



HAL
open science

Gaspard de la Nuit, les “ fantaisies ” et la fantaisie

Akane Miyazaki

► **To cite this version:**

Akane Miyazaki. Gaspard de la Nuit, les “ fantaisies ” et la fantaisie. Linguistique. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT: 2023SORUL133 . tel-04521187

HAL Id: tel-04521187

<https://theses.hal.science/tel-04521187>

Submitted on 26 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE III (ED 019) Littératures françaises et comparée
Centre d'étude de la langue et des littéraires françaises (CELLF)

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature et civilisation française

Présentée et soutenue par :

Akane MIYAZAKI

le : 19 décembre 2023

Gaspard de la Nuit,
les « fantaisies » et la fantaisie

Sous la direction de :

M. André GUYAUX – Professeur émérite, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Sylvain LEDDA – Professeur, Université de Rouen

Mme Esther PINON – Maîtresse de conférence, Université Rennes 2

M. Henri SCEPI – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

M. Nicolas WANLIN (Président du jury) – Maître de conférence, École Polytechnique

REMERCIEMENTS

Avant tout, je tiens à remercier Monsieur le professeur André Guyaux pour avoir accepté de diriger ma thèse. Assister à ses cours, bénéficier de ses corrections et conseils, a été un grand plaisir. Cette expérience nourrira ma future vie de chercheuse.

Je tiens ensuite à remercier tout particulièrement l'ensemble des membres du jury, Madame Esther Pinon, Messieurs Sylvain Ledda, Henri Scepi et Nicolas Wanlin d'avoir accepté d'examiner mon travail. Faire lire cette thèse à des spécialistes de Bertrand et de la poésie en prose, que j'ai eu du mal à rencontrer au Japon, est un grand bonheur pour moi. Je remercie également Messieurs Bernard Vouilloux et Didier Philippot, membres du comité de suivi, pour avoir examiné chaque année l'avancement de mon travail et pour leurs conseils, ainsi que Mesdames Aurélia Cervoni et Madame Francesca Guglielmi pour leur aide dans les démarches universitaires et pour leurs encouragements.

Mes remerciements vont également à Monsieur Takeo Kawase, qui soutient mes recherches en littérature française depuis mon entrée à l'université de Waseda. Mes études en France ont été rendues possibles non seulement par Monsieur Kawase, spécialiste du XIX^e siècle, qui a chaleureusement encouragé mon travail sur Bertrand, mais aussi par Messieurs Masao Suzuki et Naohiko Seto, qui m'ont donné une perspective d'une autre époque, Madame Odile Dussud, qui m'a aidée en ce qui concerne le français, et Monsieur Eiju Tsujimura, qui m'a fourni de nombreux articles sur Bertrand. Je tiens également à remercier Monsieur Takaharu Hasekura pour m'avoir recommandé la Cité internationale universitaire de Paris comme lieu idéal pour commencer mon séjour en France.

Par miracle, j'ai pu rencontrer à Paris Monsieur Shigeru Oikawa, traducteur japonais de *Gaspard de la Nuit* à l'origine de mes recherches. Je tiens à le remercier à nouveau pour m'avoir donné de nombreux ouvrages précieux sur Bertrand.

Par le même heureux hasard, la *Revue Bertrand* a été lancée en 2018, juste après le début de mes études en France. Mes remerciements et mon amitié vont à sa directrice, Madame Nathalie Ravonneaux. Je tiens également à remercier Madame Régine Pajot et Monsieur Rémi Buquet, qui, avec elle, m'ont aidée à corriger cette thèse. Leurs chaleureux encouragements m'ont toujours donné de la force.

En devenant étudiante à Paris, ville que Bertrand admirait tant, j'ai aussi réalisé un rêve. Je tiens à remercier toutes les personnes que j'y ai rencontrées et à témoigner de mon amour pour mes amis et à ma famille qui m'ont soutenue depuis le Japon.

INTRODUCTION

Motivation de la recherche

En 1908, Maurice Ravel a composé un triptyque pour piano, *Gaspard de la Nuit. Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand*. L'année suivante, Ricardo Viñes, pianiste et ami intime du compositeur, l'a exécuté au piano. Depuis lors, cette pièce, qui exige une grande virtuosité, est connue comme l'un des chefs-d'œuvre de Ravel¹. La violoniste Hélène Jourdan-Morhange, autre amie de Ravel, se souvient avec nostalgie de cette époque :

C'est Ricardo Viñes qui lui fit connaître *Gaspard de la Nuit*.

Peu de musiciens connaissaient Aloysius Bertrand (de son vrai nom Louis Bertrand), figure étrange d'une époque où le romantisme s'aggravait, si j'ose dire, des visions de cauchemar du « gothique fabuleux », et dont les dessins et le Quasimodo de Victor Hugo sont des expressions caractéristiques.

Ravel, amoureux d'Edgar Poe, attiré par la faune diabolique, devait être tenté par ce poète exceptionnel et tourmenté. *Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*, tel est le sous-titre de *Gaspard de la Nuit* dont les poèmes, en effet, ont le relief des eaux-fortes de ces maîtres graveurs : mots précis qui cernent un contour et font naître l'image, évoquant, dans la plus grande partie du livre, des visions infernales du Moyen Âge. [...] On conçoit que cet orfèvre des mots ait subjugué notre orfèvre des sons² !

« Cet orfèvre des mots », Louis Bertrand (1807-1841), dit Aloysius Bertrand, auteur de l'œuvre *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* parue en 1842, est souvent considéré comme le fondateur du poème en prose, et est apprécié par toutes les générations et dans tous les domaines artistiques. Le triptyque de Ravel est un bon exemple de l'intérêt pour la littérature d'un musicien qui a cherché des notes plus libres en franchissant les frontières des époques et des genres.

En grandissant dans la culture japonaise, je me suis aperçue d'un autre exemple de franchissement de frontières : outre la musique de Ravel, l'œuvre de Bertrand est connue au Japon. La pièce du musicien a été introduite vers 1930, mais le recueil original circulait dans l'archipel dès 1915, de sorte qu'une traduction était déjà prête pour satisfaire l'intérêt

¹ Maurice Ravel, *Gaspard de la Nuit. Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand*, Durand, 1909.

² Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous. L'homme, l'ami, le musicien*, avec une préface de Colette, de l'Académie Goncourt, et des dessins inédits de Luc-Albert Moreau, Genève, Éditions du Milieu du monde, 1945, p. 115-116.

d'un public amateur de piano. Depuis lors, diverses autres traductions de l'ouvrage ont suivi, jusqu'à ce que leur influence fasse évoluer la tradition poétique japonaise³. En effet, comme l'indique Yoshikazu Nakaji, la traduction était l'un des moteurs du processus créatif des poètes japonais, comme dans la période préromantique en France :

L'une des caractéristiques modernes de la poésie japonaise réside dans le fait que le travail du traducteur assouplit, par nécessité, le langage figé et que la création approfondit et assimile ensuite ce langage renouvelé. D'où vient le prestige des traducteurs ; d'où vient également qu'un bon poète ne fait souvent qu'un avec un excellent traducteur. Traduction et création allant de pair dans la voie de leur modernisation, c'est la première qui devance et provoque la seconde. Nous connaissons un phénomène similaire dans la littérature française : à l'époque préromantique, la traduction de poèmes en vers écrits en d'autres langues européennes fut un des moteurs de l'avènement du poème en prose moderne. Mais, dans la modernité japonaise, les secousses venant de l'étranger étaient bien plus massives et fondamentales⁴.

Le mérite de la première traduction des poèmes de Bertrand en japonais revient au grand poète-traducteur Bin Ueda, qui a fait connaître de nombreux poètes français et belges, en particulier des symbolistes, tels que Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Rodenbach, Maeterlinck, entre autres. En traduisant quelques extraits de *Gaspard de la Nuit* (1915)⁵, Ueda expérimentait lui-même une nouvelle façon d'écrire de la poésie. Longtemps, la poésie japonaise traditionnelle a été enfermée dans des règles rigoureuses, comme l'a été la poésie française classique. On appliquait aux poèmes la langue littéraire et la cadence régulière de cinq et sept syllabes. Les vers français ont été traduits autrefois en utilisant ces règles, afin de maintenir l'atmosphère des poèmes originaux, composés par exemple en alexandrins. Mais un tel travail est toujours confronté aux limites de la différence entre les langues : cette insistance sur les règles a entraîné des changements dans la composition des poèmes originaux et l'utilisation de mots archaïques et raffinés à l'extrême. La tâche à accomplir consistait donc à assouplir la langue, en poésie ou en traduction, qui s'était figée. Dans ce contexte, Ueda s'est tourné vers *Gaspard de la Nuit*, entièrement écrit en prose et sans rimes, qu'il a traduit en expérimentant la langue vulgaire et orale, ainsi que la liberté du nombre de phonèmes. Après sa mort, nombreux sont ceux qui ont continué

³ Sur l'acceptation de Bertrand au Japon, voir : Akane Miyazaki, « La réception de *Gaspard de la Nuit* au Japon. De la traduction et de la naissance de la poésie japonaise en vers libres », *Revue Bertrand*, n° 5, 2022, p. 199-220.

⁴ Yoshikazu Nakaji, « Aspiration et invention : les poètes japonais et la "France" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 53, 2001, p. 37-38.

⁵ Bin Ueda a commencé à traduire *Gaspard de la Nuit* à partir du premier chapitre en 1915, mais sa mort est survenue subitement en 1916.

à traduire *Gaspard de la Nuit*, et des poètes japonais qui écrivaient des vers libres ont également commencé à apparaître. Ainsi, les tentatives d'Ueda ont révolutionné non seulement la méthode de traduction, mais également la forme de la poésie japonaise elle-même. Il s'agit d'une heureuse rencontre, par-delà le temps et les pays, entre un poète français désireux de créer un nouveau genre de prose et des écrivains japonais qui réfléchissaient à une poésie plus libre. Helen Hart Poggenburg, dans sa préface aux *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, publiées en 2000, déclare que « la bibliographie des écrits sur lui n'existait pour ainsi dire pas avant la publication de S. Oikawa en 1976⁶ ». Shigeru Oikawa, spécialiste japonais de littérature française et comparée, a publié la traduction japonaise la plus diffusée de *Gaspard de la Nuit*⁷. Il s'est intéressé très tôt à Bertrand, en commençant par ses premières études bibliographiques et en laissant derrière lui plusieurs analyses détaillées qui sont encore importantes aujourd'hui⁸. L'abondance des traductions a ainsi encouragé les poètes japonais à écrire en prose, et les chercheurs à se lancer dans des études sur Bertrand, considéré comme un pionnier.

Il est naturel que de nombreux obstacles linguistiques entravent le processus de traduction, notamment de la poésie, d'une langue à une autre, mais nous savons au moins que la littérature d'un pays, et par extension ses études, se sont souvent épanouies grâce à l'assimilation de la littérature étrangère. Cet intéressant mouvement réciproque est le même dans le cas de la littérature française, comme l'a mentionné Yoshikazu Nakaji ci-dessus, et il en allait ainsi pour Bertrand. Pourquoi ce dernier a-t-il décidé d'écrire sa poésie en prose plutôt qu'en vers ? Pourquoi est-il considéré comme l'inventeur du « poème en prose » ? Comment la forme de la poésie française, qui a tant influencé celle du Japon, a-t-elle évolué ? Telles sont les motivations qui m'ont conduite à m'intéresser à Aloysius Bertrand et à la relation entre son œuvre et son époque.

⁶ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, édition établie et annotée par Helen Hart Poggenburg, Honoré Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2000, p. 18. Cf. Shigeru Oikawa, « Aloysius Bertrand. Notices bibliographiques et iconographiques », *Études de littérature comparée* [université de Tokyo], n° 29, avril 1976, p. 7-19.

⁷ Aloysius Bertrand, *Yoru no Gaspâru* (*Gaspard de la Nuit*), traduit en japonais par Shigeru Oikawa, Tokyo, Iwanami-shoten, 1991.

⁸ Pour ne citer que les plus importantes : Shigeru Oikawa, « Aloysius Bertrand et le poème en prose », *Études de langue et littérature françaises* (Tokyo), n° 28, mars 1976, p. 46-60 ; « *Yoru no Gaspâru shohan no sho-mondai* » (« Quelques remarques sur la première édition de *Gaspard de la Nuit* ») [en japonais], *The Proceedings of the Department of Foreign Languages and Literatures* (Tokyo), n° 24, février 1977, p. 71-90 ; « *Aloysius Bertrand no inbun-shi* » (« Le Poème en vers d'Aloysius Bertrand ») [en japonais], *Journal of Saitama University (Foreign Languages & Literature)* (Saitama), n° 14, septembre 1980, p. 23-40.

Bertrand commence à écrire vers 1826 et vend le manuscrit de *Gaspard de la Nuit* à un éditeur, Eugène Renduel, en 1836 : son activité créatrice coïncide avec l'aube et l'apogée du romantisme. Cependant, la publication de ce recueil a sans cesse été reportée, et la première édition n'a paru qu'en 1842, l'année qui a suivi la mort de l'auteur. Son œuvre, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, résultat de sa brève mais dense activité créatrice, a été publiée à titre posthume par ses amis Sainte-Beuve, David d'Angers et Victor Pavie. En raison de ce retard, le recueil n'a toutefois pas connu un grand succès lors de sa publication, et l'écho a été moindre. Aurélia Cervoni a recueilli les réactions du public à *Gaspard de la Nuit* entre sa parution en 1842 et sa première réédition en 1868 (en réalité en 1869)⁹. On constate qu'immédiatement après la première publication, le livre est mentionné par quelques écrivains et critiques, par Sainte-Beuve, qui le préface, mais aussi par Paul de Molènes, Émile Deschamps, Léonard (dit Léon) Boitel et Auguste Desplaces. Sainte-Beuve décrit l'œuvre de Bertrand comme un recueil de « petites ballades en prose, dont le couplet ou le verset exact simulait assez bien la cadence d'un rythme¹⁰ », et Léon Boitel, en écho au critique, le présente comme « une suite de petites ballades en prose dont le couplet ou le verset exact simule admirablement la cadence du rythme¹¹ ». En revanche, selon le compte rendu d'Émile Deschamps, publié la même année que celui de Boitel, « ce sont des fantaisies qui sont en littérature ce que sont en peinture celles de Rembrandt et de Callot¹² ». Comme on peut le constater, le terme de « poème en prose », tel qu'il est utilisé aujourd'hui, n'était pas encore employé pour les poèmes de Bertrand, qui étaient appelés « petites ballades en prose » ou, comme l'indique le sous-titre du recueil, « fantaisies ».

Bien que Bertrand soit aujourd'hui souvent considéré comme le fondateur du « poème en prose », il n'a jamais nommé ainsi son œuvre. Il utilisait le terme de « fantaisies ». Ses « fantaisies » ne semblent pas avoir été associées au genre avant les années 1860 : Baudelaire s'est beaucoup inspiré de Bertrand pour ses *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Cependant, comme l'affirme Jean-Luc Steinmetz, quand Baudelaire présente Bertrand comme un modèle, il « parle surtout de “prose poétique”, voire de “prose lyrique”, même si, dès 1861, il choisit le vocable de “poèmes en prose”

⁹ « Fortune de *Gaspard de la Nuit* 1842-1869 », textes réunis par Aurélia Cervoni, dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Classiques Garnier, 2010, p. 277-409.

¹⁰ *Ibid*, p. 287.

¹¹ *Ibid*, p. 313.

¹² *Ibid*, p. 311.

pour caractériser ses propres textes¹³ ». Baudelaire, quand il envisage cette « prose poétique, musicale sans rythme et sans rime¹⁴ », parle non plus tellement de Bertrand mais de ce qu'il a lui-même tenté. Georges Blin reconnaît que Bertrand a effectivement fourni à Baudelaire « du moins un prétexte ou un “point de départ”¹⁵ », mais il souligne les limites du projet d'imiter Bertrand. Il distingue clairement les « fantaisies » de Bertrand des « poèmes en prose » de Baudelaire :

Baudelaire applique, en effet, à la vie « moderne » et « abstraite » un procédé que le petit romantique avait réservé à la vie « ancienne » et « pittoresque ». L'auteur des *Fantaisies*, qui unit le coloris concentré d'un Hérédia au mouvement cavalier des ballades hugoliennes, possède un tour d'imagination tout archéologique : ses pastiches minutieux de vieilles estampes évoquent, dans le décor et les costumes de W. Scott, Charles le Téméraire ou Marion Delorme : comme nous sommes loin du « Peintre de la Vie Moderne » ! Ce sont Constantin Guys, Méryon et Manet – non Callot ou Téniers – qui eussent pu illustrer les *Poèmes en Prose* de Baudelaire¹⁶.

Georges Blin remonte même à Boileau en notant que la formule du titre de Baudelaire n'était pas nouvelle¹⁷, mais il considère que ses *Petits Poèmes en prose* marquent « un commencement absolu », « autant que le permettent les lois de la création littéraire »¹⁸. Plus tard, Stéphane Mallarmé s'est également intéressé aux poèmes de Bertrand, et a écrit dans une forme semblable à la sienne *Divagations* (1897) ou son expérimental *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Lorsque Villiers de L'Isle-Adam fait l'éloge des tentatives de Mallarmé, il mentionne le nom de Bertrand en indiquant : « Je viens de lire vos admirables poèmes en prose ! [...] il faut absolument être au diapason du *violon démantibulé* de Louis Bertrand pour saisir la profondeur de votre idée et le talent excellent de la composition¹⁹. » Ainsi, Bertrand a de plus en plus souvent été associé au « poème en prose ». D'ailleurs, de nombreux écrivains, comme Georges Rodenbach, François Coppée et Théodore de Banville, admirent et imitent Bertrand²⁰. Huysmans s'est lui aussi essayé à la poésie en prose dans *Le Drageoir aux épices* (1874)

¹³ Jean-Luc Steinmetz, *Ces poètes qu'on appelle maudits*, Neuchâtel, À la Baconnière, 2020, p. 46.

¹⁴ Charles Baudelaire, « Petits Poèmes en prose », *La Presse*, 26 août 1862, p. 1.

¹⁵ Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948, p. 147.

¹⁶ *Ibid.*, p. 148.

¹⁷ *Ibid.*, p. 145. Dans sa lettre à Perrault, Boileau appelle « Poèmes en prose » des romans comme *L'Astrée* et *Télémaque*, qui sont des substituts de l'épopée (« À M. Perrault » [1699-1700] ; *Œuvres complètes* de Boileau, édition établie et annotée par Françoise Escal, introduction par Antoine Adam, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 572).

¹⁸ Georges Blin, *op. cit.*, p. 143.

¹⁹ Lettre de Villiers de l'Isle-Adam à Stéphane Mallarmé, 27 septembre 1867 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 982.

²⁰ Voir Helen Hart Poggenburg, « Introduction », *ibid.*, p. 15-16.

et *Croquis parisiens* (1880). Surtout, il fait mention, dans *À rebours* (1884), de « ce fantasque Aloysius Bertrand », inclus dans une anthologie remplie de la forme préférée de des Esseintes, le « poème en prose »²¹. Puis, au XX^e siècle, André Breton et ses compagnons surréalistes redécouvrent Bertrand. Paul Eluard apprécie le poète et écrit son propre poème en prose « Louis Bertrand : *Gaspard de la Nuit*²² ». Pour Raymond Schwab, Bertrand est « une articulation éternelle de l’histoire littéraire²³ ». Pour Louis Aragon, son recueil est « une porte qui s’ouvre » ou « un gond qui tourne »²⁴. Bertrand occupe donc, comme l’affirme Helen Poggenburg, une « place primordiale dans la genèse du poème en prose moderne », et « les poètes depuis Baudelaire ont témoigné de son originalité et de son actualité »²⁵.

Cependant, Bertrand a malencontreusement pâti d’un contretemps supplémentaire dans les recherches à son sujet, venant s’ajouter à celui de sa première publication et au retard dans sa réputation. Cela est dû, en grande partie, à l’absence, pendant longtemps, d’édition « complète » de ses œuvres, comme le souligne également Helen Poggenburg²⁶. La première édition de *Gaspard de la Nuit*, en 1842, a subi quelques modifications de la part des éditeurs. Cependant, celle de Charles Asselineau en 1868, inspirée par Baudelaire, a été publiée sans aucun changement, de sorte que le texte est resté intact pendant longtemps. Enfin, en 1925, Bertrand Guégan a publié une nouvelle édition d’après le manuscrit, mais celui-ci a ensuite été perdu et les différences entre la première édition et celle de Guégan, ainsi que les erreurs dans cette dernière, n’ont pu être modifiées. Probablement en raison de cette instabilité textuelle, les études biographiques et bibliographiques ont longtemps constitué le courant dominant. Après *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon* d’Henri Chabeuf (1889)²⁷ et *Le Keepsake fantastique* de Bertrand Guégan (1923)²⁸, grâce à Cargill Sprietsma, la première biographie complète du poète a

²¹ Huysmans Joris-Karl, *À rebours ; Romans et nouvelles* de Huysmans, édition publiée sous la direction d’André Guyaux et de Pierre Jourde, avec la collaboration de Jean-Pierre Bertrand, Per Buvik, Jacques Dubois, Guy Ducrey, Francesca Guglielmi, Gaël Prigent et Andrea Schellino, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2019, p. 694-695.

²² Paul Eluard, « Louis Bertrand : *Gaspard de la Nuit* », dans « Chronique », *Littérature*, n° 16, septembre-octobre 1920, p. 41.

²³ Raymond Schwab, « L’aventure d’Aloysius Bertrand », *La Bouteille à la mer. Cahiers de poésie*, n° 48, octobre 1945, p. 20.

²⁴ Louis Aragon, *Chroniques du bel canto*, Genève, Albert Skira, 1947, p. 168.

²⁵ Helen Hart Poggenburg, « Introduction » des *Œuvres complètes* d’Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 15.

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁷ Henri Chabeuf, *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon* [extrait des Mémoires de l’Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon, série IV, t. I, 1889, p. 117-375], Dijon, Darantière, 1889.

²⁸ *Le Keepsake fantastique. Poésies, chroniques et essais. Théâtre inédit. Correspondance* par Aloysius Bertrand, publié par Bertrand Guégan, avec des bois et des lithographies de Celestin Nanteuil, Deveria, Johannot, etc., La Sirène, coll. Collection romantique, 1923.

enfin paru en 1926²⁹. D'autres sont sorties, comme celles de Guy Chambelland, qui a dirigé un numéro spécial sur Bertrand en 1957³⁰, et de Fernand Rude, qui a publié un *Aloysius Bertrand* en 1971³¹. Néanmoins, la plupart de ces études sur Bertrand visaient à « découvrir » le poète à chaque fois à partir de zéro et à saisir sa vie³². Nombre de ces recherches considèrent Bertrand comme un poète romantique, en témoigne les expressions « le romantisme à Dijon » et « une vie romantique », qui figurent dans les titres des ouvrages ou des articles susmentionnés. Certains, comme ceux de René Lalou, Henri Corbat et Réjane Blanc, se concentrent sur la relation du poète avec l'alchimie³³, tandis que d'autres, comme ceux de Gabrielle Madeleine Rogers et de David Scott, traitent de sa relation avec les genres du poème en prose et de la peinture³⁴. Cependant, tous ont rencontré des difficultés en raison de la perte des manuscrits autographes de Bertrand. En 1971, Jean Richer, dans la préface de son édition de *Gaspard de la Nuit*, mentionne l'insuffisance d'études sur ce poète et espère de nouvelles découvertes de matériaux, affirmant que « l'heure de la vraie résurrection littéraire approche sans doute³⁵ ».

Le moment est arrivé après que Max Milner a publié, en 1980, une édition importante de *Gaspard de la Nuit*, accompagnée d'une préface détaillée³⁶. En 1992, le manuscrit autographe a finalement été redécouvert et acheté par la Bibliothèque nationale de France³⁷. Cet événement s'est produit peu de temps après l'organisation d'un groupe d'étude en 1991, pour commémorer le cent-cinquantième anniversaire de la mort de Bertrand. Ce colloque a également été publié en 1993³⁸, et selon Helen Hart Poggenburg, dans son compte rendu, Gisèle Vanhèse indique qu'« il faut espérer que la réapparition

²⁹ Cargill Spietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand (1807-1841). Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Honoré Champion, 1926 ; rééd. avec un avant-propos de Jacques Bony, Eurédit, 2005.

³⁰ *Le Pont de l'épée* (Dijon) [numéro spécial sur Aloysius Bertrand], sous la direction de Guy Chambelland, n° 1, novembre 1957.

³¹ Fernand Rude, *Aloysius Bertrand*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1971.

³² Voir Helen Poggenburg, « Introduction » des *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 18.

³³ René Lalou, *Vers une alchimie lyrique. Sainte-Beuve, Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Baudelaire*, Les Arts et le Livre, coll. XIX^e siècle, 1927 ; Henri Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, José Corti, 1975 ; Réjane Blanc, *La Quête alchimique dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Nizet, 1986.

³⁴ Gabrielle Madeleine Rogers, *The Prose Poems of Bertrand's "Gaspard de la Nuit"*, thèse, University of Maryland, 1961 ; David Scott, *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. Cambridge Studies in French, 1988.

³⁵ *Gaspard de la Nuit*, édition introduite et présentée par Jean Richer, Flammarion, coll. Nouvelle Bibliothèque romantique, 1972, p. 20.

³⁶ *Gaspard de la Nuit*, édition présentée, établie et annotée par Max Milner, Gallimard, coll. Poésie, 1980.

³⁷ *Gaspard de la Nuit* [manuscrit], BnF, Département des manuscrits, NAF 25276.

³⁸ *Les Diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, sous la direction de Francis Claudon, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. Figures libres, 1993.

du manuscrit incitera les critiques à approfondir l'étude³⁹ ». En effet, grâce à cette trouvaille, Helen Poggenburg a édité les premières *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand en 2000, en combinant le matériel nouvellement redécouvert avec les recherches biographiques et bibliographiques antérieures. Cette redécouverte et cette publication ont donné lieu à plusieurs éditions de *Gaspard de la Nuit*, notamment par Dominique Millet-Gérard, Jean-Luc Steinmetz, Jacques Bony et Henri Scepti⁴⁰. Il est donc désormais possible d'analyser en détail les textes de Bertrand, et les recherches à son sujet ont repris. Les études biographiques autrefois dominantes ont également profité de cette occasion pour revenir à la lumière du jour : en 2005, Jacques Bony a réédité la biographie de Cargill Sprietsma⁴¹, et en 2014, Roger Aïm a publié une reconstruction accessible des aspects importants de la vie de Bertrand⁴².

En 2007, un colloque commémorant le bicentenaire de la naissance du poète a été organisé à Sorbonne Université et à l'École normale supérieure (ENS). Ses actes ont ensuite été publiés en 2010 sous la direction de Nicolas Wanlin⁴³. Depuis, les parutions d'études sur Bertrand se sont multipliées, à commencer par des recueils collectifs⁴⁴. Dans nombre de ces collections, les chercheurs analysent et interprètent les textes de Bertrand de manière thématique. En particulier, le livre de Christine Marcandier et Sandrine Bédouret-Larraburu énumère un ensemble de thèmes et de mots-clés liés à *Gaspard de la Nuit*⁴⁵. Des monographies récentes sur Bertrand proposent également une analyse thématique portant, par exemple, sur le romantisme, la phonologie, la musique et la peinture, de l'évolution des genres et le fantastique. Luc Bonenfant, dans sa monographie,

³⁹ Helen Poggenburg, « Introduction » des *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 17-18. Voir également Gisèle Vanhèse, « "Gaspard de la Nuit" d'Aloysius Bertrand. Un parcours imaginal », *Cahiers Gérard de Nerval*, n° 15, 1992, p. 51-59.

⁴⁰ *Gaspard de la Nuit*, édition avec une postface et des notes de Dominique Millet-Gérard, Éditions du Seuil, coll. L'École des lettres, 1993 ; *Gaspard de la Nuit*, édition établie et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Librairie générale française, coll. Classiques de poche, 2002 ; *Gaspard de la Nuit*, édition établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, Flammarion, coll. GF, 2005 ; *Gaspard de la Nuit*, dossier et notes réalisés par Henri Scepti, lecture d'image par Agnès Verlet, Gallimard, coll. Folioplus classiques, 2011.

⁴¹ Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand (1807-1841). Une vie romantique*, op. cit. ; rééd. avec un avant-propos de Jacques Bony, Eurédit, 2005.

⁴² Roger Aïm, *Aloysius Bertrand : épopée de son grand œuvre, "Gaspard de la Nuit"*, Tusson, Du Lérot, 2014.

⁴³ *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, actes du colloque de l'École normale supérieure et de la Sorbonne, 23 et 24 novembre 2007, sous la direction de Nicolas Wanlin, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Colloques de la Sorbonne, 2010.

⁴⁴ *La Toison d'or. Revue semestrielle d'études bourguignonnes* [numéro spécial sur Aloysius Bertrand] (Dijon), n° 3, mai 2003 ; *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit. ; *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, coll. Didact français, 2010.

⁴⁵ Christine Marcandier et Sandrine Bédouret-Larraburu, "*Gaspard de la Nuit*" d'Aloysius Bertrand, Neuilly, Atlante, coll. Clefs concours-lettres XIX^e siècle, 2010.

observe la transfiguration du genre en qualifiant Bertrand de poète romantique⁴⁶, et avec Marie-Andrée Beaudet et Isabelle Daunais, il met l'accent sur l'aspect romantique du poète⁴⁷. Marvin Richards a laissé une étude précieuse sur la relation entre le poème en prose et la phonologie ou la musicalité⁴⁸, tandis que Nicolas Wanlin s'est focalisé sur la relation entre le poète et les arts picturaux⁴⁹. Ces dernières années, les études sur les aspects fantastiques de Bertrand se sont également multipliées. Citons par exemple celles de Julia Geigenberger⁵⁰, de Francis Claudon et Maryvonne Perrot⁵¹ et de Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur⁵².

Mais le thème principal de ces travaux sur Bertrand est l'évolution du genre, c'est-à-dire sa relation avec le poème en prose. Cette analyse a une longue histoire, qui commence avec *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours* de Suzanne Bernard en 1959. Toutefois, cette étude, bien que se référant à Bertrand traite plutôt de la période postérieure à Baudelaire, soit de la seconde moitié du XIX^e siècle⁵³. On doit attendre la découverte des manuscrits de Bertrand et l'étude de Nathalie Vincent-Munnia, qui se focalise sur la première moitié du XIX^e siècle dans *Les Premiers Poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, ouvrage paru en 1996⁵⁴, pour voir la recherche sur le poète dijonnais se diversifier. Par la suite, les tentatives de théorisation de la méthode poétique en prose se sont également multipliées. Par exemple, Henri Scepi tente d'organiser la pensée de la prose en prenant en compte une durée plus longue dans son ouvrage *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue* sorti en 2012⁵⁵. Valentina Gosetti, quant à elle, explore la

⁴⁶ Luc Bonenfant, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, coll. Littérature(s), 2002.

⁴⁷ *Les Oubliés du romantisme*, édités par Marie-Andrée Beaudet, Luc Bonenfant et Isabelle Daunais, Québec, Nota Bene, coll. Convergences, 2004.

⁴⁸ Marvin Richards, *Without Rhyme or Reason. "Gaspard de la Nuit" and the Dialectic of the Prose Poem*, Lewisburg, Bucknell University Press, Londres, Associated University Presses, 1998.

⁴⁹ Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans « Gaspard de la Nuit »*, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2010.

⁵⁰ Julia Geigenberger, *La Dimension du fantastique dans l'œuvre "Gaspard de la Nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot" d'Aloysius Bertrand*, Grin, 2007.

⁵¹ *Transfigurer le réel. Aloysius Bertrand et la fantasmagorie* [actes du colloque qui s'est tenu à Dijon les 7 et 8 décembre 2007 organisé par le centre Bachelard de l'Université de Bourgogne, le Centre d'étude des poétiques de l'Université Paris XII et l'Académie des sciences Arts et Belles-lettres de Dijon], sous la direction de Francis Claudon et Maryvonne Perrot, Dijon, Centre Gaston Bachelard, coll. Figures libres, 2008.

⁵² Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit. Gaspard de la Nuit*, Presses universitaires de France-CNED, 2010.

⁵³ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959.

⁵⁴ Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 1996.

⁵⁵ Henri Scepi, *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Honoré Champion, coll. Unichamp-Essentiel, 2012.

capacité de la poésie de Bertrand à transcender le poème en prose dans son *Aloysius Bertrand's "Gaspard de la Nuit". Beyond the Prose Poem* publié en 2016⁵⁶. L'inscription de Bertrand au programme des agrégations de lettres en 2010-2011 semble également avoir donné l'occasion d'approfondir la recherche le concernant. Grâce à cet élan, un bulletin consacré à la mémoire de Bertrand, *La Giroflée*, a été publié entre 2009 et 2019 sous la direction de Nathalie Ravonneaux et Marion Pécher⁵⁷. Par la suite, en 2018, un périodique sur le poète, la *Revue Bertrand*, a été fondé, à nouveau dirigé par Nathalie Ravonneaux⁵⁸. En 2022, un roman a même été publié pour réintroduire le poète, en intégrant sa vie⁵⁹. Ainsi, comme l'avait prédit Jean Richer, le renouveau littéraire de Bertrand est en train de se concrétiser.

Bertrand et la « fantaisie »

Depuis la découverte des manuscrits de Bertrand, d'autres documents inédits ont été trouvés ces dernières années. Nombre de ces nouveaux matériaux ont été successivement publiés dans *La Giroflée* ou dans la *Revue Bertrand* et partagés entre les chercheurs. Toutefois, ils n'ont pas encore été analysés de manière globale et systématique. Bien que Bertrand soit considéré comme le fondateur du « poème en prose », le fait qu'il n'ait pas utilisé ce nom pour ses œuvres – sa tentative d'« un nouveau genre de prose⁶⁰ » s'est cristallisée en « fantaisies » – a été peu étudié. Jean-Luc Steinmetz, dans *Ces poètes qu'on appelle maudits* (2020), appelle, lui aussi, à repenser la manière dont Bertrand lui-même nomme son œuvre⁶¹.

Il est difficile de définir le terme de « fantaisie », à la fois étendard du romantisme et « complexe notionnel⁶² », mis en place par les usages de ce mot au XIX^e siècle. Suzanne Bernard a été la première à conclure, dans *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours* en 1959, que le poète dijonnais a pu créer « un nouveau mode d'expression poétique » parce qu'« il s'est efforcé de donner à ses “fantaisies” l'unité, la rigueur et la densité de

⁵⁶ Valentina Gosetti, *Aloysius Bertrand's "Gaspard de la Nuit". Beyond the Prose Poem*, Cambridge, Legenda, coll. Legenda Main Series, 2016.

⁵⁷ *La Giroflée. Bulletin de l'association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand* (La Madeleine), édité par Marion Pécher et Nathalie Ravonneaux, n° 1-9, 2009-2019 ; la même association a publié des *Miscellanées* en 2009.

⁵⁸ *Revue Bertrand*, sous la direction de Nathalie Ravonneaux, n° 1, 2018.

⁵⁹ Mathieu Dusart, *La Dernière Nuit d'Aloysius Bertrand*, Lèves, Ella éditions, 2022.

⁶⁰ Lettre de Bertrand à David d'Angers, 18 septembre 1837 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 900.

⁶¹ Jean-Luc Steinmetz, *Ces poètes qu'on appelle maudits*, op. cit., p. 46.

⁶² Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisies : grotesques, arabesques, zigzags et serpeints*, Hermann, coll. Savoir-Lettres, 2008, p. 19.

*poèmes*⁶³ ». Son étude semble toutefois avoir cimenté l'image de Bertrand comme fondateur du « poème en prose », ce qui suppose que, même si l'activité créatrice de Bertrand coïncide avec la période romantique, son œuvre ne s'arrête pas là et contient un vrai potentiel. En effet, son livre, bien qu'il s'agisse d'un petit ouvrage, est mentionnée tout au long de l'histoire littéraire, et l'auteur est décrit non seulement comme un poète romantique, mais également comme un poète moderne, un parnassien et un « surréaliste dans le passé⁶⁴ ». Cette position a été qualifiée de « marginale⁶⁵ » par Max Milner et assimilée à une « charnière⁶⁶ » par Jean Richer. Par ailleurs, dans *La Lyre mystérieuse* (1965), René Gibaudan affirme que l'œuvre de Bertrand est imprégnée de l'atmosphère des années 1830 « avec beaucoup de fantaisie⁶⁷ », et que son intérêt pour un nouveau genre, la prose poétique, « concorde [...] parfaitement avec les prétentions littéraires de l'école romantique⁶⁸ ». Luc Bonenfant a tenté ensuite de résumer les caractéristiques des « fantaisies » de Bertrand dans un article publié en 2004. Il y soutient que ce poète a uni les deux significations de ce terme : « celle d'imagination débridée, celle de composition sans règles⁶⁹ ». De même Suzanne Bernard, dans la conclusion de son ouvrage, remarque que la place originale de Bertrand apparaît déjà dans le titre de son recueil :

Par son choix délibéré d'un terme nouveau qui ne renvoie à aucune convention et qui est syno-nyme d'imagination, Bertrand rompt de façon radicale par rapport au champ littéraire et de manière telle que ses productions ne se vendent pas⁷⁰.

