsqu'on a terminé la lecture du texte, si le prisonnier s'est évadé ou s'il a échoué, s'il a été surpris, si, même, il est encore en vie, quoique le futur antérieur et le futur résonnent comme une promesse de succès (« Aussitôt que la nuit aura clos tous les yeux [...] le jeune reclus [...] s'échappera de sa cellule [...] »).

Pour en savoir plus, le lecteur curieux peut toutefois accepter l'invitation qui lui est faite d'errer dans la Sierra, de se jouer des escarpements et des abîmes du paysage textuel pour surprendre ce qui se trame derrière les buissons, là où tout a la saveur du fruit défendu. S'il relève le défi, il pourra croiser en chemin de ces vieux amis, précieux entre tous, qui parlent la langue de la Coquille, et de ces amateurs de hasards et d'auberges mal famées, où les voyageurs n'en finissent pas de raconter de drolatiques histoires de voleurs de grand chemin, de moulins à vent, de maris trompés, de femmes superstitieuses ou de jacques et de maîtres, en buvant les bières que leur servent de « grasses » et affriolantes Maritornes.

Ne sont en effet réellement frustrés de la fin du récit de « La Cellule » que les lecteurs qui placent leur jouissance herméneutique dans cette frustration même. Les autres, mis en *alerte*, trouvent leur plaisir dans le travail de libres associations auquel convient les répétitions ou déplacements de signifiants et de motifs tout au long du livre V, ainsi que le miroitement des parasyonymes, des hyponymes et des hyperonymes⁵. Car non seulement le narrateur ne nous frustrer pas d'une partie décisive de l'histoire du jeune reclus, mais il nous livre même bien des détails sur la manière dont il occupe son temps lorsqu'il est libre. C'est en effet d'une certaine manière toute l'histoire du jeune gitano, de ses acolytes, de leurs victimes ou de ceux qu'ils croisent en chemin, prise *in medias res* dans le premier poème, que développe le livre V dans son ensemble et dont les échos résonnent dans le recueil tout entier. Après avoir joué à impatienter le lecteur en lui demandant d'être patient dans le texte liminaire, ce qui lui permettait de constamment différer son récit⁶, le narrateur joue ici à le contraindre à reconstituer le fil d'une histoire diffractée. L'un des sens que prennent « silence, blanc » et « interstice » (Vincent Vivès)⁷ dans le nouveau genre de prose qu'invente Bertrand est en effet d'amener le lecteur à participer activement à la construction du sens du texte par-delà son apparent morcellement⁸. Aussi

⁵ « D'un point de vue sémantique, l'hyponymie est la relation hiérarchique entre un terme sous-ordonné (l'hyponyme) et un terme qui lui est superordonné (l'hyperonyme). Le sens du premier (p. ex. *rose*) incluant celui du second (p.ex. *fleur*), la relation est de type implicatif et paraphrasable, pour les noms, par « être une sorte / espèce de » : (*être*) *une rose*, c'est (*être*) *une fleur*, et par contraposition, ce qui n'est pas une *fleur* ne peut pas être une *rose*. » (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, 7^e édition revue et augmentée, Paris, PUF, 2009, p. 927-928)

⁶ Sur cette question, voir l'article de Steve Murphy, « Aux origines d'un monde : Harlem », dans *Méthode !*, n° 18, Presses universitaires de Pau, 2010, p. 231-232.

⁷ Nous empruntons cette formule au titre de l'article de Vincent Vivès paru dans les *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 213-227.

⁸ Sur le recueil envisagé comme *totalité fragmentaire*, voir notamment Marvin Richards (*Without Rhyme or Reason, Gaspard de la Nuit and the Dialectic of the Prose Poem*, Levisburg, Brucknell University Press, 1998), Luc Bonenfant (*Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Nota Bene, 2002) et Georges Kliebenstein (« Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », dans les *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, op.

pouvons-nous lire dans le poème la double attitude possible du lecteur de *Gaspard de la Nuit*. Soit il adopte la démarche des moines marchant d'épithaphe en épithaphe, en ne mesurant, entre chaque tombeau, que le vide de son existence, soit il adopte l'énergique agilité de l'imaginaire gitan et bondit de rocher en rocher, de taillis en fourré, de l'épigraphe au poème qu'elle précède et d'un texte à l'autre, endiablé par les jeux d'échos qu'il y entend, comme la danseuse de boléro par le rythme des castagnettes⁹.

Lecture capricante du livre V ou la vie treshorricque d'un jeune Gitan

S'il opte pour le « tromblon » plutôt que pour la « tombe », le lecteur se retrouve dès la page suivante, comme le « gitano », dans la Sierra andalouse. Nous apprenons en effet tout d'abord que le jeune « reclus » a gagné les montagnes comme il le voulait, dès le deuxième texte du livre V, « Les Muletiers ». Il y a de fait relation de continuité et non pas simplement de contiguïté entre le poème qui s'achève sur l'évasion du personnage qui souhaite gagner la « Sierra de Grenade » (p. 170) et celui qui raconte la traversée de ce même lieu par des muletiers et de brunes dévotes, dans la mesure où la mention de la « Sierra » dans les deux textes est reliée par la citation extraite des *Aventures du dernier Abencérage* qui se passent précisément dans les environs montagneuses de Grenade. Et l'évocation des « cent cavernes » (p. 171) qui peut renvoyer au Sacromonte, dont les nombreuses grottes ont servi de refuge pendant des siècles aux populations persécutées, confirme l'identification du lieu. Comme l'a bien vu Benoît Houzé¹⁰, le narrateur de « La Cellule » réapparaît en outre dans le poème « Les Muletiers » sous l'un des déguisements multiples dont aime à se couvrir le Diable, c'est-à-dire l'auteur du manuscrit comme nous le savons depuis le texte liminaire¹¹. Ici, il est très aisément reconnaissable puisqu'il emprunte l'identité d'un « marchand d'encre » (p. 172.). La réplique de ce personnage, qui n'intervient qu'une fois dans le dialogue, doit être lue selon les modalités de la double énonciation :

Avez-vous entendu ce coup d'espingle qu'on a lâché là-haut parmi les
broussailles ? demanda un marchand d'encre, si pauvre qu'il cheminait pieds
nus. Voyez ! la fumée s'évapore dans l'air !

La mention de sa pauvreté rappelle sans doute celle des picaros et des étudiants de Cervantès, mais elle permet aussi d'identifier le personnage avec Gaspard de la Nuit dont le portrait est gravé dans la mémoire des lecteurs depuis les toute premières pages du texte liminaire. S'il participe de l'entreprise paternaliste des muletiers et voyageurs qui, pour mieux asseoir leur rôle de gardes vigilants, jouent à effrayer les femmes crédules qu'ils escortent, en même temps ce personnage informe sans doute le lecteur que le « jeune reclus » a réussi son évasion quelques heures plus tôt. L'espingle renvoie en effet à cette famille d'armes à feu qui se caractérisent par un nez évasé à laquelle appartient le tromblon. Nul besoin d'être un lecteur particulièrement imaginatif dès lors pour songer que le coup d'espingle qui retentit dans « Les muletiers » pourrait bien être le triomphal signal de la présence du gitano au camp des bohémiens après sa cavale. Les indications temporelles rendent l'interprétation au moins vraisemblable : le soleil est haut et ardent, alors que le jeune reclus a fui le couvent « aussitôt » que la nuit a « clos tous les yeux » (p. 170). Le lecteur n'a pas lieu du reste d'être étonné d'un tel clin d'œil du narrateur : dans « La Cellule » celui-ci est apparu comme le complice du personnage. La connivence

cit., p. 239-259.) Sur la question de la narrativité et le « caractère hybride » du recueil voir l'article de Jacques-Rémi Dahan, « Un rêve ? Narrativité et onirisme dans une pièce de Gaspard de la Nuit », dans *Transfigurer le réel. Aloysius Bertrand et la Fantasmagorie*, sous la direction de Francis Claudon et Maryvonne Perrot, Centre Georges Chevrier, 2008, p. 19-36.

⁹ On notera que l'opposition entre les moines silencieux et méditatifs et le jeune reclus qui porte le tromblon et ne rêve que de faire l'amour à une jeune bohémienne reprend l'opposition de la « Préface » entre Rembrandt « qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière » et Callot, le « lansquenet » grivois, « qui caresse les filles de bohémiens » (p. 59)

¹⁰ Benoît Houzé, « "Écoute ! -Écoute !" : enjeux du sonore dans *Gaspard de la Nuit* », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 209.

¹¹ Sur cette question, voir les articles de Steve Murphy, « Pour le roi ou pour les rats ? Notes en marge de *Gaspard de la Nuit* », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, *op. cit.*, p. 19 et « Aux origines d'un monde : Harlem », *Méthode !*, Presses universitaires de Pau, p. 231-232.

qu'il a établie avec lui est avouée dès le tout début du texte (p. 169) par le jeu des déictiques et du point de vue omniscient fortement subjectivisé, ainsi que par le tutoiement de la deuxième strophe :

Les moines tonsus se promènent là-bas, silencieux et méditatifs, un rosaire à la main [...]

Toi, sont-ce là de tes loisirs, jeune reclus qui, seul dans ta cellule, t'amuses à tracer des figures diaboliques [...] ?

Et la connivence est devenue complicité lorsque les préparatifs de l'évasion se sont réalisés grâce à la magie de la voie passive :

Une échelle a été tressée en secret de la paille du grabat ; deux barreaux ont été sciés sans bruit par la lime sourde ; (p. 170)

La simplification des lieux communs du récit d'évasion prend dans le contexte du recueil un sens fantastique (on ne sait si les préparatifs sont dus à des causes rationnelles ou non), mais essentiellement pour permettre au narrateur de jouer des prérogatives de sa tout-puissance démiurgique en mettant à nu les ressorts de l'écriture narrative pour le plus grand plaisir du lecteur. Ainsi l'échelle de corde, mais surtout la lime, dont le prisonnier a le plus grand besoin pour pouvoir s'évader, apparaissent comme le *diabolus ex machina* permettant le dénouement et donc la présence du jeune Gitan et de son « espingole » dans les broussailles situées au-dessus de la procession des « muletiers » et des brunes Andalouses.

Ce n'est pas tout. Le « jeune reclus » semble être si bien libre et vivant à sa sortie de cellule -à moins que le texte ne constitue un flash-back (ce qui est envisageable, Bertrand jouant délibérément avec les effets de brouillage)- que nous l'entendons ensuite prendre la parole dans « Le Marquis d'Aroca » où l'on nous explique les raisons tout de même fort mystérieuses, nous l'avons dit, de sa présence dans la cellule d'un cloître au début du livre. Voici en effet ce que dit à l'un de ses complices, avant l'arrivée du Marquis, un « gitano » -mais comment ne pas penser qu'il s'agit *du* jeune gitano ? (d'autant plus que le narrateur emploie un article défini (p. 174), qui l'assimile au « bohémien » de la deuxième strophe du poème, mais aussi, potentiellement au moins, au fils de la gitana du premier texte) :

hâtons-nous de gagner le couvent des trappistes pour nous y cacher une neuvaine sous le froc

Nous apprenons ainsi que, très régulièrement sans doute, lorsqu'il a commis quelques larcins ou méfaits, le jeune homme part se faire oublier dans un repaire où l'on ne songerait guère à l'aller chercher : un couvent¹². Et un couvent bien particulier, celui (car il n'y en avait qu'un en Espagne) des trappistes. La précision doit sans doute permettre d'identifier le gitano du « Marquis d'Aroca » comme étant le même que dans « La Cellule » où les pratiques évoquées rappellent bien celles des couvents qui suivent la règle de saint Benoît, même s'il manque une allusion au travail si caractéristique des Cisterciens (mais on la trouve dans « Les Lépreux », un texte qui fait explicitement écho à « La Cellule »). En effet, la spiritualité trappiste se caractérise par le retrait du monde (les monastères se situent en des lieux écartés, comme l'abbaye de Cîteaux dont, à l'origine, les bois, souligne Gaspard (p. 51), se trouvaient « dans les marécages »), la vie contemplative sans activités apostoliques, une architecture dépouillée pour ne pas détourner l'esprit de Dieu et la recherche d'un équilibre entre la liturgie des heures et les oraisons, c'est-à-dire les prières individuelles (celles des moines arpentant les pavés du cloître comme celles qu'est

¹² Il semble que ce soit aussi ce qu'ont l'habitude de faire *les reitres*, même si dans le poème qui leur est consacré, il n'est question que d'un asile contre le mauvais temps, dans la mesure où il fait supposer qu'il peut se passer, la nuit, dans les couvents, bien des choses en somme...

censé répéter le « jeune reclus » dans sa cellule)¹³.

Lorsqu'on lit « Le Marquis d'Aroca », on comprend qu'il faut avoir été un lecteur bien pressé ou/et bien peu attentif aux indices donnés par le narrateur pour avoir été gêné par les aspects étranges de la présence du « gitano » dans le couvent. Il faut avoir été fort distrait en effet pour ne pas avoir lu, inscrit dès l'ouverture du livre V et préparant ainsi l'écho avec le dernier poème du livre (« La Chanson du Masque ») le thème de la dissimulation dans le premier texte d'« Espagne et Italie ». « La Cellule » nous le disait pourtant clairement : ce dont il s'agit est une mascarade. Le « jeune reclus » est un Masque qui joue un rôle comme l'indiquent l'épigraphe empruntée au poème « La Prison » de Vigny qui renvoie le lecteur au personnage du « Masque de fer », ainsi que le crâne que le « gitano » farde dans la deuxième strophe et qui est comme le miroir de son état de travesti¹⁴. Avant qu'il ne le couvre de signes ou de dessins (que nous sommes invités à imaginer érotiques et non simplement diaboliques ou cabalistiques, nous y reviendrons) le livre d'oraisons du « jeune reclus » a en outre des pages « blanches », c'est-à-dire qu'il n'est là que pour donner le change à des moines trop occupés à réciter leurs patenôtres et à mesurer la distance qui les sépare de la tombe, pour s'en apercevoir. Et l'image finale du tromblon sous la « robe » a pour première fonction de nous apprendre que le personnage est le digne fils d'un chef de voleurs qui sait prendre les déguisements monastiques qui peuvent être les plus utiles à ses succès aux moments opportuns.

Poursuivons notre lecture buissonnière à l'intérieur du livre V. Nous apprenons ensuite que nos bandits (car nous sommes de leur côté, connivence du narrateur oblige) se sortent de la mauvaise posture dans laquelle ils se trouvent lorsqu'ils sont sottement surpris par une de leurs anciennes victimes -le marquis d'Aroca- au moment même où ils se vantent de l'avoir dépouillé. Comme les commentateurs l'ont souvent souligné, nous apprenons que leur sauveur est Henriquez grâce à l'analepse de la page 176

À toi, Henriquez, les boucles d'oreilles et la bague du marquis d'Aroca ! à toi
qui l'as tué d'un coup de carabine dans sa chaise de poste !