Selon Luc Bonenfant, le choix du mot « fantaisie » a placé le poète dans une position marginale au sein de l'histoire littéraire : les « fantaisies » de Bertrand ont un nouvel usage qui ne peut être réduit à aucune convention. Mais que sont exactement les « fantaisies » d'Aloysius Bertrand ? D'où viennent-elles ? L'article de Bonenfant ne traite pas en premier lieu du concept de « fantaisies » de Bertrand, mais il suit son passage du vers à la prose. Il conclut que les méthodes qui transfèrent les techniques du vers à la prose, c'est-à-dire qui appartiennent à la fois au vers et à la prose, tout en ne relevant

⁶³ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁴ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Sagittaire, 1924 ; Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité romantique : de Lamartine à Nerval*, Impressions Nouvelles, coll. Réflexions faites, 2006, p. 173.

⁶⁵ Préface de Max Milner à *Gaspard de la Nuit*, éd. cit., p. 14-19.

⁶⁶ Introduction de Jean Richer à *Gaspard de la Nuit*, éd. cit., p. 14.

⁶⁷ René Gibaudan, *La Lyre mystérieuse. Gérard de Nerval, Aloysius Bertrand, Maurice de Guérin, Théophile Gautier, Marceline Desbordes-Valmore*, Édition du Scorpion, coll. Alternance, 1965, p. 56.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁹ Luc Bonenfant, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n° 123, 2004, p. 47.

⁷⁰ *Ibid.*

d'aucun des deux, sont ses « fantaisies ». Cette conclusion a été reprise dans un livre de Christine Marcandier et Sandrine Bédouret-Larraburu, dans lequel les thèmes autour de *Gaspard de la Nuit* sont résumés et répertoriés⁷¹. Elles incluent une section intitulée « Fantaisies », et soulignent le caractère mouvant de la méthode de Bertrand, l'influence du romantisme et la liberté de définition des « fantaisies », élargie par l'emploi du pluriel.

Il a fallu attendre 2007 pour voir apparaître des travaux qui s'intéressent au mot « fantaisie » de Bertrand et qui le traitent de front. Cela tient au fait que, dans un premier temps, peu d'études ont été réalisées sur la « fantaisie » en tant que mot-clé du romantisme. *La Fantaisie de Victor Hugo* de Jean-Bertrand Barrère a été longtemps la seule qui y a été consacrée, mais elle se limitait à ce poète⁷². En 2000, Philippe Andrès a fait paraître *La Fantaisie dans la littérature du XIX^e siècle*⁷³, dans lequel il résume brièvement l'histoire du mot « fantaisie », ce qui s'avère utile pour retracer les évolutions du concept. Cependant, Jacques Bony signale que ce travail « s'intéresse presque exclusivement à la fantaisie banvillienne, laisse de côté la fantaisie hoffmannienne, comme celle de Théophile Gautier – et ne mentionne pas Aloysius Bertrand⁷⁴ ». Ainsi, malgré son titre, ce livre est plutôt consacré à la spécialité de l'auteur, Théodore de Banville. De même, 2000 est l'année de la première parution des *Œuvres complètes* de Bertrand, mais Helen Poggenburg ne traite pas en tant que tel le concept de « fantaisies ». Plus tard, Max Milner et Jean-Luc Steinmetz ont publié de nouvelles éditions de *Gaspard de la Nuit*, sans mener des recherches intensives sur ce terme. En 2005, année suivant l'article précité de Luc Bonenfant qui appelait à une réflexion sur les « fantaisies » de Bertrand, Jacques Bony fait une brève référence au concept dans l'introduction de son édition et énumère trois champs sémantiques du terme : « refus des règles, caractère changeant, abandon à l'imagination⁷⁵ ». Cette analyse sera développée en 2006 dans son ouvrage sur Nerval⁷⁶.

Ainsi que le montre Michèle Benoist dans sa thèse, qui suit en détail les évolutions linguistiques du mot, le concept de fantaisie connaît des changements et des engouements importants dans les années 1830 et 1850⁷⁷. Ces études, comme celle de Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah publiée en 2003, portent, pour la plupart sur la fantaisie

⁷¹ Christine Marcandier et Sandrine Bédouret-Larraburu, *op. cit.*, p. 58-62.

⁷² Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Klincksieck, 3 vol., 1972.

⁷³ Philippe Andrès, *La Fantaisie dans la littérature du XIX^e siècle*, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2000.

⁷⁴ *Gaspard de la Nuit*, éd. Jacques Bony, p. 29, note 3.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁶ Jacques Bony, *Aspects de Nerval : histoire, esthétique, fantaisie*, Eurédit, 2006.

⁷⁷ Michèle Benoist, *La Fantaisie et les fantaisistes dans le champ littéraire et artistique en France de 1820 à 1900*, thèse, Université Paris III, 2000.

dans les années 1850, mais restent insuffisantes sur les années 1830, âge d'or de la période romantique⁷⁸. Bernard Vouilloux, dans *Écritures de fantaisies : grotesques, arabesques, zigzags et serpentins* paru en 2008⁷⁹, offre un regard panoramique sur la notion de « fantaisie » depuis l'Antiquité jusqu'aux années 1860. Il réfléchit sur cette notion complexe, c'est-à-dire « sur le style qui dépasse le strict cadre des textes littéraires », en soulignant que les « fantaisies » participent des enjeux esthétiques qui trouvent leur origine dans le romantisme du XIX^e siècle⁸⁰. Comme l'a aussi souligné Pierre Laforgue, « la fantaisie est inscrite au cœur du projet romantique⁸¹ ». Il est important de noter qu'il s'agit d'une notion directement liée au romantisme. En ce sens, l'inclusion d'une section intitulée « Rêverie et fantaisie » dans le livre de Claude Millet de 2007, *Le Romantisme : du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, est une étape importante, et le nom de Bertrand y apparaît fréquemment, mais insuffisamment pour combler le manque de recherches sur ce poète et cette période⁸².

En 2007, deux grands colloques ont marqué le bicentenaire de la naissance de Bertrand ; l'un s'est tenu à Paris en novembre, l'autre à Dijon en décembre. Au cours de ce colloque de Dijon, dont les actes ont paru en 2008, Andreea Vladescu a présenté un essai, court mais novateur, intitulé « Ébauche d'un art poétique moderne : les fantaisies »⁸³. Selon cet auteur, Bertrand et son œuvre « semblent illustrer pleinement le romantisme⁸⁴ », mais ses « fantaisies », c'est-à-dire ses poèmes en prose brèves et objectifs contiennent déjà des éléments de poésie moderne. Les actes du colloque de Paris ont été publiés en 2010, et Nathalie Vincent-Munnia met l'accent sur la « fantaisie » de Bertrand, terme représentant sa tendance à devenir fantastique, onirique, archaïque et à dépasser le simple réalisme⁸⁵. La même année, un autre recueil collectif, publié sous la direction d'André Guyaux a connu de nouveaux développements : Filip Kekus y a fait paraître un

⁷⁸ *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Cribles : essais de littérature, 2003.

⁷⁹ Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisies : grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Hermann, coll. Savoir-Lettres, 2008.

⁸⁰ Voir. Nicolas Wanlin, « La fantaisie a son histoire » [compte rendu de l'ouvrage de Bernard Vouilloux], *Acta fabula*, vol. 9, n° 11, décembre 2008, URL : <http://www.fabula.org/revue/document4735.php>, page consultée le 23 août 2023.

⁸¹ Pierre Laforgue, *Romanticoco, fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. L'imaginaire du texte, 2001, p. 8.

⁸² Claude Millet, *Le Romantisme : du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Librairie générale française, coll. Références : littérature, 2007.

⁸³ Andreea Vladescu, « Ébauche d'un art poétique moderne : les fantaisies », dans *Transfigurer le réel. Aloysius Bertrand et la fantasmagorie*, op. cit., p. 135-146.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁵ Nathalie Vincent-Munnia, « Gaspard de la Nuit : galvaniser le réel, envisager l'art comme fantaisie(s) », dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, op. cit., p. 155-171.

article consacré à la « fantaisie romantique » et au poète⁸⁶. Dans cet article, intitulé « *Gaspard de la Nuit* et la fantaisie romantique », il retrace le contexte et l'arrière-plan des années 1830 de la période romantique, au cours de laquelle le recueil a été achevé, et il examine la pertinence de l'étiquette « fantaisie ». Il tente ensuite de comprendre pourquoi Rembrandt, Callot et Hoffmann ont été choisis comme gardiens de l'œuvre, et ce que les trois maîtres et le mot « fantaisie » signifiaient pour Bertrand. En conclusion, Kekus trouve, dans l'usage, par Bertrand, du terme de « fantaisie », un témoignage de fidélité au romantisme et une similitude avec les Jeunes-France dans les caractéristiques originales de cette notion : liberté, anticlassicisme et révolte. Plutôt que de dévaluer ces aspects, il achève son argumentation en repositionnant Bertrand dans la « fantaisie romantique » et offre « un gain de cohérence à l'échelle du recueil en fournissant de précieuses indications sur sa démarche esthétique autant que sur sa dimension politique implicite au sens large⁸⁷ ». Plus tard, dans le commentaire de son édition de *Gaspard de la Nuit*, publiée en 2011, Henri Scepi inclut une entrée intitulée « Genre et registre. Du poème en prose et de la fantaisie⁸⁸ » précisant que « la fantaisie est fortement dépendante des options majeures de l'esthétique romantique⁸⁹ ». Ce terme utilisé au singulier tient de l'influence d'Hoffmann et de Charles Nodier : « Folie et tromperie sont sans doute dans *Gaspard de la Nuit* les deux orientations de la fantaisie⁹⁰. » Il souligne également l'importance de la « fantaisie visuelle⁹¹ » ou picturale dans *Gaspard de la Nuit*, qui a été écrit en référence à de nombreux peintres, mais aussi en prêtant attention à l'apparence des poèmes. Plus tard, le 18 mai 2012, un colloque intitulé « Générations fantaisistes (1820-1939) » s'est tenu à la Sorbonne, dont les interventions sont également publiées en ligne⁹². Le terme « fantaisie », qui revient sans cesse dans l'histoire littéraire, était au centre de l'attention, et les participants se sont demandé s'il pouvait être réintégré dans le répertoire des outils de l'analyse littéraire. Parmi les participants, Michel Brix, sous le titre « Romantisme et fantaisie », suppose le contraste entre les grands romantiques et les jeunes rebelles qui en étaient « déçus », tels que Musset, et associe ces derniers à la « fantaisie »⁹³. De même, sous le titre « Fantaisie et histoire littéraire », Filip Kekus et

⁸⁶ Filip Kekus, « Gaspard de la Nuit et la fantaisie romantique », *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand, op. cit.*, p. 43-66.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

⁸⁸ *Gaspard de la Nuit*, éd. Henri Scepi, p. 208-223.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 213.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 216.

⁹¹ *Ibid.*, p. 209.

⁹² *Générations fantaisistes (1820-1939)*, actes de la journée d'étude du Centre de Recherche « Littérature française XIX^e-XXI^e siècles » de l'université Paris-Sorbonne du 18 mai 2012, textes réunis par Filip Kekus et Antoine Piantoni, URL : <https://www.fabula.org/colloques/sommaire2544.php>, page consultée le 23 août 2023.

⁹³ Michel Brix, « Romantisme et fantaisie », *ibid.*

Antoine Piantoni discutent de la complexité du concept de « fantaisie », répandu tout au long du XIX^e siècle, et de son importance pour l'étude de l'histoire littéraire⁹⁴. Dans ce contexte, Filip Kekus publie en 2019 un important ouvrage fondé sur sa thèse, *Nerval fantaisiste*⁹⁵. Cependant, comme l'indique le titre, étant donné qu'il est un spécialiste de Nerval, son analyse porte davantage sur le mot « fantaisiste »⁹⁶, c'est-à-dire lors de sa deuxième vague, bien qu'il débute son analyse à partir du mot « fantaisie » de 1830.

Ainsi, bien que de nombreux chercheurs aient commencé à s'intéresser aux « fantaisies » de Bertrand, il n'existe pas encore d'analyse complète de l'œuvre de Bertrand embrassant l'ensemble de son activité créatrice, qui comprend ses premiers textes des années 1830 et ceux d'avant, ainsi que leur réception. Parallèlement à la prose de *Gaspard de la Nuit*, Bertrand projetait de publier un recueil de poèmes en vers, intitulé *La Volupté*⁹⁷. Il a expérimenté, de manière intentionnelle, la distinction entre poésie en prose et poésie en vers, et écrit quelques pièces sur des thèmes communs. Même si Cargill Sprietsma, Shigeru Oikawa et d'autres l'ont souligné, la relation entre la prose et le vers, chez Bertrand, est encore aujourd'hui rarement considérée comme un tout⁹⁸. Ainsi que le rappelle Luc Bonenfant, le concept de « fantaisies » est né d'une comparaison constante entre prose et vers, et nécessite donc une mise en perspective de l'ensemble de l'activité créatrice du poète. Cette perspective doit, bien évidemment, inclure le fait que, plus tard, ces écrits ont été considérés comme des « poèmes en prose » plutôt que comme des « fantaisies ».

Outre les articles signalés ci-dessus, d'autres, plus ponctuels, font référence aux « fantaisies » de Bertrand par le biais d'une analyse thématique. Dans le recueil collectif de 2010 susmentionné, Noriko Yoshida a souligné que les « fantaisies » étaient également liées à la « fantasmagorie »⁹⁹. Dans un autre recueil d'études publié la même année, Stéphane Lelièvre examine la relation entre les « fantaisies » de Bertrand et celles d'Hoffmann¹⁰⁰ ; Fanny Bérat-Esquier, pour sa part, explore la « petite » forme de

⁹⁴ Filip Kekus et Antoine Piantoni, « Fantaisie et histoire littéraire », *ibid.*

⁹⁵ Filip Kekus, *Nerval fantaisiste*, Classiques Garnier, 2019.

⁹⁶ Filip Kekus lui-même le déclare : « Dans ces dérivés [du mot “fantaisie”], “fantaisiste” ne peut que nous intéresser au premier chef » (*ibid.*, p. 36).

⁹⁷ Louis (dit Aloysius) Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, publiées d'après les manuscrits avec une préface, une introduction et des notes par Cargill Sprietsma, Honoré Champion, 1926 ; rééd. Genève, Slatkine, 1977.

⁹⁸ Voir Shigeru Oikawa, « Aloysius Bertrand no inbun-shi » (« Le Poème en vers d'Aloysius Bertrand »), art. cit.

⁹⁹ Noriko Yoshida, « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 11-42.

¹⁰⁰ Stéphane Lelièvre, « Gaspard de la Nuit : des fantaisies à la manière de... Hoffmann ? », *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, op. cit., p. 135-151.

Gaspard de la Nuit et note sa relation avec les « fantaisistes » ultérieurs¹⁰¹ ; Sylvain Ledda, quant à lui, propose une critique thématique de la « fantaisie » selon les « topoï » gothiques et funèbres, tout en suggérant sa relation avec le romantisme noir¹⁰². À la suite de cet article, intitulé « Fantaisie noire. Cadavres et pendus dans *Gaspard de la Nuit* », Thierry Roger fait paraître « La manière noire. L'esthétique du nocturne dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand » et attire l'attention sur les aspects les plus sombres ou les plus noirs de la méthode du poète¹⁰³. Dominique Combe aborde ensuite brièvement la tendance ultérieure de la « fantaisie » dans le « poème en prose », mais seuls Baudelaire et Mallarmé y sont mentionnés¹⁰⁴. En outre, les monographies sur la relation entre la « fantaisie » et les écrivains se succèdent : en plus des études sur Hugo, Banville et Nerval déjà mentionnées, Sylvain Ledda publie, en 2012, un essai sur Musset et la « fantaisie »¹⁰⁵, et le groupe de recherche sur Balzac a fait paraître la même année un recueil intitulé *Balzac, fantastique fantaisiste*¹⁰⁶ ?

Le petit nombre de recherches consacrées à Bertrand et à la « fantaisie » s'explique non seulement par l'ambiguïté conceptuelle du terme, mais également par la difficulté de déterminer la place du poète au sein de l'histoire littéraire. Sainte-Beuve émet un avis singulier à propos de la mort du poète : « Si Bertrand fût mort en 1830, vers le temps où il complétait les essais qu'on publie aujourd'hui pour la première fois, son cercueil aurait trouvé le groupe des amis encore réunis, et sa mémoire n'aurait pas manqué de cortège¹⁰⁷. » Il existe probablement un aspect anachronique dans l'œuvre de Bertrand : *Gaspard de la Nuit* a pâti de l'écart entre l'achèvement du manuscrit en 1836 et sa première parution en 1842, et entre cette publication et son appréciation par Baudelaire. Cependant, contrairement à l'évaluation de Sainte-Beuve, qui juge l'œuvre « trop tardive », il existe une autre appréciation qui la considère « trop précoce ». En effet, si le sous-titre contenant le mot « fantaisie » est né dans les années 1830, Bertrand est considéré comme le précurseur des poètes modernes à partir de 1860. Cette situation de la réception du poète est ainsi estimée par Mélanie Leroy-Terquem :

¹⁰¹ Fanny Bérat-Esquier, « *Gaspard de la Nuit* : des fantaisies en mode mineur », *ibid.*, p. 153-162.

¹⁰² Sylvain Ledda, « Fantaisie noire. Cadavres et pendus dans *Gaspard de la Nuit* », *ibid.*, p. 163-175.

¹⁰³ Thierry Roger, « La manière noire. L'esthétique du nocturne dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », *ibid.*, 177-192.

¹⁰⁴ Dominique Combe, « Le cercle herméneutique du genre », *ibid.*, p. 229-238.

¹⁰⁵ Sylvain Ledda, *L'Éventail et le dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 2012.

¹⁰⁶ *Balzac, fantastique fantaisiste?*, dirigé par le Groupe d'études balzacienne, *L'Année balzacienne*, n° 13, 2012.

¹⁰⁷ Sainte-Beuve, « Aloysius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 76.

Cette résurrection fait cependant état de deux types de lectures concomitantes, l'une inspirée de Sainte-Beuve, qui consiste à voir en Bertrand un témoin du romantisme, l'autre, initiée par Houssaye, Baudelaire et Mallarmé, puis reprise par Reverdy et les surréalistes, qui consiste à faire de Bertrand un précurseur de la modernité poétique¹⁰⁸.

Ces deux aspects de la réception complexe de Bertrand semblent coïncider dans le temps avec les années 1830 et 1850, lorsque, curieusement, le terme « fantaisie » connaît des changements importants en devenant populaire. Ces dernières années, la recherche met davantage l'accent sur les « nouveaux » aspects de Bertrand. Sur ce point, Jean-Luc Steinmetz a déclaré que Bertrand était arrivé « trop tôt dans un monde trop vieux¹⁰⁹ ». Comme le souligne Thierry Roger, il existe généralement une « tendance visant à inscrire de manière posthume *Gaspard de la Nuit* dans un cadre esthétique proprement non romantique, ou antiromantique¹¹⁰ ». Néanmoins, de même qu'une analyse du terme « fantaisie » doit inclure les années 1830 sans être biaisée par les années 1850, lorsqu'on considère les « fantaisies » de Bertrand, il est nécessaire d'étudier la période romantique dans laquelle ce dernier a réellement créé, sans le simplifier en tant que poète non romantique, antiromantique ou moderne, ou en tant que fondateur de la poésie en prose.

Concernant la période romantique, selon Jean-Luc Steinmetz, « il faut souligner qu'aux alentours de 1830 une conscience aiguë du poème en prose émergea et qu'elle explique sans doute les essais qui alors furent entrepris¹¹¹ ». Or Max Milner, quant à lui, se montre prudent quant à la simple association de Bertrand avec cette décennie. Il prétend que Bertrand « échappe à la chronologie » en précisant que ce serait « une erreur de rattacher purement et simplement *Gaspard de la Nuit* au courant médiéval et fantastique de 1830 et de considérer comme un anachronisme fortuit sa date de publication tardive¹¹² », tout en admettant qu'« on ne saurait nier pourtant que *Gaspard de la Nuit* doive beaucoup à l'atmosphère de 1830¹¹³ ». Il est certain que si nous le jugeons immédiatement comme un poète romantique des années 1830 et le séparons des œuvres de divers autres genres à différentes époques, ainsi que de la réputation des générations

¹⁰⁸ Mélanie Leroy-Terquem, « Aloysius Bertrand, un “petit romantique” ? », dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, op. cit., p. 214.

¹⁰⁹ Jean-Luc Steinmetz, « Fernand Rude, Aloysius Bertrand » [compte rendu], *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 73, n° 1, janvier-février 1973, p. 146.

¹¹⁰ Thierry Roger, « *Gaspard de la Nuit* ou les anachronismes. Lectures antiromantiques d'un bréviaire du romantisme », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 238.

¹¹¹ Jean-Luc Steinmetz, « Pour en finir avec les “petits romantiques” », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, n° 4, octobre-décembre 2005, p. 899.

¹¹² Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire : 1772-1861*, José Corti, 1960, t. II, p. 199.

¹¹³ *Ibid.*

ultérieures, cette considération masquerait les « fantaisies » uniques qui ont émergé des multiples comparaisons entre elles.

Plan de recherche

La présente thèse vise à organiser et à exploiter de nouvelles sources et à proposer une présentation générale de la méthode des « fantaisies » de Bertrand. En particulier, nous nous appuyerons sur l'étude de Luc Bonenfant (2004) sur le passage des œuvres de jeunesse à la « fantaisie », sur celle de Filip Kekus (2010) relative à la relation entre les « fantaisies » de Bertrand et la « fantaisie romantique » ainsi que sur les travaux de Suzanne Bernard (1959) et de Dominique Combe (2010), entre autres, qui traitent la « fantaisie » et le « poème en prose ». Dans une perspective plus large qui englobe ces résultats récents, c'est-à-dire qui inclut l'ensemble de l'activité créatrice de Bertrand et l'histoire de sa réputation, nous tenterons d'éclairer les origines et le processus générateur de ses « fantaisies », leurs caractéristiques et leur signification.

Certes la notion de « fantaisie » est un creuset, un « fourre-tout¹¹⁴ », qui n'a cessé d'évoluer tout au long du XIX^e siècle, rassemblant et confondant toutes les manifestations artistiques. Bernard Vouilloux souligne que « le XIX^e siècle se construit un véritable musée de la Fantaisie¹¹⁵ ». Il est donc difficile de définir clairement cette notion. Par conséquent, cette étude ne porte pas sur cette « fantaisie » ambiguë dans son ensemble, mais sur celle qui se trouve dans les œuvres de Bertrand. Le cadre de notre recherche couvre l'ensemble de l'activité créatrice du poète et l'année qui suit sa mort, avec la publication de *Gaspard de la Nuit* en 1842, jusqu'à la deuxième édition en 1868, où l'œuvre est réévaluée et associée au « poème en prose ». En prenant Bertrand en tant que guide et en osant explorer attentivement le processus de création de ses « fantaisies » et son caractère unique, nous tenterons de fournir des indices pour démêler et comprendre le concept complexe de « fantaisie » au XIX^e siècle.

Le mot « fantaisie » a évolué au cours de l'histoire, en particulier dans les années 1830 et 1850, de sorte qu'un point de vue historique est nécessaire pour aborder ce concept. En outre, de nombreux chercheurs ont affirmé qu'il existait plusieurs mouvements contradictoires au sein du romantisme. Par exemple, Paul Bénichou et Michel Brix ont mis en évidence au moins deux courants, la première et grande génération

¹¹⁴ Filip Kekus, « *Gaspard de la Nuit* et la fantaisie romantique », art. cit., p. 47.

¹¹⁵ Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 198.

et la génération du « désenchantement »¹¹⁶, tandis que Max Milner, Jean-Luc Steinmetz et Thierry Roger ont traité la relation de Bertrand avec la littérature fantastique des années 1830, les petits romantiques ainsi que le romantisme noir. Bertrand, qui a vécu à l'époque du romantisme, n'échappe pas à ce courant et son œuvre semble comporter des éléments contradictoires. En retraçant l'évolution de ses méthodes et de son attitude à l'égard de la mode et du milieu littéraire, nous pourrions faire émerger ces éléments ambigus et antinomiques. Trois divisions chronologiques de l'activité créatrice de Bertrand peuvent être envisagées : la période de ses premiers travaux (1826-1832), celle d'écriture de *Gaspard de la Nuit* (1833-1836)¹¹⁷ et celle allant de l'achèvement du manuscrit à sa publication (1836-1842). En outre, deux divisions chronologiques sont possibles dans la fortune du poète : la période qui suit la première publication de *Gaspard de la Nuit*, où il était traité comme un poète romantique arrivé trop tard et mal considéré (1842-1860), et celle qui suit sa réévaluation pour devenir un poète contemporain et fondateur du « poème en prose » (1861-1869). Nous retracerons le processus de création de ses « fantaisies » et son caractère unique, en prenant conscience de ces divisions et en les comparant à l'histoire du mouvement littéraire ainsi qu'à celle des changements dans le concept de « fantaisie ». Cependant, les travaux sur Bertrand n'ont pas réussi à s'éloigner de l'approche biographique, comme l'indique Helen Poggenburg¹¹⁸, car les études précédentes, pour la plupart, introduisent la vie du poète à partir de zéro. Dans cette recherche, nous tâcherons donc d'aborder l'étude des « fantaisies » de Bertrand dès le début, en utilisant une méthode historique, tout en évitant d'être trop biographique, et en recourant occasionnellement à une méthode thématique.

Cette thèse se compose de deux parties comportant trois chapitres chacune. La première partie explore les origines et le processus de génération des « fantaisies » de Bertrand. Dans le chapitre I, les divers sens du mot « fantaisie », qui ont considérablement changé au XIX^e siècle, seront distingués à l'aide de dictionnaires afin de réduire l'éventail des acceptions et de préparer la comparaison avec les « fantaisies » de Bertrand. Ce travail est essentiel en vue d'attester de l'importance de 1830 lorsqu'on considère cette notion, car cette année est celle où le mot traverse les domaines artistiques de la musique et de la peinture et entre dans le champ de la littérature. Ensuite, en vérifiant comment et où le mot « fantaisie » apparaît dans l'œuvre de Bertrand, nous pourrions encore réduire la

¹¹⁶ Voir Paul Bénichou, *Romantismes français*, Gallimard, coll. Quatro, 2 vol., 2004 ; Brix Michel, « Romantisme et fantaisie », art. cit.

¹¹⁷ Bien évidemment, *Gaspard de la Nuit* reprend de nombreuses œuvres de jeunesse et a sans doute continué à être écrit de 1826 à 1836, mais compte tenu de la seconde arrivée de Bertrand à Paris après ses échecs à Dijon en 1832 et de l'apparition du titre *Gaspard de la Nuit*, l'année 1833 a été retenue.

¹¹⁸ Voir Helen Poggenburg, « Introduction » des *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 18.

période de son écriture où sa propre « fantaisie » a été inventée. Cependant, il a lui-même délibérément évité de définir ses « fantaisies », ne laissant comme indice à la fin de la préface que la signature « Gaspard de la Nuit », qui a également été utilisée dans le titre du recueil. Dès lors, le « frénétique », issu de Nodier, et le « fantastique », associé à Hoffmann – qui, selon nous, ont influencé le titre de recueil de Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, et étaient utilisés à l'époque comme des termes proches de « fantaisie » – seront abordés respectivement aux chapitres II et III. Ces comparaisons tendent à révéler que Bertrand, alors qu'il était au cœur d'un nouveau courant littéraire avec les adjectifs « frénétique » et « fantastique », a osé choisir la « fantaisie », terme plus polysémique, qui pouvait inclure d'autres arts et qui s'est également imposé en tant que mot-clé du romantisme.

Mais le romantisme contient également des courants multiples, parfois contradictoires, et ce, dès le début. Est-il alors judicieux de considérer Bertrand, ainsi que l'a suggéré Mélanie Leroy-Terquem, comme « ni tout à fait petit, ni tout à fait grand¹¹⁹ », autrement dit ni romantique primitif ni antiromantique¹²⁰ ? Est-il préférable de le traiter comme un poète romantique des années 1830 ou comme un petit romantique seulement « sous un angle générationnel¹²¹ » ? Ou bien, comme l'a affirmé Luc Bonenfant, les « fantaisies » de Bertrand étaient-elles quelque chose de nouveau, non réductible à un quelconque usage, et séparant le poète du monde littéraire ? Après avoir compris que les « fantaisies » de Bertrand étaient polysémiques, formées en intégrant l'évolution du sens du mot « fantaisie » lui-même, et les courants littéraires sombres des années 1820 et 1830, nous nous confronterons à nouveau à la question de son positionnement par rapport au romantisme. La deuxième partie de notre thèse retrace donc plus en profondeur la relation entre Bertrand et le romantisme, en s'appuyant sur le processus de choix du mot « fantaisies » pour le titre de son œuvre, tel qu'il a été révélé dans la première partie. Tout d'abord, dans le chapitre IV, les œuvres de Bertrand liées à Victor Hugo serviront d'indices pour démêler les sentiments conflictuels et les attitudes changeantes à l'égard du romantisme, qui étaient également présents chez Bertrand. En effet, le choix de la prose comme véhicule littéraire ou poétique d'une nouvelle ère, tout en partant de son admiration pour Hugo, a été fait par le poète lui-même. Ainsi, dans le chapitre V, une comparaison avec tous les genres qu'il avait essayés sera entreprise afin de saisir les effets que visaient les nouveaux moyens de Bertrand, à savoir les « fantaisies » en prose : son travail dans les journaux, ses pièces de théâtre, sa poésie en vers, ses traductions, ses

¹¹⁹ Mélanie Leroy-Terquem, « Aloysius Bertrand, un “petit romantique” ? », dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, op. cit., p. 211.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 214.

¹²¹ *Ibid.*, p. 217.

dessins et ses essais de typographie. En particulier, une réflexion sur les relations entre la poésie et la gravure étaiera les rapports entre Bertrand et le romantisme noir. Enfin, le chapitre VI retracera la manière dont les « fantaisies » de Bertrand, qui s'inscrivent dans toutes les modes de l'époque et expérimentent tous les genres, ont été publiées sous forme de livres et ont fait leur chemin dans le monde. Nous montrerons qu'il existe deux grands types contrastés concernant la réputation de Bertrand, vers les années 1840 et 1860, et nous organiserons les événements qui conduisent à la publication de la deuxième édition de son recueil de poèmes. Car bien que peu étudiée, cette édition de 1868 par Charles Asselineau sous l'influence d'Arsène Houssaye et de Baudelaire, semble avoir été le tournant où les « fantaisies » de Bertrand ont davantage été liées aux « poèmes en prose ». Ainsi, notre objectif est de clarifier la genèse et les caractéristiques de la méthode poétique des « fantaisies » de Bertrand, incluant la manière dont elle a été appréciée, afin de replacer ce poète, souvent considéré uniquement comme un « poète en prose » et détaché de son temps, dans le courant de la « fantaisie » romantique des années 1820-1860.

PREMIÈRE PARTIE

GENÈSE DES « FANTASIES » D'ALOYSIUS BERTRAND

CHAPITRE I

TROUVER LES « FANTAISIES »

Le dix-neuvième siècle est le siècle de la fantaisie.
Modes, arts, mœurs, littérature, tout en a subi
l'influence et reconnu la loi.

Gaston de Montheau, *Le Corsaire*, 14 septembre 1848.

Dans l'introduction détaillée du *Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Suzanne Bernard conclut que le poète de *Gaspard de la Nuit* a créé « un nouveau mode d'expression poétique », parce qu'« il s'est efforcé de donner à ses “fantaisies” l'unité, la rigueur et la densité de poèmes »¹. L'activité créatrice de Louis Bertrand (1807-1841), dit Aloysius Bertrand, correspond à la fois à l'aube et à l'apogée du mouvement romantique, mais le poète ne saurait y être réduit. Il est en effet mentionné sous différentes étiquettes dans l'histoire de la littérature française : non seulement en tant que poète romantique, mais également comme un poète moderne, un poète parnassien, ou bien encore comme un poète surréaliste du passé. Max Milner qualifie de « marginale² » une telle position dans la littérature, tandis que Jean Richer la qualifie de « charnière³ ». Quant à Luc Bonenfant, il remarque, à l'instar de Suzanne Bernard, que l'originalité de la posture de Bertrand se manifeste dès le titre de son recueil :

Par son choix délibéré d'un terme nouveau qui ne renvoie à aucune convention et qui est synonyme d'imagination, Bertrand rompt de façon radicale par rapport au champ littéraire et de manière telle que ses productions ne se vendent pas⁴.

Par le terme de « fantaisie », ce poète se situe dans une position marginale au sein de l'histoire littéraire. Mais que sont exactement les « fantaisies » d'Aloysius Bertrand ? D'où viennent-elles ? Dans ce chapitre, nous verrons d'abord le champ sémantique du mot « fantaisie » et de ses dérivés à l'époque, avant de tirer la particularité de son usage, notamment dans les titres des recueils de son « nouveau mode d'expression poétique ».

¹ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959, p. 72-73.

² Max Milner, préface de *Gaspard de la Nuit*, Gallimard, coll. Poésie, 1980, p. 14-19.

³ Jean Richer, introduction de *Gaspard de la Nuit*, Flammarion, coll. Nouvelle Bibliothèque Romantique, 1972, p. 14.

⁴ Luc Bonenfant, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n° 123, 2004, p. 47.

1. PRÉLIMINAIRE DE LA DÉFINITION DE LA « FANTAISIE »

Étymologie et classification du mot « fantaisie » selon Larousse et Littré

Comme mentionné dans la référence de Luc Bonenfant ci-dessus, le mot « fantaisie » est, tout d'abord, synonyme d'imagination. Il trouve son origine dans le grec ancien *phantasia* (φαντασία) (« apparition, image qui s'offre à l'esprit, imagination »), appartenant à une famille de termes grecs qui reposent tous sur le radical *phan-* (φαν-), et devient en latin *fantasia* (« image, concept », puis en bas latin « vision »). Ainsi, si ce terme était autrefois utilisé pour désigner une « faculté de l'âme qui conçoit des images ; imagination », de nos jours, selon l'édition actuelle du *Dictionnaire de l'Académie française*⁵, il est plutôt employé par métonymie comme la « représentation d'un objet dans l'esprit », ou comme une « œuvre où l'imagination, qui n'est pas strictement soumise au respect de règles propres à un genre, se donne libre cours ». Pour donner un exemple de l'utilisation de ce dernier sens, on peut évoquer la « fantaisie littéraire, poétique », mais le plus souvent, le mot désigne une œuvre musicale, une « composition de forme libre ou variations sur un motif musical⁶ ». Conformément à son sens classique, il peut également désigner le pouvoir inventif de l'esprit lui-même, c'est-à-dire l'« imagination créatrice », l'humeur, à savoir la « détermination à agir selon ses goûts propres⁷ ». Pierre Larousse, dans son *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, donne également une explication détaillée de l'étymologie de ce terme :

FANTAISIE s. f. (fan-tè-zi—du gr. *phantasia*, action de se montrer, apparition, imagination ; de *phantos*, visible, qui vient de *phainein*, se montrer, briller. Ce dernier mot est dérivé, par l'addition de la terminaison *nô*, qui caractérise la cinquième conjugaison sanscrite, du primitif *phaô*, briller, le même que la racine sanscrite *bhâ*, briller, brûler, d'où *bhâtus*, ardent, brillant, visible, exactement le grec *phantês*). Idée, pensée, imagination qui a quelque chose de capricieux, de bizarre ou de libre⁸.

Larousse établit d'abord une définition conforme à l'étymologie du mot, « idée, pensée, imagination », puis il l'explique selon plusieurs critères : musique, commerce,

⁵ *Dictionnaire de l'Académie française*, Fayard, 9^e éd., 1992-2011 [en voie d'achèvement], URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr>

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Administration du grand dictionnaire universel, t. 8, 1872, p. 89.

technologie, typographie. De son côté, Philippe Andrès compare les dictionnaires de Larousse et de Littré et explique qu'au XIX^e siècle, il y a eu un « glissement de sens vers le domaine sentimental et artistique⁹ ». Nous citons ci-dessous l'article de *Littré* pour montrer une vue d'ensemble des diverses significations du terme de « fantaisie » à cette époque-là.

FANTAISIE (fan-tè-zie), s. f.

- || 1^o Ancien synonyme d'imagination. Fantaisie signifiait autrefois l'imagination, et on ne se servait guère de ce mot que pour exprimer cette faculté de l'âme qui reçoit les objets sensibles. [...]
- || 2^o De fantaisie, par l'œuvre de l'imagination, sans réalité. [...] Un peintre fait un portrait de fantaisie qui n'est d'après aucun modèle. [...]
- || 3^o Esprit, pensée, idée. [...]
- || 4^o Volonté passagère. [...] Fantaisie veut dire aujourd'hui un désir singulier, un goût passager [...].
- || 5^o Goût particulier. [...] Avoir des fantaisies, c'est avoir des goûts extraordinaires qui ne sont pas de durée ; fantaisie en ce sens est moins que bizarrerie et que caprice [...]
- || 6^o Il se dit d'un amour passager. [...]
- || 7^o Caprice, boutade. [...]
- || 8^o Terme de peinture. Ouvrage où l'on a suivi son caprice et son imagination en s'affranchissant des règles. Des arabesques sont des fantaisies. || Terme de musique. Réunion d'airs pris selon le caprice du compositeur, et liés entre eux par des transitions ou ritournelles ; c'est ce qu'on nommait autrefois pot-pourri. [...]
- || 9^o Se dit des mouvements d'un cheval qui veut agir contre la volonté du cavalier. [...]
- || 10^o Fil tiré du fleuret, lorsqu'il est savonné, cuit et prêt à être teint¹⁰.