Le jeu de mot sur l'eau-de-vie qu'il réussit à se procurer avant d'être conduit à la potence (p. 177) nous permet encore d'espérer qu'il réchappe de la pendaison, comme peut-être ses compagnons, puisque dans les contes ou les romans d'aventures, ce genre de résurrection peu chrétienne est fréquente. On est d'autant plus tenté de le penser que le dernier mot de la première citation mise en épigraphe de « La Cellule » évoque le *Gil Blas de Santillane* de Lesage auquel Bertrand fait diverses allusions dans le livre V¹⁵, mais aussi et surtout la fameuse scène de l'autodafé de *Candide ou l'optimisme* où Pangloss est mal pendu, ce qui permet au narrateur de le faire réapparaître au chapitre XXVII, alors qu'on le croit mort depuis longtemps¹⁶. N'avons-nous pas du reste déjà été victimes de ce procédé, quand nous avons cru que les brigands étaient morts, le crâne transpercé par l'épée du marquis, avant de supposer, du fait de l'analepse du poème « Henriquez » encore, qu'ils n'avaient peut-être été que blessés ? Ce flash-back nous apprend d'ailleurs également que l'« hidalgo » des « Muletiers » qui s'enquiert de savoir ce que peut bien être la petite « hutte » qu'il aperçoit à la « pointe d'une roche » était très vraisemblablement le marquis d'Aroca lui-même : l'insistance avec laquelle le narrateur mentionne la

¹³ Jean-François Bazin, F. Olivier Quenardel, Véronique Rouchon Mouilleron, Paul Vannier, avec le concours de Daniel Meiller, *L'ABCdaire des Cisterciens et du monde de Cîteaux*, Flammarion-ANCR, Paris, 1998.

¹⁴ Sur le motif du travesti, voir Vincent Vivès, « Silence, blanc, interstice », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand, op. cit.*, p. 216.

¹⁵ Jacques Bony relève deux allusions au roman de Lesage dans « Le Marquis d'Aroca ». (Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de J. Callot*, édition établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, GF Flammarion, Paris, 2005, p. 396 (note 2 et note 3 du « Marquis d'Aroca »).) Notons aussi que dans la scène où Gil Blas assiste à la procession qui précède l'autodafé est défini et répété à mainte reprise le mot « carochas » (« bonnets de carton élevés en forme de pain de sucre, et couverts de flammes et de figures diaboliques ») qui contient le nom « Aroca ».

¹⁶ Jacques Bony note que « Notre-Dame d'Atocha », qui apparaît dans *Les Muletiers*, est déjà présente dans *Candide*. (Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de J. Callot*, édition de J. Bony, op. cit., p. 396.)

« chaise » dans les deux références (p. 172 et p.176) ne vise-t-elle pas en effet à nous faire entendre l'hispanisme *hidalgo* comme l'un des hyperonymes possibles de « marquis » ? C'est ce que donnent à penser la mention des « alguazils » dans les deux références (p. 172 et p. 174) ainsi que la reprise du terme espagnol « hidalgo » de nouveau pour désigner le marquis d'Aroca peut-être -mais toujours de manière délibérément équivoque- dans « Henriquez » :

À toi, Henriquez, les boucles d'oreilles et la bague du marquis d'Aroca ! à toi qui l'as tué d'un coup de carabine dans sa chaise de poste !

[...]

Tel fut le sort de cette bague qu'un Hidalgo avait acheté d'un Emir au prix d'une blanche cavale, et dont Henriquez paya un verre d'eau-de-vie, quelques minutes avant d'être pendu ! (p. 177)

La déclaration épicurienne du dernier texte du livre V tend enfin à faire penser que le gitano de « La Cellule » pourrait bien être le Masque qui la prononce (ou l'un de ses frères de cœur), en dépit du déplacement géographique opéré d'Espagne en Italie. Grâce à la permissivité du carnaval, il dirait là, tout haut et pour tous les lecteurs, ce qu'il doit dire en société choisie habituellement. Qui d'autre mieux que lui -qui a testé les deux genres d'existence- peut en effet affirmer qu'il faut refuser d'envisager la vie « avec le froc et le chapelet » et s'adonner aux *joyeusetez* de la musique populaire, de la danse et de l'érotisme ? Mais *La Chanson* sonne aussi très habilement comme une ultime pirouette : le livre semble se clore sur une farandole de masques donnant à croire que tout n'a été qu'une illusion plus ou moins comique -en tout cas évanescence comme un songe au réveil. L'honnête et chaste Anastasie pouvait ainsi croire avoir rêvé et se rendormir.

« L'art d'écrire » de Louis Bertrand

Il importe en effet de saisir le sens du jeu du narrateur avec la frustration du lecteur quand il a feint de ne pas lui raconter l'évasion du jeune gitano, pour comprendre les enjeux idéologiques de ce dont cette frustration ludique est la projection. Car il ne s'agit pas d'un simple jeu littéraire en dépit de la portée de véritable manifeste pour un nouveau genre de prose que peut prendre la fragmentation du récit qui se déploie tout au long du livre V. La portée polémique du premier texte, explicite, l'indique. L'épigraphe l'a annoncé dès le début : si l'histoire est située en Espagne, c'est parce que l'artifice permet le dépaysement pittoresque du voyage ou de la promenade, comme l'a montré Luc Bonenfant, d'une part¹⁷ ; du roman d'aventures et des romans noirs, avec les codes desquels il joue d'autre part¹⁸ ; mais c'est aussi parce que l'Espagne est exemplairement le pays des « autodafés ». Peut-on mieux éveiller la suspicion du lecteur qui n'aura de cesse de faire apparaître sur les pages blanches du livre d'oraisons, ce qui y est tracé à l'encre sympathique, pour débusquer le « tromblon » sous la « robe », pour lire sous le récit littéral ce que le texte dit à qui veut bien l'entendre ?¹⁹ En évoquant la censure qu'a dû affronter la littérature sous l'Ancien Régime, l'épigraphe convoque à l'esprit du lecteur les ruses auxquelles les écrivains se sont livrés pour la contourner et le dispose au plaisir d'une lecture où le sens doit être construit comme un puzzle. Le texte s'inscrit en effet dans la tradition de ce que Leo Strauss appelle

¹⁷ Luc Bonenfant, « Aloysius Bertrand : la fantaisie et la promenade », dans *Voyager en France au temps du romantisme : poétique, esthétique, idéologie*, textes réunis et présentés par Alain Guyot, Chantal Massol, Philippe Antoine, Grenoble, ELLUG, collection « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2003, p. 343-358.

¹⁸ Sur le jeu avec les *topoi* du Romantisme et des *gothic novels* dans « Espagne et Italie », voir le développement que lui consacre Christine Marcandier, dans Christine Marcandier, Sandrine Bédouret-Larraburu, Gaspard de la Nuit *d'Aloysius Bertrand*, Atlante, 2010, p. 118-120.

¹⁹ Cette image des pages blanches nous renvoie au livre du père Chancenet qui fait allusion à *Micromégas* de Voltaire. Reliée à celle du tromblon sous la robe, elle évoque l'encre sympathique, justifiant l'hypothèse émise par Steve Murphy, selon laquelle les pages blanches du livre du Père Chancenet pourraient suggérer qu'il a été écrit à l'encre sympathique (« Bertrand intime ? Sainte-Beuve, "Aloysius" et *Sur les rochers de Chèvremorte* » (à paraître).)

« l'art d'écrire »²⁰ ; la mise de l'œuvre sous pavillon ésotérique le dit clairement²¹. Pour bien lire *Gaspard de la Nuit*, il est utile d'avoir des connivences avec les jeux d'esprit de Fontenelle, de Lesage ou de Voltaire et quelque familiarité avec un certain type de conteurs -de Rabelais à Nodier en passant par Cervantès, Sterne ou Diderot- comme avec les jeux de renvois du *Dictionnaire* de Bayle et des articles des Encyclopédistes. Dans tous les cas, il faut refuser de s'en tenir à une lecture exotérique ; il faut mettre le texte en mouvement pour libérer « l'essaim de [s]es esprits » (À M. Victor Hugo, p. 62).

« De l'enfer au paradis » : « l'art d'écrire » au risque de l'autodafé.

La question de la liberté de penser et d'écrire est posée dès le poème dédicace à Hugo, où l'une des fonctions de la métaphore est sans doute d'affirmer que le poète est condamné dans les temps où la liberté d'expression est entravée, à enfermer « l'essaim de [s]es esprits » dans une « geôle de parchemin » pour s'éviter à lui-même la prison ou l'autocensure. Le thème annonce clairement celui du refoulement idéologique auquel conduit une époque de restauration des valeurs monarchiques, religieuses et bien-pensantes -comme celle qu'évoque l'épigraphe empruntée à W. Scott- et la nécessité pour le lecteur d'être curieux s'il veut atteindre, par-delà les « saintes doctrines » dont on emplît « les oreilles du peuple », la *substantifique mælle* du recueil. Pourtant, plusieurs textes font signe assez ouvertement de ce que peuvent être les leçons « ésotériques » du texte en-deçà de son apparente orthodoxie (ou légère hétérodoxie), du fait de leur attribution à un personnage « diabolique » -procédé classique des « arts d'écrire »²². « La Cellule » fait partie de cet ensemble de textes ouvertement hérétiques, qui paraissent d'autant moins dangereux qu'ils semblent ne rien avoir à cacher puisqu'ils affichent leur subversion derrière la transparence d'un voile fantaisiste ou, comme l'écrivait Sainte-Beuve, « fantastique et poétique »²³.

Puisque le narrateur est une émanation de l'auteur et que l'auteur est Gaspard de la Nuit, tout est au premier abord décrit du point de vue du Diable. Le monde évoqué est typiquement celui d'un *mundus inversus*. Toutes les valeurs chrétiennes sont renversées en leur contraire de manière ouvertement blasphématoire. Et l'on n'accepte de prendre à la lettre l'expression de la pensée du personnage - « du couvent à la Sierra de Grenade, il y a moins loin que de l'enfer au paradis »- que parce qu'elle vient de l'esprit détraqué d'un jeune sataniste. Il faut pourtant bien reconnaître que la connivence du narrateur avec son personnage invite à partager son point de vue et à considérer que tout ce qui est religieux est, de fait, mortifère, quand tout ce qui est dénoncé comme diabolique paraît bien être principe de vitalité. Ce qui est confirmé par le retour au texte de Vigny auquel la seconde épigraphe est empruntée.

Le poème « La Prison » pose en effet lui aussi la question du sens d'une vie sacrifiée à Dieu en confrontant deux formes d'existence, mais d'une manière fort différente de « La Cellule » : plutôt que d'opposer la vie conventuelle à un exemple de vie libre, Vigny fait se refléter la vie de l'homme de Dieu dans celle d'un enterré-vif -la figure historique et légendaire du Masque de fer. En d'autres termes, ce n'est pas une confrontation entre un prêtre et un impie que le texte de Vigny met en scène mais celle d'un prêtre et de son double : le parallèle appuyé entre les souffrances du « Masque de fer » et les actes

²⁰ Leo Strauss, *La Persécution et l'art d'écrire*, traduit et présenté par Olivier Sedeyn, L'éclat, 2003.

²¹ Rappelons que Bertrand fait constamment allusion aux traditions hermétiques ce qui fait apparaître son livre comme s'adressant à des lecteurs-initiés par-delà le sens littéral. Le jeu renvoie très exactement à ce que Leo Strauss appelle « ésotérisme » en référence aux pratiques des anciennes écoles philosophiques qui distinguaient ce qui peut être enseigné à l'extérieur de l'école sans danger pour la société (exotérique) et ce qui doit être réservé aux seuls initiés (ésotérique). Nous emploierons ici l'opposition exotérique *vs* ésotérique pour désigner le premier degré de lecture qui fait apparaître le livre comme suffisamment orthodoxe pour être reçu par la société de son temps et échapper à la censure morale sinon légale des années 1830, comme opposé aux niveaux de lecture qui exigent une construction du sens et le risque de l'interprétation en fonction de ce que l'on sait par ailleurs des opinions de l'écrivain (ésotérique). Sur les « principes » des « arts d'écrire » voir le chapitre qui porte le titre de l'ouvrage et la présentation d'Olivier Sedeyn dans Leo Strauss, *La Persécution et l'art d'écrire*, *op. cit.*

²² Leo Strauss rappelle en effet que l'un des procédés les plus simples de l'art d'écrire consiste à mettre en scène des porte-parole que leur statut semble disqualifier et que c'est la raison pour laquelle on trouve dans les œuvres qui en relèvent « tant de démons, de fous, de mendiants, de sophistes, d'ivrognes, d'épicuriens et de bouffons pleins d'intérêt ».

²³ OC, p. 954.

de pénitence du confesseur laisse suffisamment entendre que la vie du saint homme a perdu tout ce qui en faisait le prix par un emprisonnement choisi et la substitution de mortifications volontaires à tous les plaisirs qu'il aurait dû goûter. On comprend donc que ce ne soit pas tant pour évacuer le rôle de Dieu dans le scandale des injustices que l'auteur des *Poèmes antiques et modernes* fait rejouer par un impie le drame de l'Innocent persécuté du Livre de Job, que pour refuser tout sens à une existence ascétique et en retrait du monde. C'est du moins la lecture que semble en avoir fait Bertrand, qui, de ce point de vue, paraît rendre hommage à son aîné, même s'il souligne aussi les insuffisances de sa critique, en faisant le choix d'un héros qui s'évade réellement. Bertrand reprend un effet la même topographie dénuée d'horizon posthume que Vigny : paradis et enfer sont sur terre et se font concurrence dans le court laps de temps qu'est une vie. Quand il le peut, l'homme devrait choisir de trouver le bonheur dans le sentiment de liberté et de légèreté qu'offrent la nature (les montagnes) et l'amour (par le rêve et la poésie au moins) plutôt que de vivre un enfer en sacrifiant ce bonheur à un Dieu qui n'existe pas -le scandale des souffrances de l'innocent auquel la religion catholique est incapable de répondre de manière réellement satisfaisante le prouvant suffisamment. Bertrand le souligne encore en faisant entrer en écho la lecture du poème de Vigny à laquelle il invite le lecteur, avec « Les Muletiers » où, symboliquement, la mort d'un « hermite » est évoquée de manière si mystérieuse qu'il n'est pas exclu que les choix existentiels et donc religieux de l'anachorète en soient la cause directe. Quoi qu'il en soit du sens moral de ce motif -qui relève tout à la fois de l'horrible et du grotesque- et étant donné ce que signifient « paradis » et « enfer » pour le personnage de Vigny comme pour celui de « La Cellule », il est clair qu'il vaut mieux chercher à gagner sa vie terrestre plutôt que la vie éternelle et que, pour la gagner, il vaut mieux adopter l'amour du grand air que la sédentarité sépulcrale des moines ou la nonchalance pathologique des pèlerins et des dévotes. Autrement dit, il faut lire en un double sens au moins, l'injonction de Calderón :

« Mets-toi voleur de grand chemin, tu gagneras ta vie ». ²⁴

Morale d'un apologue immoral, elle sonne en épigraphe du « Marquis d'Aroca » comme un heureux présage : les voleurs du texte gagnent tout à la fois de quoi bien vivre -le marquis ayant des bijoux de valeur- la vie sauve (pour certains d'entre eux au moins) -grâce à l'intervention d'Henriquez- et le bonheur *hic et nunc* contre les vaines promesses du Paradis, c'est-à-dire de la *mort* éternelle.