Tout en conservant son sens étymologique, d'« ancien synonyme d'imagination », le mot est défini, comme c'est encore le cas aujourd'hui, à la fois comme un objet et un sujet : des idées, des sentiments, des œuvres ou des termes de peinture ou de musique, etc. Philippe Andrès remarque qu'il existe trois domaines sémantiques principaux pour « fantaisie » : le domaine de la production d'images, le domaine de la psychologie et du comportement humain, et le domaine du ludique verbal¹¹. Il insiste sur ce dernier, qui était une caractéristique forte du mouvement littéraire du XIX^e siècle. Jacques Bony, dans son édition de 2005 de *Gaspard de la Nuit*, note que le choix des artistes en tant que modèles par Bertrand, notamment Rembrandt et Callot, plaçait ce poète dans une position unique, mais il nous rappelle également l'importance du choix du terme du titre :

⁹ Philippe Andrès, *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, L'Harmattan, coll. Collection Critiques littéraires, 2000, p. 11.

¹⁰ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* [1865], Hachette, t. II, 1874, p. 1616.

¹¹ Philippe Andrès, *op. cit.*, p. 15.

Par les « modèles » qu'il s'est choisis, Bertrand occupe une place particulière dans le mouvement général qui tend vers la correspondance, voire la confusion, des arts. Dans cette perspective, on doit s'arrêter aux deux peintres – et gravures – dont la Préface développe le rôle selon Bertrand, mais aussi au terme *fantaisie*¹².

Le même auteur indique toutefois que la conception étudiée par Philippe Andrès, dont l'attention est plutôt focalisée sur « la fantaisie banvillienne¹³ », laisse de côté la fantaisie d'Hoffmann et de Bertrand. Il se réfère alors à l'*Encyclopédie des gens du monde*, et tente de démêler les trois sens principaux du mot « fantaisie » – « abandon à l'imagination », « caractère changeant » et « rejet des règles », en ajoutant qu'il fait également référence à une forme musicale¹⁴. Filip Kekus, le premier à aborder de front la relation entre *Gaspard de la Nuit* et la fantaisie romantique dans son article après la suggestion de Jacques Bony, reprend ces catégories, et remplace, dans certains cas, « refus des règles » par « idée de liberté » avec l'explication suivante :

En tant que genre ou forme artistique, le terme [fantaisie], après avoir été restreint tout d'abord à la musique et à la peinture au XVIII^e siècle, s'étend à la littérature à partir des années 1830 précisément pour devenir foisonnant dans les années 1840¹⁵.

Le « ludique verbal », sur lequel insiste Philippe Andrès, semble correspondre à cette extension du sens des années 1830 et 1840. En effet, comme Filip Kekus qui entame sa thèse sur Nerval en tant que fantaisiste par : « Tout commence aux alentours de 1830 avec la valorisation enthousiaste et polémique de la fantaisie par les romantiques¹⁶ », les analyses du concept de « fantaisie » littéraire, pour la plupart, accordent de l'importance à l'année 1830. Or, ainsi que le souligne Michèle Benoist dans sa thèse qui organise les significations de « fantaisie » et de « fantaisiste » de 1820 à 1900, le mot « fantaisie » acquiert une variété de sens, non seulement en 1830, mais tout au long du XIX^e siècle¹⁷. Il possède une longue histoire, remontant essentiellement à Platon, et continue à désigner

¹² Jacques Bony, présentation de *Gaspard de la Nuit*, édition établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, Flammarion, coll. GF, 2005, p. 29.

¹³ « Nous nous écartons dans ce qui suit de la conception étudiée par l'ouvrage de Philippe Andrès (*La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, L'Harmattan, 2000), qui, malgré son titre, s'intéresse presque exclusivement à la fantaisie banvillienne, laisse de côté la fantaisie hoffmannienne, comme celle de Théophile Gautier – et ne mentionne pas Aloysius Bertrand. » (*ibid.*, p. 29, note 3)

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶ Filip Kekus, *Nerval fantaisiste*, Éditions Classiques Garnier, 2019, p. 28.

¹⁷ Michèle Benoist, *La Fantaisie et les fantaisistes dans le champ littéraire et artistique en France de 1820 à 1900*, thèse, Université Paris III, 2000.

des préoccupations dominantes au fil du temps. En Italie, il est entré dans le monde de la musique comme le montre le genre de la *fantasia*, également appelé *caprice*, tandis qu'en Angleterre, il est devenu un genre populaire appelé *fantasia* ou *fancy*. Dans le domaine de la peinture, le graveur Jacques Callot (1592-1635) a laissé plusieurs séries intitulées *Les Caprices* et *Les Fantaisies*, qui ont longtemps constitué le pilier de l'esthétique de la fantaisie¹⁸. Abandonnant les détails de l'évolution linguistique à Michèle Benoist, il nous suffira de comparer les éditions du *Dictionnaire de l'Académie française* pour avoir un aperçu de l'histoire du terme de « fantaisie » que notre ciseleur des mots, également appelé « Maçon¹⁹ », a choisi pour le titre de son recueil poétique. Cela nous permettra de découvrir les sources de la classification de Larousse, de Littré, ainsi que des chercheurs mentionnés ci-dessus, et d'expliquer pourquoi le glissement sémantique de 1830 est si important.

Dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694, le sens principal de « fantaisie » reste fidèle à son étymologie : « Dans L'imagination, La faculté imaginative de l'animal. [...] & plusieurs écrivent Phantaisie, suivant l'origine²⁰. » Les autres sens sont répertoriés en quatre groupes : « Esprit, Pensée, Idée », « Humeur, Envie, Desir, Volonté », « Opinion, Sentiment, Goust » et « Caprice, Boutade, Bizarrerie », avec les informations supplémentaires suivantes :

Fantaisie, se dit aussi pour sign. Une chose inventée à plaisir, & dans laquelle on a plustost suivi le caprice, que les règles de l'Art. *Une fantaisie de Peintre. une fantaisie de Poète, de Musicien, de joüeur de lut*²¹.

Cette affirmation montre que déjà au XVII^e siècle, le terme désignait le travail des artistes (peintres, poètes, musiciens). Dans la deuxième édition de 1718, un usage concernant les peintres a été ajouté : « En ce sens on dit d'Un Peintre, qu'*Il peint de fantaisie*, pour dire, qu'il peint sans avoir de modèle qu'il se propose à imiter. » Par ailleurs, Voltaire, en tant que responsable de l'entrée « fantaisie » dans l'*Encyclopédie* de

¹⁸ *Ibid.*, p. 61-62.

¹⁹ Sainte-Beuve qualifie souvent Bertrand de ciseleur : « [Bertrand] usa toute sa jeunesse à ciseler en riche matière mille petites coupes d'une délicatesse infinie et d'une invention minutieuse. » (Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éditées par Helen Hart Poggenburg, Honoré Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2000, p. 77). D'autre part, « Maçon » est un des surnoms que les amis de Bertrand lui avaient donné. Par exemple, dans la lettre de David d'Angers à Victor Pavie : « J'ai vu le *Maçon*, tu sais ce poète si naïf dont Sainte-Beuve nous a lu des vers. » (Lettre de David d'Angers à Victor Pavie, 22 mai 1836 ; *ibid.*, p. 897.)

²⁰ Nous respectons la notation originale dans toutes les citations du *Dictionnaire de l'Académie française*, quelle que soit l'édition dont elles proviennent.

²¹ Entrée « Fantaisie » dans *Dictionnaire de l'Académie française*, Coignard, 1^{re} éd., 1694, p. 437.

Diderot et d'Alembert, et plus tard dans son *Dictionnaire philosophique*, en a présenté cinq rubriques : Fantaisie grammaire, morale, musique, manège, peinture. Cela confirme que le terme avait déjà pénétré dans le domaine de l'art au XVIII^e siècle, mais qu'il était encore rarement utilisé en littérature. Pendant longtemps, la définition du *Dictionnaire de l'Académie française* n'a guère changé, mais dès le XIX^e siècle, c'est-à-dire à partir de la sixième édition de 1835, elle a considérablement évolué. Les sens de l'imagination et de la faculté imaginative ont été annotés comme étant déjà obsolètes, et une longue présentation du mot en tant que terme relatif à l'art a été ajoutée :

FANTAISIE, se dit aussi, surtout en termes de Peinture et de Musique, Des ouvrages où l'on suit plutôt les caprices de son imagination que les règles de l'art, mais sans abandonner tout à fait ces dernières. *Fantaisie de peintre. Des arabesques entremêlées de figures d'hommes et d'animaux, sont des fantaisies. Fantaisie de musicien. Fantaisie pour le piano*²².

En examinant les éditions mentionnées jusque-là, nous pouvons constater que Littré a conservé presque toutes les significations du *Dictionnaire de l'Académie française* de la première à la sixième édition, utilisant les mêmes termes : « Esprit, Pensée, Idée », « Volonté », « Goût », « Caprice, boutade », « Terme de peinture », « Terme de musique », « Des arabesques sont des fantaisies », etc. Le mot « fantaisie » comportait des connotations artistiques dès le XVII^e siècle, et ses aspects musicaux et picturaux semblent s'être progressivement ancrés. L'angle littéraire, cependant, était encore largement absent : nous n'avons trouvé qu'un seul exemple, dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, à savoir une « *fantaisie de Poète* ». Le mot « fantaisie », au milieu du XIX^e siècle, n'était pas encore solidement établi dans la littérature. Littré, qui a commencé à compiler le dictionnaire en 1863, plus de vingt ans après la mort d'Aloysius Bertrand, ne considérait-il pas son œuvre comme un exemple suffisant pour définir le mot « fantaisie » en tant qu'un « Terme de littérature » ?

Autour de 1830 : fantaisie littéraire ou genre fantastique ?

Dans la septième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, en 1878, l'acception littéraire du mot « fantaisie » est clairement énoncée, mais le terme conserve son sens classique :

²² Entrée « Fantaisie » dans *Dictionnaire de l'Académie française*, Firmin Didot frères, 6^e éd., t. I, 1835, p. 731.

On emploie, en Littérature, l'expression de *fantaisie*, dans un sens analogue, mais plus général. *Une description de fantaisie. Les voyageurs rectifient sur les lieux ce que les géographes ont souvent tracé de fantaisie dans leur cabinet*²³.

Nous nous appuyerons ici sur d'autres dictionnaires et ouvrages de recherche pour décrire l'évolution de ce terme et la façon avec laquelle il est entré dans le domaine de l'art verbal pendant près d'un demi-siècle, soit le temps écoulé depuis la parution de la sixième édition de 1835.

Comme Littré, Larousse a conservé les différentes acceptions du mot « fantaisie » issues des dictionnaires précédents ; cependant, il a ajouté des significations typographiques qui figurent dans l'édition actuelle du *Dictionnaire de l'Académie française*. Une autre caractéristique distinguant son dictionnaire est l'entrée encyclopédique dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, qui fournit un aperçu historique du mot « fantaisie » dans le champ littéraire. Bien que ce soit une encyclopédie, il s'agit plutôt d'un manifeste de la littérature de l'époque, accordant une large place aux explications littéraires, sans oublier de rappeler le sens musical du mot : « la *fantaisie* n'est pas du domaine exclusif de la littérature²⁴. » Néanmoins, selon Larousse, il n'existe pas de définition spécifique du genre littéraire quant à ce mot, car « la *fantaisie*, laissée à ses seuls moyens, ne saurait constituer un genre, mais bien plutôt une manière littéraire²⁵ ». Le syntagme adjectival « de fantaisie » est également traité en tant que tel :

- *De fantaisie*, Imaginaire ; fondé sur le caprice. [...] Qui n'est pas selon les règles de la mode ou les prescriptions de l'uniforme : [...] Se dit d'un objet qui n'a pas de caractère, de genre déterminé²⁶.

Selon le commentaire de Larousse, chaque écrivain crée sa propre « fantaisie », non pas comme un « genre déterminé » mais comme une « manière littéraire ». En se référant à toutes les générations depuis l'Antiquité (Homère, Virgile, Racine, Corneille, Boileau, La Fontaine, Molière, Hugo, etc.), le dictionnaire affirme que le projet de la création d'une « école de fantaisie » ou d'une « école fantaisiste » a été formulé durant la seconde moitié du XIX^e siècle avec Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire et d'autres sous les organes de presse, *Le Parnasse contemporain* et la *Revue*

²³ Entrée « Fantaisie » dans *Dictionnaire de l'Académie française*, Firmin Didot frères, 7^e éd., t. I, 1879, p. 723.

²⁴ Pierre Larousse, *op. cit.*, p. 91.

²⁵ *Ibid.*, p. 89.

²⁶ *Ibid.*

fantaisiste. Selon lui, l'adjectif « fantaisiste » semble être utilisé pour désigner « un artiste ou [...] un littérateur qui refuse de se soumettre aux règles et ne se guide que par sa propre fantaisie », ainsi que « des œuvres des mêmes artistes ou littérateurs »²⁷. Qu'il s'agisse de « fantaisie » ou de « fantaisiste », ce qui prime, c'est l'« idée de liberté » de l'artiste par rapport aux règles et aux conventions de la tradition que l'on trouve chez Jacques Bony et Filip Kekus. Dans son entrée du mot « fantaisie », Larousse consacre une large place à « l'art pour l'art » de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais il n'oublie pas de mentionner la première moitié du siècle en introduisant les termes de Xavier Aubryet : « La *fantaisie* en art, ce ne sera jamais ni l'extravagance ni la révolte, mais bien la nouveauté d'invention, la curiosité de l'esprit, ce qui fait enfin le prestige de Sterne, d'Hoffmann et de Charles Nodier²⁸. » La question de savoir si la « fantaisie » peut être une révolte est alors ouverte et sera réexaminée plus loin, tout comme les arguments de Filip Kekus et d'autres, qui voient une proximité entre l'utilisation du mot par Bertrand et l'esprit rebelle des Jeunes-France et de Bousingot. Néanmoins, ce qui est certain, c'est que la nouvelle vogue littéraire, suscitée par Hoffmann et Nodier, a contribué à l'expansion du champ sémantique du mot « fantaisie ».

Jean-Bertrand Barrère, ayant consacré la première étude sur la « fantaisie » chez Victor Hugo, donne une définition métaphorique de la notion : « l'essentiel de la fantaisie consiste [...] dans l'imagination en liberté, jouant en marge du réel, c'est-à-dire des règles de la logique et de l'usage²⁹. » Comme il le souligne dans sa conclusion, le terme de « fantaisie », même s'il réapparaît dans « une mode fantaisiste autour des années 1850-1860³⁰ », est intrinsèquement lié à la résistance à la rigidité des règles et à la liberté d'expression qui avaient commencé au début du XIX^e siècle. Il ne faut pas non plus oublier que, comme le montre Michèle Benoist dans sa thèse, le mot « fantaisie » et son entourage ont acquis une variété de significations très vives avec le développement de l'industrie et du mouvement romantique qui étaient inconnues auparavant³¹. Le mot entre en effet dans la sphère littéraire à l'époque de Hugo, Nodier et Hoffmann, entre autres, c'est-à-dire avec les écrivains de la première génération du romantisme français, et plus précisément durant la jeunesse de Louis Bertrand.

D'après Philippe Andrès, au début du XIX^e siècle, le romantisme connaît « des formes amusantes de fantaisie verbale, qui se présentent, en poésie, comme de véritables

²⁷ *Ibid.*, p. 92.

²⁸ *Ibid.*, p. 91.

²⁹ Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, José Corti, t. I, 1949, p. XXVI.

³⁰ *Ibid.*, t. II, 1960, p. 469.

³¹ Michèle Benoist, *op. cit.*, p. 92.

acrobaties³². » Il cite deux exemples, « Les Djinns » de Victor Hugo et la « Ballade à la lune » de Musset³³. S'il parle ici de « formes amusantes », c'est parce que ces deux poètes expérimentent en toute liberté des formes originales. Hugo, dans « Les Djinns » utilise le crescendo et le decrescendo, formes dans lesquelles le nombre de syllabes de chaque strophe passe de deux à dix puis revient à deux, et Musset arrange aussi librement les syllabes à chaque vers. Selon Philippe Andrès, ce terrain un peu plus libre a été complété par des traductions de romans noirs hérités de la tradition anglaise et du romantisme allemand, et la « fantaisie » a été développée par des écrivains influencés par ces littératures étrangères, tels que Nodier, Gautier et Nerval. Il conclut qu'« après l'explosion romantique de 1830 – date mythique – la tonalité fantaisiste se transforme en véritable registre transgénérique³⁴. » C'est pourquoi il se réfère à la définition du mot dans l'*Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, qui cite en exemple la génération des années 1830, période où l'on trouvait des écrivains de « fantaisie » :

le terme, emprunté à l'anglais, désigne autant la capacité à imaginer et à représenter l'irréel que la verve d'écriture mise au service de ces fantasmes. Poésie fantaisiste, libre, jubilatoire, qui déconcerte encore aujourd'hui parce qu'elle n'affiche aucun signe de sérieux : ainsi en est-il des textes cocasses ou délirants d'un Pétrus Borel (*Rhapsodies*, 1832) ou d'un Xavier Forneret (*Vapeurs, ni vers ni prose*, 1838)³⁵.

L'année 1830 est qualifiée de mythique parce qu'elle est considérée comme une année symbolique, où la littérature « fantastique » est devenue populaire en France. Filip Kekus note qu'il existe deux adjectifs dérivés de « fantaisie » : « fantastique » et « fantaisiste », mais que ce dernier n'existait pas encore dans les années 1830³⁶. Alain Vaillant, qui a édité le livre mentionné dans la citation ci-dessus, a écrit plus tard dans son *Dictionnaire du romantisme* que deux déclencheurs – la traduction d'E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, apparue en 1829 et l'article de Charles Nodier, « Du fantastique en France », édité en 1830 – expliquent la diffusion du mot « fantastique » en France. Cependant, selon lui, le terme et son contenu étaient eux-mêmes encore en évolution, et le genre « fantastique » dans le romantisme couvrait un large éventail, allant du récit d'épouvante au récit « fantaisiste » apparu plus tard comme un adjectif³⁷. En effet,

³² Philippe Andrès, *op. cit.*, p. 15.

³³ Le poème « Les Djinns » est publié en août 1829 dans *Les Orientales*, et la « Ballade à la lune » a également paru en 1829 dans *Les Contes d'Espagne et d'Italie*.

³⁴ Philippe Andrès, *op. cit.*, p. 16.

³⁵ Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand, Philippe Régnier, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 313.

³⁶ Filip Kekus, *Nerval fantaisiste, op. cit.*, p. 38.

³⁷ *Dictionnaire du romantisme*, sous la direction d'Alain Vaillant, CNRS éditions, 2012, p. 244. Dans ce

Larousse semble avoir confondu le terme avec celui de « fantaisie » dans son entrée sur le « fantastique » dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Selon lui, le « fantastique » désigne en premier lieu ce « qui n'a rien de réel ; chimérique, imaginaire » et ce « qui n'a pour règle que la fantaisie »³⁸. Afin de comprendre ce que signifie le fait que la seule règle du « fantastique » est la « fantaisie », et comment les deux termes sont liés, nous devons examiner plus en détail d'autres entrées du mot « fantastique ».

Larousse présente ensuite le mot « fantastique » comme un adjectif, d'une part au sens littéraire (« *Contes fantastiques, Contes* où l'on introduit des fantômes, des revenants, des êtres fantastiques »), d'autre part, au sens musical (« Se dit d'un genre de musique où le compositeur s'est à dessein affranchi des règles ordinaires » ou « Dans ces sortes d'ouvrages, le compositeur agit avec une entière liberté, et son esprit a toute carrière »)³⁹. Le dictionnaire définit toujours le terme en lien avec les gestes libres de l'artiste, comme dans le cas de la « fantaisie ». Il présente également le mot « fantastique » comme un substantif :

- s. m. Ce qui est fantastique ; genre fantastique : *Le FANTASTIQUE demande une virginité d'imagination et de croyance qui manque aux littératures secondaires.* (Ch. Nod.) *On a voulu donner une esthétique du FANTASTIQUE, et l'on n'a enseigné que le procédé du FANTASTIQUE.* (Champfleury). *Le FANTASTIQUE n'a pas de motifs et ne s'explique pas.* (Th. Gaut.)⁴⁰

C'est ici, enfin, qu'intervient ce que l'on appelle le « genre fantastique », et Larousse tente de l'expliquer, dans cette suite, en distinguant le « fantastique » du « merveilleux ». Il évoque les propos d'Edgar Allan Poe traduits par Charles Baudelaire et l'influence d'E.T.A. Hoffmann : « le mot *fantastique*, mot plus allemand que français, exprime en général des procédés de fabrication littéraire tout modernes⁴¹. » En effet, comme l'indiquent Alain Vaillant et le Larousse, l'apparition des traductions des ouvrages d'Hoffmann en France a suscité un enthousiasme si fulgurant que la notion de « littérature fantastique » s'est imposée vers 1830. Plusieurs chercheurs, dont Pierre-Georges Castex, Roger Caillois ou Tzvetan Todorov, ont élaboré des théories sur ce genre littéraire. Parmi eux, Jean-Luc Steinmetz a développé le genre en organisant ces études. Lui aussi commence par une explication de l'étymologie : le mot « fantastique » est dérivé du grec ancien *phantasein* qui, comme dans le cas de « fantaisie », appartient à une famille de

dictionnaire, à propos du mot « fantaisie », ne figure que l'article « Fantaisie (Musique) » (p. 243-244).

³⁸ Pierre Larousse, *op. cit.*, p. 93.

³⁹ *Ibid.*, p. 93-94.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁴¹ *Ibid.*

mots grecs ayant pour base *phan-* (*phantasma*, *phantastikon*, ou *phantastike*, etc.). Il mentionne donc la « fantaisie » comme un mot apparenté à « fantastique », en ajoutant la précision suivante : « *Fantaisie*, dans le français classique, désigne jusqu’au XIX^e siècle l’imagination⁴². » Il pense également que ce n’est que dans la première moitié du XIX^e siècle, à l’époque de la traduction d’Hoffmann, que le mot « fantastique » a commencé à être utilisé en tant que substantif, ou genre, pour désigner une certaine catégorie d’expression littéraire⁴³. Nous citons à nouveau l’entrée de « fantastique » figurant dans le dictionnaire de Littré, comme précédemment, et la comparons avec celle de « fantaisie », afin de mettre nos propos en perspective.

FANTASTIQUE adj.

|| 1° Qui n’existe qu’en fantaisie, en imagination. [...]

|| 2° Qui n’a que l’apparence d’un être corporel. Vision fantastique. [...]

|| Contes fantastiques, se dit en général des contes de fées, des contes de revenants, et, en particulier, d’un genre de contes mis en vogue par l’allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle. [...]

|| 3° Qui se laisse aller à sa fantaisie, à ses rêveries. [...]

|| 4° *S. m.* Ce qui n’existe que dans l’imagination. [...] || Le fantastique, le genre des contes fantastiques. [...]⁴⁴

L’adjectif « fantastique » est d’abord défini comme l’équivalent de « fantaisie », signifiant imagination ou phénomène visuel. À titre d’exemple, les « contes fantastiques » inspirés d’Hoffmann sont mentionnés. Dans le dernier paragraphe, nous constatons que « fantastique » est devenu un substantif, un genre. Filip Kekus et Antoine Piantoni, en se référant au titre de la *Revue fantastique*, ont également compris « l’épithète “fantastique” dans un sens proche de “fantaisie”⁴⁵ ». Il ressort clairement de ce qui précède que « fantastique » était un adjectif issu de « fantaisie ». Cependant, nous l’avons déjà vu, le mot « fantaisie » n’était pas encore défini comme un nom ayant un sens précis, et encore moins comme un genre. Pourquoi le mot « fantastique » est-il le seul à pouvoir être un genre ? Steinmetz tire une conclusion de ces sources lexicales :

Les dictionnaires apprennent aussi que le genre fantastique est unanimement référé à Hoffmann, ce qui s’explique d’autant mieux que son premier ouvrage, *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Fantaisies à la*

⁴² Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1990, p. 4.

⁴³ *Ibid.*, p. 11

⁴⁴ Émile Littré, *op. cit.*, p. 1617.

⁴⁵ Filip Kekus et Antoine Piantoni, « Fantaisies et histoire littéraire », introduction à *Généralités fantaisistes (1820-1939)*, actes de la journée d’étude du Centre de Recherche « Littérature française XIX^e-XXI^e siècles » de l’université Paris-Sorbonne du 18 mai 2012, textes réunis par Filip Kekus et Antoine Piantoni, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2579.php>, page consultée le 21 avril 2023.

manière de Callot (1815), avait été traduit – approximativement – en français par *Contes fantastiques*⁴⁶.

De son côté, Joël Malrieu, qui laisse également une étude sur le genre « fantastique », souligne le chaos qui entourait les mots « fantastique » et « fantaisie » à l'époque :

Ce n'est qu'à la faveur d'une vague homophonie que l'on a pu par la suite opérer un rapprochement entre les termes de *Fantasiestücke* – dont le mot fantaisie représente un bon équivalent – et de contes fantastiques⁴⁷.

Selon lui, les Romantiques, qui trouvaient leur idéal chez Hoffmann, ont dû recourir au mot « fantastique » qui, contrairement à « fantaisie », terme déjà utilisé pour la musique et la peinture, ne faisait référence à aucune catégorie littéraire ou artistique connue. Larousse avait précédemment montré que le mot « fantaisie » n'était pas un « genre », mais une « manière littéraire »⁴⁸, et qu'il traitait le « fantastique » comme un substantif, ce qui explique enfin le mot. Malgré la proximité et la confusion entre « fantaisie » et « fantastique », le premier terme avait déjà fait son entrée dans le domaine des arts, et afin de nommer les nouvelles tendances romantiques, le second a été utilisé pour désigner quelque chose de nouveau et de littéraire, étant alors devenu le terme établi pour le genre. Il convient de signaler que d'autres synonymes de « fantaisie », tels que fantasque, fantôme, fantasier, fantastique, etc., sont également entrés dans la littérature. Michèle Benoist résume la situation de la façon suivante :

La famille et l'entourage de *fantaisie* sont très vivants au XIX^e siècle. Le nom *fantaisie* prend, dans le domaine artistique, une importance et une valeur qu'il n'avait jamais eues. Le mot *fantastique* s'attache de plus en plus à un genre littéraire. La *fantasmagorie* est un spectacle qui annonce le cinéma, mais ce mot peut aussi caractériser un style d'écriture⁴⁹.

Parmi l'environnement de « fantaisie », terme polyphonique désignant un art imaginatif et libre ou la capacité à être imaginatif, ayant activement changé de sens tout au long du XIX^e siècle, nous constatons qu'après 1830, le mot « fantastique » est associé à un genre littéraire. Si Aloysius Bertrand a choisi le mot « fantaisie » pour le titre de son

⁴⁶ Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷ Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Hachette, coll. Contours littéraires, 1992, p. 9.

⁴⁸ Pierre Larousse, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁹ Michèle Benoist, *op. cit.*, p. 92.

recueil de poèmes plutôt que le terme littéraire, plus familier, de « fantastique », c'est manifestement de manière délibérée. A-t-il laissé sa propre définition des « fantaisies » ? Nous devons alors chercher comment le nom de son recueil s'est modifié au fil du temps, et où apparaissent le mot « fantaisie » et son entourage.

2. LE RECUEIL D'ALOYSIUS BERTRAND AVANT LES « FANTAISIES »

Des chroniques aux bambochades

L'utilisation par Bertrand du mot « fantaisies » – au pluriel plutôt qu'au singulier – pour qualifier son œuvre ne date pas du début de sa carrière littéraire. Jean-Luc Steinmetz fait remarquer que l'appellation « poème en prose » revient pleinement à Baudelaire, et que, concernant Bertrand, il y a eu quelques phases de changement : chroniques, bambochades, ballades en prose et fantaisies⁵⁰. En adoptant cette division, nous allons passer en revue les deux premières étapes et résumer comment Bertrand a nommé ses premiers travaux, prédécesseurs de ses « fantaisies », car seule « ballade en prose » est le terme employé par les autres écrivains.

Au début de sa carrière littéraire, Bertrand écrivait de la prose appelée « chronique ». Il ne s'agit pas d'un genre qu'il a créé lui-même, mais d'un genre auquel presque tout le monde s'adonnait à l'époque, grâce à la popularité de Walter Scott en France⁵¹. Dans le cas de Bertrand, cependant, l'influence de Dijon, lieu où il a grandi, est significative : à partir des années 1820, au moment même où Walter Scott devenait à la mode, une floraison de recherches historiques a émergé à Dijon. Des historiens tels que Claude-Xavier Girault, Jean-Baptiste Noëllat et Prosper de Barante sont entrés en concurrence. En particulier, l'*Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois* de Barante, publiée entre 1824 et 1826, a connu un succès considérable⁵², et la renommée des quatre ducs de Bourgogne était largement connue. Cargill Sprietsma attribue le goût médiéval de Bertrand et son amour de la Bourgogne à ce contexte.

⁵⁰ Jean-Luc Steinmetz, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », dans *Ces poètes qu'on appelle maudits*, Neuchâtel, À la Baconnière, 2020, p. 45-57.

⁵¹ « Louis Bertrand eut vingt ans à l'époque où sévissait en France la manie de Walter Scott et où pas un écrivain débutant – fût-il Hugo ou Balzac – n'omettait de pasticher ses récits historiques. » (Anny Detalle, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Klincksieck, coll. Bibliothèque française et romane, 1976, p. 51-52.)

⁵² Prosper de Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois, 1364-1477*, Ladvocat, 13 vol., 1824-1826.

À Dijon, l'histoire de la ville et du duché était à la mode ; ce ne fut pas seulement grâce à Barante, mais grâce à cet amour que tout Bourguignon, et maint étranger, ont pour le pays. Cela manifesta dans les journaux, et c'est là que Bertrand trouva la première inspiration pour les sujets de ses poèmes, en prose et en vers⁵³.

Ces vestiges du goût médiéval de Bertrand se retrouvent dans *Gaspard de la Nuit*, où les noms propres relatifs à la Bourgogne d'autrefois se manifestent plusieurs fois. Parmi eux, les noms des quatre ducs sont mentionnés côte à côte dans la préface : « J'eus bientôt déblayé le Dijon des 14^e et 15^e siècles, autour duquel courait un branle de dix-huit tours, de huit portes et de quatre poternes ou *portelles*, – le Dijon de Philippe-le-Hardi, de Jean-sans-Peur, de Philippe-le-Bon, de Charles-le-Téméraire⁵⁴. » Dans une lettre de Charles Rossigneux adressée à Bertrand, un de ses amis du collège, datée du 30 mai 1827, nous trouvons également les noms de certains des écrivains que tous deux aimaient lire à cette époque, notamment Cooper, Walter Scott et Lord Byron⁵⁵. Sainte-Beuve, qui écrira plus tard la « Notice » pour *Gaspard de la Nuit*, résume l'amour de Bertrand pour sa patrie : « Le Dijon qu'il aime sans doute est celui des ducs, celui des chroniques rouvertes par Walter Scott et M. de Barante, le Dijon gothique et chevaleresque, plutôt que celui des bourgeois et des vigneron⁵⁶. » Le jeune Bertrand, comme le chroniqueur écossais, a voulu célébrer l'histoire de sa patrie, Dijon⁵⁷. Et même dans *Gaspard de la Nuit*, « À M. Victor Hugo », « Messire Jean », « Mon Bisaïeul », « Le Poterne du Louvre », ainsi que « La Citadelle de Wolgast » dans son appendice, proposent, chacun, une citation de Walter Scott dans l'épigraphe. Il existe également des poèmes en vers écrits par Bertrand qui seraient des adaptations de la ballade de Scott (« La Nourrice. Ballade écossaise (Walter Scott) », « Jock de Hazeldean. Ballade écossaise Walter Scott », « Les Maraudeurs écossais. (Walter Scott) »). Un regard rapide sur l'œuvre de Bertrand révèle immédiatement l'importance de cet auteur écossais de chroniques et de ballades.

« Jacques-les-Andelys », que l'on dit être la première œuvre de Bertrand, est probablement l'exemple le plus évident de sa première chronique et de la manière dont sa technique a évolué sur une longue période. Le jeune Louis Bertrand a remporté le premier prix de rhétorique de sa classe au Collège royal de Dijon en 1826 avec un discours

⁵³ Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand 1807-1841. Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Honoré Champion, 1926, p. 73.

⁵⁴ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 96.

⁵⁵ « Tous nos bons romans nouveaux y [la bibliothèque du collège] figurent ainsi que Cooper, l'Américain, et les deux plus grands génies modernes de l'Angleterre, Walter Scott et Lord Byron. » (Lettre de Charles Rossigneux à Bertrand, Chaumont, 30 mai 1827 ; *ibid.*, p. 835.)

⁵⁶ Sainte-Beuve, « Aloysius Bertrand » ; *ibid.*, p. 77.

⁵⁷ Voir Anny Detalle, *op. cit.*, p. 52.

intitulé « Du Guesclin ». Il s'agit probablement de la première ébauche de « Jacques-les-Andelys ». Bertrand a ensuite participé régulièrement à la Société d'Études de Dijon (SED), version dijonnaise des cénacles parisiens des amateurs de littérature de sa génération. De plus, il existe un témoignage indiquant qu'il a lu cette chronique lors d'une réunion en 1826⁵⁸. Celle-ci a ensuite été publiée dans le premier numéro du *Provincial* (1^{er} mai 1828), journal édité par la SED, sous le titre de « Jacques-les-Andelys. Chronique de l'An 1364 » et signé « J.-L. Bertrand »⁵⁹. Cette œuvre est écrite en prose ordinaire, non divisée en alinéas, comme Bertrand le fera plus tard. Son ami Antoine de Latour, désireux de lui faire part de ses impressions, lui dira avoir retrouvé Walter Scott⁶⁰ dans ses lignes. Bertrand a écrit un certain nombre de pièces en prose du même type au cours de cette période. Il les appelait ses « chroniques », et en a conservé deux listes. L'une d'elles, intitulée « Les Quinze Chroniques 1828 », a probablement été rédigée avant la publication du premier numéro du *Provincial*, cité ci-dessus. Elle est numérotée de 1 à 15, et des titres sont proposés jusqu'au numéro 13. Nous citons ci-dessous les numéros de 1 à 6 :

LES QUINZE CHRONIQUES 1828

1. Les Lépreux de Saint-Jacques de Timolois 1192 ou 93.
2. Les Pastoureaux 1249 Saint Louis en Palestine.
3. Nathan le Lombard 1319 Philippe le Bel, persécution des Juifs.
4. L'Étable de Saint Jean 1356
5. La Tour de Nesle 1356
6. Jacques-les-Andelys 1364⁶¹

« Jacques-les-Andelys 1364 » est le sixième titre de la liste, figurant juste après « La Tour de Nesle 1356 » (qui pourrait également être une ébauche de « La Tour de Nesle » du deuxième livre de *Gaspard de la Nuit*) : le fait que chaque chronique soit disposée dans l'ordre chronologique de la scène qu'elle traite montre que Bertrand était très conscient de l'histoire de l'époque, et qu'elle a été écrite de manière systématique. Le titre de la sixième chronique n'est pas si différent de celui de la plus ancienne édition qui subsiste, publiée en 1828 dans le journal : « Jacques-les-Andelys. Chronique de l'An 1364 ». Ce dernier est un récit historique sur le thème de la Guerre de Cent Ans,

⁵⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 335, note 1. Helen Poggenburg donne ici la date du 26 décembre 1826 (*ibid*, p. 335, note 1), mais Jean-Luc Steinmetz la corrige au 26 juillet 1826 (Voir Jean-Luc Steinmetz, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 47).

⁵⁹ *Le Provincial* (Dijon), n° 1, 1^{er} mai 1828, p. 3-4.

⁶⁰ « J'ai lu ici ton article de *Jacques Les Andelys* : il m'a beaucoup plus. On y a retrouvé Walter Scott et beaucoup s'y sont trompés. » (Lettre d'Antoine Tenant de Latour à Bertrand, 4 juin 1828 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 841.)

⁶¹ *Ibid.*, p. 769.

divisé en deux parties par un astérisque. Cette version a ensuite été raccourcie et réimprimée dans *Le Cabinet de lecture* du 9 octobre 1831 sous le titre de « Jacques-les-Andelys. Scènes de bandouliers (1364) », avec la signature de « Ludovic Bertrand »⁶². De longs passages en prose ont été considérablement réduits, tandis que des retours à la ligne ainsi que des marques de ponctuation conversationnelle ont été ajoutés dans un style qui annonçait déjà la prose caractéristique de *Gaspard de la Nuit*. L'ensemble du texte est maintenant divisé en trois parties, I-III. Ce texte a ensuite été rebaptisé « Les Grandes Compagnies (1364) » et inclus dans un manuscrit de *Gaspard de la Nuit* qui aurait été achevé en 1836. Il en est contenu dans le quatrième livre, également intitulé « Les Chroniques »⁶³, qui comporte un total de huit pièces, dont beaucoup possèdent une date et sont dotées d'une atmosphère historique. Il existe également une œuvre appelée « Les Lépreux », rappelant la première de la liste ci-dessus, « Les Lépreux de Saint-Jacques de Timolois 1192 ou 93 », dont le texte ne nous est pas parvenu. Toutefois, nous pouvons imaginer que plusieurs des premières chroniques de Bertrand ont été réécrites et incluses dans *Gaspard de la Nuit*, ayant changé de forme originale. Le texte, finalement devenu « Les Grandes Compagnies (1364) », conserve la structure tripartite de la version précédente (I-III), mais rétablit l'épigraphe qui n'était présente que dans la première version. En termes de style, il se compose de plusieurs alinéas divisés par des espaces blancs, caractéristique de *Gaspard de la Nuit* dans son ensemble. Cette transition dans la forme illustre l'éloignement de la méthode du « chroniqueur » qu'il avait d'abord adoptée, comme le souligne Anny Detalle⁶⁴. Jean-Luc Steinmetz cite deux œuvres datées de 1826 comme exemples des premiers textes de Bertrand, « Scène indoustane » et « Jacques-les-Andelys », et il résume ainsi la transition de ces versions :

Le second texte, « Jacques-les-Andelys », loin d'être une imitation, rentre assurément dans le genre des « chroniques ». Nous en avons trois versions, et elles révèlent bien comment Bertrand en est venu à transformer un récit, une sorte de petite nouvelle pittoresque et cruelle, en un authentique poème en prose – par découpage et resserrement considérable de l'action, au point que la version finale pose quelques problèmes à qui veut exactement la comprendre⁶⁵.