Mais c'est sans doute la mention de « Grenade » dans « La Cellule » qui doit permettre au lecteur de saisir le mieux l'un des principaux enjeux des deux textes qui ouvrent le livre V. La mention du dernier bastion des Maures place en effet « Espagne et Italie » dans la lignée des récits grenadins qui

de Mme de Lafayette (*Zayde*, 1671) à Florian (*Gonzalve de Cordoue*, 1791) a constitué un aspect durable du goût français, et [que] venait [...] de remettre à la mode [en 1809] une traduction nouvelle, par Sané, des *Guerres civiles de Grenade* de Perez de Hitar, un contemporain de Cervantès et leur modèle à tous ²⁵

lequel a inspiré Chateaubriand pour écrire le texte cité en épigraphe des « Muletiers » : *Les Aventures du dernier Abencérage*. Rappelons que c'est en effet précisément dans le contexte des guerres de Grenade qui

²⁴ « Le Marquis d'Aroca » (p. 174). Rappelons que l'ami de Bertrand, Antoine de Latour, a traduit *La vie est un songe* de Calderón.

²⁵ Chateaubriand, *René, Atala, Les Aventures du dernier Abencérage*, Garnier-Flammarion, p. 49. Toutes les références au texte de Chateaubriand ou aux analyses de Jean-Claude Berchet qui suivent renverront à cette édition. Jean-Claude Berchet ajoute : « [...] c'est sous le I^{er} Empire, puis la Restauration, que ce *gothic revival* à la française, auquel on a donné le nom de genre ou style troubadour, va produire ses œuvres les plus significatives. » (*id.*, p. 50) Le rappel est important, car c'est bien en effet dans ce contexte qu'un certain nombre de textes de l'actuel livre V de *Gaspard de la Nuit* ont été composés. On sait en effet grâce aux archives de la SED que plusieurs des avant-textes de ces poèmes (avant-textes qui, pour l'instant, sont inconnus) datent de la fin des années 1820, c'est-à-dire de l'époque où Bertrand participait aux réflexions de la SED sur le style troubadour. C'est le cas notamment de « La Cellule » (1827), des « Muletiers » (1827) et du « Marquis d'Aroca » (1828).

mirent fin à plus de 700 ans de présence musulmane sur la péninsule ibérique, que le récit de Chateaubriand prend sa source.

L'épigraphe polémique des « Muletiers »

Kathryn Slott a montré comment « Les Muletiers » peut être lu comme la réécriture parodique de l'arrivée du dernier Abencérage, Aben-Hamet, sur la terre où vivaient ses ancêtres et un jeu avec les *topoi* des *gothic novels*²⁶. Le poème de Bertrand est en effet un dialogue qu'encadrent deux strophes narratives. Or les paroles rapportées au discours direct rappellent la manière dont le personnage de Chateaubriand interroge son guide au début du récit, tandis que les motifs macabres et inquiétants du cadavre flottant « au fond de la ravine » (p. 171), du moine retrouvé mort une corde lui enserrant le cou (p. 172), de la « troupe de voleurs » qui semblent rôder (p. 173) et la description finale, qui paraît tout droit issue d'un roman noir -on pense en particulier aux *Mystères d'Udolphe*- apparaissent comme la subversion de clichés que Bertrand joue à farder de manière grotesque. L'indice d'ironie le plus fort étant sans doute, comme le souligne Kathryn Slott, le refrain (« -Notre-Dame d'Atocha, protégez-nous ! s'écriaient les brunes andalouses, nonchalamment bercées au pas de leurs mules ! »), rendu « comique » par l'incongruité répétée (il revient à quatre reprises) de l'adverbe « nonchalamment » dans un contexte de qui-vive permanent. L'alliance d'un thème sublime (la religion) et de son traitement burlesque (le bercement des mules) ne vise pas seulement à amuser le lecteur. Comme Kathryn Slott le met en évidence, elle vide de toute majesté la spiritualité religieuse dont devrait rayonner un poème qui dépeint le voyage de pèlerins et de dévotes, inscrit dans la lignée d'un récit qui glorifie la fidélité intransigeante de croyants à leur Foi. La parodie a sans doute un sens polémique ; le contexte historique dans lequel le récit de Chateaubriand prend source et auquel Bertrand renvoie indirectement le confirme et permet d'en comprendre les raisons.

Le 2 janvier 1492, « l'année cruciale », unies contre les troupes du royaume musulman de Grenade menées par Boabdil, les couronnes d'Aragon et de Castille ont contraint le sultan à la capitulation, après un siège de plusieurs mois. De manière à ce que le lecteur puisse être bien certain qu'il fait allusion à l'événement, quoi qu'il n'en mentionne pas la date et qu'il n'y renvoie que par le nom de la ville cité dans « La Cellule » et la citation placée en épigraphe des « Muletiers », Bertrand évoque de manière habilement anecdotique l'un des plus forts symboles. Pour marquer le triomphe de la chrétienté sur l'hérésie et permettre la *Reconquista*, le pape Alexandre VI décréta en effet que Saint-Jacques de Compostelle serait désormais l'un des plus hauts pèlerinages de la chrétienté au même titre que Jérusalem et Rome. L'Espagne ferait dès lors pendant à l'Italie en Europe, comme dans *Gaspard de la Nuit*, Saint-Jacques de Compostelle (p. 171) fait diptyque avec le « dôme de Saint-Pierre » (p. 180). Et le petit-fils des rois catholiques, Charles-Quint, lui donna toute son aura en y fondant, en 1523, le sanctuaire dominicain Nuestra Señora de Atocha, comme nous le signale Steve Murphy. En chantant leur cantique, les muletiers (p. 171) -conformément aux vœux *pieux* d'Alexandre VI, Ferdinand d'Aragon et Isabelle la Catholique puis Charles Quint- maintiennent donc vivante la mémoire de l'événement décisif pour la chrétienté et l'histoire de l'Espagne de la reddition de Boabdil et de la *Reconquista*, mais font aussi résonner les sinistres échos des cris de souffrance de toutes les victimes de l'Inquisition, à laquelle Bertrand fait clairement allusion dans la première épigraphe de « La Cellule » et dans « Le Marquis d'Aroca »²⁷, et à laquelle nous renvoie l'apostrophe à Notre-Dame d'Atocha, homonyme du sanctuaire de l'ordre des Dominicains, qui donna à l'Espagne son premier Grand Inquisiteur, le tortionnaire Tomás de Torquemada. C'est par conséquent non seulement l'oppression individuelle qu'elle fait peser sur les jeunes gens enfermés au couvent contre leur volonté que les textes qui ouvrent le livre V dénoncent, après *La Religieuse* de Diderot ou le *Melmoth* de Maturin, mais aussi l'intolérance du catholicisme à l'égard des autres religions -accusation récurrente tout au long de *Gaspard*

²⁶ Kathryn Slott, « Bertrand's *Gaspard de la Nuit*. The French Prose Poem as a Parody of Romantic Conventions », *Francofonia*, VIII, Printemps 1985, p. 76-78.

²⁷ Bertrand renvoie en effet assez clairement dans ce poème à la scène de l'autodafé de *Gil Blas de Santillane* de Lesage, comme Jacques Bony l'a souligné dans son édition de *Gaspard de la Nuit* (*op. cit.*, note 3, p. 396).

de la Nuit-, son fanatisme -accusation également récurrente dans le recueil²⁸- et sa collusion avec les intérêts politiques.

Bertrand a toutefois sans doute lu le texte de Chateaubriand également dans sa dimension allégorique : parler de l'Espagne d'autrefois est une manière commode de parler de la France contemporaine. Comme Jean-Claude Berchet le rappelle dans l'introduction de son édition de *René, Atala* et *Les Aventures du dernier Abencérage*, pour Chateaubriand, raconter le voyage d'Aben-Hamet sur la terre de ses ancêtres permet d'évoquer indirectement le retour des émigrés après la Révolution. Mais revenir aux valeurs de naguère ne peut avoir le même sens pour celui qui tente, après 1789, une impossible conciliation entre la monarchie et l'exigence de liberté, et pour le fervent républicain qu'est Bertrand. Les choix littéraires de chacun des deux récits le soulignent : alors que dans *Les Aventures du dernier Abencérage*, Chateaubriand peint la grandeur de l'aristocratie et la noblesse de ses valeurs, Bertrand souligne dans « Espagne et Italie » la brutale réalité de l'opposition des classes sociales caractéristique de l'Ancien Régime. Au sublime et pur amour d'Aben-Hamet et Blanca l'Immaculée, capables de se hausser jusqu'au sacrifice de leurs désirs au nom de la fidélité qu'ils doivent à la mémoire de leurs ancêtres et à leur religion, répond la sensualité des Bohémiennes et des Gitans. Là où Chateaubriand oppose la paix du royaume catholique à la guerre de la période antérieure, Bertrand voit des pulsions de mort succéder à une saine vitalité. Au splendide palais de l'Alhambra et à la fraîcheur luxuriante de ses jardins dominant la Sierra Nevada autour de Grenade, correspond dans « Les Muletiers », la « hutte » misérable « à la pointe » d'une roche et les « terres stériles » où tentent de brouter les troupeaux. À la place de la « gracile » « chevrette du désert » qu'Aben-Hamet ramène de ses terres pour en faire cadeau à sa bien-aimée, Bertrand peint les « chèvres » des bergers si « exténuées » qu'elles finiront sans doute par mourir comme l'a annoncé le texte liminaire et comme le confirme le livre six lorsqu'on parvient jusqu'aux « rochers de Chèvremorte ». Au lieu d'une « tragédie du renoncement » (J.-C. Berchet), Bertrand nous offre les rêves érotiques du « jeune reclus » et une de ces histoires macabres rappelant les luttes de la période révolutionnaire -la mort du vieil « hermite » dans des conditions délibérément obscures, pouvant être interprétée comme un assassinat. L'échange de répliques entre l'hidalgo des « Muletiers » que nous avons déjà évoqué et l'un de ses guides, suivi de la litanie des Andalouses, résume assez bien les enjeux de la réécriture du texte de Chateaubriand par Bertrand :

-Quelle est cette hutte à la pointe d'une roche ? demanda un hidalgo par la portière de sa chaise. Est-ce la cabane des bûcherons qui ont précipité dans le gouffre écumeux du torrent ces gigantesques troncs d'arbres, ou celle des bergers qui paissent leurs chèvres exténuées sur ces pentes stériles ?

-C'est, répondit un muletier, la cellule d'un vieil hermite qui a été trouvé mort, cet automne, en son lit de feuilles. Une corde lui serrait le cou, et la langue lui pendait hors de la bouche.

-Notre-Dame d'Atocha, protégez-nous ! s'écriaient les brunes andalouses, nonchalamment bercées au pas de leurs mules !

D'un côté la noblesse qui se déplace en chaise de poste et de brunes Andalouses qui redoutent la violence des « gueux » ; de l'autre le travailleur de force ou le misérable berger réduit à un tel dépouillement que son abri de fortune se confond aisément avec la cellule d'un anachorète. D'un côté, le Marquis d'Aroca qui a une telle prise sur le réel que, comme le souligne son nom aux multiples significations²⁹, il peut être propriétaire de la terre sur laquelle souffre le peuple (peuple dont il récite la

²⁸ Sur la question de l'intolérance des différentes religions les unes à l'égard des autres, voir en particulier l'article de Steve Murphy, « Les Manies de Maître Huytlen (promenade digressive en compagnie du Marchand de Tulipes) » dans *Insignis*, numéro spécial Aloysius Bertrand, agrégation 2011.

²⁹ Nicolas Wanlin a relevé que le nom est aussi l'homonyme d'un sculpteur qui a participé à la réalisation du tombeau de Jean-sans-Peur, soulignant le contraste entre le nom du travailleur voué à l'oubli et celui du Roi destiné à l'immortalité -le sculpteur trouvant ici une revanche sociale puisque son nom est attribué à un personnage de « marquis ». Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 242. On peut ajouter que « Aroca »

misère comme le voyageur -ou le Maure exilé- cherchant à reconnaître un lieu qu'il ne connaît que de réputation) ; de l'autre, des anonymes qui ne sont désignés que par leur gagne-pain (qui plus est mal nommé en l'occurrence)³⁰. Ainsi, à la puissante nostalgie qui nimbe le récit de Chateaubriand, Bertrand oppose dans le livre V de *Gaspard de la Nuit*, la cruelle facette des inégalités sociales de l'Ancien Régime. Mais il rappelle aussi la vitalité du « populaire » tout au long de *Gaspard de la Nuit* et l'on peut se demander s'il ne cherche pas à redonner force et courage aux républicains de son temps, en utilisant les procédés de résurrection des personnages du conte ou du roman d'aventures qui ne laissent pas mourir leurs héros, ou en les dotant d'un bien meilleur ange gardien que ceux que pourraient leur envoyer les différentes religions : « l'inférial Gil-Pueblo », le protecteur (*ægis*) du peuple (*pueblo*) et en particulier du peuple misérable obligé -tel les premiers Chrétiens ?- de se couvrir de peaux de chèvres (*aigos*)³¹. En se référant à l'édition de Jacques Bony, on notera encore que dans la version antérieure à celle qui constitue la version "définitive" du poème, le texte comportait la mention explicite des couleurs du manuscrit -le bleu et le rouge- qui, unies au blanchiment si important des pages, reconstituent la « cocarde » mentionnée dans « Le Maçon »³². Elles étaient portées là par une femme qui peut apparaître comme l'allégorie de la vitalité, de la liberté et du peuple : la danseuse de « La Cellule ». Une gitana authentique ; à l'opposé de celle qu'on rencontre dans le récit de Chateaubriand, où l'héroïne Blanca -la Blanche- contrefait les danses gitanes pour séduire le dernier Abencérage³³.

Quel sens pouvait prendre encore pour Bertrand l'évocation allégorique de la France de son temps, par-delà les échos douloureux de l'échec des Trois Glorieuses ? Il est vraisemblable que le républicain qui écrivait en 1832 qu'un « sublime apostolat » était « dévolu aux écrivains patriotes »³⁴ ne pouvait assister passivement aux efforts de Chateaubriand pour faire triompher par son œuvre la nostalgie de valeurs pré-révolutionnaires et que la volonté de les contrer entre pour une bonne part dans ses motivations³⁵ ; mais il est vraisemblable que l'inquiétait plus encore la reviviscence des pratiques religieuses qu'ils accompagnaient. L'importance qu'a dans le recueil la lutte contre l'intolérance des religions et les différents ordres dans lesquels se décline le catholicisme en particulier, s'explique en effet aussi sans doute par le fait qu'après l'abdication de Napoléon Premier, ils avaient repris leurs activités. C'est le cas tout particulièrement des Trappistes, que Bertrand connaissait bien puisqu'il s'était intéressé de près à l'histoire de la Bourgogne et de l'abbaye de Cîteaux, citée dans le texte liminaire (p. 51). L'ocre évoquée dans « La Cellule » pourrait d'ailleurs y renvoyer également dans la mesure où la Bourgogne est l'une des rares régions -il n'y en a, semble-t-il, que quatre en France- où l'on en trouve. Comme Jacques-Rémi Dahan l'a montré, il est en outre question d'un rituel propre aux Trappistes dans

entretient aussi plusieurs relations avec la religion -on retrouve le mot dans « carochas » (voir la note 15, *supra*) et la succession des voyelles est celle d'Atocha- ce qu'actualise le fait que lorsqu'il retrouve ses détresseurs, le marquis les tue ou les blesse comme un prêtre marque le fidèle du signe christique (il « signait au front les brigands de la pointe de son épée », p. 276).

³⁰ Sur cette question, voir le développement que Nicolas Wanlin consacre au « génie du peuple et l'anonymat », dans *Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque*, *op. cit.*, p. 242-246.

³¹ L'allusion semble ainsi donner raison à Helen Hart Poggenburg qui voyait dans le poème « Sur les rochers de Chèvremorte » une dimension politique. Sur cette question, voir l'article de Steve Murphy, « Politiques de Bertrand » (à paraître) et N. Ravonneaux, « Un inédit d'Aloysius Bertrand », *Histoires littéraires. Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, Janvier-Février-Mars 2011 (à paraître).

³² Voici la variante décrite par Jacques Bony dans son édition : « aux castagnettes d'ivoire, ajout en interligne d'une autre encre remplaçant : au jupon bariolé de rouge et de bleu dont Bertrand a omis de biffer les deux derniers mots. » (*op. cit.*, p. 421)

³³ Rappelons, pour expliquer ce choix de l'allusion oblique, ce qu'écrivait Antoine de Latour à Bertrand, le 4 octobre 1837 : « Je me disais aussi que ton livre allait paraître dans un moment de réaction et que par cette raison, il fallait prendre doublement garde aux témérités du fond et de la forme. » (OC, p. 902-903)

³⁴ OC, p. 742-743.

³⁵ Le grand nombre de textes de Bertrand écrits en réponse à Chateaubriand ne laisse guère de doute sur l'importance qu'il accorda à cette dimension polémique de son œuvre et il est vraisemblable que l'ombre de l'écrivain planait davantage encore sur *Les Bambochades romantiques* que sur *Gaspard de la Nuit*. Sur le dialogue de Bertrand avec Chateaubriand, voir notamment Marie-Catherine Huet-Brichard, « Le texte liminaire de *Gaspard de la Nuit* : une symphonie ironique » (dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, colloque de la Sorbonne, Nicolas Wanlin (dir.), Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010, p. 28-31), Steve Murphy, « Politiques de Bertrand » (à paraître) et « Un inédit d'Aloysius Bertrand » (article cité).

« Un rêve » lorsque le poète évoque la pratique du lit de cendres »³⁶. Par ailleurs, l'ordre des Trappistes est hautement symbolique puisqu'il se divise en deux courants, l'ordre de la Commune Observance et l'ordre de l'Étroite Observance, dont le plus rigoriste manifeste clairement à quel degré la restauration des valeurs d'Ancien Régime peut être portée, l'objectif de l'Étroite Observance étant de retrouver l'ascétisme cistercien originel. Par une de ces ironies dont l'Histoire ne se prive guère, il se trouve que non seulement l'inquiétude de Bertrand n'a pas été perçue en son temps, mais que peu d'années plus tard, Chateaubriand rendait hommage, en écrivant sa biographie, à celui qui, à partir de 1662, restaura l'ordre dit « de l'Étroite Observance » à l'abbaye de La Trappe : Armand Jean de Rancé.³⁷

Allégorique, le récit de Chateaubriand est aussi, nous l'avons dit, tragique. Retrouvant les accents de Corneille ou de Racine, Chateaubriand conte comment la noblesse d'âme des personnages les conduit à la « sublimation narcissique » de leurs passions et de leurs désirs. Mais pour cette raison même, le récit est traversé par un « fantasme de castration » qui se traduit notamment par le fait que presque tous les protagonistes ont « perdu leur épée »³⁸. On mesure la différence avec les récits de Bertrand où la virilité du « jeune reclus » est affirmée par ses rêves érotiques et son port et usage du « tromblon ». On mesure surtout la différence par le traitement qui est réservé à la question du renoncement au désir au nom de la religion chez chacun des deux auteurs. Ce qui est vu comme « sublimation » élevant les protagonistes à la grandeur tragique chez Chateaubriand apparaît dans l'œuvre de Bertrand comme pure frustration.

Frustration vs sexualité libérée

Il y a dans *Gaspard de la Nuit* de nombreuses formes d'attaque contre la religion. Le narrateur peint les hommes de religion et les dévot(e)s comme cupides (Padre Pugnaccio), sadiques (Maître Huytlen, Le Marquis d'Aroca), « crasseux » (les moines de « L'office du soir »), libidineux (le moine et l'abbé des « Reîtres »), hypocrites et libertins (la dame et le cavalier de « L'office du soir »), la religion elle-même servant à couvrir la torture et le crime (voir en particulier les allusions multiples -quoique presque toujours indirectes- à l'Inquisition). Une autre charge encore, traditionnelle elle aussi, ne trouve peut-être véritablement son développement que dans le livre V : la religion est fortement liée à la frustration sexuelle. Non pas simplement la frustration liée à la chasteté imposée par la vie monastique - l'abbé des « Reîtres » nous assurant que l'intimité du confessionnal permet d'éviter qu'elle ne soit pratiquée trop strictement (p.153-154)- mais celle de tout croyant et en particulier de toute croyante.

Alors que la Blonde s'effeuille d'un mal de langueur (p. 45), la Brune incarne dans *Gaspard de la Nuit* l'érotisme comme principe de vitalité. La brune Bohémienne de « La Cellule » ne nous renvoie pas à la sensualité et à une sexualité libérée simplement du fait de l'imaginaire et des stéréotypes attachés à la

³⁶ Jacques-Rémi Dahan, « Un rêve ? Narrativité et onirisme dans une pièce de *Gaspard de la Nuit* », *op. cit.*, p. 29.

³⁷ Que Bertrand se soit lui-même intéressé à ce personnage, avant que Chateaubriand n'écrive son livre pour l'abbé Séguin, ne fait guère de doute. L'une des « Pièces détachées » est en effet consacrée à la femme qu'aima le mondain avant de se retirer du monde : Madame de Montbazon. Contrairement à ce que donne à penser le poème de Bertrand -ironique- et son épigraphe -partiellement ou totalement inventée?- à qui ne connaîtrait pas le personnage qui l'a inspiré, la duchesse de Montbazon était une femme célèbre pour ses infidélités et dont le cardinal de Retz écrivait qu'il ne connaissait personne « qui eût montré dans le vice si peu de vertu. » Les témoignages sur la nature des relations de Rancé et Madame de Montbazon sont contradictoires, mais il est avéré que c'est à sa mort qu'il prit la résolution de rompre avec la vie mondaine et de se retirer. Parmi les témoignages qui tranchent dans le sens de la passion amoureuse, plusieurs sont particulièrement troublants pour le lecteur de « La Cellule » puisqu'ils prétendent que Rancé aurait apporté le crâne de sa bien-aimée dans sa cellule. Dans sa *Vie de Rancé*, Chateaubriand en cite deux. L'un qu'il présente comme assez peu digne de foi : « Nous voici maintenant à Anet. La petite statue de Diane de Poitiers en pied n'est pourtant sans doute pas aussi intéressante que la tête même de madame de Montbazon apportée à la Trappe par l'abbé de Rancé et conservée dans la chambre de ses successeurs. » (Récit des courses du chevalier de Bertin). Et un trop sérieux pour ne pas donner à réfléchir, puisqu'il s'agit d'une lettre de Bossuet accompagnant l'envoi des oraisons funèbres de la reine d'Angleterre et de madame Henriette : « J'ai laissé l'ordre de vous faire passer deux oraisons funèbres qui, parce qu'elles font voir le néant du monde, peuvent avoir place parmi les livres d'un solitaire, et qu'en tout cas il peut regarder comme deux têtes de mort assez touchantes. »

³⁸ Ces trois expressions sont de Jean-Claude Berchet, *op. cit.*, p. 52 pour la première, p. 55 pour les suivantes.

figure de la Bohémienne au XIX^e siècle étudiée par Nathalie Vincent-Munnia³⁹ ; elle nous y renvoie aussi parce qu'elle évoque d'une part « la grande brune » du texte liminaire (p.58) -avatar de Gaspard de la Nuit lui-même- et la bohémienne qui « se pâme » dans « Harlem » d'autre part. Or, le texte liminaire justifie la tentation qu'a le lecteur de donner un sens érotique au verbe ; pâmer y est en effet associé à une image sensuelle :

Ainsi les phalènes bourdonnantes se dégagent du sein des fleurs qui pâment
leurs lèvres aux baisers de la nuit.

On ne peut donc qu'être extrêmement surpris de voir que les dévotes des « Muletiers » sont de « brunes andalouses » : le décalage entre ce que l'on attend de leur nature sensuelle et leur comportement met en évidence l'opiniâtre négation à laquelle elles se livrent en ne quittant leur rosaire que pour « natter » le symbole de leur disposition naturelle à la séduction et au plaisir. Cette dissimulation de leur chevelure fait directement pendant à la tonsure monacale du poème précédent. Le bercement nonchalant des mules vient achever l'évocation par ses connotations délibérément (anti-)érotiques. Une comparaison de la litanie avec la phrase des *Aventures du dernier Abencérage* dont elle est la parodie le confirme. Alors que le narrateur des aventures d'Aben-Hamet semble apprécier la sérénité avec laquelle le personnage traverse au pas tranquille d'une mule le pays pacifié où « les Abencérages volaient jadis sur de belliqueux coursiers » (p. 206), celui d' « Espagne et Italie » est ironique à l'égard des dévotes qui "préfèrent" le pas nonchalant des mules aux folles chevauchées des gitanos dont elles redoutent et fantasment les assauts. Coupée de son texte, la citation extraite du récit de Chateaubriand prend du reste une portée satirique, lorsqu'elle précède l'évocation du comportement des muletiers à l'égard des femmes qu'ils guident. Rappelons le texte :

Celui-ci n'interrompait sa longue romance que pour encourager ses mules en leur donnant le nom de *belles* et de *valeureuses*, ou pour les gourmander en les appelant *pareseuses* et *obstinées*.

Par son anthropomorphisme, le discours du muletier de Chateaubriand à ses bêtes semble devoir s'appliquer dans le texte de Bertrand -est-il besoin de rappeler combien la fable, l'allégorie, la (pseudo-)parabole sont importantes dans le recueil?- à la manière dont les muletiers -comme de bons moralisateurs formés aux sermons du dimanche- traitent les dévotes qu'ils rassurent et inquiètent tout à la fois. Il est vrai qu'il vaut mieux prendre les devants : les « Vies des Pères du Désert » leur ont appris qu'il y a tout à craindre d'un « démon femelle » (p. 153) et ce n'est pas Jean Bodin qui affirmerait le contraire (p. 85).

Le texte de Bertrand se trouve ainsi porter très largement sur la place de la femme et le sort qui lui est réservé dans le catholicisme tout au long de son histoire, mais aussi dans la société de son temps, et évoquer assez clairement la question de l'inhibition féminine, dont la religion apparaît à la fois cause et conséquence -rapport coupable au désir auquel le poète fut sans doute directement confronté d'ailleurs si l'on en juge par les quelques lettres à Célestine qui nous sont parvenues⁴⁰. Que ce soit là le sujet du poème est attesté par les litanies à Notre-Dame d'Atocha qui est certes la patronne de Madrid, mais qui est surtout la « benoîte mère du Sauveur » (p. 153). Les « brunes andalouses » que peint Gaspard peuvent alors être vues autant comme des vierges effarouchées, dont la société contemporaine veillait à ce qu'elles le demeurent, que comme de ridicules dévotes qui auraient pris plaisir à se faire peur en s'inventant des scénarios dignes de ceux qu'engendrera, quelques années plus tard, la funeste imagination des Brigands de Villiers de l'Isle-Adam.

³⁹ Nathalie Vincent-Munnia, « La Bohémienne, figure poétique en prose chez Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire et les autres poètes en prose du XIX^e siècle », dans Pascale Auraix-Jonchière et Gérard Loubinoux (dir.), *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 12, 13, 14 mars 2003, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 389-400.

⁴⁰ OC, p. 893-894.

Il faut noter encore que la dénonciation du détournement de la libido réinvesti dans l'attitude religieuse des femmes se fait par l'évocation de la frustration que les brunes Andalouses sèment autour d'elles. À l'inhibition féminine correspond en effet la frustration masculine. Aux litanies des vierges à la Vierge répond « le cantique des pèlerins de Saint-Jacques » de Compostelle entonné par les « arrières ». Ce qui ne manque pas de sel si l'on considère que le Muletier n'est pas loin d'être un type littéraire de la puissance sexuelle masculine chez les auteurs qu'apprécie Bertrand. De ce point de vue, le titre du poème pourrait bien être en effet un clin d'œil au chapitre 3 du premier livre de *Gil Blas de Santillane* racontant les ruses et déboires d'un muletier « incontinent »⁴¹ et, surtout, à un conte de La Fontaine - « Le Muletier »- qui met en scène la puissance sexuelle plus que *royale* d'un des confrères des « arrières » de Bertrand. La Fontaine qui s'inspire dans ce texte versifié d'une célèbre nouvelle de Boccace, « L'heureux palefrenier » (deuxième nouvelle de la troisième journée du *Décameron*) raconte comment un « muletier » s'étant violemment épris de la reine parvient à s'introduire dans sa chambre une nuit, « frais gaillard et dispos », et à y prendre « ses ébats » avec une ardeur à laquelle la reine n'est guère habituée, car « à ce jeu un muletier » vaut « trois rois »⁴². Et le narrateur de commenter, en parodiant la thèse de la juste rétribution :

En ses présents le Ciel est toujours juste :
 Il ne départ à gens de tous états
 Mêmes talents. Un empereur auguste
 A les vertus propres pour commander :
 Un avocat sait les points décider :
 Au jeu d'amour le muletier fait rage :
 Chacun son fait ; nul n'a tout en partage.⁴³

Quoi qu'il en soit des compensations divines à l'inégale répartition des talents, des richesses et des pouvoirs, la Mère Grand des « Chroniques » (livre IV) a décidément bien raison : entre le XIV^e-XVII^e siècle et le XIX^e siècle, c'est toute une « tradition » « d'amour » (p. 162) qui s'est perdue...