En effet, comme on peut le voir dans l'exemple de « Jacques-les-Andelys »,

⁶² *Le Cabinet de lecture : gazette de la ville et de la campagne*, n° 145, 9 octobre 1831, p. 5.

⁶³ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 203-206.

⁶⁴ « L'originalité, l'accent particulier de *Gaspard de la Nuit* sont à chercher ailleurs, et d'abord dans l'éloignement que le poète prit à l'égard de sa première manière, celle du chroniqueur. » (Anny Detalle, *op. cit.*, p. 53.)

⁶⁵ Jean-Luc Steinmetz, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 47-48.

Bertrand ampute de plus en plus la prose de la chronique qu'il a écrite dans sa jeunesse, en augmentant les blancs et en lui donnant l'apparence d'un poème⁶⁶, laissant davantage d'espace à l'imagination du lecteur. Ces vestiges de son goût pour l'histoire et la chronique subsistent dans *Gaspard de la Nuit*, aboutissement de son œuvre créatrice, comme nous l'avons vu dans le titre du quatrième livre, « Les Chroniques »⁶⁷. Néanmoins, dans le « Dessein d'un encadrement pour le texte » qui accompagne le manuscrit de *Gaspard de la Nuit*, nous trouvons les instructions suivantes :

Livre IV, V et VI. Chroniques. Pour ces trois livres, moins importants aux yeux de l'auteur, on se contentera d'indiquer à l'artiste les deux sujets suivants :

Le roi Charles VI et un bourgeois de Paris à une petite fenêtre de l'ancien Louvre, regardent les oiseaux qui maraudent les rameaux d'une vigne dans la cour du palais. Les rameaux de la vigne festonnent la fenêtre et les murailles. Le roi tient un sifflet d'argent qui pend à son cou par un cordon. Maître Ogier est tête nue.

Une chasse gothique : chasseurs, varlets, lévriers, chevaux, cors de chasse, faucons ; etc⁶⁸.

L'auteur lui-même déclare que les trois derniers livres, y compris « Les Chroniques », ne sont plus aussi importants que la première moitié de *Gaspard de la Nuit*. Les signes de son intérêt décroissant pour la chronique sont également visibles dans la liste des chroniques qu'il a réalisées. La liste suivante, moins titrée et datée que la précédente, mais probablement contemporaine, a été publiée par Cargill Sprietsma dans sa biographie du poète. Elle est numérotée de 1 à 8, comportant des titres possibles, suivie de trois autres titres proposés sans numéro. Nous citons ici les numéros 1 à 4 ainsi que les deux derniers :

⁶⁶ Bien que Steinmetz affirme que Bertrand pense avoir réalisé un travail nouveau non pas en poésie mais en prose (en raison de son propre témoignage selon lequel il visait « un nouveau genre de prose »), Bertrand, en réfléchissant au style de son œuvre, a laissé l'instruction suivante : « Blanchir comme si le texte était de la poésie ». Voir Jean-Luc Steinmetz, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 57.

⁶⁷ Jean-Luc Steinmetz souligne également que de nombreuses œuvres de Bertrand conservent une « teinte de chronique, mais de chronique raccourcie », et énumère les noms d'œuvres qui la comportent : « Le Maçon », « La Capitaine Lazare », « La Barbe pointue », « La Marchand de tulipes », « Les Deux Juifs », « Les Gueux de nuit », « La Tour de Nesle », « Le Raffiné », « Messire Jean », « Madame de Montbazon », « L'Air magique de Jehan de Vitteaux », « La Nuit d'après une bataille », « La Citadelle de Wolgast ». (Voir Jean-Luc Steinmetz, « Bertrand et C^{ie} : "Les Chroniques" », dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, actes du colloque de l'École normale supérieure et de la Sorbonne, 23 et 24 novembre 2007, sous la direction de Nicolas Wanlin, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Colloques de la Sorbonne, 2010, p. 114.)

⁶⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 376.

[AUTRE LISTE DE CHRONIQUES]

1. Robert le Diable 755. Pépin le Bref.
2. Les Normands à Paris Charles le Gros Les Normands se retirent [...]
3. Richard Dagy Charles 7.
4. La Fête de Notre-Dame de l'Étang. Bambochade.
[...]
[...] Bambochade. Henri 4^e
Le Carnaval⁶⁹

Concernant le mot « bambochade », qui apparaît deux fois dans la liste des Chroniques, Jean-Luc Steinmetz explique :

On s'aperçoit donc que, durant cette année 1828, Bertrand est autant intéressé par le genre des « chroniques » que par celui des « bambochades » et que, du reste, à ses yeux, l'appellation de « bambochades » peut qualifier certaines de ses chroniques⁷⁰.

Il est vrai que les chroniques de Bertrand, étant de courtes descriptions en prose du vieux Dijon, peuvent comporter des éléments communs avec les petites peintures de genre de « bambochade ». En même temps, il importe de rappeler que certaines de ces chroniques étaient dans le même style que les traductions. Outre la « bambochade », qui intègre des éléments picturaux, Jean-Luc Steinmetz note que certaines proses de Bertrand ont évolué en « ballades en prose », influencées par la traduction. Cette dernière forme doit être examinée conjointement en rapport avec sa poésie en vers. Pour l'instant, notons simplement que le nom de « bambochade » a été utilisé pour la prose que le poète appelait auparavant « chronique ». « Bambochade » est le mot clé qui marque le début d'un changement dans l'intérêt de Bertrand pour l'histoire, étant alors plutôt attiré par la peinture, et c'est aussi le terme utilisé dans le titre proposé pour son premier recueil poétique, précurseur de *Gaspard de la Nuit*.

Bambochades romantiques

Lors de la publication de la première édition de *Gaspard de la Nuit*, Sainte-Beuve se plaint de la difficulté d'éditer une épreuve qu'il estime déjà dépassée : « Décidément, le *guignon* nous poursuit jusque dans les reliques du pauvre Bertrand⁷¹. » Ce critique était

⁶⁹ *Ibid.*, p. 769. Publié également par Cargill Spruietsma, *op. cit.*, p. 219, mais sans titres de liste, dates ou numérotation.

⁷⁰ Jean-Luc Steinmetz, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 50.

⁷¹ Lettre de Sainte-Beuve à Victor Pavie, [17 septembre 1842] ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand,

bien conscient du « méchef⁷² » du poète, ayant vu que les projets de publication de son manuscrit, qui avait reçu des titres différents, avaient été abandonnés à plusieurs reprises dès le début.

Louis Bertrand a commencé, de manière consciente, son travail créatif vers 1826, en écrivant « Jacques-les-Andelys ». Il faisait partie de la Société d'études de Dijon. Ce groupe de jeunes Dijonnais de la même génération qui se rassemblaient pour discuter librement de sujets divers a commencé à publier son propre journal, intitulé *Le Provincial*, à l'instar du *Globe* dans la capitale. Pendant un certain temps, après le premier numéro sorti le 1^{er} mai 1828, le jeune Bertrand a joué un rôle de premier plan dans la rédaction et la publication de ce journal avec son ami Charles Brugnot. À la suite des réunions de la SED, le journal est devenu le principal lieu de publication de ses premières œuvres, qui comportaient de la prose (ou chroniques) et des vers. Dès le 12 septembre 1828, dans le numéro 47 du *Provincial*, les premiers signes d'un projet de publication d'un recueil des œuvres de Bertrand ont émergé, s'étant accumulées au fil de ses lectures lors des réunions et de ses publications dans le journal. Le jeune poète annonce que le titre de son premier recueil sera « Bambochades romantiques ».

Nous allons maintenant nous focaliser sur le mot « bambochade ». Ce terme apparaît plus tôt dans l'œuvre de Bertrand, dans la prose intitulée « Les Muletiers, bambochade⁷³ », écrite pour une réunion de la SED au début de 1827. Ici, nous pouvons déjà voir l'importance de comparer ses premiers travaux avec ceux de *Gaspard de la Nuit* : le mot « bambochade » a été abandonné et l'œuvre intitulée « Les Muletiers » a ensuite été incluse dans le cinquième livre de *Gaspard de la Nuit*. Outre cet exemple, deux autres propositions de titres figurent avec ce mot dans l'« Autre liste de chroniques » que le poète avait réalisées en ce temps-là : il s'agit de « La Fête de Notre-Dame de l'Étang. Bambochade » et « Bambochade. Henri 4^e »⁷⁴. Ainsi que de nombreux chercheurs comme Jean-Luc Steinmetz et Steve Murphy l'ont déjà souligné⁷⁵, le terme de « bambochade » n'est pas un néologisme inventé par Bertrand, il appartient au lexique de la peinture, trouvant son origine chez le peintre néerlandais Pieter Van Laer (1599-1641), né à Haarlem, surnommé « il Bamboccio » (le Bossu) en raison de sa petite taille. Celui-ci avait réalisé un petit tableau, ou une eau-forte, représentant des scènes de la vie

éd. cit., p. 964.

⁷² Sainte-Beuve a voulu substituer le mot « méchef » au mot « guignon » dans sa *Notice* pour la première édition de *Gaspard de la Nuit*. Cf. Lettre de Sainte-Beuve à Victor Pavie, [29 juillet 1842] ; *ibid.*, p. 962.

⁷³ Pour cette pièce, il ne reste que son titre (voir *ibid.*, p. 344, note 1).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 769. Selon Helen Poggenburg, cette liste a été rédigée avant le 1^{er} mai 1828 (*ibid.*, p. 807, note 1).

⁷⁵ *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean-Luc Steinmetz, p. 11 ; Steve Murphy, « Pour le roi ou pour les rats ? Notes en marge de *Gaspard de la Nuit* », *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, coll. Didact français, 2010, p. 15.

quotidienne du peuple de manière burlesque ou grotesque, comme une caricature. À mesure que le style de Van Laer se répandait, au XVII^e siècle, le terme italien de « bambocciata » a fini par signifier des « peintures représentant des scènes rustiques animées de personnages gouailleurs et caricaturaux⁷⁶ », une nuance qui semble avoir été transmise au mot français « bambochade » en 1750. Jean-Luc Steinmetz souligne que Bertrand a peut-être vu de telles peintures au musée de Dijon. Et l'utilisation changeante du mot « bambochade », plutôt que « chronique », montre que l'intérêt du poète dijonnais s'était déplacé de l'histoire vers la peinture, et par conséquent, qu'il était davantage plus concerné par l'expression visuelle, y compris l'apparence de la poésie.

Toujours est-il qu'en 1828 Bertrand a choisi de publier un ensemble de textes sous la dénomination générique de « Bambochades » qui ne laisse plus percevoir leur intérêt historique et déplace la référence vers un autre art, celui de la peinture. L'effet visuel compte par-dessus tout, y compris celui qu'apporte la présentation du poème. Découpage sur la page autant qu'évocation pittoresque teintée de burlesque⁷⁷.

Helen Hart Poggenburg identifie également l'utilisation du mot « bambochade » par Bertrand comme une « indication précoce » de son attachement « à l'art de la peinture⁷⁸ », mais elle va plus loin en précisant que c'est aussi son « souci de nouveau et du pictural⁷⁹ ». Le mot « nouveau » est utilisé, car Bertrand associe immédiatement ce terme de « bambochade » au nouvel adjectif « romantique ». Soit dit en passant, Sylvain Ledda poursuit que les bambochades sur les keepsakes, les livres somptueusement décorés qui étaient populaires auprès des éditeurs romantiques dans les années 1830, peuvent avoir eu une importance particulière⁸⁰.

Dans *Le Provincial* du 12 septembre 1828, est publiée une trilogie signée « J.-L. Bertrand », dans laquelle figurent dans cet ordre : « Le Clair de lune », « Les Lavandières » et « La Gourde et le flageolet »⁸¹. Ces trois pièces sont dédiées respectivement à Charles Nodier (avec une dédicace « À l'auteur de *Trilby* »), à Émile Deschamps (« À M. Émile Deschamps ») et à Victor Hugo (« À l'auteur de la “Ballade des deux archers” »). Cette dernière est également associée au sculpteur Louis Boulanger,

⁷⁶ *Trésor de la langue française informatisé*, URL : <http://atilf.atilf.fr>

⁷⁷ Jean-Luc Steinmetz, « L'indécidable “poème en prose” d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 52.

⁷⁸ Helen Hart Poggenburg, « Introduction » des *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 20.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 319, note 1.

⁸⁰ Voir Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit. Gaspard de la Nuit*, Presses universitaires de France-CNED, 2010, p. 45.

⁸¹ On se trompe souvent sur l'année de publication du journal (Voir *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean-Luc Steinmetz, p. 11), mais 1828 est l'année exacte. Ces trois pièces sont respectivement datées : « Le Clair de lune », 7 janvier 1827 à minuit ; « Les Lavandières », 11 avril 1828 ; « La Gourde et le flageolet », 22 février 1828 ; *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.

car l'œuvre de Hugo, la « Ballade des deux archers », dont le titre est ici cité, lui est dédiée, et ses lithographies sont admirées. Concernant cette trilogie, dans laquelle il rend hommage à certains des plus grands écrivains et sculpteurs de l'époque, Bertrand ajoute la note suivante :

Ces trois pièces font partie d'un recueil de compositions du même genre que l'auteur se propose de publier très prochainement, sous le titre de *Bambochades romantiques*⁸².

Ici, pour la première fois, le titre qu'il avait en tête pour son propre recueil devient apparent. Mais pourquoi Bertrand a-t-il ainsi choisi de combiner ces deux mots, « bambochade » et « romantique » ? Certes, la trilogie regorge de paysages qui correspondent à la définition du dictionnaire du mot « bambochade » : « scènes champêtres grotesques ou burlesques⁸³ ». En particulier, dans les deux dernières pièces, même les noms des lieux sont précisés : « Les Lavandières », texte qui dépeint un paysage « au bord de l'Armançon[sic] », tandis que « La Gourde et le flageolet » décrit la rencontre de deux voyageurs près du « cimetière de Montauban »⁸⁴. Ces trois pièces, qui racontent des histoires fantastiques ou frénétiques, ont également des fins sinistres, inquiétantes et quelque peu comiques⁸⁵. Dans « Le Clair de lune », un homme se réveille au milieu de la nuit et entend un bruit, « une ronde nocturne passait dans la rue⁸⁶ », puis il l'entend s'éloigner : il confond les rêves et la réalité. Les deux pièces suivantes dépeignent également, à leurs fins respectives, un curieux mélange de réel et d'irréel : les lavandières qui parlent d'Ondin entendent un bruit ressemblant à la voix d'un enfant noyé, et le chevalier, ensorcelé, continuant à danser parce qu'il a bu le vin du musicien, finit par payer sa boisson pour lui échapper. Selon Jean-Luc Steinmetz, le mélange de tons est caractéristique des œuvres, et l'adjectif « romantiques » s'avère alors approprié pour le titre du recueil prévu⁸⁷.

Dans les *Œuvres complètes* de Bertrand, Helen Poggenburg publie chacune de ces trois pièces séparément dans les notes des poèmes concernés de *Gaspard de la Nuit*, sans marges, tout en reproduisant simultanément les différentes variantes, ce qui ne permet pas

⁸² *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212, note 1.

⁸³ Entrée de « bambochade » dans le *Trésor de la langue française informatisé*.

⁸⁴ *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.

⁸⁵ Helen Poggenburg compare la version originale de « La Gourde et le flageolet » à la version définitive, « L'Air magique de Jehan de Vitteaux », et constate que, dans la dernière, l'atmosphère terrifiante de la fin est soulagée, et que le texte entier est aussi allégé « pour en faire une petite saynète » (*Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 363, VII, note 1.)

⁸⁶ *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.

⁸⁷ Jean-Luc Steinmetz, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 49.

d'identifier aisément la forme sous laquelle elles sont apparues dans le journal. Si nous les vérifions à la page du *Provincial*, nous observons qu'elles présentent déjà une structure en six strophes avec des marges, très semblable à celle des pièces dans *Gaspard de la Nuit*. Mais ce qui ressort clairement des pages du journal, c'est que le point commun de ces pièces ne réside pas tant dans leur contenu que dans leur dédicace : les trois grands artistes romantiques⁸⁸. Ces trois pièces figurent sur la deuxième page du numéro 47 du *Provincial*⁸⁹, de sorte que voyant les noms des trois grands dédicataires figurant ensemble, le lecteur peut immédiatement comprendre que le journal dijonnais se déclare en faveur du mouvement romantique à Paris. Il suffit de constater cette adhésion du rédacteur au romantisme pour comprendre pourquoi Bertrand, dans ses notes, a choisi cet adjectif pour intituler provisoirement son recueil. À l'époque, les artistes de la capitale tentent de diffuser le mouvement romantique dans les provinces. Nodier et Hugo, en particulier, ont envoyé des lettres d'encouragement aux journaux provinciaux afin de soutenir le mouvement artistique local et d'encourager les enthousiasmes romantiques. Dans cette perspective, Nodier a été le premier à réagir au premier numéro du *Provincial*, paru le 1^{er} mai 1828, par une lettre d'encouragement. Cette lettre, adressée au rédacteur, paraît dans le troisième numéro publié le 6 mai 1828, et donne une véritable impulsion au journal. Nodier espère que celui-ci s'élèvera au rang « des tableaux de mœurs », célébrant Dijon et son histoire, mais prenant également en compte son présent et son avenir.

Je n'ai pas l'honneur d'être Dijonnais, mais j'ai toujours désiré de l'être, non parce que Dijon est une ville de grands hommes, comme on l'a imprimé cent fois, mais parce qu'on y a de l'esprit et qu'on y cause mieux qu'ailleurs.

Je m'intéresse par là même au *Provincial*, et, pourvu qu'il sache causer, je ne doute pas qu'un prompt succès ne couronne les espérances que j'en ai conçues. Et, par exemple, vous promettez des tableaux de mœurs. Je souhaite pour ma part, qu'ils viennent bientôt et qu'ils ne soient pas flattés. Ils réfléchiront, dites-vous, le présent et le passé. Je voudrais qu'ils réfléchissent encore l'avenir.⁹⁰

Un peu plus tard, dans une lettre adressée à Charles Brugnot en date du 8 mai, Hugo donne ses impressions sur le deuxième numéro, paru le 4 mai, venant compléter les éloges de Nodier en exprimant son espoir sur le fait que le journal sera historiquement indépendant, c'est-à-dire qu'il n'imitera pas Paris, mais exprimera ses propres opinions régionales.

⁸⁸ Il s'agit de Nodier, Deschamps et Hugo.

⁸⁹ *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.

⁹⁰ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 98.

Je ne saurais trop applaudir pour ma faible part à tout ce qui pourroit ranimer l'esprit des départemens[sic] ; il seroit temps en effet que la province cessât de recevoir de Paris des opinions toutes faites ; il seroit temps qu'elle eût ses livres et ses journaux, qu'elle se sentît vivre par elle-même. C'est une chose malheureuse pour le pays que la concentration de toute publicité, de tout mouvement, de toute vie intellectuelle et matérielle, à Paris. Paris lui-même en souffre. La centralisation produit à la fois deux effets opposés, deux maladies contraires pour la province et pour la capitale. La France est un pays défaillant et appauvri ; Paris est une ville pléthorique.

Il faudroit, Monsieur, qu'il s'élevât sur tous les points du royaume des feuilles comme la vôtre ; se seroit autant de sources de circulation, autant de centres qui lutteroient contre le grand centre, le grand tourbillon. La victoire seroit longue à remporter ; mais, Dieu aidant, on arriveroit à sa fin : les provinces relevées, et Paris rentré dans son lit.

J'attache donc le plus grand intérêt à voir réussir le *Provincial*. J'y contribuerai certainement pour le peu qui me sera possible...⁹¹

Ce texte, souhaitant l'exercice d'un esprit libre et indépendant, manifeste une relation intéressante entre la capitale et les villes de province dans le mouvement romantique. Il montre très bien que les premiers romantiques de Paris ne cherchaient pas à anéantir les provinces, mais, en soutenant le développement des journaux dans les différentes régions du pays, ils se liaient à elles par le maître mot de la liberté. Cette lettre a été publiée dans le numéro 25 du *Provincial* le 20 juillet 1828. Ce lien entre les artistes de Paris et ceux des autres villes par l'entremise du journal, a eu un effet positif non seulement sur ce dernier, mais aussi sur la circulation des personnes. Les visites des artistes parisiens en province ont de fait eu un fort impact sur leur travail⁹², et le jeune Bertrand a également pu se rattacher à Paris grâce à ses activités dans les journaux. Il a écrit un poème en l'honneur de Hugo, « La Chanson du Pèlerin qui heurte pendant la nuit sombre et pluvieuse, à l'huis d'un châtel », dans le numéro 23 du *Provincial*, publié le 13 juillet 1828. En réponse, Hugo lui a envoyé une lettre le 31 juillet pour lui exprimer sa gratitude et son admiration pour ce journal. Il décrit le poème comme étant comparable au travail d'Émile Deschamps, et lui fait part de l'accueil favorable que lui ont réservé ses confrères.

Je lis maintenant vos vers et ceux de M. Brugnot en cercle d'amis comme je lis André Chénier, Lamartine, ou Alfred de Vigny. Il est

⁹¹ *Ibid.*, p. 100.

⁹² Plus tard, Sainte-Beuve écrira à Hugo que le paysage de ses voyages avec Louis Boulanger lui rappelait le poème de Bertrand, « Les Lavandières » (Lettre de Sainte-Beuve à Victor Hugo, [11 octobre 1829] ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 866-867). Nodier travaille aussi à la publication d'une série de livres de voyage (Charles Nodier, Justin Taylor et Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Gide fils, 1820-1878).

impossible de posséder à un plus haut point les secrets de la forme et de la facture. Votre *pèlerin* est un petit chef-d'œuvre du genre, et notre Émile Deschamps lui-même s'avouerait égalé.

Recevez donc, je vous prie, mes remerciements et mes félicitations et m'envoyez encore souvent de la province de ces vers comme on en fait si peu à Paris⁹³.

Ce passage montre, à lui seul, que le nom de Bertrand était bien connu des écrivains parisiens. Se basant sur ce contexte, dans le numéro 47 précité du *Provincial*, paru le 12 septembre de la même année, Bertrand publie le triptyque de poèmes dans lequel il flatte les artistes parisiens qui l'ont encouragé, leur consacrant à chacun une dédicace pour son premier recueil. Cependant, enhardi par les éloges qu'il reçoit de la capitale, le jeune poète cesse de publier ses poèmes dans ce journal en septembre, et quitte Dijon pour s'installer à Paris en novembre.

Il est difficile de suivre les déplacements de Bertrand à Paris. Toutefois, il est certain que, comme beaucoup d'autres jeunes hommes à cette époque-là, il rêvait de succès littéraire au sein de la capitale et fréquentait les salons des Romantiques. Sa première apparition a probablement eu lieu au *Cénacle* de Hugo, selon la chronologie de Poggenburg de la vie de Bertrand. À en juger par la date figurant sur le poème, Bertrand aurait lu la pièce l'« Agonie et la mort du Sire de Maupin » dans le salon de Hugo après le 16 novembre 1828⁹⁴. De plus, dans ses correspondances avec son ami dijonnais Charles Brugnot, la soirée au cours de laquelle Bertrand a lu cette pièce est mentionnée, bien que le salon ne soit pas précisé. Il est donc fort probable qu'il s'agisse de ses débuts à Paris⁹⁵. Ensuite, le 24 décembre, Bertrand s'est à nouveau rendu au salon de Hugo, cette fois en présence de Victor Pavie et de Sainte-Beuve, deux parmi ceux qui allaient plus tard publier la première édition de *Gaspard de la Nuit*⁹⁶. Pavie se souvient d'une soirée chez Hugo dans le prospectus du recueil de Bertrand (daté du 1^{er} octobre 1841) :

Il y a onze ou douze ans qu'au coin du feu de Victor Hugo, par une veillée de Noël où chacun récitait sa ballade, une voix fut entendue, psalmodiant d'un vers mystique l'*Agonie et la mort du sire de Maupin*. Elle sortait de la poitrine, hélas ! déjà fêlée d'un écolier de province, d'un enfant de Dijon qui, dès l'aube, envolé des flèches de son clocher, au bruit du carillon de Jacquemard et de sa femme, s'était venu poser sur les landiers du poète, un pied levé, le cou tendu, les épaules en arrière, « pareil à une grue sur un pal ».

Sa complainte finie, il s'en alla.

⁹³ Lettre de Victor Hugo à Bertrand, 31 juillet 1828 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 845.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁵ Lettre de Charles Brugnot à Bertrand, 17 décembre 1828 ; *ibid.*, p. 849-850.

⁹⁶ On dit que Bertrand avait également lu « Le Maçon » et « Les Lavandières ».

On en parla trois jours, ce qui était beaucoup en ces temps d'incubation féconde où chaque jour suffisait à sa muse, où chaque matin un nouveau poète chantait au bord du nid. – Un an après, Sainte-Beuve en reparlait encore, Sainte-Beuve chez qui toute chose garde son pli, et comparait ses vers aux images d'un vélin, et le parodiait si bien que nous eussions juré le voir redire d'un geste gauche et d'un fausset strident :

« On entendait alors au loin sonner les cloches
« Du gothique couvent de Saint-Pierre de Loches »⁹⁷.

Les textes qui subsistent du « Sire de Maupin » de Bertrand sont divisés en quatre sections (I-IV), chacune rassemblant plusieurs vers en alexandrin. L'extrait ci-dessus correspond aux cinquième et sixième vers de la section IV, composée de huit vers. Le texte original, « On entendit alors tinter au loin les cloches / Du gothique couvent de Saint-Pierre de Loches⁹⁸ », a très certainement été retenu par Sainte-Beuve. Pavie a republié le texte bien plus tard, en 1857, avec une version très modifiée, la date étant ambiguë : « pendant l'hiver de 1828 » et le lieu changé en « ce foyer de l'Arsenal ». Cependant, les deux vers sont toujours cités. Nous avons adopté la première version car, à en juger par certaines correspondances conservées, c'est dans le salon de Hugo que le poème du « Sire de Maupin » a été lu. Il convient de noter qu'il a rencontré, grâce aux activités journalistiques et aux salons romantiques, Sainte-Beuve qui l'encouragera à réaliser son projet de publication de *Bambochades romantiques*, et plus tard, celui de *Gaspard de la Nuit*.

Premières tentatives chez Delangle et Sautelet

Dans les salons romantiques accueillant nombre d'artistes venus de différentes régions, Sainte-Beuve, qui préparait alors *Joseph Delorme*, a remarqué un poète dijonnais, Louis Bertrand. Il décrit l'impression que lui a laissée ce poète, la comparant avec celle de « Gaspard de la Nuit » :

La suspension du *Provincial* laissait Bertrand libre, et nous le vîmes arriver à Paris vers la fin de 1828 ou peut-être au commencement de 1829. Il ne nous parut pas tout à fait tel que lui-même s'est plu, dans

⁹⁷ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 380. Pour la version de 1857, voir « Lettre de David d'Angers à Sainte-Beuve sur la mort de Louis Bertrand », *Revue de l'Anjou et du Maine* (Angers), avril 1857, p. 44-51.

⁹⁸ Louis (dit Aloysius) Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, publiées d'après les manuscrits avec une préface, une introduction et des notes par Cargill Sprietsma, Honoré Champion, 1926 ; rééd. Genève, Slatkine, 1977, p. 21.

son *Gaspard de la Nuit*, à se profiler par manière de caricature [...]. Nous vîmes simplement alors un grand et maigre jeune homme de vingt et un ans, au teint jaune et brun, aux petits yeux noirs très vifs, à la physionomie narquoise et fine sans doute, un peu chafouine peut-être, au long rire silencieux. Il semblait timide ou plutôt sauvage. Nous le connaissions à l'avance, et nous crûmes d'abord l'avoir apprivoisé. Il nous récita, sans trop se faire prier, et d'une voix sautillante, quelques-unes de ces petites ballades en prose, dont le couplet ou le verset exact simulait assez bien la cadence d'un rythme⁹⁹.

Bertrand et Sainte-Beuve se seraient rencontrés (probablement plusieurs fois) dans le salon de Victor Hugo à la fin de 1828 ou au début de 1829, et il semble qu'ils aient sympathisé assez pour que le nouveau venu soit présenté aux éditeurs. Deux lettres ont été conservées, dans lesquelles Sainte-Beuve semble faire référence aux *Bambochades romantiques*, leurs dates restant ambiguës¹⁰⁰. Cependant, un examen attentif de la manière dont la publication du premier manuscrit de Bertrand a été planifiée puis abandonnée, tout en tenant compte d'autres lettres de ses amis et de sa famille, peut aider à établir le contexte dans lequel le manuscrit, rendu plus tard à l'auteur, intégrera une autre mode et sera baptisé d'un autre nom en raison de ce contretemps.

L'une des deux lettres, dans laquelle Sainte-Beuve répond à la consultation d'un autre ami sur la publication d'un manuscrit, révèle la possibilité que le critique ait également présenté notre poète à au moins deux libraires-éditeurs de sa connaissance afin de publier les *Bambochades romantiques* :

Mais je ne connais nullement de libraires, à l'exception de deux, à savoir Sautelet à qui j'ai vendu mon premier ouvrage [...]. L'autre libraire que je connais qui est le mien dans ce moment est N. Delangle, qui vient de refuser il n'y a pas huit jours un joli volume de Ballades en prose à l'un de mes amis que moi et V. Hugo lui avions recommandé¹⁰¹.

Sainte-Beuve mentionne un ami qui voulait publier « un joli volume de Ballades en prose », et selon Jean Bonnerot et Max Milner, il s'agissait de Bertrand. D'ailleurs, l'expression « petites ballades en prose » est aussi celle utilisée par Sainte-Beuve lorsqu'il a donné ses impressions sur Bertrand¹⁰². Nicolas Delangle (1792-1866) est l'éditeur de

⁹⁹ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 80.

¹⁰⁰ Voir la lettre de Sainte-Beuve à Auguste Desnoizelles [fin avril 1829], et celle de Sainte-Beuve à Bertrand [fin avril 1829] ; *ibid.*, p. 860-861.

¹⁰¹ Lettre de Sainte-Beuve à Auguste Desnoizelles [fin avril 1829] ; *ibid.*, p. 860-861. Jacques Bony l'a retranscrit comme suit : N. Delangle, qui « vient de refuser il n'y a pas huit jours un joli volume de ballades en prose à l'un de [s]es amis que [lui] et Victor Hugo lui av[ai]ent recommandé » (présentation de Jacques Bony à *Gaspard de la Nuit*, éd. cit., p. 8.)

¹⁰² Helen Poggenburg laisse ouverte bien évidemment, la possibilité qu'il s'agisse de quelqu'un d'autre. Voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 924, (18), note 3.

Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme de Sainte-Beuve¹⁰³, texte paru le 4 avril 1829, ainsi que de nombreux autres ouvrages de Nodier et des Libéraux. La raison pour laquelle nous pensons que le volume dont il est ici question est celui de Bertrand est que nous savons, par une autre lettre survivante, que ce dernier avait montré son manuscrit à Sainte-Beuve :

Mon cher Monsieur Bertrand,

Vous êtes venu sans me trouver et j'en suis désolé. Si j'étais sûr de vous trouver chez vous, j'irais vous rapporter vos charmants cahiers et remettre à votre amitié un *Joseph Delorme* qui vous attend depuis huit jours¹⁰⁴.

Le manuscrit que Bertrand emportait avec lui à cette époque, les « charmants cahiers », était sans doute ses *Bambochades romantiques*, ayant annoncé son intention de les publier alors qu'il était encore à Dijon. Néanmoins, des deux lettres de Sainte-Beuve mentionnées ci-dessus, la première porte la mention « Ce lundi » et la seconde « Mercredi soir ». Pour la première, Jean Bonnerot suit l'hypothèse de Cargill Sprietsma et adopte le mois de juillet 1829¹⁰⁵. Concernant la seconde, Sprietsma la date entre décembre 1829 et avril 1830¹⁰⁶, et Bonnerot, tout en renvoyant à ce biographe, opte pour novembre 1829¹⁰⁷. Mais dans les *Œuvres complètes* de Bertrand, Helen Poggenburg suppose que toutes deux datent de la fin du mois d'avril 1829, car le premier recueil de Sainte-Beuve, *Joseph Delorme*, a paru le 4 avril chez Delangle. Jacques Bony considère que cette seconde lettre est datée du mercredi, « huit jours » après la publication de *Joseph Delorme* selon cette même lettre, et soutient qu'il s'agit du 9 ou du 16 avril 1829¹⁰⁸. Cependant, avant même l'une ou l'autre de ces dates hypothétiques, d'autres pistes concernant la situation du manuscrit doivent être considérées : Bertrand en avait également parlé à des amis de province et leur en avait montré une partie. La publication du livre était à l'ordre du jour parmi ses camarades dijonnais, comme l'indique une lettre de Charles Brugnot à Théophile Foisset du 14 janvier 1829 :

N'oubliai-je pas de te dire que Sautelet imprime les *Bambochades* de Bertrand au nombre de 40, ce qui fera un vol. dit-il de 200 pages et

¹⁰³ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Delangle frères, 1829.

¹⁰⁴ Lettre de Sainte-Beuve à Bertrand [fin avril 1829] ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 861.

¹⁰⁵ Voir *ibid.*, p. 923-924, (18), notes 1 et 2.

¹⁰⁶ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 221.

¹⁰⁷ *Correspondance générale de Sainte-Beuve*, éditée par Jean Bonnerot, Stock, Delamain et Boutelleau, 1935, t. I, p. 156.

¹⁰⁸ *Gaspard de la Nuit*, éd. Jacques Bony, p. 8.

plus avec notes et préfaces ? Il m'en envoie deux, l'un dédié à sa mère, l'autre à moi ; la première est charmante, surtout¹⁰⁹.

La lettre de Bertrand à Brugnot avant cette date, dans laquelle il l'aurait informé de la publication de son manuscrit, n'a pas encore été retrouvée. On pense généralement que Bertrand s'était vu refuser la publication par Delangle avant janvier, et qu'il avait alors sollicité Sautelet. Or, les dates des deux lettres de Sainte-Beuve n'étant pas claires, il est possible que le premier choix de Bertrand, Sautelet, n'ait pas abouti et qu'il ait ensuite demandé à Delangle, mais que celui-ci ait refusé. Ainsi, la chronologie des actions de Bertrand à Paris est obscurcie par un certain nombre de lettres perdues. Ce que nous pouvons dire avec certitude, grâce à la lettre de Brugnot, c'est qu'au moins à ce moment-là, le 14 janvier 1829, Bertrand avait déjà apporté le manuscrit des *Bambochades romantiques* chez Sautelet et l'avait montré à ses camarades. Philibert-Auguste Sautelet (1800-1830), avocat et libraire-éditeur qui a publié de nombreux ouvrages de ses amis, c'est-à-dire les écrivains romantiques et libéraux¹¹⁰. Il a contribué à la popularisation de Walter Scott et de Fenimore Cooper en France et à la publication de journaux tels que *Le Globe* et *Le National*. Pour sa part, Brugnot a, lui aussi, envoyé à notre poète ses impressions sur certaines des œuvres de *Bambochades* :

Que je m'empresse de vous remercier de la jolie *Bambochade* que vous me faites l'amitié de me dédier ; [...] Les *Sylphes* sont d'une fraîcheur et d'une grâce de détails charmantes. *La Chaumière* nous a tous attendris ; votre mère et votre sœur en sont ravies ; le d[erni]er alinéa est un sentiment exquis couronnant au mieux les petits poèmes. [...] Quant au *Gibet*, ma foi, j'ai eu l'indiscrétion de le laisser courir aussi un peu. C'est drôle. Vous ne pensez pas qu'il fallut à cette débauche rythmique d'autre louange ou d'autre critique. [...] Vienne donc votre joli vol[ume] de *Bambochades*. Je souhaite de tout mon cœur surtout que ce premier essai vous apporte à la fois gloire et profit, je le souhaite et l'espère¹¹¹.

« La Chaumière » aurait été la source de « Ma Chaumière » dans *Gaspard de la*

¹⁰⁹ Lettre de Charles Brugnot à Théophile Foisset, 14 janvier 1829 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 851.

¹¹⁰ Voir Barbara Dimopoulou, « Auguste Sautelet, premier éditeur de Mérimée, et le Théâtre de Clara Gazul (1825) dans son contexte éditorial », *Mérimée et le théâtre*, actes de la journée d'études du 28 novembre 2014 (Université Paris-Sorbonne) ; textes réunis par Xavier Bourdenet et Florence Naugrette, Publications numériques du CÉRÉDI, *Actes de colloques et journées d'étude*, n° 14, 2015, (lire en ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?auguste-sautelet-premier-editeur.html>, consulté le 22 décembre 2022)

¹¹¹ Lettre de Charles Brugnot à Bertrand, 24 janvier 1829 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 856-857.