Quant aux hommes du cortège qui n'ont pas la chance de trouver une consolation dans la religion, ils « tirent des coups de carabine contre le soleil » (p. 171). Image magnifique (résonnant aujourd'hui des échos imprévus que lui donne le cinéma de Godard), qui renvoie à tout un arrière-plan païen de cultes solaires et de cultes de fertilité (ce qui nous rappelle que *Gaspard de la Nuit* a été placé sous la seule égide de l'équinoxe d'automne -le dionysiaque- alors que dans un premier temps, le poète avait pensé le placer sous celle des équinoxes d'automne et de printemps⁴⁴), puisque les tirs tiennent lieu assez clairement dans le contexte, de décharge sexuelle -le double sens de tirer un/son coup étant bien attesté au début du XIX^e siècle.

L'image invite alors à faire retour à « La Cellule », où il est aussi bien question de sensualité que d'arme à feu. La sensualité prend, dans le premier poème du livre V, la forme symbolique d'une danse. Ce n'est sans doute pas un hasard si Ravel, qui a si bien lu *Gaspard de la Nuit*, considérait que son propre *Boléro* avait un caractère « musico-sexuel »⁴⁵ fidèle aux origines⁴⁶. Le caractère érotique de la danse

⁴¹ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, Chronologie, introduction, bibliographie, établissement du texte, glossaire, notes par Roger Laufer, GF Flammarion, 1977, p. 30-32

⁴² La Fontaine, « Le Muletier », dans *Œuvres complètes*, préface de Pierre Clarac, présentation et notes de Jean Marmier éditions du Seuil, p. 199-200.

⁴³ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁴ Sur cette question, voir l'article de Steve Murphy, « Bertrand intime ? Sainte-Beuve, "Aloysius" et *Sur les rochers de Chèvremorte* » (à paraître).

⁴⁵ Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, p. 634. Le biographe précise aussi que Ravel lisait *Gaspard de la Nuit* à l'époque de la composition du *Boléro* (*Ibid.*, p. 251).

⁴⁶ C'est aussi sur cet aspect que le musicologue Henri de Curzon insistait en décrivant la première au théâtre national de l'Opéra par l'orchestre Straram et les ballets d'Ida Rubinstein le 22 novembre 1928 -un siècle après les premières lectures des textes du cycle espagnol de Bertrand- de la manière suivante : « Une *posada*, à peine éclairée. Le long des murs, dans l'ombre, des buveurs attablés, qui causent entre eux ; au centre, une grande table, sur laquelle la danseuse essaie un pas.

traditionnelle que retrouve le compositeur est sans doute bien ce qui explique son élection par Bertrand -plutôt que la zambra choisie par Chateaubriand dans *Les Aventures du dernier Abencérage* chargée, elle, d'incarner un syncrétisme des cultures maures et catholiques qui soit porteur d'espoir pour l'amour de Blanca et Aben-Hamet. Mais le fait de dire de manière si directe ce dont parle le texte doit peut-être être entendu comme une invitation à, précisément, ne pas s'en tenir à ce sens littéral ; le lecteur cherchera alors à s'acoquiner davantage avec les Bohémiens pour chercher quels sous-entendus peut bien encore recéler cette escapade espagnole.

Ar(t) got(h) et grivoiseries à la manière de J. Callot

Si l'un des sujets principaux de « La Cellule » et des « Muletiers » est érotique, il se pourrait que le traitement en soit plus « grivois » qu'il n'y paraît au premier abord, conformément à ce que le sous-titre du recueil et sa « Préface » (p. 59) ont annoncé. L'art gothique qui domine depuis le début du recueil n'a en effet peut-être pas tant disparu lorsque nous avons pénétré dans le pittoresque espagnol et italien, que, comme le diable, changé d'apparence. Car pour les franc-maçons, qui semblent être très présents dans le recueil de Bertrand⁴⁷, l'art goth(ique) « désigne » aussi « l'art gault ou l'art de ceux qui entendent l'argot »⁴⁸, « celui de la coquille, ou celui des coli-maçons ou coquillards, c'est-à-dire la langue des clochards, ou des compagnons de la cloche, comme [...] celle des boîteux. Ceux qui marchent et écrivent à l'aide d'une béquille », soit celle des gueux, turlupins et béquillards que nous avons croisés dans le vieux Paris, la nuit, à errer en compagnie de Gaspard. Fidèle à l'esprit de Rabelais, Bertrand, on le sait depuis l'ouverture du recueil -voire dès le titre, si l'on suit Georges Kliebenstein et Steve Murphy qui y entendent l'annonce du pet du capitaine Lazare et de la mule de « L'Alerte »⁴⁹- joue avec les équivoques et les approximations. Du reste tout *Gaspard de la Nuit* est placé sous le signe de la dive bouteille bourguignonne. L'on n'y est guère attentifs dans l'œuvre, dans la mesure où le grotesque est toujours contrebalancé par ses avers et par l'art du prestige de l'écrivain. Même si certains termes ou dialogues servent bien d'indices. Ainsi du « viédase » (p. 82) -vit d'âne- dont la saveur a été révélée par l'édition de Jacques Bony⁵⁰ et qui fait sans doute signe vers d'autres allusions qui seraient, elles, à débusquer. Il n'est donc pas impossible que dans « La Cellule » et « Les Muletiers », où il est question de frustration sexuelle, il y ait quelque allusion grivoise.

Le contexte amène à jeter le soupçon sur « boute-selle ». Et il n'est guère besoin de longues recherches pour le nourrir. Quoique daté, l'article de John Orr consacré à « Quelques étymologies scabreuses »⁵¹, auquel renvoie le *Trésor de la langue française*, est utile pour mettre en évidence les jeux auxquels s'adonne vraisemblablement le poète. Le linguiste note en effet que « le mot *bouter*, si fréquent dans les textes du moyen-âge [...] se trouve, de par sa constitution phonétique, dans l'ambiance associative de *bougre* et de *foutre*. Il est de ce fait, un mot énergique, brutal même. » Aussi le trouve-t-on dans des contextes « peu édifiants » :

N'oïtes pas le pucelage
Qui s'enfoï quant vos boutastes ?

(Montaignon et Raynaud, *Recueil général des fabliaux*, III, p. 49)

Avec une certaine noblesse d'abord, ce pas s'affermit, répète un rythme... Les buveurs n'y prêtent aucune attention, mais, peu à peu, leurs oreilles se dressent, leurs yeux s'animent. Peu à peu, l'obsession du rythme les gagne ; ils se lèvent, ils s'approchent, ils entourent la table, ils s'enfièvent autour de la danseuse... qui finit en apothéose. Nous étions un peu comme les buveurs, ce soir de novembre 1928. Nous ne saisissons pas d'abord le sens de la chose ; puis nous en avons compris l'esprit. » Le musicologue Willi Reich qui assista aux répétitions de la version de concert (qui fut créée le 11 janvier 1930 par les concerts Lamoureux sous la direction de Ravel lui-même) le souligna également : « Avec une indifférence quasi démoniaque, Ida Rubinstein tournoyait sans arrêt, dans ce rythme stéréotypé, sur une immense table ronde d'auberge, cependant qu'à ses pieds les hommes exprimant une passion déchaînée se frappaient jusqu'au sang. »

⁴⁷ Sur l'importance de la franc-maçonnerie dans *Gaspard de la Nuit*, voir en particulier l'article de Sébastien Mullier, « L'imprimerie philosophale » dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, *op. cit.*, p. 97-110.

⁴⁸ Gibet, *Le livre du Compagnon*, Éditions à l'Orient, Paris, 1998, p. 81.

⁴⁹ G. Kliebenstein, « Le pacte onomastique », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁰ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de J. Callot*, édition établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, *op. cit.*, p. 378 (n. 5)

⁵¹ John Orr, « Quelques étymologies scabreuses », *Archivum linguisticum*, 1949, t. I, p. 54-60.

Et d'ajouter que « l'emploi euphémistique du substantif *bout* pour désigner le membre viril, emploi qui remonte au XVI^e siècle, et sans doute bien au-delà [...] ajoute encore à la lourde charge associative qui pèse sur le verbe. » « Son emploi dans les *Cent nouvelles nouvelles* et dans les farces de la même époque ne laisse subsister aucun doute », comme le montre l'invite de la « jeune pastourelle » délaissée par son amant « qui en estoit saoul » dans la nouvelle LXXXII :

Viens ça, Hacquin, je te laisseray bouter plus avant, sans faire merche.

Dans ce contexte, on ne pourra guère reprocher au lecteur de proposer une interprétation dénuée de tout fondement, s'il confesse imaginer sous la soutane du jeune reclus rêvant d'une sensuelle Andalouse, un « tromblon » métaphorique autant qu'une arme à feu -la proximité de l'image des coups de carabine tirés par les muletiers contre le soleil favorisant l'association. Le symbolisme sexuel paraît d'ailleurs confirmé par le projet d'épigraphe abandonné qui devait précéder « L'alerte » :

Couchant avec leur carabine
comme les dames de Madrid avec la bague du bien-aimé.
La Chanson des guérillas.

où l'on reconnaît des symboles de contes grivois (on pense par exemple à l'histoire d'*Hans Carvel* nous précise Steve Murphy) que l'on retrouve aussi dans « Jean des Tilles »⁵² (p. 191). Ajouterons-nous que la mention du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle pourrait lui-même, dans son riche feuilleté de significations, convoquer des parlures et images villonesques ? Ce qu'on en ramenait en effet -l'auteur le rappelle dans son texte liminaire (p. 51)- était la fameuse *coquille* -coquille Saint-Jacques- homonyme de la langue des voleurs, dont on a pu apprendre quelques-uns des secrets grâce au fameux procès de Dijon que le bourguignon Louis Bertrand était bien placé pour connaître. L'écrivain n'invite-t-il pas ainsi son lecteur à une enquête qui pourrait être fructueuse ? Ce ne sont pas les fréquentes apparitions dans *Gaspard de la Nuit* du personnage à la double bosse et au grand nez, dont le symbolisme sexuel est un secret de Polichinelle, qui tendrait à faire penser le contraire⁵³. Quoi qu'il en soit, associées à la mention des « autodafés » en ouverture du poème, les grivoiseries qu'appelle la « préface » du recueil signent une connivence de l'écrivain avec les textes que la religion et une certaine morale reléguèrent dans l'Enfer des bibliothèques. Mais on le lut si mal que *Gaspard de la Nuit* n'eut pas même l'honneur d'y rôtir avec eux ; il faillit connaître le sort plus triste de l'Elzévir rongé par des rats grignotant indifféremment tout ce qui choit de la société des honnêtes gens.

Ce qui tend en tout cas à justifier cette lecture de « La Cellule » est le clin d'œil qu'adresse vraisemblablement Bertrand à l'auteur du récit dont il a fait un compte rendu empreint de sympathie en 1832, *Le Trappiste d'Aiguebelle*⁵⁴. Comme Helen Hart Poggenburg l'a noté en effet le livre de Genlis de Saint Flour traite, dans une certaine mesure, « du même sujet » que *La Cellule* : les fantasmes érotiques d'un homme condamné à la chasteté par la religion. Il faut toutefois noter que les premières versions du poème de Bertrand sont très antérieures à la parution de l'ouvrage de Genlis de Saint Flour et qu'il y a loin de ce livre où « respirent une âme vertueuse et sensible, une poésie douce et sainte » au poème que Bertrand élaborait de longues années durant jusqu'à atteindre une densité ouvrant sur de multiples significations.

Quoiqu'il en soit, ces différentes pistes de lecture nous amènent à penser que c'est bien une œuvre à inscrire dans la tradition des « arts d'écrire » que *Gaspard de la Nuit*. La mise en relation de

⁵² Sur le symbolisme sexuel de la bague (mais aussi des gestes et du paysage) dans ce poème, voir l'article de Sabine Ricote, « Jean des Styles. Des « Lavandières » à « Jean des Tilles » d'Aloysius Bertrand, dans *Romantisme*, n°145, 2009, p. 51-64.

⁵³ Sur la « rhinomanie qui frappe le recueil » et les sens qu'on peut lui donner, voir G. Kliebenstein, « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand, op. cit.*, p. 254-255.

⁵⁴ OC, p. 612.

l'épigraphe et de l'allusion aux Vanités que constitue le tableau de la strophe 2 de « La Cellule » indique d'ailleurs plus précisément en quel sens il faut l'entendre. Le bref récit de cette strophe apparaît en effet comme la mise en abyme de l'écriture de l'auteur : Bertrand farde l'œuvre des écrivains qu'il cite en épigraphe -ainsi du texte de Chateaubriand dans « Les Muletiers »- et leurs leçons morales si elles sont mortifères, comme le jeune gitano recouvre d'ocre, la Vanité qu'on lui offre en modèle d'existence. Il semble ainsi vouloir faire jouer contre une littérature de propagande -catholique et/ou monarchiste- un art-palimpseste qui soit celui d'un homme libre pour des hommes libres, une prose en liberté qui participe d'une émancipation totale -artistique, morale, politique, sexuelle, métaphysique- projet parfaitement cohérent avec le « sublime apostolat » auquel il conviait l'« écrivain patriote » en 1832⁵⁵.

Il n'est donc pas étonnant que ce soit aussi vers des enjeux politiques que Bertrand réoriente les leçons de la citation qui a d'abord été mise en tête de « La Cellule », avant d'être précédée par une « première épigraphe »⁵⁶. Première dans le temps, seconde dans le déroulement de la lecture imposée par la version "définitive" du texte, cette épigraphe est empruntée, nous l'avons vu, au poème où Alfred de Vigny met en scène le Masque de fer et un prêtre. Elle n'a sans doute pas été ajoutée *a posteriori* pour orner le poème, mais paraît bien plutôt (comme c'est souvent le cas pour les textes de *Gaspard de la Nuit*⁵⁷) être liée à sa genèse et avoir permis, elle aussi, une écriture de second degré⁵⁸.