*Nuit*¹¹², tandis que les « Sylphes » n'ont pas été retenus. Mais Poggenburg, d'après les mots laissés au dos de la lettre, suggère que c'est probablement le premier titre que Bertrand a donné aux « Silves » dans *Gaspard de la Nuit*¹¹³. Quant à la pièce « Le Gibet », il s'agit d'une œuvre qui ne figurait pas dans le manuscrit définitif de cet ouvrage, mais elle a été incluse dans « Pièces détachées du portefeuille de l'auteur » par le choix de Sainte-Beuve et de Victor Pavie. Brugnot écrit également à Bertrand en mai 1829, sans mentionner le nom de l'éditeur, réitérant son souhait de publier les *Bambochades*, ce qu'il attend depuis quelques mois déjà¹¹⁴. Mais, bien que ce manuscrit ait été accepté par Sautelet, la censure, les difficultés financières et d'autres facteurs ont conduit à une série de mauvais résultats et au suicide de Sautelet l'année suivante, en mai 1830¹¹⁵. En août 1829, Bertrand avait écrit à sa mère qui demeurait à Dijon :

Les *Bambochades*, dont vous me parlez dans plusieurs de vos lettres sont maintenant sous les scellés avec les meubles d'un libraire qui a fait faillite et avec qui j'étais en marché ; on me les rendra dans quelques jours, après un mois de séquestre. Je suis maintenant en marché avec un libraire et sur le point de lui vendre un manuscrit ; cependant je crains que cela ne manque par des circonstances particulières¹¹⁶.

On suppose que Sautelet est le « libraire qui a fait faillite », mais comme il était, ainsi que Delangle, dans une situation financière difficile à la fin de 1829 et en 1830 (il a été condamné à une amende et emprisonné pour censure, et Delangle a connu des difficultés financières vers 1830 et a cessé définitivement d'exercer en tant qu'éditeur en 1831), il est aussi possible que Delangle soit l'éditeur sur lequel Bertrand comptait cette fois-ci. Quoi qu'il en soit, il est clair que le manuscrit n'a jamais été publié. Cette référence du 1^{er} août 1829 est la dernière occurrence enregistrée du titre *Bambochades*, car Bertrand a quitté temporairement Paris en avril 1830, pour travailler comme rédacteur d'un journal local, et y est revenu vers janvier 1833. Ce qu'il est advenu des œuvres qui composaient les *Bambochades romantiques* est détaillé dans la récente synthèse de Nathalie Ravonneaux sur les manuscrits de Bertrand¹¹⁷, mais en fin de compte, nous n'en sommes pas sûre, car aucun manuscrit des *Bambochades* n'a survécu.

Nous savons cependant que « La Chaumière », texte déjà mentionné dans la lettre de Brugnot, a été publié pour la première fois en 1830. Dans *Les Annales romantiques*.

¹¹² *Ibid.*, p. 237-238.

¹¹³ *Ibid.*, p. 923, (16), note 3.

¹¹⁴ Lettre de Charles Brugnot à Bertrand, 2 mai 1829 ; *ibid.*, p. 862.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 923, (18), note 2.

¹¹⁶ Lettre de Bertrand à sa mère et à sa sœur, 1^{er} août 1829 ; *ibid.*, p. 865.

¹¹⁷ Nathalie Ravonneaux, « Manuscrits bertrandiens. Quelques repères pour un état présent des connaissances », *Revue Bertrand*, n° 2, 2019, p. 97-178.

Recueil de morceaux choisis de littérature contemporaine, il apparaît daté du « 2 janvier 1829 » et comporte la signature de « Bertrand de Dijon »¹¹⁸. Il a subi probablement en 1837, une légère modification et a été intitulé « Une chaumière ». Ce nouveau texte n'est pas daté, mais il comporte la même signature, « BERTRAND (de Dijon) », et figure dans *Couronne littéraire ou beautés des auteurs contemporains*¹¹⁹. Il ressort clairement du contenu que le poème est dédié à sa mère et à sa sœur, mais dans la version ultérieure publiée dans *Gaspard de la Nuit*, l'élément personnel a été supprimé¹²⁰. Nous venons de voir que « Le Gibet », cité dans la même lettre, est également resté jusqu'après la mort du poète, et a donc été inclus dans l'annexe.

Si, à la lumière de ces faits mineurs, le manuscrit de Bertrand comptait déjà, comme le disait Brugnot le 14 janvier, « 200 pages et plus avec notes et préfaces », et s'il existe des travaux relatifs au présent *Gaspard de la Nuit*, il est plus naturel de supposer que le manuscrit des *Bambochades romantiques* a été rendu à l'auteur pour y apporter d'autres modifications, comme on le croit généralement, plutôt que d'avoir été perdu. Selon Sprietsma, le retour du manuscrit a permis d'y ajouter l'influence des modes ultérieures et du séjour du poète à Paris. Jusqu'à son arrivée dans la capitale française en 1828, qui marque un tournant dans sa carrière, le travail de Bertrand au sein de la Société d'Études de Dijon et du *Provincial* était inspiré par le goût médiéval de la Bourgogne. Cependant, ses œuvres ultérieures, écrites entre 1828 et 1830 notamment, sont fortement influencées par les styles artistiques qui prévalaient à Paris à cette époque : le rejet et l'échec de la publication des *Bambochades romantiques* ont certainement été un revers pour Bertrand, mais cela lui a permis d'intégrer dans ses manuscrits une inspiration parisienne. Il convient de noter qu'à partir de 1829, coïncidant avec les difficultés liées à son recueil, E.T.A. Hoffmann a été traduit en français et, avec l'effet de l'article de Walter Scott, est devenu très populaire.

Ses œuvres furent [...] très appréciées en 1820 et 1830 par Bertrand car il ajoutera au titre de son livre, comme fit Hoffmann, « fantaisies à la manière de Callot »¹²¹.

¹¹⁸ *Annales romantiques. Recueil de morceaux choisis de littérature contemporaine*, Louis Janet, 1830, p. 330-331. Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 349, note 1.

¹¹⁹ *Couronne littéraire ou beautés des auteurs contemporains*, Louis Janet, [1837], p. 50-51.

¹²⁰ Par exemple, les mentions de sa mère et de sa sœur qui se trouvent dans la deuxième strophe (« Aux premières neiges, tous trois assis autour du foyer tranquille, ma mère nous raconterait notre jeunesse d'Italie, tandis que ma sœur ferait courir l'aiguille luisante sur le métier ») et dans la dernière (« Si le roi voulait, ô ma mère, ô ma sœur, lui qui possède tant et de si beau palais, il nous donnerait bien une chaumière ! ») de l'édition de 1830 sont effacées dans *Gaspard de la Nuit*. Voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 237-238 et 349-350.

¹²¹ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 116.

L'influence parisienne que Sprietsma trouve dans l'œuvre de Bertrand après 1828, et qu'il qualifie de « hoffmannesque », apparaît dans le nouveau titre de son projet de recueil, « Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot ». Après avoir constaté que la lettre du 1^{er} août 1829 est le dernier document dans lequel figure le titre *Bambochades romantiques* qu'il avait prévu depuis son séjour à Dijon, et qui avait très probablement été rendu à l'auteur, penchons-nous à présent sur l'apparition du terme de « fantaisies » figurant dans le titre de son recueil, après avoir étudié les chroniques, les bambochades et l'adjectif romantiques.

3. LES « FANTAISIES » D'ALOYSIUS BERTRAND

Deux titres suggestifs

Au moins deux tentatives, par Bertrand, de publier les *Bambochades romantiques* se sont soldées par un échec. C'est en avril 1830, au plus tard, que le malheureux poète est revenu à Dijon, abattu et désemparé, puis il est retourné à Paris en janvier 1833, à la suite de difficultés avec la presse locale. La dernière mention connue du titre *Bambochades romantiques* se trouve dans une lettre datée du 1^{er} août 1829 que nous avons déjà évoquée, dans laquelle Bertrand annonce à sa mère que le libraire est en faillite.

On n'entend plus parler des *Bambochades* jusqu'en 1833. On ne sait quand Bertrand récupéra son manuscrit et commença à le réviser, ni comment il entra en rapport avec le prestigieux éditeur qui le prit en charge : Eugène Renduel ; peut-être bénéficia-t-il d'une recommandation de Victor Hugo qui avait commencé à publier chez Renduel en 1829¹²².

Comme l'indique Jacques Bony, on pense que le manuscrit des *Bambochades*, ayant été rendu à l'auteur, aurait été retravaillé puis renvoyé à Paris par le poète lui-même en 1833. Son retour à Dijon, entre avril 1830 et janvier 1833, est sa deuxième période la plus frustrante après son premier échec à Paris entre 1828 et 1830. Après ses tentatives infructueuses dans cette ville, il a obtenu un emploi de rédacteur de journal grâce à des relations locales, mais des disputes politiques et des désaccords avec de vieux amis l'ont empêché de réussir dans la littérature, le théâtre ou les journaux lors de son retour

¹²² *Gaspard de la Nuit*, éd. Jacques Bony, p. 9.

trionphant. Cependant, il n'a jamais cessé de polir ses œuvres malgré des circonstances difficiles, et a proposé un nouveau titre pour son recueil.

Dans la page du titre du manuscrit, dit définitif de *Gaspard de la Nuit*, en date de 1836, nous trouvons ce qu'on appelle le titre principal « Gaspard de la Nuit », et un sous-titre avec le nom de l'auteur : « Fantaisies / à / la manière / de Rembrandt et de Callot / Par / Louis Bertrand¹²³ ». Au-dessous, se trouve le nom de l'éditeur : « Paris / Eugène Renduel, Libraire-Éditeur, / Rue des Grands-Augustins, 22 / 1836 ». Cette page a été, jusqu'à présent, reproduite plusieurs fois dans les éditions de Bertrand Guégan, Fernand Rude, Jean-Luc Steinmetz, Jacques Bony, etc. Eugène Renduel, qui avait ouvert une librairie au 22 rue des Grands-Augustins en 1828, a commencé à publier les livres de Hugo en 1829, et dans les années 1830, il était responsable de la publication de la plupart des livres du jeune écrivain romantique¹²⁴. Comme l'a souligné Jacques Bony, Bertrand a peut-être bénéficié d'une recommandation de Hugo¹²⁵. Notons également que Sainte-Beuve avait fait la connaissance de Renduel après avoir commandé une réimpression de *Joseph Delorme* en 1830, et l'éditeur a ensuite été responsable de la publication de nombre de ses ouvrages¹²⁶. Le nom de Bertrand apparaît plusieurs fois dans des lettres de Sainte-Beuve à Renduel. Ainsi, dans une correspondance datée du 20 mars 1841, le critique demande où se trouve le manuscrit du poète, que Renduel a acheté depuis longtemps, afin de réaliser le dernier rêve de Bertrand mourant¹²⁷. Dans une autre lettre du 23 août de la même année, il suggère l'existence d'un sonnet de Bertrand dédié à Renduel¹²⁸. Il est possible que Hugo ait présenté Bertrand à Renduel. Néanmoins, il est plus logique que Sainte-Beuve, qui l'avait précédemment présenté aux éditeurs Sautelet et Delangle, l'ait également introduit auprès de Renduel et qu'il se soit occupé de lui jusqu'à la fin. C'est l'hypothèse qu'adopte Adolphe Jullien.

Sur les instances de Sainte-Beuve, Renduel avait accepté ce livre excentrique dont le sous-titre n'était guère plus clair que le titre : *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* ; il l'avait même payé, si bon marché que ce fût, mais il ne se pressait pas de l'éditer¹²⁹.

¹²³ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], BnF, Département des manuscrits, NAF 25276, p. 2 r°. Voir annexe.

¹²⁴ Voir Adolphe Jullien, *Le Romantisme et l'éditeur Renduel. Souvenirs et documents sur les écrivains de l'école romantique avec lettres inédites adressées par eux à Renduel*, Charpentier et Fasquelle, 1897.

¹²⁵ *Gaspard de la Nuit*, éd. Jacques Bony, p. 9.

¹²⁶ Voir Adolphe Jullien, *op. cit.*, p. 193-213.

¹²⁷ Lettre de Sainte-Beuve à Eugène Renduel, 20 mars 1841 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 906.

¹²⁸ « Il y a un joli sonnet de ce pauvre Bertrand à vous : *Compère*, etc. » (Lettre de Sainte-Beuve à Eugène Renduel, 23 août [1841] ; Adolphe Jullien, *op. cit.*, p. 194-195.)

¹²⁹ *Ibid.*, p. 202.

Il existe un autre projet dont le manuscrit est reproduit dans les *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand par Helen Poggenburg en 2000. Il portait ces mentions : « FANTAISIES / À LA MANIÈRE / DE REMBRANDT & DE CALLOT / PAR / CASPARD [*sic*] DE LA NUIT / 1835¹³⁰ ». Ici, il semble que le recueil intitulé « Fantaisies à la manière... » ait été écrit par « Caspard de la Nuit », et non par Louis Bertrand. Jacques Bony remarque que le poète s'était résolu « in extremis¹³¹ » à inscrire son vrai nom Louis Bertrand, car il ne se faisait pas encore nommer Aloysius¹³², en tant qu'auteur. Mais selon ces pages de titre datées de 1835 et 1836, c'était avant ou après l'achèvement du manuscrit (Bertrand est mort plus tard, en 1841). En effet, Fernand Rude a retrouvé une autre annonce du livre « sous presse », dans le catalogue des « Publications nouvelles » qui suit *La Vie de E.T.A. Hoffmann* de Loève-Weimars (Renduel, 1833) : « Louis BERTRAND / Caspard [*sic*] de la Nuit, 1 vol. in-8 »¹³³. Ici, « Caspard de la Nuit » est le nom du recueil, et non celui de l'auteur. Cette annonce aurait été datée avant les autres projets et elle ne contient pas la phrase « Fantaisies... » D'après ces documents, le sous-titre « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot » a été ajouté entre 1833 et 1836, et le nom de l'auteur a changé au moins une fois, étant passé de Louis Bertrand à Caspard ou Gaspard de la Nuit. Le titre définitif apparaît aussi dans un projet de contrat avec Renduel, supposé avoir été signé en 1836¹³⁴.

1. M. Louis Bertrand vend à M. Eugène Renduel pour la somme de 150 fr., la première édition d'un ouvrage intitulé : *Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* ;

2. Ladite édition sera faite dans le format in-8° et tirée à huit cents exemplaires. Les cinq cents premiers exemplaires porteront le titre de *Gaspard de la Nuit, etc...* énoncé ci-dessus à l'article 1^{er}, et les trois cents autres paraîtront sous le titre de *Keepsake fantastique*¹³⁵.

¹³⁰ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 581. « Caspard » est soit une faute d'impression soit « Gaspard » en allemand.

¹³¹ *Gaspard de la Nuit*, éd. Jacques Bony, p. 363.

¹³² L'un des noms de plume de Louis Bertrand, « Aloysius », a été plus tard popularisé par Baudelaire.

¹³³ Fernand Rude, *Aloysius Bertrand*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1971, p. 32.

¹³⁴ Plusieurs chercheurs tels que Bertrand Guégan et Max Milner supposent que la date d'achèvement du manuscrit était vers mai 1836, mais Shigeru Oikawa accorde de l'importance à celle de septembre 1836, figurant dans deux pièces dédiées à Hugo et à Nodier, au début et à la fin du recueil. (Cf. Shigeru Oikawa, « *Aloysius Bertrand no inbun-shi* » (« Le Poème en vers d'Aloysius Bertrand ») [en japonais], *Journal of Saitama University (Foreign Languages & Literature)* (Saitama), n° 14, septembre 1980, p. 34.)

¹³⁵ « Projet de contrat avec Eugène Renduel », *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 378-379. Ce contrat a été publié pour la première fois par Léon Séché. (Voir « Études d'histoire romantique. Les derniers jours d'Aloysius Bertrand d'après des documents inédits », *Mercure de France*, série moderne, n° 190, 15 mai 1905, p. 187.)

Il inscrit ici son véritable nom, Louis Bertrand, et intitule son premier recueil *Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, comme nous le voyons aujourd'hui. Cependant, chose curieuse, dans l'article suivant de ce contrat, une variante du titre apparaît soudain : *Keepsake fantastique*. Ce fait est passé sous silence pendant longtemps, et selon Helen Poggenburg, Bertrand Guégan ne l'a pas mentionné quand il a publié le *Keepsake fantastique d'Aloysius Bertrand* en 1923¹³⁶. Le *Keepsake* de Guégan contient seulement des œuvres inédites du poète et complète son édition de *Gaspard de la Nuit* en 1925. Plus tard, Jean-Michel Goutier a réédité ce *Keepsake* de Guégan, sans changer le contenu¹³⁷. Ces deux recueils, *Keepsake fantastique* de Bertrand et de Guégan, sont donc très différents, et l'intention du poète dans le contrat est toujours négligée. Un « keepsake » est un livre-album, généralement illustré de gravures, qu'il était courant d'offrir en cadeau à l'époque romantique, et Bertrand souhaitait que son recueil ait une version illustrée pour l'inscrire dans cette tendance et ces habitudes. Il a donc préparé une autre annonce, probablement pour un journal dijonnais, avec une mention sur les illustrations :

Le libraire du romantisme fashionable, l'éditeur des œuvres de Victor Hugo, de Charles Nodier, d'Hoffmann, de Henri Heine, de Sainte-Beuve, du bibliophile Jacob, etc, M. Eugène Renduel vient de mettre sous presse une production littéraire en prose, qui, sous le titre neuf et piquant de *Gaspard de la Nuit*, se recommande aux lecteurs bourguignons par l'intérêt local de plusieurs des [*sic*] situations qu'il renferme, et par le nom de l'auteur, M. Louis Bertrand, notre jeune compatriote. Un des peintres les plus distingués de la nouvelle école, M. Louis Boulanger dont les belles compositions enrichissent la nouvelle édition des œuvres de Victor Hugo, a voulu concourir au succès du livre en l'illustrant de dix admirables eaux-fortes¹³⁸.

Louis Boulanger, à la fois peintre, graveur, lithographe et illustrateur, collaborait souvent avec les écrivains romantiques. Il était également l'un des illustrateurs de l'époque auxquels Renduel, que Hugo et Sainte-Beuve avaient commencé à favoriser et à qui Bertrand avait été présenté, faisait confiance pour illustrer ses livres. Dans *Odes et ballades*, dont l'édition de 1828 est ornée d'une vignette inspirée par l'œuvre de

¹³⁶ Aloysius Bertrand, *Le Keepsake fantastique. Poésies, chroniques et essais. Théâtre inédit. Correspondance*, publié par Bertrand Guégan, avec des bois et des lithographies de Celestin Nanteuil, Deveria, Johannot, Rogier, etc., La Sirène, coll. Collection romantique, 1923.

¹³⁷ Aloysius Bertrand, *Le Keepsake fantastique*, publié avec la préface de Jean-Michel Goutier, Plasma, coll. Les Feuilles vives, 1980.

¹³⁸ « Annonce par Bertrand de la publication de *Gaspard de la Nuit* » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 377-378. Cependant, cette annonce ne paraîtra pas. Jacques Bony corrige la lecture de Helen Poggenberg d'après le manuscrit. Voir *Gaspard de la Nuit*, éd. Jacques Bony, p. 10.

Boulanger, Victor Hugo lui a dédié sa ballade « Les deux Archers » en louant sa lithographie, « La Ronde du Sabbat », qui sera le titre d'une autre ballade et une icône du romantisme noir¹³⁹. Nous avons déjà entrevu cette ballade quand nous avons mentionné la première annonce de *Bambochades romantiques* par Bertrand, dans *Le Provincial* du 12 septembre 1828 : notre poète avait fait paraître une pièce « La Gourde et le flageolet » avec la dédicace : « À l'auteur de la *Ballade* des deux archers »¹⁴⁰. Bertrand a également laissé deux autres poèmes dédiés à Boulanger dans *Gaspard de la Nuit* : « Les Gueux de nuit » et « La Ronde sous la cloche » comportant tous deux la même dédicace, « À M. Louis Boulanger, peintre ». Ce peintre-lithographe connaissait bien le poète, et l'on dit que ce dernier lui aurait été présenté au salon de Nodier à l'Arsenal vers la fin de 1828¹⁴¹. En outre, au début de *Gaspard de la Nuit*, Bertrand cite un poème des *Consolations* de Sainte-Beuve. Il est aussi accompagné d'une dédicace, « À mon ami Boulanger »¹⁴², parce que ce critique avait eu l'occasion de voyager à Dijon avec ce peintre en octobre 1829.

D'après ces dédicaces, ces écrivains et artistes contemporains entretenaient des liens d'amitié. Cependant, tous les projets de Bertrand n'ont pas été réalisés. Renduel remettait toujours à plus tard la publication, et le pauvre poète, malade, se trouvait dans l'impossibilité d'attendre. Le libraire-éditeur, qui a commencé progressivement à préparer sa retraite vers 1838, ne se rendait plus que très rarement à Paris. En 1840, alors qu'il avait complètement abandonné tout travail éditorial, notre poète, qui attendait toujours la publication de *Gaspard*, tente vainement de lui rendre visite. Il lui dédie un sonnet dans son chagrin : « À Monsieur Eugène Renduel »¹⁴³. David d'Angers, ami intime du poète, a racheté le manuscrit, et en fait finalement paraître une première édition en collaboration avec Victor Pavie et Sainte-Beuve, en 1842, soit un an après la mort de l'auteur. Cette édition utilise le même titre que dans le premier article du contrat, mais on dit qu'elle était loin de l'idéal du poète : un poème au moins a été remplacé par son ancienne variante¹⁴⁴, et l'ensemble du recueil a été complété par un *addendum*, « Pièces

¹³⁹ Victor Hugo, *Odes et ballades*, Hector Bossange, 1828. C'est sa quatrième édition, augmentée de l'« Ode à la colonne » et de dix pièces nouvelles, avec une lithographie intitulée « La Ronde du Sabbat » pour une ballade du même titre. La pièce « Les deux Archers » se trouve dans son t. II, p. 369-376, avec une dédicace : « À M. Louis Boulanger ».

¹⁴⁰ *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.

¹⁴¹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 47. Boulanger lui-même laisse une correspondance chaleureuse adressée à Victor Pavie, libraire-éditeur de la première édition de *Gaspard de la Nuit* (Lettre de Louis Boulanger à Victor Pavie, 11 août 1842 ; *ibid.*, p. 964).

¹⁴² Cependant, Bertrand cite, de manière inexacte, la première strophe du dix-neuvième poème des *Consolations* (Cf. *Gaspard de la Nuit*, éd. Jacques Bony, p. 364, note 1).

¹⁴³ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 522.

¹⁴⁴ Dans la première édition, au moins une pièce, « Le Capitaine Lazare », est remplacée par « L'Écolier de Leyde », son ancienne variante.

détachées du portefeuille de l'auteur », mais non illustré.

Plusieurs éditions, jusqu'à présent, ont tenté d'ajouter des illustrations au recueil de Bertrand, mais le *Keepsake fantastique* mentionné dans le deuxième article du contrat n'a jamais été concrétisé. Nous ne devons pas ignorer le fait que le poète avait prévu deux éditions du livre, une édition habituelle et une édition de luxe, et qu'il avait préparé des titres pour chacune d'elles. Pourquoi Bertrand envisageait-il deux titres définitifs ? Existe-t-il une correspondance entre eux ? Si tel est le cas, le mot « fantastique » est-il utilisé comme synonyme de « fantaisie » ? Si nous prêtons attention à la différence entre ces deux titres, nous pouvons constater soit une confusion, soit une distinction entre les deux termes, « fantaisie » et « fantastique », et donc le sens de ses « fantaisies », qui est la cible que nous visons dans cette recherche.

« Fantaisie » et « fantastique » chez Aloysius Bertrand

Le titre *Keepsake fantastique* n'apparaît que dans le projet de contrat avec le libraire-éditeur Eugène Renduel, mais nous pouvons supposer l'intention du poète d'utiliser le mot « fantastique » grâce à d'autres documents importants. Dans des feuillets reliés avec le manuscrit de *Gaspard de la Nuit*, Bertrand a laissé deux indications pour éditer son recueil : « Instructions à M. le metteur en pages¹⁴⁵ » et « Dessin d'un encadrement pour le texte¹⁴⁶ ». Ces deux indications sont accompagnées d'une mention du titre, *Gaspard de la Nuit*. Il est évident qu'elles ont été préparées pour ce recueil¹⁴⁷. Concernant à la première, qui occupe un feuillet et précède la page de titre du recueil, Helen Poggenburg indique que cette indication a été intercalée « un peu au hasard¹⁴⁸ », entre les pages du manuscrit. Mais nous pouvons observer, dans le manuscrit lui-même, la numérotation de I à II au-dessus du recto et du verso de la page concernée, très vaguement, probablement indiquée par l'auteur, et de surcroît, la page suivante du titre du livre est aussi numérotée, recto verso, du III à IV : il sera plus probable que cette indication, concernant l'ensemble du recueil, a été placée volontairement devant le titre. L'autre indication occupe deux feuillets intercalés entre la page de l'épigraphe tirée des

¹⁴⁵ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], *op. cit.*, p. 1, recto verso (pages numérotées de I à II, probablement par l'auteur). Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 373-374.

¹⁴⁶ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], *op. cit.*, p. 4-5, recto verso (pages numérotées de 1 à 4 par l'auteur) ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 374-377.

¹⁴⁷ Respectivement, « *Gaspard de la Nuit*. note de l'auteur. / Instructions à M. le metteur en pages » et « Dessin d'un encadrement pour le texte. / *Gaspard de la Nuit*. *Fantaisies à la manière de Rembrandt, de Callot, etc.* »

¹⁴⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 384, « Instructions à M. le metteur en pages », note b.

Consolations de Sainte-Beuve et celle de la ballade de Dijon de Bertrand. Les pages concernées comportent la numérotation de 1 à 4 (deux folios, rectos versos) très clairement par l'auteur, mais elles sont mises entre les pages également numérotées, à chacun, recto verso, 1-2 et 3-4. Helen Poggenburg indique que les pages de cette indication ne sont pas numérotées consécutivement et qu'il est évident qu'elles ne faisaient pas partie du manuscrit de *Gaspard de la Nuit* à l'origine et qu'elles furent rédigées antérieurement¹⁴⁹. En effet, ce n'est qu'une question de conjecture, mais il se peut que ces deux folios soient ceux qui ont été insérés, ici par plus qu'un petit hasard. Si Bertrand envisageait une version richement illustrée de *Gaspard de la Nuit*, c'est-à-dire *Keepsake fantastique*, l'indication qu'il avait préparée à cet effet et qu'il a remise à l'éditeur avec le manuscrit, est maintenant ici conservée.

Compte tenu de ce qui précède, notamment du fait que la deuxième instruction, « Dessin d'un encadrement pour le texte », est ambiguë quant à savoir si elle se réfère à *Gaspard de la Nuit* ou à *Keepsake fantastique*, il est utile d'examiner son contenu. Tout d'abord, le thème principal du recueil est ainsi présenté : « Le caractère général du dessin sera *Moyen Âge* et *fantastique*¹⁵⁰. » L'ouvrage est divisé en six *livres* (c'est comme dans *Odes et ballades*), et le poète indique leurs sujets pour aider l'artiste à exécuter le dessin. Concernant le troisième livre, considéré comme le plus important, il reprend ce thème, « *Livre III. Fantastique Moyen Âge*¹⁵¹ », et énumère quelques sujets des pièces le composant. Le même mot « fantastique » réapparaît dans l'indication pour la dixième pièce dans ce troisième livre, non pas comme adjectif mais comme adverbe : « Le grillon du foyer tapi fantastiquement dans sa cellule de cendre et de suie (*La Salamandre*, 157)¹⁵² ». Telles sont les indications qui comprennent le mot « fantastique »¹⁵³ ; quant au mot « fantaisie », il n'apparaît jamais. Il nous semble que Bertrand emploie ici consciemment le terme de « fantastique » uniquement pour les illustrations, et qu'il l'utilise pour le titre de la version illustrée de son recueil, *Keepsake fantastique* : cette indication pour le dessin semble même avoir été écrite pour cette édition richement illustrée. Dans la ballade « Les deux Archers » dédiée à Boulanger et utilisée par Bertrand, Hugo répète deux vers presque identiques qui contiennent le mot « fantastique » : « L'ardent foyer jetait des clartés fantastiques » et « L'ardent foyer jeta ses clartés

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 384, « Dessin d'un encadrement pour le texte », note b.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 374. Voir également annexe.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 375.

¹⁵² *Ibid.*, p. 376.

¹⁵³ Les mots de la même famille que « fantastique » n'apparaissent pas non plus dans les pièces de *Gaspard*. Seul le terme de « fantasque » figure dans l'épigraphe de « La Poterne du Louvre », tirée de Walter Scott. Nous trouvons le mot « fantastique » dans la première strophe de « L'Ange et la fée » ; cette pièce n'est pas incluse dans *Gaspard* mais dans les pièces détachées des extraits du portefeuille de l'auteur par ses amis.

fantastiques »¹⁵⁴. Si Bertrand comptait sur Boulanger pour illustrer son recueil, comme nous l'avons vu, il est aussi possible qu'il ait eu conscience d'utiliser ce mot que Hugo avait appliqué à ce lithographe. Fait-il donc usage de ces deux mots, « fantastique » et « fantaisie », de manière judicieuse, en fonction de la situation ? Le terme de « fantaisie » s'applique-t-il uniquement aux textes du recueil et non à ses illustrations ?

Dans le texte de *Gaspard de la Nuit*, le mot « fantastique » n'apparaît pas. Seul dans son chapitre supplémentaire, ajouté depuis sa première édition par les trois amis du poète, comporte une pièce intitulée « L'Ange et la fée », avec l'épigraphe de Hugo déjà citée – nous pouvons trouver ce mot dans la première strophe. Au contraire de l'indication du dessin, il nous semble que Bertrand cherchait à éviter ce mot dans le texte. En revanche, le mot « fantaisie » figure un peu partout. Parmi tous les endroits, c'est au début et à la fin des six livres qu'il est le plus présent : par exemple, « Ici commence le premier / livre des Fantaisies / de Gaspard / de la / Nuit » et « Ici finit le premier / livre des Fantaisies / de Gaspard / de la / Nuit »¹⁵⁵. Il réapparaît également après le premier poème adressé à Hugo, sur une autre page de titre : « Les / Fantaisies / de / Gaspard de la Nuit¹⁵⁶ ». Outre cela, le mot « fantaisie » est cité à trois reprises. Une fois dans un petit récit préambulaire intitulé « Gaspard de la Nuit » pour indiquer le titre du manuscrit que M. Gaspard de la Nuit a donné à l'auteur : « Le manuscrit était intitulé : *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*¹⁵⁷. » Dans la « Préface » qui le suit, il est mentionné une seule fois, en tant que synonyme du mot « étude » :

Or, l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personnification, mais il n'a point été trop exclusif, et voici, outre des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, des études sur Van Eyck, Lucas de Leyde, Albert Durrer [*sic*], Peèter Neef [*sic*], Breughel de velours, Breughel d'enfer, Van Ostade, Gérard Dow, Salvator Rosa, Murillo, Fusely et plusieurs autres maîtres de différentes écoles¹⁵⁸.

Et on le trouve une dernière fois dans la deuxième strophe de « La Salamandre » du troisième livre, que nous avons mentionné tout à l'heure dans l'indication du dessin (« Le grillon du foyer tapi fantastiquement dans sa cellule de cendre et de suie (*La Salamandre*, 157) ») :

¹⁵⁴ « Les deux Archers » (Victor Hugo, *Odes et ballades*, *op. cit.*, p. 369-376.)

¹⁵⁵ Voir annexe.

¹⁵⁶ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], *op. cit.*, p. 21 r°. Voir également annexe.

¹⁵⁷ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 103.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 105.

Et le grillon, quelques affectueuses que fussent les paroles de la salamandre, ne répondait point, soit qu'il dormît d'un magique sommeil, ou bien soit qu'il eût fantaisie de boudier¹⁵⁹.

Le mot « fantaisie » est utilisé comme une humeur, une disposition. De plus, nous trouvons, uniquement sur la page du manuscrit, un titre rayé pour le sixième livre : « Fantaisies diverses¹⁶⁰ ». Ici, ce mot « fantaisies » semble être employé plutôt comme une œuvre imaginaire, originale et libre, ou comme un synonyme des « Silves », titre définitif de ce livre, désignant un recueil de poèmes improvisés à l'époque romaine.

Mais que signifie donc le mot « fantaisie » dans ce recueil, sous-titré *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* ? Dans les deux préfaces, « Gaspard de la Nuit » et « Préface », où apparaissent les deux exemples, il est étrange que l'auteur évite d'expliquer ses « fantaisies ». Sur ce point, Sylvain Ledda signale également : « Seule “fantaisies” ne fait ni l'objet d'un commentaire fictif, ni d'une explication. Le mot n'apparaît que dans le titre du manuscrit laissé au promeneur¹⁶¹. » D'après les deux préfaces, nous pouvons déduire que « Gaspard de la Nuit » est le nom de l'homme que l'auteur a rencontré, que les noms de Rembrandt et de Callot signifient les deux faces artistiques que M. Gaspard avait conçues, et qu'il avait essayé d'écrire « à la manière » de ces artistes. Quant aux « fantaisies », elles ne comportent aucune explication. Ce recueil contient une mise en abyme, c'est-à-dire un livre dans un livre, et c'est pourquoi le nom de l'auteur a changé au moins une fois, étant passé de Louis Bertrand à Gaspard ou Caspard de la Nuit. Au lieu d'expliquer ce mot « fantaisies », le prétendu auteur ou bien le vrai laisse un commentaire à propos du manuscrit intitulé *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* :

Ce manuscrit, ajouta-t-il [Gaspard de la Nuit], vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenus mes élucubrations¹⁶².

Par les contrastes entre « combien d'instruments » et « combien de pinceaux », « harmonie » et « couleur », nous pouvons aisément trouver une allusion à la musique et

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 183.

¹⁶⁰ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], *op. cit.*, p. 119 r° (voir également annexe) ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 348, « Sixième livre : Silves », note b.

¹⁶¹ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 28. Sylvain Ledda indique aussi que le terme de *fantaisies* est donné comme synonyme d'*études* (*ibid.*, p. 29).

¹⁶² *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 103.

à la peinture. Comme nous l'avons vu, à l'époque de Bertrand, le mot « fantaisie » désignait non seulement une œuvre par imagination ou une humeur libre, mais aussi un terme relatif aux arts, notamment la musique et la peinture. L'expression « à la manière de Rembrandt et de Callot », adjointe au terme « fantaisies », semble donc souligner l'aspect artistique. Cependant, ayant donné une telle allusion, cet homme énigmatique dissimule le résultat de sa recherche en art dans la préface de son manuscrit.

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

Gaspard de la Nuit¹⁶³.

Le sous-titre comportant le mot « fantaisies » était, jusqu'ici empreint d'une atmosphère artistique, mais lorsque M. Gaspard de la Nuit nomme « théorie littéraire » le résultat de sa recherche en art, une atmosphère littéraire est y ajoutée. Néanmoins, au lieu de la « parangonner » au début de son livre, il fait soudain apparaître M. Séraphin et Polichinelle, et ajoute un autre aspect artistique, pour ainsi dire, une atmosphère de la « fantasmagorie »¹⁶⁴. Le terme « fantaisies » semble donc, ici loin d'être défini, mais au pluriel, il semble embrasser toutes les significations possibles : fantaisie musicale, fantaisie picturale, fantaisie littéraire et fantaisie fantasmagorique. L'auteur utilisait ce mot pour y inclure toutes sortes d'arts en même temps.

Nous nous sommes demandé s'il existait une distinction entre « fantastique » et « fantaisie » chez Bertrand, et nous trouvons ici qu'il utilise le mot « fantastique » dans ses instructions pour les illustrations, ainsi que dans le titre de l'édition richement illustrée de son recueil, tandis que « fantaisie » figure exclusivement dans le texte de *Gaspard de la Nuit*. Ainsi « fantastique » semble destiné au dessin et « fantaisie » à la littérature. Certes, cet usage peut s'avérer contraire à celui de son époque, car le mot « fantastique », utilisé dans un sens littéraire, aurait été préférable pour décrire la théorie « littéraire » qui était le résultat de son exploration artistique. Mais les deux préfaces soulèvent une hypothèse, selon laquelle il mettait délibérément le mot « fantaisie » au pluriel, adoptant

¹⁶³ *Ibid.*, p. 105.

¹⁶⁴ Pour la relation entre Bertrand et la fantasmagorie, voir Noriko Yoshida, « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », *Équinoxe. Revue internationale d'études françaises* (Kyoto), n° 10, printemps 1993, p. 7-30 ; rééd. dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 11-42.

donc le terme polysémique. Comme il garde ses « fantaisies » ouvertes, l'on peut aussi affirmer que son usage suit l'emploi d'alors, et que le poète ne s'en dissocie pas : les définitions de ce mot et de son entourage étaient encore ambiguës, comme nous l'avons vu dans les dictionnaires. L'application des « fantaisies » équivoques et libres aurait donc été préférable si sa littérature avait été développée en lien avec tous les arts, et en particulier, comme l'a précisé M. Gaspard de la Nuit, avec la peinture et la musique.