Un prisonnier montagnard s'est évadé

Bertrand ne se contente pas seulement de citer un court extrait du poème de Vigny en épigraphe de son texte. Il en reprend la même structure dramatique d'ensemble : après avoir planté le décor, il nous transporte dans les rêves de grand air et d'amour du prisonnier puis laisse entendre qu'il gagne la forme de liberté à laquelle il peut prétendre. En outre, plusieurs éléments du poème en prose apparaissent comme de quasi-citations du texte-source, comme s'il se donnait à lire en laissant affleurer ici ou là le poème primitif. Ainsi, les moines de « La Cellule » arpentent « le pavé » entre les tombes, ce qui ramène le lecteur au moment où le prêtre de Vigny raconte un de ses souvenirs les plus frappants :

Au cloître est un pavé que, durant quarante ans,
Ont usé chaque jour mes genoux pénitents

Le gitano « trace » des figures diaboliques sur son livre d'oraisons, comme le Masque de fer « traçai[t] sur les murs [s]es lugubres années ; ». Le « jeune reclus », en outre, s'échappe par l'imaginaire du souvenir en rêvant de bondir de rocher en rocher dans la Sierra de Grenade et d'y rejoindre une belle gitana, comme le Masque de fer de Vigny aura connu pour unique liberté avant de mourir, celle des « rêves du passé » qui prennent la forme d'un paysage provençal ; les évoquant de nouveau dans son « délire », il soupire :

Que je serais content si, près de ma compagne,
Je puis errer longtemps de montagne en montagne,
Sans jamais arrêter nos loisirs voyageurs !

L'épigraphe et le poème entretiennent d'autres rapports encore : Bertrand joue, nous l'avons vu,

⁵⁵ « À la moralisation du peuple par la presse », *OC*, p. 743.

⁵⁶ Voir l'édition de Helen Hart Poggenburg (*OC*, note b, p. 343) et celle de Jacques Bony, *op. cit.*, note b, p. 421.

⁵⁷ Les manuscrits du poème « Le Maçon » du Dossier Sainte-Beuve de la Bibliothèque de l'Institut de France donnent à penser que Bertrand trouvait son épigraphe avant d'avoir achevé la rédaction de ses textes (sur ce point, voir « Le Maçon. Texte et avant-textes » dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, *op. cit.*, p. 291.

⁵⁸ Sur la question de l'écriture de second degré dans *Gaspard de la Nuit*, voir aussi l'analyse d'« Ondine » par Jacques-Rémi Dahan qui souligne ce que le texte doit à l'*Undine* de La Motte-Fouquet comme aux « Deux génies » de Charles Brugnot et comment le travail de retour aux sources permet d'interpréter le texte en respectant les intentions de Bertrand. (J.-R. Dahan, « Ondine ou la tentation luciférienne », dans « *Un art fantasque et vagabond* ». *Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, éditions Classique Garnier, 2010, p. 163-172.)

avec le statut si particulier du personnage de Vigny pour faire comprendre au lecteur que son « jeune reclus » est un Masque ; comme dans le poème de Vigny aussi, que Christine Marcandier qualifie de véritable « assomption de la création »⁵⁹, « La Cellule » de Bertrand est prétexte à un hymne à la liberté de penser et de créer ; l'écrivain traite également de la question d'une vie gâchée au nom de la croyance en la vie éternelle en écho à la manière dont Vigny soulève le problème de la liberté de l'homme dans le cas d'une vie qui peut rivaliser dans son lot de souffrances avec celles de Job ; mais, là où Vigny aborde la question de la liberté par le biais de questions morales, religieuses et métaphysiques, Bertrand la pose dans une perspective morale parce que, avant tout, politique.

Non que Vigny évite les aspects politiques de l'histoire du Masque de fer. Au contraire. Sans que ce soit véritablement explicite, il adopte l'explication du mystère donnée par Voltaire dans *Le Siècle de Louis XIV* : l'homme enfermé était le frère jumeau du roi. Il revient sur l'identité du personnage et les motifs de sa mise au secret à plusieurs reprises. Ainsi l'homme qui conduit le prêtre s'adresse au Masque de fer en l'appelant « Mon prince ». Agonisant, le « Masque de fer » lui-même affirme : « J'étais peut-être roi » et, à la faveur d'une plongée dans la mémoire du prêtre, le narrateur précise :

Le prêtre se souvint que, dans le monastère,
Une fois, en tremblant, on se parlait tout bas
D'un prisonnier d'État que l'on ne nommait pas ;
Qu'on racontait de lui des choses merveilleuses,
De berceau dérobé, de craintes orgueilleuses,
De royale naissance, et de droits arrachés,
Et de ses jours captifs sous un masque cachés.
Quelques pères disaient qu'à sa descente en France,
De secouer ses fers il conçut l'espérance ;
Qu'aux geôliers un instant il s'était dérobé,
Et, quoique entre leurs mains aisément retombé,
L'on avait vu ses traits ; et qu'une Provençale,
Arrivée au couvent de Saint-François-de-Sale
Pour y prendre le voile, avait dit, en pleurant,
Qu'elle prenait la Vierge et son Fils pour garant
Que le Masque de fer avait vécu sans crime,
Et que son jugement était illégitime ;
Qu'il tenait des discours pleins de grâce et de foi,
Qu'il était jeune et beau, qu'il ressemblait au Roi,
Qu'il avait dans la voix une douceur étrange,
Et que c'était un prince ou que c'était un ange.⁶⁰

Mais s'il peint cette victime directe du système absolutiste, c'est essentiellement en raison du radicalisme avec lequel Vigny peut ainsi évacuer la question de la juste rétribution divine. Il ne s'agit pas pour lui de remettre en cause le système politique dont le Masque de fer eut à souffrir. Comme le souligne André Jarry, dans plusieurs de ses œuvres (*Cinq-Mars*, *Stello*), l'écrivain donne des rois, des images « peu flatteuse[s] », mais il est et reste profondément monarchiste : « il préconise une obéissance inconditionnelle au roi » qu'il considère comme « de droit divin » et estime que « le peuple doit tout accepter de son prince. »⁶¹ Dans « La Prison », en tout cas, le secret politique permet de soulever des questions d'ordre morales et religieuses. Le déplacement opéré par Bertrand impose de croiser les termes : les questions morales et religieuses amènent à soulever des questions politiques. Nous l'avons vu lors de la confrontation du texte des *Aventures du dernier Abencérage* et des « Muletiers », suite directe de « La Cellule ». On nous permettra pour compléter ces analyses, et les rattacher davantage encore à

⁵⁹ Christine Marcandier, Sandrine Bédouret-Larraburu, *Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁰ Alfred de Vigny, *Poèmes antiques et modernes. Les Destinées*, préface de Marcel Arland, texte établi et annoté par par André Jarry, troisième édition revue, Paris, Gallimard, 1973, p. 92-93.

⁶¹ Alfred de Vigny, *Œuvres complètes*, La Pléiade, p. 1009.

« La Cellule », d'évoquer, dans la lignée de Helen Hart Poggenburg, les échos qu'entretient l'histoire du « jeune reclus » avec un texte postérieur, du moins dans la version qui nous est parvenue (car il est au moins probable que le projet en soit antérieur), le poème en vers intitulé « Le prisonnier montagnard. Romance. » Il s'agit d'un poème absolument remarquable qui mériterait une étude propre ; il ne nous intéressera ici que par le fait qu'il met en scène une figure sœur de celle du poème de *Gaspard de la Nuit* - un prisonnier venu de la montagne et rêvant d'y retourner. Le fait que le terme « montagnard » pour désigner un des fils de la Liberté sonne en syllepse dans le poème versifié invite à actualiser ce sens politique aussi derrière l'hispanisme « Sierra » de « La Cellule », comme, inversement, le sous-titre « romance » pourrait amener à lire le poème en vers du « vieux prisonnier », comme une réponse aux romances sur lesquelles s'achèvent *Les Aventures du dernier Abencérage*. La chanson du montagnard peut dans une certaine mesure apparaître comme une réponse à celle de Lautrec, le rival d'Aben-Hamet : le jeune homme y chante la nostalgie de la montagne et de la vie idyllique qu'il y a connue.

Oh ! Qui me rendra mon Hélène,
Et ma montagne, et le grand chêne ?
Leur souvenir fait tous les jours
Ma peine :
Mon pays sera mes amours
Toujours !⁶²

Le thème est le même que dans le poème de Bertrand, à cette différence près, que l'un chante la nostalgie de la vie aristocratique et l'autre celle de la Liberté au nom de laquelle les hommes de 1793 s'étaient battus. Le « jeune reclus », avatar -libre- du « vieux prisonnier » montagnard ? Ce qui donne à le penser est la mythologie familiale qui transmet jusqu'au plus jeune frère de Bertrand l'histoire de leur père que « ses parents destinait à l'état ecclésiastique ». Voici comment Frédéric Bertrand la résume :

il fut mis au séminaire, mais atteint de la fièvre de patriotisme et de liberté qui enflammait toute la jeunesse de cette époque, il escalada les murs et courut s'engager.⁶³

Ce qui tend également à le justifier est la diabolisation du personnage du « jeune reclus » qui n'est jugée telle que parce que le milieu dans lequel il se trouve regarde comme des œuvres du démon, « sa faim irrassiable » et sa « soif inextinguible » (p. 44) d'amour, de fraternité et de liberté.

Suppôts de Satan

La question de l'omniprésence du diable dans l'œuvre est sans doute l'une des questions majeures pour comprendre les jeux et les enjeux du recueil tout entier. Ce qui la rend particulièrement troublante et intéressante est son ambivalence -sur laquelle le texte liminaire attire l'attention en affirmant de manière en apparence contradictoire que le Diable n'existe pas (p. 56) et que « néanmoins il existe » (p. 54). On reconnaît là un des indices typiques permettant d'identifier un texte relevant des « arts d'écrire ».

Nous avons dit considérer ici qu'une œuvre relève de la tradition des « arts d'écrire » quand elle affiche un discours de surface qui correspond à la doxa de son temps et qu'on y perçoit un discours sous-jacent qui est en rupture avec elle, cette dichotomie étant compliquée par le fait qu'il faut que le second affleure à la surface de l'autre pour faire signe de sa présence et que diverses procédures donnent à soupçonner une distance de l'auteur avec les affirmations de premier degré du premier niveau de discours. Comme Leo Strauss le rappelle, ce qui permet d'identifier avec assurance un texte relevant des « arts d'écrire » est la cohérence entre ce que semble dire la lecture « ésotérique » de l'œuvre et les déclarations explicites de l'auteur dans d'autres textes. De ce point de vue, les *Œuvres complètes* de

⁶² *op. cit.*, p. 237.

⁶³ Lettre de Frédéric Bertrand à Henri Chabeuf (15 avril 1886), OC, p. 1000.

Bertrand offrent des documents précieux. Nous avons cité à plusieurs reprises le texte « À la moralisation du peuple », mais nombreux sont les autres écrits dits journalistiques dans lesquels les positions idéologiques de Bertrand sont tout aussi explicites et ce, comme l'a souligné Steve Murphy, avant comme après la vente du manuscrit de *Gaspard de la Nuit*⁶⁴. Nous aurions pu nous référer également aux témoignages de la correspondance privée. Nous avons déjà rappelé les remarques d'Antoine de Latour datées du 4 octobre 1837. Il conviendrait de mentionner également la lettre fort révélatrice du Comte Gustave de Damas, qui écrit à Louis Bertrand en 1833, alors que *Gaspard de la Nuit* vient d'être accepté par Renduel :

À présent que je sais votre adresse, je vous envoie un exemplaire du premier de mes ouvrages qui vient de paraître. Le deuxième est *Sancho, pille-miche dans l'île des lanternes*. Le troisième *Les oies du frère Philippe* ; le quatrième *Le petit homme gris – Honneur et patrie* a été tiré à 2000 exemplaires. Les 150 premiers qui m'ont été envoyés ont été enlevés ici et à Genève au prix de 2,3,4 et 5 fr. la pièce, quoique j'avais voulu ne le taxer qu'à 20 sols, tel est le fruit défendu.

Le second exemplaire est pour le journal *La Tribune*. Je vous serais obligé de le remettre vous-même à MM. Marrast, Sarrut, Bascans, Cavaignac, en me rappelant à leur souvenir. Je travaille ici beaucoup pour la cause, et je ne puis rien confier au papier, malgré que je sois assuré de l'occasion dont je me sers pour vous faire parvenir ceci. Tout ce que je puis vous dire, c'est que tout nos *châteaux en Suisse* ne sont pas tous démolis. Patience.

Je vous fais mon compliment de votre *Gaspard* [sic] et surtout d'en avoir tiré un parti avantageux. Cela me donne à penser que M. Eugène Renduel se rendrait peut-être éditeur des ouvrages que je viens de vous citer. Ils sont tous politiques et de circonstances : de plus, ils ne manqueront pas de mettre Persil en besogne et par conséquent d'exciter la curiosité, surtout si la *Tribune en parle*. C'est donc une spéculation à faire. Voyez donc si votre libraire veut les acheter et le prix qu'il veut en donner. Sachez me le dire de suite, car le temps presse. Je me charge de les faire rendre en dehors des barrières de Paris.⁶⁵

Quoique les textes du Comte de Damas soient difficiles d'accès aujourd'hui, leurs titres annoncent assez bien de quoi il retourne. On reconnaît la pratique pamphlétaire du détournement littéraire (emprunt de noms de personnages populaires comme Sancho ou Pille-Miche ; emprunt du titre et peut-être de la trame de la nouvelle de Boccace mise en vers par La Fontaine, *Les oies du frère Philippe* ; emprunt du titre de la Chanson de Béranger, *Le petit homme gris*) toujours gaiement vivante en temps de lutte politique et qui le fut tout particulièrement sous la Révolution. Ce qui est doublement intéressant ici est que le Comte de Damas extrapole la possibilité de faire publier chez Renduel ses textes ouvertement publicistes à partir de l'annonce de la publication de *Gaspard*, parce que semble-t-il ainsi sous-entendre, « ils sont tous politiques et de circonstance », comme l'est le recueil de Bertrand ; il nous apprend donc qu'il n'y aurait à ses yeux -c'est-à-dire essentiellement sans doute en fonction de ce que Bertrand lui-même lui a dit de son projet littéraire- qu'une différence de degré -mais on imagine quel degré !- plutôt que de nature entre ses libelles et *Gaspard de la Nuit*. Il donne à entendre d'autre part que le recueil de Bertrand partage avec ces textes de circonstance un même goût pour la littérature populaire et grivoise et un même sens du libre détournement de textes-sources à des fins idéologiques, parce que ces choix littéraires relèvent en soi et *a priori* déjà d'une revendication politique.