CONCLUSION DU CHAPITRE I « FANTAISIES » OUVERTES ET POLYSÉMIQUES

Dans ce chapitre, nous avons tenté de réduire le champ de notre discussion sur les « fantaisies » chez Aloysius Bertrand, afin d'en trouver l'origine et le sens propre. Tout d'abord, nous avons préalablement vérifié l'étymologie du mot « fantaisie » et l'évolution de son sens au XIX^e siècle, à l'aide de dictionnaires tels que le Larousse, le Littré et le dictionnaire de l'Académie française. Nous avons constaté que le mot était progressivement passé de la signification « imagination » ou « chose imaginée » à un mot plus artistique, signifiant « musique » ou « peinture », et que dans la première moitié du XIX^e siècle, notamment dans les années 1830, il avait évolué vers un terme particulièrement large, le dérivé « fantastique » ayant pris un sens littéraire. Ce changement des mots « fantaisie » et « fantastique » coïncide en effet avec les efforts de Bertrand pour publier une collection de ses propres œuvres. Il a fallu beaucoup de temps pour que ses projets se réalisent, du début de son travail créatif vers 1826, en passant par le contrat avec le libraire-éditeur Renduel en 1836, jusqu'à la publication de la première édition en 1842, après sa mort. C'est pourquoi, en suivant les titres du recueil qu'il prévoyait à chaque fois, nous pouvons voir le processus par lequel ses « fantaisies » sont nées, tout en intégrant les modes de l'époque.

Nous avons vu que les œuvres en prose qu'il avait écrites dans les premières années de sa carrière, les chroniques, étaient appelées « bambochades », et que leur interaction avec les romantiques avait conduit à l'ajout de l'adjectif « romantiques ». L'échec de la publication des *Bambochades romantiques*, à la cause des difficultés financières des libraires Delangle et Sautélet, a également permis à Bertrand de faire connaissance avec l'éditeur Renduel, qui allait devenir responsable de la plupart des publications romantiques. Profitant des modes d'illustration de l'époque, comme la collaboration entre Renduel et Louis Boulanger, et de ses contacts avec des artistes à Paris, le poète a finalement donné à son manuscrit le titre de *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Un titre pour cette édition richement illustrée a également été imaginé, *Keepsake fantastique*, qui comprenait le mot « fantastique », qui est apparu dans les années 1830 comme un dérivé de « fantaisie », mais avec un sens littéraire.

Cependant, un examen des occurrences des deux mots « fantaisie » et « fantastique » dans la dernière œuvre de Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, montre qu'il n'utilise le mot « fantastique » que dans les instructions pour les illustrations et dans le titre de l'édition somptueusement illustrée. Et la « fantaisie » apparaît uniquement dans le texte de *Gaspard*. À première vue, l'utilisation qu'il fait de ces deux mots semble être

à l'opposé de l'usage de l'époque, puisque le mot « fantastique » était plutôt employé pour désigner un genre littéraire. Mais, les deux préfaces au début de *Gaspard* (l'introduction intitulée « Gaspard de la Nuit » par Louis Bertrand et « Préface » de l'auteur du manuscrit confié, M. Gaspard de la Nuit) suggèrent que l'auteur a préservé la polysémie du mot « fantaisie » en le mettant au pluriel et en omettant toute explication à son sujet.

Luc Bonenfant indique que Bertrand rompt avec le champ littéraire « par son choix délibéré d'un terme nouveau qui ne renvoie à aucune convention¹⁶⁵ ». Néanmoins, tout ce que nous pouvons conclure à ce stade, c'est que, si nous osons dire, son utilisation de « fantastique » semble être ambiguë. Pour le moment, nous pouvons seulement supposer que « fantaisies » reste conforme à la signification du mot, qui était encore flou dans les années 1830 et pouvait inclure tous les genres d'art.

Mais pour savoir ce que désigne le mot « fantaisies », et si son usage diffère de celui de son époque, de telles conclusions ne sont pas satisfaisantes car, au lieu de présenter une théorie littéraire respectable, l'auteur laisse une insinuation étrange, à savoir, la signature « Gaspard de la Nuit ». Que signifient toutes ces allusions censées nous servir d'explication ? Cette signature peut-elle résumer les diverses fonctions de ses « fantaisies » ? Et d'où vient le mot « fantaisie » lui-même ? De la même source que « Gaspard de la Nuit », servant de nom de personnage, d'auteur, et de titre de recueil en même temps ? Nous devons approfondir la source de cette signature et des titres. Selon les résultats de notre étude, dans ce chapitre, nous savons maintenant que l'apparition du mot « fantaisies » dans les titres des recueils de Bertrand entre 1833 et 1836, coïncide avec une période de changement, au cours de laquelle le terme de « fantaisie » a commencé à englober non seulement les arts de la musique et de la peinture, mais également la littérature. Il est nécessaire de considérer cette signature à la lumière de ces résultats, et d'explorer l'utilisation qu'en fait Bertrand dans la période qui précède et qui suit, l'étant la plus changeante de tout le XIX^e siècle.

¹⁶⁵ Luc Bonenfant, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n° 123, 2004, p. 47.

CHAPITRE II

GASPARD DE LA NUIT, CLÉ DES « FANTAISIES »

Ô fantaisie ! [...] Mère des fables riantes, des génies et des fées !

Charles Nodier, *La Fée aux miettes*.

Si on cherche maintenant qu'elle était l'âme de cette création des temps achevés, on la trouvera dans la fantaisie.

Charles Nodier, Préface nouvelle (1832) de *Smarra*.

Le travail créatif de Louis dit Aloysius Bertrand, qui a débuté à Dijon vers 1826, a été grandement influencé par ses deux séjours à Paris de 1828 à 1830 et de 1833 à 1841. Le manuscrit, pour lequel le titre *Bambochades romantiques* avait été imaginé lors de son premier séjour parisien, est devenu, à partir du second, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* ou *Keepsake fantastique* (version richement illustrée). Les œuvres de Bertrand, d'abord rebaptisées « chroniques », puis « bambochades (romantiques) », ont été connues sous le nom de « fantaisies » entre 1833 et 1836. C'est précisément au cours des années 1830 que le mot « fantaisie » lui-même, porteur d'une longue histoire sémantique liée à l'imaginaire dans le domaine de la musique et de la peinture, a commencé à prendre un nouveau sens en littérature, et que l'adjectif « fantastique », qui en est dérivé, s'est substantivé pour désigner un genre littéraire.

Bertrand semble avoir appliqué le terme « fantastique » aux dessins de *Keepsake fantastique* et le terme de « fantaisies » au texte *Gaspard de la Nuit*. Il paraît étrange que « fantastique », qui comportait à l'époque un fort sens littéraire, ne soit utilisé qu'en relation avec les illustrations ; cependant, en considérant les deux premières préfaces de *Gaspard de la Nuit*, on remarque que le poète utilise le terme « fantaisie » au pluriel sans le définir précisément. Cet emploi équivoque – qui préserve ainsi toutes les acceptions, notamment celles liées à la musique et à la peinture – peut s'expliquer par la polysémie du mot à l'époque, ce qui contredirait l'argument apporté par Luc Bonenfant¹. Pour en savoir davantage sur ses « fantaisies », il importe de tenir compte de l'indice que Bertrand laisse lui-même à la fin de sa préface :

¹ Luc Bonenfant, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n° 123, 2004, p. 47.

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

Gaspard de la Nuit².

Comment cette signature pourrait-elle donc remplacer l'explication de sa théorie littéraire ? Son origine correspond-elle à la source des « fantaisies », seuls éléments restés obscurs, comme l'ont souligné Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur³ ? Une source possible pour les « fantaisies » de Bertrand est, bien évidemment, le *Fantasiestücke in Callot's Manier* d'E.T.A. Hoffmann. Dans ce chapitre, cependant, nous considérons d'abord les propres « fantaisies » de Bertrand à la lumière de la signature « Gaspard de la Nuit », placée à la fin de la préface. En effet, il est possible de distinguer dans cette dernière l'ombre de Charles Nodier, qui a également joué un rôle dans la popularité de la traduction d'Hoffmann. Nous commencerons donc par résumer les théories sur l'origine du nom même de « Gaspard de la Nuit ». Ensuite, nous mettrons en évidence l'importance de Charles Nodier dans cette discussion, tout en tenant compte du contexte historique dans lequel lui et Bertrand ont fait connaissance. Enfin, nous montrerons que les différents courants du romantisme qui influençaient Nodier ont joué un rôle essentiel dans la formation des « fantaisies » de Bertrand.

² *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éditées par Helen Hart Poggenburg, Honoré Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2000, p. 105.

³ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit. Gaspard de la Nuit*, Presses universitaires de France-CNED, 2010, p. 28.

1. « GASPARD », NOM DE FANTAISIE

Les sources du nom « Gaspard de la Nuit »

Dans le chapitre précédent, nous avons confirmé, sur la base des informations dont nous disposons, que c'est entre 1833 et 1836 que sont apparus les nouveaux titres que Bertrand avait placés en tête pour son recueil. En 1833, il n'y a qu'une mention de « Louis BERTRAND / Caspard [*sic*] de la Nuit, 1 vol. in-8⁴ » dans la liste des livres à paraître ; deux ans plus tard, en 1835, une ébauche sur la page de titre indique « FANTAISIES / À LA MANIÈRE / DE REMBRANDT & DE CALLOT / PAR / CASPARD [*sic*] DE LA NUIT / 1835⁵ » ; et en 1836, il est écrit « Gaspard de la Nuit. / Fantaisies / à / la manière / de Rembrandt et de Callot / Par / Louis Bertrand⁶ », ce qui correspond à la forme d'aujourd'hui. Le nom « Caspard » ou « Gaspard de la Nuit » apparaît en tant que titre du livre dans l'annonce de 1833 ; puis il se transforme en nom d'auteur dans le manuscrit de 1835 et revient à une position de titre dans celui de l'année suivante. Ces indications ambiguës sont dues à la structure de l'ouvrage, qui repose sur la mise en abîme d'un livre dans un livre, Louis Bertrand publiant en son nom un manuscrit qui lui a été remis par un homme mystérieux appelé « Gaspard de la Nuit », qu'il a rencontré dans un parc de Dijon. En effet, si l'on considère uniquement le livre dans le livre, on constate qu'après la « Préface », qui se termine par la signature « Gaspard de la Nuit », viennent un poème dédié à Victor Hugo, puis la page de titre « Les Fantaisies / de / Gaspard de la Nuit⁷ » : ce que nous avons ici, ce sont des « Fantaisies » écrites par « Gaspard de la Nuit ». Chacune de ces « Fantaisies » est ensuite divisée en six « Livres » (par exemple, pour le premier : « Ici commence le premier / livre des Fantaisies / de Gaspard / de la / Nuit » et « Ici finit le premier / livre des Fantaisies / de Gaspard / de la / Nuit »⁸). Les six « Livres » se terminent par un poème dédié à Charles Nodier. L'auteur de ce manuscrit, que l'on appelait le diable aussi bien que le chercheur ou le découvreur d'art, n'a laissé que sa signature dans la préface, affirmant que cette dernière suffit en tant qu'explication pour le résultat de sa quête – les « Fantaisies ». En d'autres termes, le nom de « Gaspard de la Nuit » sert également de titre au livre, de nom à l'auteur et au personnage, et peut-être,

⁴ Fernand Rude, *Aloysius Bertrand*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1971, p. 32.

⁵ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 581. « Caspard » est soit une faute d'impression, soit « Gaspard » en allemand.

⁶ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], BnF, Département des manuscrits, NAF 25276, p. 2 r°. Voir annexe.

⁷ Voir annexe.

⁸ Voir annexe.

selon la deuxième préface, c'est-à-dire celle du manuscrit remis, à expliquer le sens de « fantaisies ». Nous nous pencherons donc sur ce point afin d'approfondir notre réflexion sur ce nom.

Tout d'abord, en considérant le changement de titre présenté ci-dessus, il est permis de se demander pourquoi l'appellation « Gaspard » côtoie celle de « Caspard ». Bien évidemment, certains y voient une erreur, mais il ne serait pas du tout surprenant que l'orthographe allemande de « Gaspard », à savoir « Caspard » (selon Réjane Blanc, ce mot est la forme à peine francisée du prénom allemand « Kaspar »⁹), ait été délibérément adoptée, car cette dernière est apparue pour la première fois en 1833 dans un avis d'une nouvelle publication à la fin de *La Vie de E.T.A. Hoffmann* de la librairie Renduel, et plusieurs hypothèses sur l'origine de « Gaspard » ont un lien avec l'Allemagne. En effet, que l'annonce par Renduel en 1833 de « Caspard de la Nuit » constitue une erreur ou un choix délibéré, Sylvain Ledda affirme que « c'est l'origine allemande du prénom qui est soulignée¹⁰ » dans les deux cas. Dans la première préface de Louis Bertrand, l'homme mystérieux est qualifié de « diable » par les habitants de Dijon. C'est pourquoi son nom a tendance à être rattaché au Kaspar germanique, le démon dans la légende de Faust. Rembrandt, que Bertrand mentionne dans le sous-titre de son recueil, a également laissé des gravures de ce héros allemand (bien qu'elles soient devenues populaires uniquement parce que Goethe les a utilisées pour illustrer sa propre œuvre, et qu'elles n'avaient, en fait, aucun rapport avec la légende de Faust, qui dit plutôt référence au philosophe ou à l'alchimiste). Raymond Schwab, néanmoins, va plus loin et affirme que le nom provient du damné Kaspar dans l'opéra de Weber *Die Freischütz*¹¹, ou du surnom du diable autrefois utilisé par les sorciers et les alchimistes¹². Dominique Millet-Gérard mentionne également cet opéra dans son édition de *Gaspard de la Nuit* : « Mystérieux et satanique Gaspard, peut-être héritier de l'inquiétant personnage du *Freischütz*¹³. »

De plus, en considérant l'origine du nom, Noriko Yoshida fait remarquer que « Gaspard » était autrefois « Maribas » dans la pièce intitulée « Départ pour le sabbat » de Bertrand¹⁴. Elle souligne que le lien entre Maribas et Gaspard est établi par les propres

⁹ Réjane Blanc, *La Quête alchimique dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Nizet, 1986, p. 48.

¹⁰ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 26.

¹¹ Cet opéra a été créé à Berlin le 18 juin 1821 ; en France, il a été représenté en français à partir de 1824, en allemand à partir de 1829.

¹² Voir Raymond Schwab, « L'aventure d'Aloysius Bertrand », *La Bouteille à la mer. Cahiers de poésie*, n° 48, octobre 1945, [p. 3-23].

¹³ *Gaspard de la Nuit*, avec une postface et des notes de Dominique Millet-Gérard, Éditions du Seuil, coll. L'École des lettres, 1993, p. 253.

¹⁴ Noriko Yoshida, « *Yoru no Gaspâru toha dareka ? Bertrand ni okeru geijutsuka no shôzô* » (« Qui est Gaspard de la Nuit ? Portrait de l'artiste chez Aloysius Bertrand ») [en japonais], *Ronshû* (Kôbe), n° 41, mars 1988, p. 81-115.

dessins du poète, qui montrent une ressemblance frappante entre ceux portant le nom de « Maribas » et un autre utilisé comme frontispice de son livre *Gaspard de la Nuit* conçu en 1836¹⁵. Elle montre également qu'ils ressemblent vaguement à un portrait de Bertrand lui-même. Étant donné l'origine picturale ou iconographique du nom de Gaspard, ajoutons qu'il serait également possible de citer Caspar van Wittel (appelé aussi Gaspar van Wittel, Gaspere Vanvitelli, etc.), qui est souvent mentionné comme l'un des peintres ayant été influencés par l'école de la « bambochade », apparentée aux *Bambochades romantiques*, l'ancien titre du recueil de Bertrand. Quant au nom du peintre, il convient aussi de mentionner que Caspar David Friedrich était membre de l'école romantique allemande, mais là encore, Bertrand ne le mentionne pas. En prenant appui sur la peinture, Noriko Yoshida souligne également l'influence exercée par la fantasmagorie, un art visuel alors en vogue, sur la nouvelle méthode poétique inventée par Bertrand¹⁶. Ce n'est peut-être pas un hasard si son créateur, Étienne Gaspard Robert (1763-1837), porte également le nom de « Gaspard ». En effet, nous notons une allusion au théâtre de Séraphin à la fin de la deuxième préface de *Gaspard de la Nuit*, et Sainte-Beuve témoigne que le poète s'adonnait aux instruments d'optique dans ses dernières années. Il n'est pas surprenant qu'un tel poète ait vu les mémoires d'Étienne Gaspard Robert publiées entre 1831 et 1833, au moment même où il préparait son recueil de poèmes (rappelons que c'est en 1833 qu'est apparu pour la première fois le mot « fantaisies » dans le titre de l'ouvrage de Bertrand).

Comme autre source, Raymond Schwab mentionne également Kaspar Hauser (souvent francisé en Gaspard Hauser), théorie adoptée par Réjane Blanc. Il indique que l'orphelin non identifié qui est soudainement apparu à Nuremberg le 26 mai 1828, la même année que Bertrand est arrivé à Paris, et qui a été assassiné en 1833, année où Renduel a fait la publicité du livre de Bertrand, était une allusion appropriée à la figure mystérieuse de Gaspard de la Nuit¹⁷. Blanc conclut ainsi :

Louis Bertrand transpose l'origine réellement obscure de ce personnage dans l'expression « (Gaspard) de la Nuit » – cette nuit où tout se crée et se perd à la fois –, et confère ainsi à son double obscur et énigmatique une identité par analogie avec l'existence du vagabond allemand. [...] Gaspard de la Nuit, lui, fait partie de ces artistes, de ces

¹⁵ Voir les dessins de « Maribas », N° 1-3 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 564-566.

¹⁶ Noriko Yoshida, « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Classiques Garnier, 2010, p. 33-36.

¹⁷ Réjane Blanc, *op. cit.*, p. 48-49.

« Petits Romantiques », pourrait-on dire, en mal de vivre, condamnés
« à courir le monde sur la trace du Juif-errant »¹⁸.

En rappelant ce vagabond allemand, Sylvain Ledda évoque également la possibilité de « la figure du Mat, dernier arcane du tarot de Marseille¹⁹ », condamnée à l'errance ; il souligne que ce symbole peut offrir une image des vagabondages du poète à Dijon et à Paris. Il fait aussi remarquer que le thème du voyage initiatique soulève l'idée de l'un des trois mages (Gaspard, Melchior et Balthazar) évoqués dans l'*Évangile selon Matthieu* : « Gaspard est un mage étranger venu d'Orient pour remettre des présents symboliques (l'or, la myrrhe et l'encens), guidé par l'étoile du berger. Gaspard remet aussi un présent à son interlocuteur²⁰. »

Toutefois, la question de l'identité se complique : selon une autre hypothèse, tout aussi convaincante, signalée par Henri Corbat et reprise par Noriko Yoshida, Sylvain Ledda et Hélène Védrine, entre autres, le mot viendrait de Jean-Gaspard (dit Baptiste) Debureau (1796-1846), un mime du théâtre des Funambules très populaire à l'époque²¹. Contrairement aux autres théories, celle-ci s'appuie sur des preuves concrètes : le nom du comédien apparaît dans la première des deux épigraphes de la pièce « La viole de Gamba », incluse dans le premier chapitre de *Gaspard de la Nuit*.

Il reconnu, à n'en pouvoir douter, la figure blême de son ami intime
Jean-Gaspard Debureau, le grand paillasse des Funambules, qui le
regardait avec une expression indéfinissable de malice et de bonhomie.
Théophile Gautier. – *Onuphrius*²².

Il s'agit d'une citation de l'œuvre de Gautier, dont le titre exact est *Onuphrius, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*. Cette dernière a d'abord été publiée dans des journaux, comme *La France littéraire* (en août 1832, sous le titre d'« Onuphrius Wphly ») et *Le Cabinet de lecture* (le 4 octobre de la même année, avec pour titre « L'Homme vexé. Onuphrius Wphly »). Cette dernière revue contenait également quelques pièces de Bertrand datées de 1831. L'œuvre a ensuite été insérée dans le recueil de nouvelles de Gautier intitulé *Les Jeunes-France, romans goguenards*, publié

¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 27.

²¹ Voir Henri Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, José Corti, 1975, p. 62 ; Noriko Yoshida, « *Yoru no Gaspâru toha dareka ? Bertrand ni okeru geijutsuka no shôzô* » (« Qui est Gaspard de la Nuit ? Portrait de l'artiste chez Aloysius Bertrand »), art. cit., p. 104-111 ; Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 27 ; Hélène Védrine, « Fausse monnaie et pantins. Le livre et ses simulacres dans *Gaspard de la Nuit* », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, *op. cit.*, p. 129-130.

²² *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 127.

chez Renduel en 1833. Noriko Yoshida estime que Bertrand a écrit la première préface de sa rencontre avec le personnage Gaspard de la Nuit vers 1832-1833, suivant la supposition d'Henri Chabeuf, et qu'il était très certainement en train de lire *Onuphrius* lorsqu'il l'a rédigée²³. Cette nouvelle raconte l'histoire d'Onuphrius, un peintre et poète trompé par le diable et devenu fou. Il a été suggéré que l'engouement du jeune homme pour Hoffmann, qui serait un autoportrait de Gautier, partageait certains points communs avec Bertrand²⁴. Ce dernier cite l'une des hallucinations du héros, dans laquelle apparaissent la lune et un clown. Une citation plus longue que celle de Bertrand montre que c'est la lune qu'Onuphrius voit dans le visage de Deburau :

Une rafale déchira le brouillard, la lune reparut ; mais, au lieu d'être ronde, elle était ovale. Onuphrius, en la considérant plus attentivement, vit qu'elle avait un serre-tête de taffetas noir, et qu'elle s'était mis de la farine sur les joues ; ses traits se dessinèrent plus distinctement, et il reconnut, à n'en pouvoir douter, la figure blême et allongée de son ami intime Jean-Gaspard Deburau, le grand paillasse des Funambules, qui le regardait avec une expression indéfinissable de malice et de bonhomie²⁵.

Noriko Yoshida écrit que cette scène place Onuphrius au seuil de sa chute dans la folie et que le visage de son meilleur ami et alter ego, le clown, à la fois plein de « malice » et de « bonhomie », symbolise la figure d'Onuphrius lui-même déchiré entre la raison et la folie, la réalité et l'irréalité. Elle suggère également que Bertrand a vu dans « Gaspard » le second prénom de Jean-Gaspard (dit Baptiste) Deburau, l'ombre du diable et de la folie, par opposition au nom de baptême et prénom de « Jean-Baptiste »²⁶. Immédiatement après cette épigraphe, notre poète cite une célèbre chanson populaire dans laquelle apparaissent la lune et le clown :

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte.

²³ Noriko Yoshida, « *Yoru no Gaspâru toha dareka ? Bertrand ni okeru geijutsuka no shôzô* » (« Qui est Gaspard de la Nuit ? Portrait de l'artiste chez Aloysius Bertrand »), art. cit., p. 106 et p. 113, note. 12 ; voir Henri Chabeuf, *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon* [extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences et belles-lettres de Dijon*, série IV, t. I, 1889, p. 115-375], Dijon, Darantière, 1889, p. 30.

²⁴ Voir Fernand Rude, *op. cit.*, p. 32-33.

²⁵ Théophile Gautier, *Les Jeunes-France, romans goguenards*, Renduel, 1833, p. 88.

²⁶ Noriko Yoshida, « *Yoru no Gaspâru toha dareka ? Bertrand ni okeru geijutsuka no shôzô* » (« Qui est Gaspard de la Nuit ? Portrait de l'artiste chez Aloysius Bertrand »), art. cit., p. 106-108. Voir également Jean Bellemin-Noël, « Fantasmagorie Onuphrius », *Romantisme*, n° 6, 1973, p. 38-48. ; recueilli sous le titre « Onuphrius ou le coût de la folie », dans *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1996, p. 75-98.

Je n'ai plus de feu ;
Ouvre-moi ta porte
Pour l'amour de Dieu.

*Chanson populaire*²⁷.

En lisant cette deuxième épigraphe, Pierrot, qui demande une plume pour écrire au clair de lune, ressemble à la fois à un mime, à Deburau et au poète Onuphrius. Après ces citations, Bertrand introduit non seulement Pierrot mais aussi les personnages de la commedia dell'arte²⁸ : dans son propre texte, un autre clown, Arlequin, tient une bougie dont la lumière s'est éteinte, et Pierrot est dépeint comme une figure drôle et étrange qui anime la scène. Tout au long de la pièce, y compris dans les deux épigraphes, Deburau, Pierrot, le bouffon, le poète et le fou semblent tous coïncider sous le sinistre clair de lune. Les personnages modestes, qui se déplacent au son de la musique jouée par la viole de gambe, ne sont pas sans rappeler le poète lui-même, à la merci du destin. L'allégorie de Pierrot en tant qu'artiste – clairement semblable à Deburau à l'époque – faisait fureur à Paris sous la monarchie de Juillet. Charles Nodier aurait découvert la pantomime de celui-ci, qui était sur scène depuis 1819 ou le début des années 1820. Le 19 juillet 1828, un article anonyme (mais vraisemblablement de Nodier), intitulé « M. Déburau [sic] », paraît dans *La Pandore* en l'honneur de ce mime. Deburau y est décrit comme un diable et un clown rempli de poésie, comme s'il incarnait la source du nom de Gaspard de la Nuit :

Simple comme un enfant, poltron, rusé, paresseux, méchant par instinct, serviable, railleur, gourmand, voleur, bravache, cupide, maladroit, ingénieux dans les inventions qui tendent à la satisfaction de ses goûts, c'est Satan naïf et bouffon. Une des plus drôles de créations qui soient dans la farce est assurément celle-là. Il y a en elle plus de poésie que je ne puis dire²⁹.

Nodier écrit même des scénarios de pantomime pour Deburau dans le rôle de Pierrot : « Le Bœuf enragé. Pantomime-Arlequinade en douze tableaux » (1827) et « Le Songe d'or ou Arlequin l'avare » (1828). L'influent maître de l' Arsenal invite ses amis, Balzac, Nerval, Gautier, etc., à se rendre au théâtre des Funambules, et Deburau devient

²⁷ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 127.

²⁸ Par exemple, dans les troisième et quatrième strophes : « Et monsieur Cassandre de ramasser piteusement sa perruque, et Arlequin de détacher au viédase un coup de pied dans le derrière, et Colombine d'essuyer une larme de fou rire, et Pierrot d'élargir jusqu'aux oreilles une grimace enfarinée. » ; « Mais bientôt, au clair de la lune, Arlequin, dont la chandelle était morte, suppliait son ami Pierrot de tirer les verrous pour la lui rallumer, si bien que le traître enlevait la jeune fille avec la cassette du vieux. » (*ibid.*, p. 128.)

²⁹ [Charles Nodier], « M. Débureau [sic] », *La Pandore. Journal des spectacles des lettres, des arts, des mœurs et des modes*, n° 1884, 19 juillet 1828, p. 2.

rapidement le favori de la jeunesse littéraire de l'époque romantique. Dès 1832, Jules Janin écrit un volume sur ce grand comédien³⁰. Cependant, il existe une autre raison de relier Gaspard, Deburau et le poète : M. Gaspard de la Nuit (ou Louis Bertrand) se présente, en tant que poète, comme à la fois un clown et un fou dans le poème épilogue à la fin du recueil ; curieusement, il est dédié à Nodier, celui qui a découvert Deburau.

« À M. Charles Nodier » : *Gaspard*, « le fou » qui écrit un livre

Le nom « Gaspard de la Nuit », qui fait allusion aux « fantaisies » de Bertrand, peut provenir de plusieurs figures archétypales : diable, allemand, vagabond, errant, alchimiste, clown, fou et poète. Parmi elles, seule l'hypothèse de Jean-Gaspard Deburau est réellement fondée : le mime apparaît dans l'épigraphe utilisée pour « La viole de Gamba ». Là, sous la lumière de la lune, le clown, le poète et le fou s'entremêlent à la manière d'une illusion. Cet entremêlement – la chaîne Gaspard-Deburau-clown-fou-poète – est curieusement renforcé dans le dernier poème du recueil dédié à Charles Nodier, qui a élevé Deburau au rang de héros romantique. Nous examinerons à présent ce poème et d'autres textes analogues afin d'affiner notre compréhension des origines du nom de « Gaspard de la Nuit » et des images qu'il évoque.

Le poème final du recueil de notre poète, « À M. Charles Nodier », est dédié à une autre figure de proue du romantisme, comme en réponse au poème dédié au début : « À M. Victor Hugo ». Or, dans la première édition de 1842, cette pièce portait la mention « À M. Sainte-Beuve ». On dit souvent que la dédicace a été changée par Sainte-Beuve lui-même ou par Victor Pavie, lorsqu'ils ont édité le recueil après la mort de l'auteur, bien que l'imprimeur ait écrit ces mots au critique :

Je vous envoie [...] les feuilles de *Gaspard*, complètement terminé, sauf l'épilogue à votre adresse, qui vous parvient à l'état de manuscrit. Ceci pour satisfaire le vœu exprimé par vous d'avoir les pièces en main afin d'y puiser les allusions nécessaires au travail que vous promettez³¹.

En effet, dans le manuscrit, qui est maintenant conservé à la Bibliothèque nationale de France (BnF), la simple mention « À M. Charles Nodier » suit le titre et la dédicace

³⁰ Jules Janin, *Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'Histoire du Théâtre-Français*, Charles Gosselin, 1832.

³¹ Lettre de Victor Pavie à Sainte-Beuve, 7 avril 1842 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 956.

effacés³². Helen Hart Poggenburg attribue cette trace illisible à la rature de « À M. Sainte-Beuve » et tente d'expliquer la confusion des titres dans la première édition. Toutefois, elle souligne qu'il est possible qu'il s'agisse d'une erreur de la part de la femme de David D'Angers, qui a copié le manuscrit³³. Il se peut aussi que les éditeurs aient décidé de lui dédier le dernier poème en l'honneur du critique qui s'était chargé de rédiger la « Notice » pour *Gaspard de la Nuit*. Quoiqu'il en soit, le manuscrit qui semble avoir été confié à Renduel en 1836, c'est-à-dire le manuscrit final de Bertrand, ne comporte pas le nom du critique et le poème a été dédié à Nodier. Le manuscrit autographe montre d'ailleurs que dans ce poème, le mot « mars », effacé, a été remplacé par « septembre ». La mention « Paris, 20 septembre 1836 » est également inscrite au début du recueil, dans la pièce « À M. Victor Hugo ». Ces deux dédicaces, en tant que préface et postface, constituent le début et la fin du recueil, et Marvin Richards suggère que l'auteur a peut-être changé la date afin de « boucler la boucle de son livre » (« *to close his work in a circle* »)³⁴. D'après cette théorie, il serait plus naturel que ce soient deux des principales figures du romantisme, Hugo et Nodier, qui closent le cercle.

La pièce, maintenant connue sous le titre « À M. Charles Nodier », commence par l'épigraphe suivante en indiquant comme source *Mémoires du Sire de Joinville* : « Je prierai les lecteurs de ce mien labeur qu'ils veuillent prendre en bonne part tout ce que j'y ai écrit. » En dépeignant une atmosphère moyenâgeuse, Bertrand commence à chanter que l'homme ressemble à un monnayeur. Citons les trois premières strophes :

L'homme est un balancier qui frappe une monnaie à son coin. La quadruple porte l'empreinte de l'empereur, la médaille du pape, le jeton du fou.

Je marque mon jeton à ce jeu de la vie où nous perdons coup sur coup et où le diable, pour en finir, rafle joueurs, dés et tapis vert.

L'empereur dicte des ordres à ses capitaines, le pape adresse des bulles à la chrétienté, et le fou écrit un livre³⁵.

Helen Poggenburg affirme que Bertrand, ici, « s'identifie [à un] fou, rappelant les figures de fou dans les poèmes précédents, les représentations allégoriques du poète³⁶ ».

³² *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], *op. cit.*, p. 134 r°.

³³ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., « VII. À M. Charles Nodier », p. 359, notes a et 1.

³⁴ Marvin Richards, *Without Rhyme or Reason. "Gaspard de la Nuit" and the Dialectic of the Prose Poem*, Lewisburg, Bucknell University Press, Londres, Associated University Presses, 1998, p. 116. C'est nous qui traduisons.

³⁵ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 251.

³⁶ *Ibid.*, p. 359, note 4.

Certes, le jeu du poète-fou, l'écriture d'un livre et le fait de perdre son pari constituent aussi les thèmes principaux de la pièce adressée à Hugo, par exemple dans la deuxième strophe :

Mais le petit livre que je te dédie, aura subi le sort de tout ce qui meurt, après avoir, une matinée peut-être, amusé la cour et la ville qui s'amuse de peu de chose³⁷.

Elle correspond bien aux trois dernières strophes de la pièce dédiée à Nodier :

Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire, avant que les commentateurs ne l'obscurcissent de leurs éclaircissements.

Mais ce ne sont point ces pages souffreteuses, humble labeur ignoré des jours présents, qui ajouteront quelque lustre à la renommée poétique des jours passés.

Et l'églantine du ménestrel sera fanée, que fleurira toujours la giroflée, chaque printemps, aux gothiques fenêtres des châteaux et des monastères.

Paris, 20 septembre 1836³⁸

Dans les deux poèmes, selon Poggenburg, Bertrand souligne la « fragilité de l'espoir du poète pour son livre », mais, en même temps, suggère le contraire : « la puissance du livre »³⁹. Le pari, le jeu du fou qui s'engage sur une seule pièce d'or, sur un seul livre, est le thème profond de l'intégralité de *Gaspard de la Nuit*⁴⁰. La présence du mot « fou » est fréquente dans le recueil, non seulement dans « À M. Charles Nodier », mentionné ci-dessus, mais également dans le texte de « La viole de Gamba », comportant une épigraphe dans laquelle Deburau-Pierrot apparaît⁴¹, ainsi que dans celui de « La chanson du masque » : « Ce n'est point avec le froc et le chapelet, c'est avec le tambour de basque et l'habit de fou que j'entreprends, moi, la vie, ce pèlerinage à la mort !⁴² »

³⁷ *Ibid.*, p. 106.

³⁸ *Ibid.*, p. 251-252.

³⁹ *Ibid.*, p. 359, note 5.

⁴⁰ Voir également Hélène Védrine, art. cit., p. 118.

⁴¹ Il y a de nombreux clowns dans ce poème (Deburau, Pierrot, Arlequin), mais le mot en question n'est pas utilisé pour les désigner, seulement pour contribuer à l'ambiance, dans sa troisième strophe : « Et monsieur Cassandre de ramasser piteusement sa perruque, et Arlequin de détacher au viédase un coup de pied dans le derrière, et Colombine d'essuyer une larme de fou rire, et Pierrot d'élargir jusqu'aux oreilles une grimace enfarinée. » (*Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 128.)

⁴² *Ibid.*, p. 230.

Néanmoins, le plus remarquable est que l'œuvre « Le fou » traite de cette figure dès le titre, où l'on retrouve à nouveau le clair de lune et le monnayeur. Elle commence par une épigraphe tirée du *Manuscrits de la Bibliothèque du roi*, dans laquelle apparaît une pièce d'or : « Un carolus ou bien encor, / Si l'aimez mieux, un agneau d'or⁴³. » Le carolus, ancienne monnaie d'or de France, est également mentionné dans la première strophe de l'œuvre « Le clair de lune » et est comparé à la lune : « Oh ! qu'il est doux, quand l'heure tremble au clocher, la nuit, de regarder la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or !⁴⁴ » Avant d'être incluse au sein du manuscrit de *Gaspard de la Nuit*, comme nous l'avons déjà vu dans le premier chapitre, cette pièce est parue dans *Le Provincial*, en même temps que l'annonce du projet de publication de *Bambochades romantiques*, avec la mention « À l'auteur de *Trilby* » ; elle était dédiée à Nodier⁴⁵. Lorsque Noriko Yoshida a étudié l'origine du nom de Gaspard, elle a également examiné cette monnaie : il s'agit d'une pièce d'or frappée pendant le règne de divers souverains nommés Charles, dérivant de la forme latine de ce nom, *Carolus*. Selon Yoshida, le motif, en particulier celui qui date du règne de Charles VIII, correspond à la lettre gothique *k* (*Karolus*) avec une couronne. Elle indique que la forme allemande de Gaspard est aussi « Kaspar » (avec *k* majuscule) et que le nez de Gaspard sur le dessin de Bertrand ressemble à ce motif⁴⁶. En fait, cette monnaie est également assimilée à la lune parée d'un nez dans la strophe du « Clair de lune » que nous venons de mentionner. Ainsi, l'image d'une pièce d'or fabriquée par un fou, telle que décrite dans le poème dédié à Nodier, conduit à un livre écrit par Gaspard, à travers d'autres œuvres qui concernent également cet écrivain. Cette image rappelle, bien évidemment, l'alchimiste, l'une des figures dont s'inspire le nom de Gaspard.

Dans « Le fou », cependant, comme dans « Le clair de lune », l'astre nocturne se manifeste dès la première strophe : « La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers-luisants les collines, les prés et les bois⁴⁷ » ; s'ensuit un astérisque, puis ce qui fabrique la pièce est un être étrange, un gnome, qui porte un autre nom. Nous citons ce poème de la deuxième à la cinquième strophe :

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

⁴³ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁵ *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.

⁴⁶ Voir Noriko Yoshida, « *Yoru no Gaspâru toha dareka ? Bertrand ni okeru geijutsuka no shôzô* » (« Qui est Gaspard de la Nuit ? Portrait de l'artiste chez Aloysius Bertrand »), art. cit., p. 101-102.

⁴⁷ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 169.

Comme ricana le fou qui vague, chaque nuit, par la cité déserte, un œil à la lune et l'autre – crevé !

– « Foin de la lune ! grommela-t-il, ramassant les jetons du diable, j'achèterai le pilori pour m'y chauffer au soleil ! »

*

Mais c'était toujours la lune, la lune qui se couchait. – Et Scarbo monnoyait sourdement dans ma cave ducats et florins à coups de balancier⁴⁸.

Le fou borgne, dans ce poème, est peut-être celui du dessin de « Gaspard » ou de « Maribas » réalisé par Bertrand, que Noriko Yoshida a examiné ; mais ici, il semble ramasser des pièces d'or fabriquées par un nain ou un démon et non par lui-même. L'origine du personnage de Scarbo a déjà été explorée par un certain nombre de chercheurs : par exemple, Dominique Millet-Gérard le désigne comme étant la « version en mineur du gothique Smarra de Nodier⁴⁹ » ; pour Christine Marcandier, « la figure de Scarbo [est] proche du Smarra de Nodier⁵⁰ » ; et Thierry Roger déclare que « c'est Bertrand-Scarbo qui joue avec le destin du dormeur-Nodier⁵¹ ». À la lumière des figures possiblement à l'origine du nom « Gaspard de la Nuit », en lisant l'œuvre dédiée à Nodier⁵², et placée en fin de collection, ainsi que d'autres ouvrages connexes, nous constatons que tous semblent se condenser et se relier dans l'existence de « Scarbo » : Gaspard-Deburau-Pierrot-fou-poète-diable-monnoyeur-alchimiste-Scarbo.

Nous émettons donc l'hypothèse, à ce stade, que les origines du nom « Gaspard de la Nuit » et l'image qu'il véhicule peuvent être mieux comprises en examinant l'œuvre de Nodier. L'influence de cet écrivain, surtout *Smarra ou Les démons de la nuit*, nous semble à présent constituer la source principale de Gaspard de la Nuit – figure qui hante le poète ou qui est le poète lui-même, avec ses caractéristiques clownesques et démoniaques – et pourrait expliquer les « fantaisies » de Bertrand. En effet, Nodier lui-même fait un usage intensif du mot « fantaisie » dans la préface de *Smarra*, qu'il réécrit en 1832. Cette hypothèse doit être vérifiée en considérant la relation entre Bertrand et Nodier, mais avant cela, il convient de revenir sur la théorie Gaspard-Bertrand, c'est-à-

⁴⁸ *Ibid.*, p. 169-170.

⁴⁹ *Gaspard de la Nuit*, éd. Dominique Millet-Gérard, p. 264.

⁵⁰ Christine Marcandier et Sandrine Bédouret-Larraburu, « *Gaspard de la Nuit* » d'Aloysius Bertrand, Neuilly, Atlante, coll. Clefs concours-lettres XIX^e siècle, 2010, p. 149-150.

⁵¹ Thierry Roger, « La manière noire. L'esthétique du nocturne dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, coll. Didact français, 2010, p. 190, note 74.

⁵² Rappelons que Nodier est la personne qui a découvert Deburau.

dire sur la relation entre le poète lui-même et cette entité. Il a été souligné que leur similitude pourrait être démontrée par la biais d'une comparaison entre l'apparence et les thèmes ; de plus, l'origine du nom étudiée ci-dessus peut également être remarquée dans le nom scriptural actuellement adopté, « Aloysius ».

Gaspard, double de Bertrand ou de Maribas

Le « je », c'est-à-dire Louis Bertrand, auteur de la première préface de *Gaspard de la Nuit*, décrit son impression en rencontrant l'homme qui porte le même nom que le titre du recueil :

La toux d'un promeneur dissipa l'essaim de mes rêves. C'était un pauvre diable dont l'extérieur n'annonçait que misères et souffrances. J'avais déjà remarqué dans le même jardin sa redingote râpée qui se boutonnait jusqu'au menton, son feutre déformé que jamais brosse n'avait brossé, ses cheveux longs comme un saule, et peignés comme des broussailles, ses mains décharnées, pareilles à des ossuaires, sa physionomie narquoise, chafouine et malade qu'effilait une barbe nazaréenne ; et mes conjectures l'avaient charitablement rangé parmi ces artistes au petit pied, joueurs de violon et peintres de portraits, qu'une faim irrassiable et une soif inextinguible condamnent à courir le monde sur la trace du juif-errant⁵³.

Cette description peut rappeler l'apparence de l'auteur Louis Bertrand. Sur ce point, Sainte-Beuve écrit : « Il ne nous parut pas tout à fait tel que lui-même s'est plu, dans son *Gaspard de la Nuit*, à se profiler par manière de caricature⁵⁴. » Cependant, Noriko Yoshida souligne que ces mots sont précisément la preuve que, pour ceux qui connaissaient Bertrand à l'époque, le portrait de Gaspard était perçu comme une « caricature » de Bertrand⁵⁵. Sainte-Beuve a consigné ses impressions à l'égard de l'apparence du poète :

Nous vîmes simplement alors un grand et maigre jeune homme de vingt et un ans, au teint jaune et brun, aux petits yeux noirs très vifs, à la physionomie narquoise et fine sans doute, un peu chafouine peut-être, au long rire silencieux. Il semblait timide ou plutôt sauvage⁵⁶.

⁵³ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 92.

⁵⁴ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *ibid.*, p. 80.

⁵⁵ Noriko Yoshida, « *Yoru no Gaspâru toha dareka ? Bertrand ni okeru geijutsuka no shôzô* » (« Qui est Gaspard de la Nuit ? Portrait de l'artiste chez Aloysius Bertrand »), art. cit., p. 87.

⁵⁶ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *ibid.*, p. 80.

Victor Pavie, qui a également édité *Gaspard de la Nuit*, a réécrit beaucoup plus tard l'annonce publicitaire préparée pour la première édition de 1841, soit en 1857, et y a ajouté une description de l'apparence du poète, aperçu à l'Arsenal : « Ses allures gauches, sa mise incorrecte et naïve, son défaut d'équilibre et d'aplomb, trahissaient l'échappé de province. On devinait le poète au feu mal contenu de ses regards errants et timides⁵⁷. » Outre les témoignages de ces deux éditeurs, deux dessins de Bertrand sur son lit de mort élaborés par David D'Angers subsistent comme images rares de son apparence physique⁵⁸. Henri Chabeuf, qui était également proche du poète, a complété ces témoignages et dessins par ses propres impressions, soulignant les similitudes entre l'apparence de Louis Bertrand et le personnage de Gaspard de la Nuit :

Sainte-Beuve, il est vrai, lui trouvera cet air un peu chafouin que Louis se donne à lui-même dans la préface du *Gaspard de la Nuit*, mais le beau profil que David d'Angers a laissé du jeune mourant ne nous montre rien qui ne soit pur comme un camée antique ; plus tard Louis laissera une barbe courte, « nazaréenne » estomper le contour aigu de son menton ; enfin, détail trop caractéristique, ses doigts décharnés, « semblables à des ossuaires » se terminent en spatules recourbées d'où les ongles semblent se détacher, c'est *la main hippocratique*, un des signes du mal caché qui s'éveillera bientôt en lui. Déjà il tousse et se drape frileusement en hiver dans le grand manteau romantique⁵⁹.

Réjane Blanc, qui a réorganisé ces indices sur l'apparence du poète, écrit avec admiration : « Que de points communs avec Gaspard de la Nuit⁶⁰ ! » L'allure, la silhouette, le visage, mais aussi les traits que n'ont pas manqué de relever ceux qui ont réellement rencontré le poète, « la barbe "nazaréenne", les mains décharnées – de misère et de maladie – et surtout la toux⁶¹ » sont courants. Depuis, le personnage de Gaspard a été considéré comme le double du poète : « Bref, Louis Bertrand prêtant à son interlocuteur de rencontre les traits qui sont exactement les siens ne fait rien d'autre que son autoportrait, un autoportrait romantique⁶². »

⁵⁷ Victor Pavie, « Lettre de David d'Angers à Sainte-Beuve sur la mort de Louis Bertrand », *Revue de l'Anjou et du Maine* (Angers), avril 1857, p. 47.

⁵⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 561-562. Ces deux dessins sont conservés dans les musées d'Angers (Galerie David d'Angers, MBA 24-1 et MBA 24-2). Léon Séché en a laissé un commentaire : « Bertrand qui est présenté de profil, est d'une maigreur effrayante, mais son regard flamboie comme la lampe qui va s'éteindre » (Léon Séché, « Les derniers jours d'Aloysius Bertrand », *Mercure de France*, 15 mai 1905, p. 196.)

⁵⁹ Henri Chabeuf, *op. cit.*, p. 20-21. Voir également Aurélie Loiseleur, « Gaspard de la nuit, personnage de poésie », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, *op. cit.*, p. 69-84.

⁶⁰ Réjane Blanc, *op. cit.*, p. 44.

⁶¹ *Ibid.*, p. 44-45.

⁶² *Ibid.*, p. 45. Selon Pierre Brunel, Gaspard est un double du poète : « En tenant compte du motif

En effet, même dans la première préface, Louis Bertrand lui-même a une impression de « déjà-vu », ayant aperçu auparavant le personnage de Gaspard de la Nuit : « J'avais déjà remarqué dans le même jardin sa redingote râpée⁶³. » En outre, la pauvreté de Gaspard de la Nuit, tel qu'il apparaît dans ses vêtements, ainsi que sa physionomie maigre et morbide, comme décrite dans la préface, rappellent également le poète lui-même, d'après sa correspondance et d'autres informations dont nous disposons. Dans une lettre à sa mère et à sa sœur, celui-ci, qui était très pauvre, écrit qu'il est « presque sans chaussures, [son] habit est usé sur le devant », avouant que c'est « en partie [sa] toilette » qui l'a empêché de négocier la publication et la représentation de ses pièces et de rendre visite à Hugo et à ses amis⁶⁴. Il apparaît comme un artiste découragé, errant à travers le monde dans des vêtements miteux, obsédé par des idéaux ne pouvant être atteints. Une telle représentation de Gaspard de la Nuit est un autoportrait exagéré que Bertrand a brossé avec une pointe d'autodérision. En même temps, le « je » qui signe son nom, Louis Bertrand, dans la première préface, n'est autre que l'auteur lui-même, un poète amoureux de Dijon, dans une quête d'art inassouvie. D'autre part, comme nous l'avons déjà vu, Noriko Yoshida a suggéré que l'image du personnage de « Maribas » constituait un autre indice du portrait de Gaspard de la Nuit⁶⁵ : parmi les trois dessins du même visage laissés par Bertrand, deux portent le nom de « Maribas », et l'un d'eux est utilisé pour la couverture du livre *Gaspard de la Nuit*⁶⁶. La correspondance entre le nom et le visage sur les dessins montre que « Gaspard » était autrefois « Maribas ». C'est le visage d'un homme mince pourvu d'une barbe de « nazaréen » et d'un nez crochu (comme le *k* sur le carolus d'or). Il a été indiqué à juste titre que cette figure d'homme mince ressemble à un dessin du propre visage de Bertrand. Le poème dans lequel apparaît ce personnage de Maribas est « Départ pour le sabbat », figurant dans *Gaspard de la Nuit*⁶⁷. Après une épigraphe citant Jean Bodin, nous assistons à une scène sinistre de personnages réunis autour d'une cheminée. Nous citons ci-dessous la deuxième, la troisième et la quatrième strophes :

romantique du Doppelgänger, on pourrait dire que Gaspard de la Nuit est le double nocturne d'Aloysius Bertrand. » (Pierre Brunel, « Sur deux versions de *Clair de lune* », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, op. cit., p. 305.)

⁶³ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 92.

⁶⁴ Lettre de Bertrand à sa mère et à sa sœur, 1^{er} août 1829 ; *ibid.*, p. 865.

⁶⁵ Noriko Yoshida, « *Yoru no Gaspâru toha dareka ? Bertrand ni okeru geijutsuka no shôzô* » (« Qui est Gaspard de la Nuit ? Portrait de l'artiste chez Aloysius Bertrand »), art. cit., p. 81-115.

⁶⁶ Voir les dessins de « Maribas », n° 1-3, conservés à la Bibliothèque municipale d'Angers (*Gaspard de la nuit, fantaisie à la manière de Rembrandt et de Callot* [dessins de Louis Bertrand], Réserve Belles Lettres 1443 bis, [1836-1841]). Voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 564-566.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 131-132.

La cheminée était rouge de braise, les chandelles champignonnaient dans la fumée, et les assiettes exhalaient une odeur de fosse au printemps.

Et lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé.

Cependant le soudard étala diaboliquement sur la table, à la lueur du suif, un grimoire où vint s'abattre une mouche grillée⁶⁸.

Helen Poggenburg affirme également que, d'après les dessins de Bertrand, « Maribas, associé ici au diable, est un soudard borgne, grossier et brutal » ; mais, dans le même temps, « c'est lui qui active le pouvoir du grimoire, le “magique volume” »⁶⁹. Elle suppose que ce nom vient probablement du sobriquet « le Roy Machart » ou « Machas », porté par le chef de la révolte du Lanturlu, un soulèvement populaire contre l'ordre fiscal à Dijon en 1630⁷⁰. Le sorcier, ou son apprenti, Maribas le soudard, qui est le « répondant allégorique du poète⁷¹ » comme l'indique Helen Poggenburg, déplie un livre magique, un grimoire. L'acte d'ouvrir un livre est également effectué par le personnage de Gaspard de la Nuit dans la première préface rédigée par Louis Bertrand : « Mon voisin feuilletait un livre des pages duquel s'échappa à son insu une fleur desséchée⁷². » Le livre en question correspond au livre de prières exhumé par Gaspard :

Un soir qu'à la fumée d'une lampe, je fossoyais le poudreux charnier d'un bouquiniste, j'y déterrai un petit livre en langue baroque et inintelligible, dont le 1^e titre s'armoriait d'un amphistère déroulant sur une banderole ces deux mots : *Gott-Lieb*. Quelques sous payèrent ce trésor. J'escaladai ma mansarde, et là, comme j'épelais curieusement le livre énigmatique, devant la fenêtre baignée d'un clair de lune, soudain il me sembla que le doigt de Dieu effleurait le clavier de l'orgue universel⁷³.

Gaspard de la Nuit, qui avait lui-même transcrit le résultat de ses explorations artistiques dans un manuscrit, le remit à Louis Bertrand – « je » –, mais le lendemain, alors que ce dernier se rendait sur les lieux où se trouvait son auteur, un citadin lui apprit qu'il s'agissait d'un « grimoire » :

⁶⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 306, note 5.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 92.

⁷³ *Ibid.*, p. 93.

- « Connaissez-vous M. Gaspard de la Nuit ? »
- « Que lui voulez-vous, – à ce garçon-là ? »
- « Je veux lui rendre un livre qu’il m’a prêté. »
- « Un grimoire ! »
- « Comment ! Un grimoire !... Enseignez-moi, je vous prie, son domicile. »⁷⁴

Ainsi Maribas, qui ouvre le grimoire autour de la flamme, clé de l’alchimie, s’apparente clairement par ses actes, sans avoir attendu la remarque de Réjane Blanc⁷⁵, à Gaspard de la Nuit, qui a lu et écrit le livre énigmatique décrit ci-dessus, et qui se présentait comme un alchimiste ou un clown à la recherche de l’art du XIX^e siècle, la pierre philosophale : « J’avais résolu [...] de chercher l’art comme au Moyen Âge les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale ; – l’art, cette pierre philosophale du dix-neuvième siècle⁷⁶ ! »

En outre, ce Gaspard était considéré comme un être démoniaque par les habitants de Dijon. Ces derniers supposaient que le mystérieux alchimiste, obsédé par une « quête » incompréhensible, était un sorcier ou même le diable :

- « Faites-moi grâce de vos malignités, et dites-moi où est M. Gaspard de la Nuit. » –
- « Il est en enfer, supposé qu’il ne soit pas ailleurs. » –
- « Ah ! je m’avise enfin de comprendre ! Quoi ! Gaspard de la Nuit serait...? » –
- « Eh ! oui... le diable ! » –
- « Merci, mon brave ! ... Si Gaspard de la Nuit est en enfer, qu’il y rôtit. J’imprime son livre. »⁷⁷

En considérant la relation du poète à ces êtres, il existe un témoignage intéressant de son frère, Frédéric Bertrand, dont nous citons un long extrait :

C’est dans une misérable mansarde de la maison rue Crébillon, que Louis Bertrand, ses études terminées, déjà tourmenté par la muse, passait ses journées, mélancoliquement replié sur lui-même, sombre, presque farouche, hanté de visions troubles, appelait l’inspiration, essayait ses ailes, et rêvait à la gloire. Quelquefois il donnait cours à son esprit fantastique, il dessinait des pendus au charbon et à la sanguine sur les murs des corridors. Ces dessins produisaient un effet diabolique et effrayaient fort les jeunes domestiques de la maison. [...]

Nerveux à l’excès, doué d’une imagination ardente, d’un caractère bizarre et inégal, le cerveau sans cesse en ébullition, Louis n’avait pas

⁷⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁵ Voir Réjane Blanc, *op. cit.*, p. 53-55.

⁷⁶ *Œuvres complètes* d’Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 93.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 104.

l'esprit méthodique de la classification, il saisissait au vol l'une des idées dont il était assailli, la jetait sur un chiffon de papier et s'élançait de nouveau dans cette fournaise pour en saisir une autre. Tout lui était bon pour fixer ses pensées ; vieilles enveloppes de lettres, marges de journal, débris de papiers, dernière page jaunie arrachée à un bouquin, tout y passait. Sa petite table était jonchée de brouillons, raturés, déchiquetés et couverts d'une écriture fine et illisible. On y voyait des strophes entières, des vers épars, dix fois effacés et dix fois replaqués comme avec colère et qui témoignaient de l'obstination de l'artiste à mettre son œuvre au point. Étrangement épris du Moyen Âge et de ses légendes, il aimait à chevaucher sur la route des vieux manoirs en compagnie de noble damoiselle suivie de son varlet. S'abandonnant à une enfantine superstition, il écoutait des voix inconnues qui l'entretenaient dans le silence de la nuit ; les plaintes du vent dans les grands arbres, le cri d'une orfraie, le hurlement d'un chien égaré dont la voix faisait écho dans le lointain, agitaient en lui les touches d'un clavier inconnu. À une autre époque il eût senti le roussi car le grand-œuvre dont il s'occupait aurait pu le conduire à la potence ou au bûcher⁷⁸.

Il est précisé que la persistance de l'artiste à écrire ses pensées ici et là, et à les réécrire encore et encore, lui semblait, ainsi qu'à d'autres, une hérésie et un acte démoniaque. Peut-être était-il lui-même conscient du fait qu'il était perçu comme une telle espèce. Une fois encore, la dévotion du poète est assimilée à une « grand[e] œuvre », et Noriko Yoshida nous assure qu'il a qualifié ses créations d'« alchimiques », bien qu'il soit douteux qu'il ait réellement pratiqué l'alchimie. Elle affirme ensuite que Bertrand, qui était hanté jour et nuit par des visions intenses, était conscient du tourment de sa création, comme si le « diable » était entré en lui, car il ressentait la présence de quelque chose qui le tourmentait⁷⁹. Cargill Sprietsma mentionne l'existence de notes relatives à l'alchimie écrites de la main de Bertrand, datant des années 1830⁸⁰. En fait, il semble que le poète ait commencé à utiliser ce thème dans ses œuvres à partir de cette époque : dans *Gaspard de la Nuit*, il inclut également « L'Alchimiste », « Départ pour le sabbat », « L'Heure du sabbat » et d'autres ouvrages liés à l'alchimie. Ainsi, Maribas, Gaspard et Bertrand sont associés à l'aide d'images sur l'exploration artistique, l'alchimie, le diable et l'agonie de la création. Comme le résumait bien Réjane Blanc et Noriko Yoshida, le poète utilise les figures de l'alchimiste et du bouffon pour dépeindre l'artiste (lui-même)

⁷⁸ Lettre de Frédéric Bertrand à Henri Chabeuf, 15 avril 1886 ; *ibid.*, p. 1002-1003.

⁷⁹ Voir Noriko Yoshida, « *Yoru no Gaspâru toha dareka ? Bertrand ni okeru geijutsuka no shôzô* » (« Qui est Gaspard de la Nuit ? Portrait de l'artiste chez Aloysius Bertrand »), art. cit., p. 96-97.

⁸⁰ Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand 1807-1841. Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Honoré Champion, 1926, p. 81. Voir également « Note pour *L'Alchimiste* de *Gaspard de la Nuit* » de Bertrand, transcrite par Helen Poggenburg, *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 770-771.

comme un être obsédé par un idéal impossible à atteindre et tourmenté par la misère de la réalité.

Aloïsius ou Aloysius, nom de « fantaisie »

Si le personnage de Gaspard de la Nuit était considéré comme le double du poète Louis Bertrand, il importe aussi d'indiquer d'où vient le nom d'« Aloysius », désormais le plus répandu parmi ses pseudonymes, et quel rapport il entretient avec Gaspard et, par extension, avec ses « fantaisies ».

Louis Bertrand avait plusieurs pseudonymes. Outre son nom réel, il utilisait souvent des signatures telles que « J. L. B. » ou « L. B. », mais selon Sainte-Beuve, « il aimait à se poétiser, *Ludovic* ou plutôt encore *Aloïsius* Bertrand⁸¹ ». En réalité, ces deux derniers noms n'étaient que rarement employés. Il ressort clairement du nom de l'auteur, dans la première édition de *Gaspard de la Nuit* et de son épitaphe au cimetière Montparnasse⁸², qu'il était principalement connu sous son véritable nom à son époque. Les études de son nom de plume sont détaillées, notamment dans les travaux de Cargill Sprietsma et de Réjane Blanc⁸³. Sprietsma divise l'usage de la signature de Bertrand en plusieurs périodes. Selon lui, le poète utilisait souvent son vrai nom ou son abréviation (« J. L. B. », « L. B. », etc.) au début et à la fin de sa carrière, c'est-à-dire entre 1828 et 1832 et vers 1841, ajoutant qu'il s'est poétisé en tant que « Ludovic » de 1832 à 1834. Uniquement pendant une courte période, vers 1840, il se servit, bien que très rarement, du nom de plume « Aloysius »⁸⁴. Il en possédait également d'autres, comme Thierry Roger le rappelle : « J. L. Bertrand », « X », « Bertrand de Dijon », « Ludovic Bertrand », « Bertrand (Aloysius) de Dijon », etc⁸⁵.

Le premier texte signé « Ludovic Bertrand » paraît dans *Le Cabinet de lecture*, le 9 octobre 1831 : « Jacques-les-Andelys. Scènes de bandouillers (1364) »⁸⁶. « Jacques-les-Andelys » est un exemple de la façon dont Bertrand a modifié son style à plusieurs reprises à partir de 1826 ou 1828, des chroniques aux bambochades de plus en plus

⁸¹ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *ibid.*, p. 75.

⁸² 10^e division, 2^e ligne nord, n° 2 par l'ouest. L'épitaphe est « Louis Bertrand », mais une plaque donne le nom de plume en dessous : « Ici repose / Aloysius BERTRAND / 1807-1841 ».

⁸³ Voir Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 3-5, Réjane Blanc, *op. cit.*, p. 42-43.

⁸⁴ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 3-5.

⁸⁵ Voir Thierry Roger, art. cit., p. 179, note 9. Pour ces précisions, voir également Jean-Luc Steinmetz, « Chronologie », dans son édition de *Gaspard de la Nuit*, Librairie générale française, coll. Classiques de poche, 2002, p. 332-335.

⁸⁶ *Le Cabinet de lecture : gazette de la ville et de la campagne*, n° 145, 9 octobre 1831, p. 5.

courtes, jusqu'à la forme que l'on voit dans « Les Grandes Compagnies (1364) » du *Gaspard de la Nuit*. Nous pouvons dire que ce nom a émergé à une époque où Bertrand devenait de plus en plus conscient de la forme de sa poésie. Le nom « Ludovic », forme francisée de « *Ludovicus* » (« Louis »), était parfois utilisé dans ses lettres avant 1833. Ailleurs, l'un des deux dessins réalisés par notre poète et représentant « Maribas » est signé « Ludovic Bertrand »⁸⁷.

Le nom d'« Aloysius », en revanche, était rarement usité. En effet, nous ne le trouvons que dans le registre de l'hôpital de Notre-Dame de la Pitié (« Bertrand, Jacques Aloysius »⁸⁸) et dans quelques poèmes écrits en 1840, probablement lors de cette hospitalisation⁸⁹. Plus tard, en 1841, dans une lettre adressée au futur éditeur de *Gaspard de la Nuit*, David d'Angers – et qui est la dernière lettre qu'il ait écrite et que nous connaissions –, il signe Louis Bertrand⁹⁰. Ainsi, « Aloysius » est le nom que le poète employait lui-même vers 1840, lorsqu'il était malade. Dans la première édition de son recueil parue l'année suivante, le nom « Louis Bertrand » a été conservé, probablement sur la base d'un manuscrit qui avait été achevé en 1836⁹¹. Cependant, l'introduction de Sainte-Beuve était d'abord intitulée « Aloïsius Bertrand »⁹², avant d'être changée en « Notice » et publiée dans la première édition. Le critique avait reçu les manuscrits posthumes du poète et les lettres comme matériaux pour écrire ce texte, et il est probable qu'il y ait emprunté le nom utilisé pour sa notice. Plus tard, ce nom s'est répandu davantage et a été utilisé après que Charles Baudelaire l'a adopté dans sa lettre dédicace à Arsène Houssaye. Dans la deuxième édition de *Gaspard de la Nuit* de Charles Asselineau, publiée en 1868, le nom de l'auteur était encore le vrai nom du poète⁹³, mais

⁸⁷ « Maribas », Dessin n° 2, conservé à la Bibliothèque municipale d'Angers (Réserve Belles Lettres 1443 bis) ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 565.

⁸⁸ Bertrand, atteint de phthisie, entra à l'hôpital le 18 septembre 1838. Voir la chronologie d'*Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 65.

⁸⁹ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 4. Voir également la troisième partie des *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses* de Louis (dit Aloysius) Bertrand, publiées d'après les manuscrits avec une préface, une introduction et des notes par Cargill Sprietsma, Honoré Champion, 1926. Les poèmes suivants auraient été signés « Aloysius » : « Le Démon de la forêt-noire » (Le premier manuscrit est signé Aloyss. Bertd, daté de Paris, 1840 et le deuxième est signé Aloysius Bertrand ; voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 515-516), « Une autre vie » (Le premier des deux manuscrits datés du 1^{er} juin 1840 est signé Aloysius Bertrand ; *ibid.*, p. 517-518), « Le Lac » (signé Aloyss. Bertrand, et daté du 3 juin 1840 ; *ibid.*, p. 519-520). Cargill Sprietsma a affirmé qu'il existait un autre poème accompagné d'une signature, « Le Prisonnier montagnard » (signé Aloyss. Bertrand, daté du 3 juin 1840 ; Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. cit., p. 110-111) mais Helen Poggenburg l'a rejeté (voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 551).

⁹⁰ Lettre de Bertrand à David d'Angers [27 avril 1841] ; *ibid.*, p. 911-912.

⁹¹ *Gaspard de la Nuit* par Louis Bertrand, édition originale, précédé d'une notice par Sainte-Beuve, Angers, Victor Pavie, Paris, Labitte, 1842. Voir aussi *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], *op. cit.*

⁹² Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand », *Revue de Paris*, 24 juillet 1842, p. 221-237.

⁹³ *Gaspard de la Nuit* par Louis Bertrand, deuxième édition, augmente de pièces en prose et en vers tirées de journaux et recueils littéraires du temps, et précédée d'une introduction par Charles Asselineau, avec

dans l'édition de 1904, Jules de Marthold a gardé le nom « Aloysius » dans sa préface⁹⁴, et dans les éditions de 1920 et 1925⁹⁵. À la même époque, en 1922, une rue de Dijon a été baptisée « Aloysius Bertrand »⁹⁶.

Réjane Blanc a tenté de trouver l'origine d'« Aloysius », mais ses conclusions restent vagues. Dans ses recherches, qui se sont concentrées sur la relation entre le poète et l'alchimie, elle suggère que Bertrand a peut-être imité les alchimistes et latinisé son prénom usuel (selon elle, « Aloysius » est la « forme latinisée de Aloys, version dialectale parmi d'autres de Louis⁹⁷ »). Les alchimistes, désireux « de ne pas être reconnus » d'une part, et animés par « le désir de concrétiser leur transformation psychique liée à la transmutation des métaux en or, par un changement de nom, donc d'identité » d'autre part, ont pu susciter le changement de son propre nom⁹⁸. Réjane Blanc conclut en ces termes :

En tout cas, pour Bertrand lui-même, Aloysius ne saurait être pris autrement que comme un clin d'œil au Moyen Âge, qu'il fait sans cesse revivre, et peut-être aux alchimistes ; et il ne l'utilise que fort peu. Lorsqu'il imagine une couverture pour son *Gaspard de la Nuit* en 1836, il fait tout naturellement figurer Louis Bertrand comme nom d'auteur. Or, les caprices de la postérité ont voulu que ce soit ce prénom tout à fait épisodique qui immortalisât l'auteur de *Gaspard de la Nuit*. C'est à Aloysius Bertrand que Baudelaire rend hommage dans sa lettre à Arsène Houssaye, alors que la première édition du recueil – la seule qu'il pût avoir en 1862 – portait le nom de Louis Bertrand⁹⁹.

eaux-fortes frontispices de Félicien Rops, Paris, René Pincebourde, coll. Curiosités romantiques, Bruxelles, Librairie Européenne de C. Muquardt, 1868.

⁹⁴ *Gaspard de la Nuit*, édition précédée d'une préface de Jules de Marthold, avec des illustrations de Max Dutzaer, Charles Meunier, 1904.

⁹⁵ *Gaspard de la Nuit*, édition parue de La Connaissance, coll. Collection des chefs-d'oeuvre, 1920 ; *Gaspard de la Nuit*, édition avec les maquettes établies par Bertrand Guégan, La Sirène, coll. Collection romantique, 1920 ; *Gaspard de la Nuit*, édition publiée d'après le manuscrit de l'auteur par Bertrand Guégan, Payot, coll. Prose et Vers, 1925.

⁹⁶ Cargill Sprietsma a reproduit la proposition de la Commission des Vœux de Dijon au maire concernant le nom de la rue, qui fut approuvée le 15 mars 1922 : « [...] que la voie ouverte entre la rue Alphonse Legros et le Chemin rural de Daix, portera [*sic*] le nom de Aloysius Bertrand » (Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 4, note 3).

⁹⁷ Réjane Blanc, *op. cit.*, p. 42. Françoise Sylvos suppose également un lien avec un nom botanique d'origine aloès, en prêtant attention à la giroflée, qui apparaît fréquemment dans l'œuvre de Bertrand (Françoise Sylvos, « Scénographies auctoriales dans *Gaspard de la Nuit* », dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, actes du colloque de l'École normale supérieure et de la Sorbonne, 23 et 24 novembre 2007, sous la direction de Nicolas Wanlin, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Colloques de la Sorbonne, 2010, p. 48).

⁹⁸ Réjane Blanc, *op. cit.*, p. 42.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 42-43.

Cependant, même si nous ne nous trompons pas en affirmant que l'utilisation du nom de Bertrand était « un clin d'œil » au Moyen Âge et aux alchimistes, nous ne devons pas négliger un fait très simple qui nous est naturellement venu à l'esprit : les jeunes romantiques de l'époque aimaient les noms se terminant par « -us », et le nom à consonance archaïque, qui ajoutait cette terminaison à la modification du goût médiéval (de Louis à Aloy), était suffisamment populaire pour être utilisé par d'autres écrivains. Il n'est donc pas surprenant que Baudelaire ait préféré s'adresser au poète qui a écrit « la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque¹⁰⁰ » par un nom qui rappelle la période romantique. Nous avons déjà vu que l'une des sources du nom « Gaspard », Jean-Gaspard Deburau, figure dans l'épigraphe de « La viole de Gamba », issue d'« Onuphrius ». Dans la préface des *Jeunes-France, romans goguenards* de Théophile Gautier, dont cette nouvelle fait précisément partie, il est suggéré qu'à cette époque, comme Noriko Yoshida, Hugues Marchal, Françoise Sylvos et d'autres l'ont souligné¹⁰¹, il était en vogue, chez les jeunes romantiques, de donner à leur nom un air démodé en le suffixant en « -us ».

Mon mérite littéraire est très-mince, et je suis trop paresseux pour le faire valoir. Je n'ai pas ajouté à mon prénom une désinence en *us*, je n'ai pas échangé mon nom de tailleur et de bottier contre un nom Moyen Âge et sonore¹⁰².

Pétrus Borel en est un exemple, tout comme Onuphrius et Aloysius. Sur ce point, Françoise Sylvos note que l'invention de pseudonymes « gothiques » faisait partie du goût particulier des Jeunes France chez les romantiques¹⁰³ ; mais le nom d'Aloysius est fréquent dans d'autres œuvres, et pas seulement au sein de ce groupe. Le fait que François-Adolphe Loève-Veimars, traducteur d'E.T.A. Hoffmann, ait publié, en 1829, une nouvelle dans laquelle apparaît le personnage d'« Aloysius Block » est particulièrement important¹⁰⁴. Cette nouvelle paraît dans la *Revue de Paris* en 1829, juste

¹⁰⁰ Charles Baudelaire, « À Arsène Houssaye » [Lettre-dédicace du *Spleen de Paris*], *La Presse*, 26 août 1862, p. 1 ; *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 275-276.

¹⁰¹ Noriko Yoshida, art. cit. ; Hugues Marchal, « Métalepses, ou comment voir le diable », dans *Un livre d'art fantasmagorique et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 99, note 1 ; Françoise Sylvos, art. cit., p. 47.

¹⁰² Théophile Gautier, *Les Jeunes-France, romans goguenards*, op. cit., p. 19.

¹⁰³ Françoise Sylvos, art. cit., p. 47.

¹⁰⁴ François-Adolphe Loève-Veimars, « Aloysius Block », *Revue de Paris*, 24 mai 1829, p. 129-137. Sur la relation entre Aloysius Bertrand et Aloysius Block, voir aussi l'édition de *Gaspard de la Nuit* établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, Flammarion, coll. GF, 2005, p. 38-39 ; Françoise Sylvos, art. cit., p. 47 ; Nathalie Vincent-Munnia, « *Gaspard de la Nuit* : galvaniser le réel, envisager l'art comme fantaisie(s) », dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre*

au moment où Bertrand se trouvait à Paris, et dont l'un des principaux chroniqueurs est Charles Nodier ; il est presque certain que le poète faisait partie des lecteurs. De plus, cette nouvelle de Loève-Weimars se déroule dans la ville même de Nuremberg, là où Kaspar Hauser, l'une des origines supposées du nom « Gaspard de la Nuit », a été retrouvé. Le narrateur – « je » – raconte comment, un jour, au cours d'une promenade, il a visité la maison d'un ouvrier appelé « Aloysius Block », un sculpteur célèbre dans la ville de Nuremberg, là où est né Albert Dürer et où sont connues de nombreuses œuvres grotesques dignes de figurer entre Rabelais et Callot. La mise en scène de ce mystérieux personnage, qui se révèle cette fois avoir été si petit qu'il ressemblait à première vue à un enfant, racontant la moitié de sa vie à un visiteur assis sur le même banc, nous rappelle immédiatement la première préface de *Gaspard de la Nuit*. Nous apprenons que le père d'Aloysius Block était « *nachtwaechter* » (« garde de nuit ») à Nuremberg, et que son fils, apparemment comme notre poète, était la proie de fantômes au cours de ses nuits blanches. À la fin de l'histoire, il est indiqué qu'un manuscrit écrit par le sculpteur qui se disait « poète un peu, comme toutes les gardes de nuit¹⁰⁵ », c'est-à-dire poète de la nuit, doit être publié. La nouvelle se termine en indiquant que le narrateur a confié le manuscrit, qui lui avait été remis par l'artisan, à une autre personne pour le traduire : le texte nous rappelle, encore une fois, celui de M. Gaspard de la Nuit, et nous comprenons ici pourquoi son nom était parfois écrit en allemand, tel que « Kaspar ». En outre, Albrecht Dürer, qui apparaît dans cette nouvelle, est cité dans les deux préfaces de *Gaspard de la Nuit*¹⁰⁶, et il figure aussi dans le carnet et les notes que Bertrand a rédigées sur ses peintures et ses gravures¹⁰⁷. Bien qu'il n'en existe aucune trace détaillée, il est aussi précisé que l'un des orfèvres que Dürer a rencontrés au cours de son apprentissage en Europe était nommé « Kaspar » ou « Caspar »¹⁰⁸.

Le personnage d'Aloysius Block a peut-être été, depuis lors, le favori des jeunes romantiques. En 1831, une nouvelle fantastique intitulée « Les Deux Notes » paraît dans *L'Artiste* avec la signature « Aloysius Block »¹⁰⁹. On a longtemps cru qu'il s'agissait du nom de plume de Gérard de Nerval, mais les recherches de Pierre-Georges Castex ont

d'un petit romantique, op. cit., p. 160, note 37.

¹⁰⁵ François-Adolphe Loève-Weimars, « Aloysius Block », art. cit., p. 132.