Ce détour doit nous permettre de mieux comprendre le sens de l'omniprésence du Diable dans le recueil de Bertrand. La contradiction entre les affirmations *le Diable existe* et *le Diable n'existe pas* nous susurre qu'il n'y a contradiction que pour le lecteur apathique ; le lecteur actif doit, lui, supposer qu'il y

⁶⁴ Steve Murphy, « Les manies de Maître Huytlen (promenade digressive en compagnie du Marchand de Tulipes), *Insignis*, *op. cit.*

⁶⁵ OC, p. 885.

a ironie et que pour en savourer les plaisirs, il doit entendre le terme en des sens différents dans ses différentes occurrences. Alors le texte devient clair. Le diable qui n'existe pas est celui des prétendus hérétiques, celui des livres de magie et des sacrifices (p. 54 et p.56). Celui qui existe est tout autre - quoique l'on puisse demander quand même « son signalement » au Juge saint Augustin (p. 54) : « Il péroré à la Chambre, il plaide au Palais, il agiote à la Bourse. On le grave en vignettes, on le broche en romans, on l'habille en drames. » Et Gaspard d'ajouter à l'attention de son futur « imprimeur » avec une ironie particulièrement savoureuse : « On le voit partout comme je vous vois. » (p. 54) En d'autres termes, l'amphibologie est simple, mais ses enjeux graves. À titre de pauvre, de prolétaire, d'amateur de grivoiseries et de républicain, Bertrand assume l'accusation de ses adversaires, mais il leur renvoie le compliment. Avec ironie, mais surtout avec la virulence de qui a pris la mesure des dangers qui couvent. Car si *Gaspard de la Nuit* condamne toutes les entreprises de diabolisation qui ont marqué l'histoire moderne de l'humanité, c'est aussi parce que, loin d'avoir disparu, elles tendent au contraire à resurgir de manière particulièrement inquiétante en ce début de XIX^e siècle. Il serait trop long d'entrer dans le détail des événements auxquels renvoient aussi bien la peinture des superstitions et supercheres criminelles du monde médiéval que des temps modernes -de la « Renaissance » à l'époque de Louis Bertrand même. Mais il importe de souligner au moins par quelques exemples combien le recueil de *Gaspard de la Nuit* dont on a longtemps dit qu'il regardait presque exclusivement vers le passé peut tout au contraire apparaître comme une caisse de résonance des événements qui agitèrent la France contemporaine de Bertrand et, plus largement, l'Europe d'après 1793 et 1815.

S'il est probable que la peinture d'un gitan en cellule fait écho aux politiques sanitaires des XVII^e et XVIII^e siècles qui visèrent tout particulièrement les « Bohémiens »⁶⁶ (« Les Lépreux », qui entretient plus d'un lien avec le texte, semble l'indiquer), il faut sans doute y entendre aussi l'inquiétude d'un écrivain assistant au retour de superstitions d'un autre âge visant les populations nomades. Il y eut semble-t-il au début du XIX^e siècle, un véritable retour des accusations moyenâgeuses contre les populations gitanes et bohémiennes et le nom d'auteurs, contre lesquels les premières lumières combattirent activement parce qu'ils avaient permis et légitimé par l'autorité de leurs écrits, la torture et l'assassinat légaux -le juriste Jean Bodin ou le jésuite Del Rio- auteurs qui n'auraient plus dû être cités après la Révolution que comme des exemples de fanatiques dangereux au même titre que Torquemada, réapparaît comme une référence sérieuse et admise. Emmanuel Filhol relève ainsi que « la deuxième édition entièrement refondue du *Dictionnaire infernal*⁶⁷, publié en 1826, se plaît à mentionner l'opinion de Delancre selon lequel « les Bohémiens ne sont pas autre chose que des demi-démons » et répète, après le jésuite Del Rio, qu'ils sont « experts en sorcellerie ». On ne s'étonnera pas ainsi que ce soit un fils de gitana que Bertrand se soit donné pour héros et qu'il l'ait présenté -ironiquement- comme ses adversaires idéologiques le voient -un être diabolique- ; on ne s'étonnera pas non plus qu'il cite Jean Bodin en épigraphe de son « Départ pour le Sabbat » (p. 85).

Ce n'était pas là malheureusement le seul signe inquiétant de l'orientation que prenait une certaine doxa du temps. *Gaspard de la Nuit* semble aussi résonner des cris de la montée d'un antisémitisme qui devint extrêmement virulent en Allemagne après la chute de Napoléon Premier et tout le travail des Révolutionnaires pour favoriser l'émancipation des Juifs. Nous renvoyons sur cette question au livre essentiel d'Amos Elon, dont une traduction française a paru récemment sous le titre *Requiem allemand. Une histoire des Juifs allemands 1743-1933*⁶⁸. On y trouve (p. 98) en particulier la reproduction d'une eau-forte allégorique très suggestive rappelant que ce n'est qu'à partir de 1798 que

⁶⁶ Sur ce point voir notamment l'article d'Emmanuel Filhol, « La Bohémienne dans les dictionnaires français (XVIII^e-XIX^es.) : discours, histoire et pratiques socio-culturelles » dans Pascale Aureau-Jonchière et Gérard Loubinoux (dir.), *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, op. cit. et Jean-Pierre Liégeois, « Bohémiens et pouvoirs publics en France du XV^e au XIX^e s. » dans *Études tziganes*, 1978, n^o4, p. 10-30.

⁶⁷ Jacques-Auguste Simon Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal, ou Bibliothèque universelle sur les êtres, les personnages, les livres ... qui tiennent aux apparitions, à la magie*, [première édition 1819], Paris, P. Mongie Aîné, 2e éd. entièrement refondue, 4 vol., art. « Bohémiens », t. I, p. 410.

⁶⁸ Amos Elon, *Requiem allemand. Une histoire des Juifs allemands 1743-1933*, [première édition 2002 sous le titre *The Pity of It All - A portrait of the German-Jewish Epoch 1743-1933*], traduit de l'anglais et de l'allemand par Pierre-Emmanuel Dauzat, Denoël, 2010.

les Juifs purent être officiellement considérés comme des citoyens égaux aux autres -reconnaissance remise en cause dans de trop nombreuses régions moins de dix ans plus tard et rapidement relayée par de multiples offensives ouvertement antisémites. Elle montre en effet Napoléon Premier « tel Moïse portant de son bras droit les Tables de la Loi ». Lorsqu'on connaît l'intérêt que Bertrand porta à la figure de Bonaparte, on comprend qu'il ait pu se montrer particulièrement sensible aux violents soubresauts de la question juive qui secouèrent le XIX^e siècle en Allemagne, connus sous le nom d'émeutes *Hep! Hep!* On nous permettra de citer longuement Amos Elon dont les pages qu'il consacre aux événements sont particulièrement éclairantes pour lire *Gaspard de la Nuit* nous semble-t-il :

Début août 1819, une soudaine vague d'émeutes frappa la ville de Wurtzbourg. Deux ou trois jours durant, la populace déchaînée sillonna les rues, pillant et démolissant les demeures et les boutiques des Juifs aux cris de *Hep ! Hep ! Jude verreck**. « Crève, Juif ! » Les émeutes commencèrent à l'université. Lors d'une cérémonie académique, un vieux professeur qui s'était dernièrement prononcé pour les droits civiques des Juifs dut fuir pour se soustraire à la colère des étudiants qui voulaient l'écharper. Les émeutes gagnèrent ensuite les rues, tandis que boutiquiers, artisans et ouvriers sans travail se joignaient aux étudiants. Le bilan fut de deux morts et d'une vingtaine de blessés. Les dégâts matériels furent considérables. Aux cris de *Hep ! Hep !* -acronyme de l'expression latine *Hierosolyma est perdita*, « Jérusalem est perdue »- les émeutiers firent irruption dans les boutiques et les maisons, brisant meubles et portes. Il fallut faire intervenir la troupe pour empêcher le massacre. La population juive fut la ville pour passer les quelques jours suivants sous des tentes, dans la campagne environnante.

*En allemand, le verbe verrecken n'est généralement employé que pour les animaux.

De Wurtzbourg, les émeutes balayèrent d'autres villes et villages bavarois, pour se propager ensuite au centre et au sud-ouest de l'Allemagne -à Bamberg, Bayreuth, Darmstadt, Karlsruhe, Mannheim, Francfort, Coblenche, Cologne et d'autres villes au bord du Rhin- ainsi qu'au nord, jusqu'à Brême, Hambourg et Lübeck. En Franconie, les Juifs furent chassés de leurs maisons. À Hambourg, ils fuirent la ville par centaines pour se réfugier de l'autre côté de la frontière voisine avec le Danemark.

Les émeutes parurent entièrement spontanées. D'aucuns pensaient que le détonateur en avait été la crise économique : 1816 avait été une année de sécheresse et de faim, de hausse du prix du pain et de chômage généralisé. D'autres prétendirent que les Juifs étaient les boucs émissaires des régimes réactionnaires et oppressifs de l'ère postnapoléonienne. On voit mal pourquoi les Juifs de Wurtzbourg ou de Coblenche eussent été tenus pour responsables du chômage et des arrestations de militants libéraux. La recherche de raisons « rationnelles » était générale et, bien entendu, vaine. Près de 90% des Juifs allemands étaient pauvres ou très pauvres ; 10% de ces derniers étaient réduits à la mendicité. Les Juifs riches étaient plus nombreux en Prusse que partout ailleurs, mais il n'y eut pas d'émeutes en Prusse.

On n'avait rien vu de semblable depuis le Moyen Âge. Le 18 août, après avoir été témoin des émeutes, Friedrich Schlegel écrivit à sa femme Dorothea, qu'ils assistaient au retour du « mauvais côté » du Moyen Âge. Johann Heinrich Voss, le vieux poète des Lumières, écrivit qu'on aurait pu se croire en 1419 plutôt qu'en 1819. [...]

Presque partout les autorités se laissèrent surprendre. À l'exception de Heidelberg, les citadins demeurèrent généralement passifs. Le cri de bataille

des émeutiers fut partout le même : *Hep ! Hep !*, diversement attribué aux soldats romains au cours du siège de Jérusalem en l'an 70 de notre ère, ou aux émeutiers de Rhénanie lors des Croisades. Le choix du latin laisse penser que le phénomène trouve son origine chez des personnes instruites. « Incroyable ! » écrit Ludwig Robert, le frère cadet de Rahel Varnhagen, à sa soeur le 22 août 1819, de Karlsruhe, où venaient d'éclater les émeutes *Hep ! Hep !* « Comment les petites gens emploient-ils cette expression ? Son origine ne saurait leur être familière. Ce doit être une populace *instruite* qui a déclenché toute cette affaire. »

Dans plusieurs villes, des membres de la bourgeoisie « respectable », des étudiants et même des universitaires se trouvèrent parmi les instigateurs. Un des poètes patriotiques les plus en vue, Ernst Moritz Arndt, [...] était [...] réputé pour la dureté de ses propos contre les Juifs qui infestaient la patrie de leurs « cochonneries et de leur pestilence » [...] Jakob Fries, professeur à Heidelberg, avait dernièrement prêché un Évangile semblable. Confisquée par les autorités en 1816, sa diatribe, *De la mise en danger de la prospérité et du caractère des Allemands par les Juifs*, ne trouva pas moins de nombreux lecteurs. Après les émeutes, Fries s'excusa sans conviction, affirmant que dans son pamphlet il n'avait fait qu'appeler à l'extermination « radicale » du judaïsme, non pas à celle des Juifs eux-mêmes. Dans son rapport sur les émeutes, le chef de la police de Coblenche observa que les incitations intellectuelles et religieuses étaient devenues si générales que beaucoup jugeaient désormais « méritoire de maltraiter les Juifs ». ⁶⁹

C'est également ce que souligne Helmut Bering dans son *Histoire de l'antisémitisme en Allemagne*⁷⁰ en faisant mention des accusations qui furent portées contre l'Église catholique au moment des émeutes qui survinrent en Rhénanie de juillet 1834 à avril 1835 après qu'on eut retrouvé mort un enfant de six ans. Des rumeurs attribuèrent le meurtre à des pratiques rituelles juives et ce furent entre 400 et 500 personnes qui se rassemblèrent dans la bourgade de Neuenhoven qui fut entièrement mise à sac. Aux cris de *Hep ! Hep !* les émeutes se répandirent ensuite dans les bourgs des alentours. La police et la troupe intervinrent mais durent s'opposer aux milices armées qui patrouillaient et s'en prenaient aux biens juifs. L'historien précise alors :

« L'Église catholique se retrouva dans une situation difficile. On la soupçonna de ne pas être étrangère à la fanatisation de la population, d'avoir contribué à la diffusion des mensonges sur le meurtre rituel, et même de soutenir les croyants dans leur antijudaïsme, sinon dans leur attitude antiprotestante et antiprussienne. [...] Un grand doute subsiste sur la réalité des accusations portées par la bureaucratie d'État prussienne.

Il faudrait bien évidemment mener des recherches dans les journaux français de l'époque pour comprendre quelle(s) image(s) des événements put avoir Bertand, mais l'on sait qu'il avait beaucoup de goût pour la langue et la littérature allemandes et il est probable que c'est bien à l'horreur de ces émeutes que *Gaspard de la Nuit* doit en partie ses teintes sombres. Il est même possible que ce soit à elles aussi que « Les deux Juifs » doive son étrange mélange de tonalités, qui paraît refléter assez exactement ce dont l'écrivain Ludwig Robert, qui fut témoin d'émeutes, écrivit à sa soeur. Nous citons de nouveau le livre d'Amos Elon :

Le deuxième jour, en fin de soirée, la police finit par arrêter ou disperser la plupart d'entre eux. La police et des patrouilles montées pressaient la foule de

⁶⁹ *op. cit.*, p. 108-110.

⁷⁰ Helmut Bering, *Histoire de l'antisémitisme en Allemagne*, traduit par O. Mannoni, [première édition en 1988 sous le titre *Moderner Antisemitismus in Deutschland*], Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1991.

rentrer chez elle. Mais « à peine les patrouilles passaient-elles leur chemin, écrit Robert, que l'on entendait à nouveau retentir les *Hep ! Hep Jude vereck !* Au milieu de gros éclats de rire, plus amusés que sauvages et fanatiques.⁷¹

On croit entendre la « troupe de gens » qui « se rua avec vacarme des bouges du voisinage », les cris qui éclatèrent « comme les dragées d'une sarbacane » et les « turlupins » courant « joyeusement vers la place du Marché, d'où le vent chassait des étincelles de paille et une odeur de roussi. » On ne sait pas d'abord s'il faut en rire ou en être terrorisé. Mais les slogans ne nous font pas balancer longtemps : « Par ici, la cagoule du diable ! Deux juifs dehors pendant le couvre-feu ! » - « Assomme ! Assomme ! » (p. 93-94)

Cynique Maître Ogier

Extrêmement sensible à ce qui se passe en Europe, Bertrand ne l'est pas moins, on s'en doute, à l'actualité française. Le texte « Maître Ogier » sur lequel Steve Murphy vient d'attirer l'attention⁷² est de ce point de vue extrêmement révélateur. La confrontation du poème avec son épigraphe et le sens antiphrastique que nous sommes invités à donner au substantif « preud'homme » amènent à jeter le soupçon sur le premier niveau de lecture du texte et à entendre la fable sonner de manière amèrement ironique. Un précieux document vient confirmer cette lecture : le *Procès du journal républicain Le Patriote de la Côte d'Or et de l'association dijonnaise contre les impôts anti-populaires sur les boissons et sur le sel acquittés à l'unanimité par la Cour d'assises de Dijon*, Au Bureau du Populaire, 1833.

Voici le rappel des faits que nous offre cette publication à « 5 sous » : Une association de citoyens (« propriétaires », « vigneron », « négociants » « pris dans toutes les nuances d'opinions politiques ») est créée et déclare dans un acte de constitution daté du 13 août 1833 qu'« irrités de voir le Gouvernement non seulement conserver, mais augmenter même les impôts sur les boissons et sur le sel », des citoyens se regroupent « à Dijon contre ces odieux impôts et invitent tous les départements à s'associer avec le département de la Côte d'Or ». Le début du texte nous paraît particulièrement intéressant pour lire « Maître Ogier » aussi nous permettons-nous de le citer un peu longuement :

L'égalité des charges, les lois de la production, les conditions de la richesse publique et du bien-être individuel, tout disparaît devant les iniquités et le mauvais génie du fisc. C'est le pauvre qu'il pressure, c'est le travail qu'il paralyse ; le moindre vice du budget est dans son énormité.

Mais entre tous les impôts, il en est un qui, plus qu'aucun autre, frappe le pauvre, le travail, l'agriculture, le commerce ; c'est celui dont le seul nom en dit plus que tous les raisonnements, qui, sous le titre de *Droits réunis, tua la popularité de l'Empereur*, et qui, sous le titre de *Contributions indirectes*, remplace dans la haine des masses la dîme et les droits féodaux.

La taxe sur les boissons et sur le sel est particulièrement odieuse au peuple : il supporte patiemment toutes les privations, toutes les charges ; mais cette taxe a toujours lassé sa résignation, et, parmi les fléaux qu'il subit encore, elle est le seul peut-être que l'habitude n'a jamais rendu plus tolérable.

Et de poursuivre, après avoir exposé les raisons pour lesquelles cet impôt produit en outre des effets « désastreux » sur l'agriculture et le commerce :

Cependant le gouvernement est loin de vouloir alléger le fardeau des contributions indirectes : la pensée hautement manifestée par le ministre des finances actuel est au contraire *qu'il faut l'accroître*. S'il n'a pu exécuter ce projet dans la dernière session, il n'a pas renoncé à le reproduire dans la session

⁷¹ *op. cit.*, p. 111.

⁷² « Les manies de Maître Huytlen (promenade digressive en compagnie du Marchand de Tulipes) », *Insignis, op. cit.*

prochaine ; la chambre ne sera pas dissoute ; et *cette chambre* ne garantit d'autre *intérêt que celui du fisc*.

Il ne faut donc attendre ni du gouvernement ni des *prétendus représentants du pays* un allègement aux charges publiques, et notamment à celles qui pèsent sur le prolétaire ; tout indique au contraire qu'elles seront *augmentées*, car la science financière actuelle consiste à faire que celui-là paie d'avantage qui possède moins.

[...]

Le texte rappelle ensuite les événements qui se succédèrent :

Le 12 septembre, le *Patriote de la Côte d'Or* publie, sans aucune réflexion, cet acte d'association. Deux jours après le procureur général requiert la saisie du journal et de la liste des associés. M. Petit, substitut du procureur du roi, chargé de la saisie, donne sa démission.

La suite traduit bien quel retentissement l'événement a eu dans la France de ces années-là et en offrant un point de vue partisan nous permet de mieux apprécier l'ironie du poème de Bertrand :

Le journal est saisi ; mais la liste n'est pas trouvée, ou plutôt on ne veut pas la trouver, ni poursuivre les associés, qui ne se cachent pas et qui sont bien connus.

Le procureur-général, invoquant une loi de la restauration, celle du 17 mai 1819, prétend que l'association a pour but unique le *refus de l'impôt*, et que, en publiant ses statuts, le *Patriote de la Côte d'Or* a commis un délit, celui de *provocation actuelle à la désobéissance à la loi* sur l'impôt.

Sur sa demande, le tribunal et la cour royale l'autorisent à poursuivre le *Patriote* devant la cour d'assises.

[...]

c'est [...] le premier procès intenté dans le département à la presse républicaine, et ce sont les questions politiques les plus brûlantes qui vont être l'objet des débats : la curiosité est donc vivement excitée.

À l'audience du 30 novembre 1833 sous la présidence de M. Muteau

Une foule immense de citoyens et de fonctionnaires, pressés jusques derrière les juges, les jurés et l'accusé, remplissent toutes les parties de la cour d'assises (autrefois grand-chambre du parlement de Bourgogne), la vaste salle des Pas-Perdus qui la précède, et toutes les pièces environnantes.

Un déploiement inaccoutumé de forces militaires annonce que de vives inquiétudes préoccupent l'autorité, et qu'il s'agit d'une de ces causes extraordinaires qui intéressent et remuent la population toute entière.

Le procureur général

soutient que l'association et le journal sont les organes de la *faction républicaine* ; que cette faction exploite les passions populaires, et qu'il s'agit, dans la cause, d'une question d'ordre social, d'une question de *renversement* ou de *conservation du gouvernement actuel*.

Sont ensuite citées les défenses ardentes et vibrantes du rédacteur du *Patriote* et « l'honorable député de

la Côte d'Or », M. Cabet. Nous y renvoyons le lecteur qui y percevra le contexte de création de *Gaspard de la Nuit*, en nous contentant de souligner ce court passage qui explique sans doute en partie l'allégorie de Bertrand :

Il s'agit de l'intérêt de 500,000 propriétaires de vignes, de 4,500,000 ouvriers vigneron, de 300,000 négocians ou marchands, et du peuple entier lui-même.

Il est plus que vraisemblable que c'est à ces « impôts anti-populaires » que « Maître Ogier » fait allusion, le choix de la métaphore viticole apparaissant autant comme une image directe de la manière dont le Gouvernement considérait les travailleurs et le peuple à « pressurer », qu'une allusion aux impôts sur les *boissons*, qu'un hommage aux Bourguignons qui résistèrent à l'offensive gouvernementale. On objectera qu'en 1833 Bertrand avait quitté Dijon et venait de s'installer à Paris. Certes. Mais outre qu'il est évident que tout ce qui entoura cet impôt eut un important retentissement, il est peu probable qu'on le laissa dans l'ignorance des détails de la constitution de l'association et du procès : ancien collaborateur du *Patriote de la Côte d'Or*, il était aussi l'ami d'un des membres les plus actifs de l'association, James Démontry⁷³. Il nous paraît inutile d'ajouter que 1833 est une année où il travaille de manière particulièrement assidue à *Gaspard de la Nuit*, que Renduel a accepté de publier et qui achètera le manuscrit trois ans plus tard.

L'ensemble des signes de régression par rapport aux idéaux et avancées de 1789 dont *Gaspard de la Nuit* se fait l'écho s'inscrivent, nous le voyons, dans des contextes historiques précis. Mais nous sommes déjà trop éloignés de notre péninsule de départ. Voyons donc simplement pour terminer ce qu'il en est du livre V et plus particulièrement du poème qui l'ouvre, « La Cellule », qui fait, lui, écho à la brûlante actualité des années 1820.

Gitan armé vs « moine-soldat »

Nous l'avons vu, l'image du « tromblon sous [l]a robe » est suffisamment puissante pour supporter de multiples interprétations : elle fait signe du statut de Masque du personnage, de son héritage familial (il apparaît ainsi comme le digne fils de son père, chef de voleurs), mais aussi de la nature de palimpseste du poème tout entier et de ses nombreux niveaux de lecture (exotérique et ésotérique) ; elle est sans doute même porteuse d'une équivoque sexuelle en écho au *Trappiste d'Aiguebelle*. Il est probable pourtant que c'est à une autre association d'idées que les lecteurs de l'époque de la composition du texte étaient invités, si on tient compte de ce qui la lie à l'image du « boute-selle ».

Les deux termes, « boute-selle » et « tromblon », sonnent en effet étrangement dans le poème, dans la mesure où ils renvoient au langage des soldats, beaucoup plus qu'aux stéréotypes littéraires des bandits ou des Gitans. Le premier apparaît dans la strophe 3. Ce terme, qui désigne le « signal donné avec la trompette pour avertir les cavaliers de placer la selle et de monter à cheval » (*TLFI*) s'emploie normalement en contexte militaire. Lorsque V. Hugo y recourt pour le départ des « truands » de *Notre-Dame de Paris*, il souligne d'ailleurs le glissement qu'il doit opérer pour créer l'image : « À ce mot, qui fit l'effet du boute-selle sur un régiment en halte, tous les truands, hommes, femmes, enfants, se précipitèrent en foule hors de la taverne avec un grand bruit d'armes et de ferrailles. » (exemple donné par le *TLFI*). Le deuxième, désignant une arme capable de tirer plusieurs projectiles en une seule charge, paraît lui aussi plus adapté à un contexte militaire qu'à l'attaque d'un étudiant ou d'un prélat ne faisant qu'un avec sa mule. Sa faible fréquence en contexte littéraire -c'est le texte de Bertrand qui est donné en exemple dans le *TLF*- le confirmerait. Ces incursions du registre militaire dans le poème tendent à superposer à l'image du gitano armé celle d'un moine-soldat dans l'esprit des lecteurs. Or, il est un « moine-soldat » célèbre qui occupa les journaux dans les années 1820, auquel Bertrand pense de

⁷³ Sur les rapports entre Bertrand et James Démontry, voir *OC*, p. 743-745 et p. 928. Le nom du signataire apparaît p. 4 du *Procès du journal républicain Le Patriote de la Côte d'Or et de l'association dijonnaise contre les impôt anti-populaires sur les boissons et sur le sel acquittés à l'unanimité par la Cour d'assises de Dijon*, Au Bureau du Populaire, 1833.

toute évidence puisqu'il s'agissait d'un moine trappiste et que d'assez nombreux textes lui furent consacrés, dont le meilleur fut sans doute celui ... d'Alfred de Vigny.

Quand un poème en cache un autre *ou* les ruses de l'hommage épigraphique

Tout autant qu'à « La Prison », c'est en effet au poème « Le Trappiste » des *Poèmes antiques et modernes* que Bertrand renvoie le lecteur de « La Cellule » et au personnage historique qui l'a inspiré, Antonio de Maragnon. Pour comprendre l'enjeu de cette référence, il faut nous replacer dans le contexte de la composition du poème dont les premières versions qui nous sont connues datent de 1827, époque où Bertrand lisait ses textes à la SED et préparait son recueil de *Bambochades*, époque aussi qui succède à l'échec de la révolution d'Espagne, brisée par la contre-révolution des « bandes de la foi » relayée par la Sainte-Alliance. Plusieurs journaux français firent dans les années 1822-1823 une large place à la contre-révolution espagnole et en particulier à l'un de ses « héros », surnommé « Le Trappiste » parce qu'il était un ancien soldat qui s'était retiré dans l'unique couvent trappiste que comptait l'Espagne -fondé par des moines qui avaient émigré après la Révolution française- et qui avait repris du service pour écraser la révolution libérale et anticléricale des Cortès commencée en 1820. Mis en vedette par *Le Moniteur* ou le *Journal des débats*, héroïsé par l'*Histoire de la révolution d'Espagne par un témoin oculaire* de Sebastián Miñanoy Bedoya (Paris, 1824), évoqué par Chateaubriand dans *Le Congrès de Vérone*, il inspire des ouvrages en vers comme *Le Trappiste, élégie héroïque* d'Ernest de Bloisville ou *Don Antonio de Maragnon* de Madame Caroline de M., et, surtout, « Le Trappiste » de Vigny. Mais l'auteur des *Poèmes antiques et modernes* ne se contente pas comme Sebastián Miñanoy Bedoya par exemple de hausser le personnage au rang d'une véritable exemplarité ; il en fait le plus haut représentant du royalisme. De fait, Vigny ne raconte pas l'un de ces moments héroïques où, grâce au Trappiste, le camp royaliste remporte une victoire sur les libéraux ; il choisit, lui, d'écrire un texte qui rende compte des événements du 7 juillet 1822, ce moment de crise grave, où le roi parut désavouer les « bandes de la foi » dont Antonio de Maragnon était un des meneurs. Comme l'écrit André Jarry, Vigny choisit donc d'écrire un poème où le Trappiste qui « défend la monarchie dans son principe alors même que le roi la trahit » apparaît comme « plus royaliste que le roi »⁷⁴. On comprend que le fervent républicain qu'était Bertrand -bouillonnant du feu de la jeunesse- trois ou quatre ans après les événements, ait pu vouloir répondre à Vigny en opposant à son moine-soldat un gitan armé qui n'hésite pas lui non plus à prendre le maquis et à vivre selon ses convictions. Sous couvert de l'hommage au poète de la liberté de penser et de créer de « La Prison », Bertrand oppose à l'idéal politique du royaliste Vigny, la liberté montagnarde d'un homme du peuple. Par un de ces tours dont l'histoire littéraire est riche, il se trouve que le jeu de masques recèle plus de saveur encore pour les lecteurs d'aujourd'hui qui ont accès au dossier génétique du « Trappiste » : nous y apprenons qu'un brouillon inachevé donne à penser que Vigny avait envisagé d'écrire une suite à ce poème, où le héros aurait subi le sort du ... Masque de fer⁷⁵

Une prose en liberté

Si *Gaspard de la Nuit* est construit comme une « antibible »(G. Kliebenstein⁷⁶), c'est que nul finalisme n'oriente l'existence de l'humanité dépeinte dans les *Fantaisies de Gaspard de la Nuit*. L'homme doit donc veiller à ce que, dans le bref espace de temps où il est la « pierre angulaire » de la création, chacun ait la possibilité de goûter au bonheur de vivre. Aussi Bertrand lutta-t-il activement contre tout ce qui entravait en son temps ses exigences de liberté, d'égalité et de fraternité et en confia le précieux dépôt à un *silène* des temps postrévolutionnaires et réactionnaires. De ce point de vue, *Gaspard de la Nuit* apparaît comme le déploiement du LARVATUSPRODEO des hommes libres sous chape de plomb : sous les apparences de l'allégeance à la religion (*larvatus pro Deo*) le poète s'avance masqué (*larvatus prodeo*) pour célébrer les principes éthiques et politiques auxquels il croit, à la barbe des docteurs et des censeurs de tout poil, et en partager les plaisirs avec les lecteurs sensibles au « nouveau genre » de prose qu'il invente. Une prose en liberté.

⁷⁴ *op. cit.*, p. 1009.

⁷⁵ *op. cit.*, p. 1219.

⁷⁶ Georges Kliebenstein, « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », *op. cit.*

Nathalie Ravonneaux