¹⁰⁶ « Dijon se lève ; il se lève, il marche, il court ! – trente *dindelles* carillonnent dans un ciel bleu d'outremer, comme en peignait le vieil Albert Durrer [*sic*]. » (Première préface de *Gaspard de la Nuit* ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 97) ; « Or, l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personnification, mais il n'a point été trop exclusif, et voici, outre des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, des études sur Van-Eyck, Lucas de Leyde, Albert Durrer [*sic*], [...] et plusieurs autres maîtres de différentes écoles. » (Deuxième préface de *Gaspard de la Nuit* ; *ibid.*, p. 105).

¹⁰⁷ « Écoles hollandaise, flamande et allemande. Peintres nés avant 1600 », *ibid.*, p. 802.

¹⁰⁸ Voir également James S. Patty, *Dürer in French letters*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1989. Patty mentionne la première préface de *Gaspard de la Nuit* où se trouve le nom de Dürer (*ibid.*, p. 214-215).

¹⁰⁹ Aloysius Block, « Les deux notes », *L'Artiste*, 3 avril 1831, p. 116-119.

révéle qu'il appartenait à Raymond Bruckner : le récit intitulé « Élisabeth Levasseur », publié dans la *Revue de Paris* en 1832, a été retrouvé avec la double signature « Aloysius Block (R. Brucker) »¹¹⁰. Comme Max Milner et d'autres l'ont souligné, l'auteur, qui a utilisé différents pseudonymes, était plutôt connu sous le nom de Michel Raymond¹¹¹, mais il a également utilisé le pseudonyme « Aloysius Block » pour certaines des nouvelles qu'il a publiées dans *Le Livre des conteurs* entre 1833 et 1835¹¹². Ce nom a fréquemment été qualifié de hoffmanesque, car il était en vogue depuis que le traducteur Loève-Weimars l'avait utilisé et que Michel Raymond s'était inspiré de cet écrivain allemand.

Comme l'a suggéré Gautier et l'a précisé, plus tard, Sylvain Ledda, le concept de la recherche de l'identité constitue l'une des stratégies auctoriales des romantiques et « le prénom est décidément un sésame dans l'air du temps¹¹³ ». Ainsi que le souligne à juste titre Véronique Dufiez-Sanchez, « une volonté de s'inscrire dans le courant romantique¹¹⁴ » de la part de Bertrand est clairement reconnaissable. En outre, Sylvain Ledda identifie ce nom de plume à un « nom de fantaisie », car « l'alchimie de la fantaisie poétique est déjà à l'œuvre dans cette transmutation des prénoms »¹¹⁵. Le nom d'Aloysius suggère la position du poète en tant que participant au romantisme, et même si nous en tenons compte, le mot-clé de « fantaisie » est toujours présent. Nous avons maintenant compris que « Maribas », « Gaspard » et « Aloysius » trouvent leurs racines dans la mode littéraire des années 1820 et 1830, et qu'une fois encore, il faut revenir à Charles Nodier, le créateur des « démons de la nuit », qui a toujours été mentionné dans la discussion sur les origines de chacun de ces noms. En effet, en 1821, bien avant que la traduction d'Hoffmann ne commence à paraître en 1829, il est précisément celui qui a ouvert la voie à de nombreux éléments de la « fantaisie romantique ».

¹¹⁰ Aloysius Block (R. Brucker), « Élisabeth Levasseur », *Revue de Paris*, janvier 1832, p. 93-121. Voir également Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 60, note 13.

¹¹¹ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire : 1772-1861* [1960], José Corti, 2007, p. 414, note 24.

¹¹² Par exemple « Lucrèce » (signé par M. Aloysius Block, dans *Le Livre des conteurs*, Allardin, t. II, 1833, p. 173-204), « Ugolino » (signé par Aloysius Block, *ibid.*, t. IV, p. 209-246).

¹¹³ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁴ Véronique Dufiez-Sanchez, « Le motif du livre et la “science du poète” dans *Gaspard de la Nuit* », *La Toison d'or* (Dijon), n° 3, mai 2003, p. 81.

¹¹⁵ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 22.

2. ALOYSIUS BERTRAND ET CHARLES NODIER

Bertrand et le salon de l'Arsenal

Nous avons vu, dans la section précédente, qu'il existait de nombreuses hypothèses quant à l'origine du nom « Gaspard de la Nuit », signature des « fantaisies » d'Aloysius Bertrand : diable, allemand, vagabond, errant, alchimiste, clown, fou et poète. Parmi elles, les indices spécifiques de Kaspar Hauser et de Jean-Gaspard Deburau montrent que le manuscrit, compte tenu de la période 1828-1836 où il a été rédigé, intègre en particulier les modes des années 1833-1836, lorsque le nom « Gaspard de la Nuit » apparaît pour la première fois. L'apparence de ce personnage et les thèmes de l'exploration artistique et de la souffrance créatrice qu'il incarne montrent que notre poète est conscient qu'une sorte de diable le hante, entité qu'il dépeint comme son propre double, en mêlant l'imagerie de l'alchimiste, du clown et du diable. En outre, l'origine du nom « Aloysius » – autre double ou pseudonyme – qui deviendra plus tard le nom courant du poète, remonte aussi à la mode romantique, étant dit « nom de fantaisie ». En particulier, nous ne devons pas négliger la présence de Charles Nodier, écrivain mentionné dans toutes ces discussions : en plus d'avoir découvert Deburau, il représente celui qui a créé les conditions d'acceptation d'Hoffmann, mais surtout celui à qui notre poète a dédié le dernier poème de son recueil. Nous examinerons ainsi l'hypothèse que nous avons émise dans la section précédente, à savoir que la signature « Gaspard de la Nuit » devient plus compréhensible lorsqu'on tient compte de la présence de Nodier, notamment en ce qui concerne son origine, l'image qu'elle implique et, par conséquent, le sens des « fantaisies » qu'elle est censée expliquer. Se pourrait-il que le *Smarra ou Les démons de la nuit* de Nodier soit la source de Gaspard de la Nuit, figure qui possède le poète ou assimilable au poète lui-même, y compris ses éléments clownesques et démoniaques, expliquant ainsi les « fantaisies » de Bertrand ? Cette hypothèse devra être appréciée en considérant la relation entre Bertrand et Nodier.

C'était le moment de la ballade du roi *Jean* et de la ballade à la *Lune*, le lendemain de *la Ronde du sabbat* et la veille des *Djinns*. L'espiègle *Trilby* faisait des siennes, et Hoffmann aussi allait opérer. Bertrand, dans sa fantaisie mélancolique et nocturne, était atteint de ces diableries ; on peut dire qu'entre tous il était et resta fêru du lutin, cette fine muse : *Quem tu Melpomene semel...*¹¹⁶

¹¹⁶ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 78.

Lorsque Sainte-Beuve évoque l'époque à laquelle vivait l'auteur de *Gaspard de la Nuit*, Nodier et Hoffmann sont placés côte à côte, comme s'ils étaient deux représentants des courants romantiques sombres de ces temps-là. De plus, comme le souligne Bernard Vouilloux, le critique pense comme « l'un des premiers médiateurs entre la *Phantasie* allemande et ce qui allait devenir la *fantaisie* française¹¹⁷ », déclarant lui-même que leur génération n'a « guère eu pour mot d'ordre que la *fantaisie*¹¹⁸ ». Christine Marcandier affirme donc que l'œuvre de Nodier, notamment *La Fée aux miettes* et *Smarra*, fournit un aperçu de la nature de la « fantaisie » de l'époque ou de celle de Bertrand¹¹⁹. Nous avons relevé la dédicace « À l'auteur de *Trilby* » dans l'un des trois poèmes qu'il a fait paraître dans *Le Provincial* avec l'annonce de la publication des *Bambochades romantiques* ; mais quelle était la véritable relation entre les deux hommes ?

Dans son livre sur les salons de l'Arsenal, Vincent Laisney a consacré un chapitre à l'histoire des relations du poète avec le carrefour des arts : « Aloysius Bertrand ne tarda pas à être accueilli à l'Arsenal où il laissa une trace profonde malgré la rapidité de son passage¹²⁰. » Ainsi, deux de ses amis, Sainte-Beuve et Victor Pavie, témoignent de son arrivée dans ce salon. Nous avons déjà examiné au chapitre I ce que ce dernier avait publié dans le prospectus de *Gaspard de la Nuit* (daté du 1^{er} octobre 1841). Cependant, la référence à l'Arsenal se trouve dans une version révisée de ce texte datant de 1857 :

Pendant l'hiver 1829, un jeune homme apparut, sous les auspices du peintre Boulanger, à ce foyer de l'Arsenal dont la famille Nodier faisait si hospitalièrement les honneurs. Ses allures gauches, sa mise incorrecte et naïve, son défaut d'équilibre et d'aplomb, trahissaient l'échappé de province. On devinait le poète au feu mal contenu de ses regards errants et timides. Son nom était Louis, ou plutôt *Aloysius* Bertrand, selon les habitudes de renaissance gothique d'alors. [...] Quant à l'expression de sa physionomie où je ne sais quel dilettantisme exalté se combinait avec une taciturnité un peu sauvage, il n'était que trop facile d'y reconnaître une de ces victimes de l'idéal et du caprice qui, chassées du terroir par des incompatibilités de race, s'en vont chercher fortune – ou misère à Paris.

On lisait ce soir-là. Quand arriva son tour, il tira de sa poche et lut – moins qu'il ne récita – une manière de ballade dans le goût pittoresque de l'école, ciselée comme une coupe, colorisée comme un vitrail de

¹¹⁷ Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisies : grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Hermann, coll. Savoir-Lettres, 2008, p. 112

¹¹⁸ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Charles Nodier » [1840], dans *Portraits littéraires*, édition établie par Gérard Antoine, Robert Laffont, 1993, p. 305. Voir également Sainte-Beuve, « Charles Nodier. Après les funérailles » [1844], *ibid.*, p. 302-331 ; Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁹ Voir Christine Marcandier et Sandrine Bédouret-Larraburu, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁰ Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, avec une présentation de Bernard Leuilliot, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 2002, p. 412.

Bruges. [...] Sa leçon débitée, il se dissimula tout honteux dans l'embrasement d'une fenêtre où Sainte-Beuve le recueillit et le détermina. Nodier ne le revit plus, Boulanger pas davantage¹²¹.

Ce témoignage confirme que le nom d'« Aloysius » correspondait bien aux « habitudes de renaissance gothique » alors en vogue, et que le poète lui-même apparaissait comme un être misérable, errant, à la recherche d'idéaux et de caprices, un Gaspard de la Nuit en quelque sorte. Il confirme également que le poète a fréquenté le salon de Nodier. Il s'agit d'une importante trace écrite de la rencontre directe entre Bertrand et Nodier, mais elle n'est peut-être pas fiable, car elle n'a pas été incluse dans la première version de 1841, qui a été réécrite bien des années plus tard. Hormis ce texte, aucun autre document montrant la relation entre Bertrand et Nodier ne nous est parvenu, et il n'existe donc aucune preuve directe d'un échange entre eux. Même lorsque Sainte-Beuve évoque ses rencontres avec le poète, aucun lieu n'est mentionné, et il avait probablement à l'esprit les différents salons présidés par Nodier, Hugo et Deschamps, entre autres, car il écrit : « Il survécut obscurément, se fit perdre de vue durant plus de dix années sans donner signe de vie au public ni aux amis¹²². » Vincent Laisney en donne le résumé suivant :

Freiné par de ridicules obstacles matériels, Bertrand ne réussit pas à installer une périodicité dans ses visites à l'Arsenal, de sorte que, au bout de quelque temps, il est oublié. C'est dire qu'il n'existe pour le poète du département que deux moyens de se maintenir à la surface de Paris : soit publier régulièrement des œuvres, soit fréquenter sans interruption le salon où il s'est fait une réputation. Dans le cas de Bertrand ces deux conditions ne sont pas respectées : non seulement le poète s'est complètement retiré du monde, mais en plus il a retardé sans cesse la publication de son recueil. Le salon de Nodier ne lui servit donc pas autant qu'il aurait pu le souhaiter, le Dijonnais n'y ayant triomphé que le temps d'une soirée, sans trouver l'appui matériel attendu¹²³.

Le poète de province a d'abord attiré les artistes parisiens et ses débuts dans les salons romantiques pourraient bien avoir été couronnés de succès. Cependant, Pavié conclut que « Nodier ne le revit plus » et Vincent Laisney indique qu'« il est oublié » ; Bertrand n'a donc pas dû y rester longtemps en raison de sa pauvreté, comme il l'a lui-même déclaré à sa mère : « C'est aussi en partie ma toilette [...] qui me fait négliger Victor

¹²¹ Victor Pavié, « Lettre de David d'Angers à Sainte-Beuve sur la mort de Louis Bertrand », *Revue de l'Anjou et du Maine* (Angers), avril 1857, p. 47. Voir également *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, *op. cit.*, p. 327-333.

¹²² Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 76.

¹²³ Vincent Laisney, *op. cit.*, p. 415.

Hugo et ses amis¹²⁴. » Selon Helen Poggenburg, Louis Boulanger a introduit Bertrand à l’Arsenal pendant l’hiver 1828¹²⁵, mais le lithographe rappelle seulement, dans sa lettre adressée à Pavie, qu’il n’a plus revu ce poète :

Est-ce que l’ouvrage de ce pauvre Louis Bertrand a paru ? Seriez-vous assez bon pour me dire si je pourrais l’avoir à Paris ou s’il faut le demander à Angers ? Je voudrais être au nombre des souscripteurs de ce brave jeune homme auquel j’ai pensé souvent après l’avoir tout à fait perdu de vue, vous seriez bien bon de me fixer là-dessus¹²⁶.

Ainsi, les seules sources fiables concernant la relation entre les deux hommes sont, au mieux, celles mentionnées plus haut. La seule autre référence est une lettre de leur ami Antoine Tenant de Latour à Bertrand, dans laquelle nous lisons leur admiration pour le maître de l’Arsenal :

J’apprends avec enchantement que ton livre est enfin sous presse. Mais comment ! Mon nom à côté de celui de Ch[arles] Nodier ! C’est bien de la gloire à moi si obscur. J’accepte, mon cher ami, mais comme hommage, mais comme souvenir.¹²⁷

Le livre en question, qui a finalement été « sous presse », était probablement *Gaspard de la Nuit*. La lettre daterait de 1833, soit à peu près de l’époque où, comme nous l’avons vu, le poète a rédigé l’annonce de la publication de son recueil de poèmes et où le titre figurait dans une publicité pour une édition à venir dans un livre publié par Renduel. Antoine Tenant de Latour (1808-1881) était un ami de jeunesse de Bertrand, depuis les temps où ils étaient au Collège royal de Dijon. Après des études à l’École normale, il a travaillé en tant que professeur et secrétaire dans divers lieux tout en écrivant : en plus de composer des poèmes, il a également traduit des écrivains italiens et espagnols, dont Silvio Pellico. Cet ami, qui a vu et loué l’influence de Walter Scott dans « Jacques-les-Andelys », œuvre parue dans *Le Provincial*¹²⁸, partageait une certaine intimité avec Bertrand au tout début de sa carrière créative. Après leur rencontre à Paris, il a apporté un soutien financier régulier à son ami appauvri, étant même allé jusqu’à lui proposer un emploi. La joie de Latour de trouver son nom à côté de celui de Nodier, dans cette lettre, est sans doute due au fait que dans le manuscrit de *Gaspard de la Nuit*, le

¹²⁴ Lettre de Louis Bertrand à sa mère et à sa sœur, 1^{er} août 1829 ; *Œuvres complètes* d’Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 865.

¹²⁵ Voir *ibid.*, p. 47. Selon Helen Poggenburg, c’est Louis Boulanger qui présente Bertrand à l’Arsenal.

¹²⁶ Lettre de Louis Boulanger à Victor Pavie, 11 août 1842 ; *ibid.*, p. 964.

¹²⁷ Lettre d’Antoine Tenant de Latour à Bertrand, 6 août [1833] ; *ibid.*, p. 889.

¹²⁸ Voir Lettre d’Antoine Tenant de Latour à Bertrand, 4 juin 1828 ; *ibid.*, p. 841.

dernier poème du sixième livre, « Le Deuxième Homme », c'est-à-dire le poème précédant « À M. Charles Nodier », était dédié à « M. A. De Latour »¹²⁹.

Selon Helen Poggenburg, l'admiration que Bertrand portait à Nodier est également prouvée par certaines épigraphes et quelques poèmes de *Gaspard de la Nuit*, et notamment par l'existence de notes qu'il a sur les premières lettres de Nodier¹³⁰ :

Pendant l'hiver 1839-1840 Bertrand rédige un manuscrit de quatre pages dans lequel il analyse douze lettres de Charles Nodier « écrites de Besançon, d'Amiens, et de Dôle, il y a trente ans » et où sont mentionnées aussi cinq lettres de Léonard Dusillet, ami de jeunesse de Nodier, toutes adressées à Armand Ragueneau, éditeur des deux premiers ouvrages de Nodier. Ce Ms [*sic*] autographe comprend aussi une liste d'ouvrages d'Hugo, de Nodier, de Heine, d'E.T.A. Hoffmann et d'autres auteurs parus chez Renduel¹³¹.

Helen Poggenburg suppose que le poète a élaboré cette analyse vers 1839-1840, sur la base des noms de lieux cités et de la mention « il y a 30 ans ». On ignore actuellement où se trouve cette note, mais si cela est vrai, cela prouve que Bertrand, même vers 1840, lorsqu'il se faisait appeler « Aloysius », effectuait des recherches actives sur Nodier, notamment sur ses premières années, et qu'il préférait les ouvrages publiés par Renduel, y compris ceux d'autres auteurs. Rappelons que le maître de l'Arsenal a été le premier à envoyer des encouragements au premier numéro du *Provincial* : son ombre l'a toujours hanté à des moments clés, de manière constante, du début à la fin de la carrière créative de Bertrand. Même s'il existe peu de documentation sur l'interaction directe entre les deux hommes, nous devons suivre l'argument de Helen Poggenburg, et vérifier ce qui apparaît réellement dans *Gaspard de la Nuit*.

L'auteur de Trilby dans Gaspard de la Nuit

Dans *Gaspard de la Nuit*, le nom de Nodier apparaît clairement dans le titre du dernier poème déjà abordé, « À M. Charles Nodier », ainsi que dans l'épigraphe de « La salamandre », dixième poème du troisième livre. De même, « Le clair de lune », cinquième poème du troisième livre, portait la mention « À l'auteur de *Trilby* » lorsque

¹²⁹ Voir *ibid.*, p. 247 et *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], *op. cit.*, p. 129 r°.

¹³⁰ Voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 809-810 et 934 note 4. Selon Helen Poggenburg, ces pages autographes sont recensées dans le catalogue de la vente de la collection Alexandrine de Rothchild (*Précieux manuscrits et lettres autographes* [vente à Paris, hôtel Drouot, 15 décembre 1969], n° 48.)

¹³¹ « Analyse de douze lettres de Charles Nodier » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 777.

sa version plus ancienne, brièvement évoquée, parut dans *Le Provincial* avec l'annonce de la publication de *Bambochades romantiques*, en tant qu'un des trois poèmes dédiés à trois artistes romantiques : Nodier, Deschamps et Hugo¹³². Le fait que les deux derniers de ces trois exemples concernent *Trilby* est un indice important pour comprendre l'image de Nodier aux yeux de Bertrand. Cependant, bien que *Trilby ou le Lutin d'Argail* ait été publié pour la première fois en 1822, la première mention du nom de Nodier ou de son travail dans l'œuvre de Bertrand se trouve dans le numéro 47 du *Provincial*, paru le 12 septembre 1828. Comme il n'existe aucune référence sur lui dans ses premières œuvres en prose (chroniques) ou ses premiers poèmes en vers, il est supposé que l'influence de Nodier a commencé à être incorporée dans son travail vers 1828, au moment de son départ pour Paris.

C'est pourquoi « Le clair de lune », premier poème associé au nom de Nodier par le poète lui-même, a été particulièrement annoté par de nombreux chercheurs, et est aussi connu pour avoir eu au moins trois variantes publiées¹³³. La première est l'édition d'Auguste Petit, un ami du Collège royal du poète, qui a publié le plus ancien manuscrit qu'il avait reçu, avec la mention « minuit, 7 janvier 1827 » placée sous le titre¹³⁴. La seconde est celle publiée dans *Le Provincial* le 12 septembre 1828, avec la même date, située à la fin du poème, et une dédicace à Nodier ajoutée sous le titre. Quant à la troisième, que l'on trouve aujourd'hui dans *Gaspard de la Nuit*, la date et la dédicace ont été supprimées et une épigraphe ajoutée¹³⁵. Steve Murphy a trouvé un manuscrit en possession d'Auguste Petit et a comparé les deux premières variantes datées de 1827¹³⁶. Selon lui, par rapport à la troisième version, qui a été remise à Renduel au moins dès 1836, il s'est avéré qu'il n'y avait que des différences mineures entre les deux premières, et qu'il serait plus approprié de les appeler « textes homonymes¹³⁷ » plutôt que variantes. Le poète a décalé la position de la date pour ajouter une dédicace à Nodier, ajusté la

¹³² *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.

¹³³ Voir Jean-Luc Steinmetz, « Lire la nuit (sur Aloysius Bertrand) », dans *Missions et démarches de la poésie. Mélanges offerts au professeur J. A. Vier*, édité par René Marache et Henri Le Moal, Klincksieck / Université de Haute-Bretagne, 1973, p. 783-793 ; repris dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 149-161.

¹³⁴ Auguste Petit, *Loisirs littéraires : Louis Bertrand, souvenirs de Dijon*, Grenoble, Imprimerie de Prudhomme, 1865, p. 21. Selon Helen Poggenburg, c'est une lecture faite à l'Académie delphinale dans la séance du 24 novembre, publiée comme tirage à part de *Loisirs littéraires. Bulletin de l'Académie delphinale* (Grenoble), 3^e série, t. I, 1865, p. 287-307 (voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 1043).

¹³⁵ « Le clair de lune » ; *ibid.*, p. 173-174. Helen Poggenburg signale aussi que le titre « Minuit » trouvé dans les archives de la Société d'études de Dijon de 1827 pourrait également correspondre à cette variante (*ibid.*, p. 320, note 1).

¹³⁶ Steve Murphy, « Le premier manuscrit du *Clair de lune* », *La Giroflée. Bulletin de l'association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand* (La Madeleine), n° 7, automne-hiver 2014, p. 19-27.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 20.

punctuation et l'ordre des syntagmes dans une phrase, et allongé légèrement certaines formulations. C'est pourquoi la plupart des chercheurs ont plutôt comparé la version publiée dans *Le Provincial* avec celle dans le manuscrit de *Gaspard de la Nuit* donné à Renduel, c'est-à-dire entre 1828 et 1836, tout en soulignant les différences évidentes de contenu. Selon eux, en particulier Noriko Yoshida, Pierre Brunel et Sabine Ricote¹³⁸, la version antérieure décrit un doux monde fantastique, entre rêve et réalité, tandis que la version postérieure est empreinte d'une couleur dense de l'époque médiévale, une ombre grotesque et sinistre planant sur l'ensemble du poème¹³⁹. Examinons brièvement ce changement, ainsi que quelques extraits des deux versions. Dans l'édition finale, la dédicace à Nodier, « À l'auteur de *Trilby* », est supprimée et le texte commence par l'épigraphe suivante, qui ne figurait pas dans les deux variantes précédentes :

Réveillez-vous, gens qui dormez,
Et priez pour les trépassés.

Le cri du crieur de nuit¹⁴⁰.

Cette épigraphe est tirée du « Clochetteur des trépassés (poème de la nuit) » de Ferdinand Langlais (pseudonyme de Joseph Adolphe Langlois, 1798-1867) dans *Les Contes du gay savoir. Ballades, fabliaux et traditions du Moyen Âge*¹⁴¹. Helen Poggenburg explique que cette mention fait référence à une coutume qui existait autrefois dans les petites villes de France, jusqu'en 1828 environ, et qui consistait à faire sonner les cloches pour réveiller les habitants d'un village afin de prier pour un certain défunt.

À ces différentes époques, un homme vêtu d'une dalmatique blanche, chargée de têtes de morts [...] et réveillait tous les habitants en faisant retentir sa cloche et en criant : « Réveillez-vous, gens qui dormez, /

¹³⁸ Noriko Yoshida, « *Yoru no Gaspâru toha dareka ? Bertrand ni okeru geijutsuka no shôzô* » (« Qui est Gaspard de la Nuit ? Portrait de l'artiste chez Aloysius Bertrand »), art. cit., p. 81-115 ; Pierre Brunel, art. cit., p. 305-310 ; Sabine Ricote, « *Le Clair de lune* d'Aloysius Bertrand : de la vision fantastique au grotesque autoréflexif », *Insignis* [numéro spécial Aloysius Bertrand], édité par Christine Marcandier et Vincent Vivès, novembre 2010.

¹³⁹ Selon Noriko Yoshida, des motifs tels que le « carolus d'or » (pièce frappée par Charles VIII, ayant disparu à la fin du xv^e siècle), les « ladres », le « Jacquemart » (poupée horloge attachée à l'église de Notre-Dame de Dijon, pillée dans une ville flamande par Philippe le Hardi en 1382) et les « pertuisanes » (armes des xv^e-xvii^e siècles), soulignent la couleur médiévale ainsi que des mots archaïques et littéraires tels que « vaticinait », « enrouillé », « morfondu », « bluette » (Voir « *Yoru no Gaspâru toha dareka ? Bertrand ni okeru geijutsuka no shôzô* » (« Qui est Gaspard de la Nuit ? Portrait de l'artiste chez Aloysius Bertrand »), art. cit., p. 114, note 27).

¹⁴⁰ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 173.

¹⁴¹ Ferdinand Langlé, *Les Contes du gay savoir. Ballades, fabliaux et traditions du Moyen Âge*, ornés de vignettes et fleurons imités des manuscrits originaux, par Bonington et Monnier, Firmin Didot pour Lami Denozan, 1828, p. 43.

Priez Dieu pour les trépassés. » On sent tout ce que cette musique vocale avait d’effrayant ; il y en avait de ces crieurs qui ne se contentaient pas de sonner et de crier, mais qui, en psalmodiant du ton le plus lugubre, frappaient aux portes afin de mieux éveiller les dormeurs¹⁴².

De surcroît, deux autres traces de suppression épigraphique se trouvent dans le manuscrit autographe : la première est une citation de *Cromwell*, « Les lutins de l’air / Vous dansez au clair / de lune », et la seconde est un passage de la chanson d’un métayer, « J’endure / froideur / bien dure »¹⁴³. En particulier, l’épigraphe proposée avec le mot « lutin » semble indiquer qu’il s’agissait d’un poème dédié à l’auteur de *Trilby*. Ces deux épigraphes seraient appropriées pour la première version du « Clair de lune » avec la douce lune ou la fée semblable à Trilby qui veille sur le « moi » du poète pendant son sommeil, comme le montrent, par exemple, ces deux premières strophes :

À l’heure qui sépare un jour d’un autre jour, quand la cité dort silencieuse, je m’éveillai une nuit d’hiver en sursaut, comme si j’eusse ouï prononcer mon nom auprès de moi.

Ma chambre était à demi obscure ; la lune, vêtue d’une robe vaporeuse, comme une blanche fée, gardait mon sommeil et me souriait à travers les vitraux¹⁴⁴.

En revanche, l’épigraphe finalement adoptée, « Le clocheteur des trépassés (poème de la nuit) », augure d’une atmosphère médiévale sinistre pour les textes qui suivent, comme le suggère le titre du livre dont elle est issue. Les deux strophes ci-dessus semblent avoir été combinées dans la version finale en une première strophe : « Oh ! qu’il est doux, quand l’heure tremble au clocher, la nuit, de regarder la lune qui a le nez fait comme un carolus d’or¹⁴⁵ ! » Cette fois, « je » est réveillé, et la scène silencieuse a été remplacée par une autre, où l’on semble entendre le son des cloches. Il s’agirait d’une cloche de nuit annonçant le décès d’une personne, coutume parfaitement décrite dans l’épigraphe. Bertrand était un poète minutieux qui insistait sur la disposition de l’épigraphe en fonction du contenu de ses poèmes. Les épigraphes ont été donc modifiées pour correspondre au contenu sinistre dans la version finale du poème. L’espiègle Trilby, qui tombe amoureux d’une jeune femme, Jeannie, vit dans sa cheminée et le grillon devient son ami. Ces éléments sont fréquents dans les versions antérieures du « Clair de lune ». Dans la

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], *op. cit.*, p. 70 v°. Voir également *Œuvres complètes* d’Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 319, note b.

¹⁴⁴ *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.

¹⁴⁵ *Œuvres complètes* d’Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 173.

deuxième strophe, « une blanche fée » apparaît, et le grillon se manifeste encore deux fois dans les troisième et quatrième strophes : « le grillon chantait dans mon foyer » ; « le grillon, las de chanter, s'était endormi ». Aussi, dans la dernière version, la dédicace faisant référence à *Trilby*, l'épigraphe contenant le mot « lutin » et la strophe mentionnant la « fée » ont été supprimées, mais le grillon a été conservé, figurant dans les deuxième et quatrième strophes : « le grillon de mon foyer vaticinait tout bas » ; « Et le grillon s'était endormi, dès que la dernière blquette avait éteint sa dernière lueur dans la cendre de la cheminée ». Néanmoins, le grillon qui chantait autrefois et « vaticinait » dort maintenant là où le feu de la cheminée s'est éteint, ayant retrouvé une atmosphère sombre et sinistre. La lune, qui caressait doucement le « moi », s'est transformée, dans cette strophe, en une hallucination, comme dans un état de « pâmoison fiévreux », une représentation de la mort elle-même. Elle est décrite sous la forme d'une lune dont la langue est tirée comme « un pendu » : « Et moi, il me semblait, – tant la fièvre est incohérente ! – que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu¹⁴⁶ ! » Le sinistre pressentiment préparé dans l'épigraphe définitive et évoqué dans la première strophe culmine dans une illusion grotesque. Bertrand a également laissé deux dessins de pendu avec la lune en arrière-plan. À cet égard, Helen Poggenburg note que le verbe « grimer » utilisé à la fin est un « mot technique du monde du théâtre », rappelant « l'association lune/Deburau/Pierrot » évoquée par les épigraphes de « La viole de Gamba »¹⁴⁷. Ce mot est un vestige de l'ancienne dédicace à Nodier.

Rappelons que la lune, assimilée à une pièce d'or, est une œuvre d'art (un idéal qui ne sera jamais atteint), représentant le livre dans lequel le poète inscrirait sa vie, comme on peut le voir dans « À M. Charles Nodier ». Pierre Brunel met en avant les deux variantes du « Clair de lune » : « À la caresse de la lune va se substituer sa grimace. Cette modification, essentielle, va faire basculer l'évocation du côté de l'angoisse¹⁴⁸. » En effet, la lune est en même temps une présence démoniaque, qui tourmente le poète et le pousse à créer. Une comparaison entre les deux versions, antérieure et postérieure, du « Clair de lune » montre comment la lune, visible pendant ses nuits sans sommeil, est devenue, pour le poète, une représentation démoniaque des douleurs de la production poétique. Dans le sens où les scènes de rêve et d'éveil paisible de la nuit, rappelant l'espiègle *Trilby*, sont chargées des réminiscences de la présence lancinante qui tourmente le poète qui ne parvient pas à dormir, il est possible d'affirmer que cette nuit se rapproche de celle avec la fée cauchemardesque Smarra. Cependant, une autre confirmation de l'influence de

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 174.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 321, note 11. Les épigraphes de « La viole de Gamba » sont tirées d'*Onuphrius* de Théophile Gautier et de la chanson populaire, « Au clair de la lune ».

¹⁴⁸ Pierre Brunel, art. cit., p. 308.

Nodier sur Bertrand, « La salamandre », commence par une épigraphe également tirée de *Trilby* :

Il jeta dans le foyer quelques frondes
de houx bénit, qui brûlèrent en craquetant.

Ch. Nodier. – *Trilby*¹⁴⁹.

Dans son livre *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, Henri Corbat a inclus une section intitulée « Nodier et le Trilby fantastique » au sein d'un chapitre traitant des sources de l'imagination du poète. Il souligne les influences directes de Nodier sur le poète, notamment le fait qu'une grande partie du vocabulaire utilisé dans sa poésie provient des récits de l'écrivain en question¹⁵⁰. Dans cette optique, Helen Poggenburg signale un passage spécifique de l'histoire de *Trilby*, « le lutin de Nodier¹⁵¹ », qui aurait été utilisé pour écrire « La salamandre » : « Pendant l'hiver, Trilby préfère à tout les environs de l'âtre [...] où il fait son habitation [...] à côté de la cellule harmonieuse du grillon¹⁵². » Le grillon, ami de la fée Trilby qui habite le foyer de la maison de Jeannie, figurait également dans « Le clair de lune », mais sa présence est cette fois plus fréquente. « La salamandre » commence par un appel à cet ami :

– « Grillon, mon ami, es-tu mort, que tu demeures sourd au bruit de mon sifflet, et aveugle à la lueur de l'incendie ?

Et le grillon, quelque affectueuses que fussent les paroles de la salamandre, ne répondait point, soit qu'il dormît d'un magique sommeil, ou bien soit qu'il eût fantaisie de boudier¹⁵³.

L'être qui parle ici n'est pas explicitement désigné comme étant Trilby, bien que cela soit suggéré dans l'épigraphe, et apparaît plutôt comme « la salamandre ». Cette figure est présente également dans la première préface de *Gaspard de la Nuit* (« les cressons qui abritent la salamandre glacée¹⁵⁴ ») et dans le premier livre, « L'Alchimiste » (« les rires moqueurs d'un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations¹⁵⁵ »). Helen Poggenburg suggère également une possible influence de *La Salamandre* d'Eugène Sue, publiée par Renduel en 1832. Cependant, il se pourrait aussi que Bertrand ait

¹⁴⁹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 183.

¹⁵⁰ Henri Corbat, *op. cit.*, p. 48-54.

¹⁵¹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 327, note 2.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 183.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 129.

paraphrasé Trilby, qui habite la cheminée, dans un style médiéval en utilisant le nom de « salamandre », l'esprit du feu, que l'alchimiste Paracelse, nommé dans la première préface de *Gaspard de la Nuit*¹⁵⁶, avait mentionné dans *Le livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres et de tous les autres esprits* et ailleurs¹⁵⁷. Le mot « grillon » est aussi mentionné dans la quatrième strophe, aux côtés de la salamandre qui rappelle Trilby : « Mais le grillon ne répondait point encore, et la salamandre éplorée [...] écoutait si ce n'était pas sa voix¹⁵⁸. » Comme l'indique cette description, le grillon ne répond pas à l'appel, et le « je » entend la salamandre se lamenter sur l'absence de son ami, et celle-ci se meurt d'épuisement dans la cheminée éteinte.

– « Il est mort, il est mort, le grillon mon ami ! » – Et j'entendais comme des soupirs et des sanglots, tandis que la flamme, livide maintenant, décroissait dans le foyer attristé¹⁵⁹.

Pour cette cinquième strophe, Helen Poggenburg signale le passage suivant de *Trilby* comme une source possible : « La flamme des tisons pâlit, une lumière bleue courut sur la braise éteinte et s'évanouit¹⁶⁰. » Cependant, Bertrand a choisi « l'image du grillon qui boude¹⁶¹ » plutôt que la salamandre ou Trilby comme motif principal du poème lorsqu'il a donné ses instructions pour les illustrations : « Le grillon du foyer tapi fantastiquement dans sa cellule de cendre et de suie (*La salamandre*, 157)¹⁶² ». Dans *Gaspard de la Nuit*, les insectes sont fréquemment utilisés en tant que motifs. Plus précisément, il faut tenir compte de l'existence de Scarbo, que Bertrand a créé indépendamment, en s'inspirant non seulement du *Trilby* de Nodier mais aussi de *Smarra*. De même, dans la version finale du manuscrit, la deuxième strophe correspond à cette instruction : « Et le grillon, [...] ne répondait point, soit qu'il dormît d'un magique sommeil, ou bien soit qu'il eût fantaisie de bouder¹⁶³. » Ici, le mot « fantaisie » remplace le mot « fantastiquement », pouvant suggérer que Bertrand a peut-être repris les arguments de Nodier, qui discutait de la littérature fantastique à cette époque, et les a développés. En effet, dans le manuscrit autographe de « La salamandre », on retrouve des

¹⁵⁶ « Je bus l'élixir de Paracelse, le soir, avant de me coucher » (*ibid.*, p. 101).

¹⁵⁷ Voir Théophraste de Hohenheim, dit Paracelse, *Le Livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres et de tous les autres esprits* [1535], traduction [de l'allemand moyen] et introduction de Sylvie Paris, Nîmes, C. Lacour, 1998.

¹⁵⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 183.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 328, note 7.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 327, note 3.

¹⁶² *Ibid.*, p. 376.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 183.

traces de suppression épigraphique : « Le pendu rit au soleil qui s'efface / en face¹⁶⁴. » Comme l'a déchiffré et transcrit Helen Poggenburg, ce texte était censé dériver du poème appelé « Dizain en losange¹⁶⁵ » de Bertrand :

du
pendu
le squelette,
le soir, reflète
les feux du couchant
là-bas, au penchant
morne et sévère
du calvaire
des trois
croix.

Cette forme distinctive de l'œuvre rappelle *Trilby* jouant avec le fil tissé par l'héroïne Jeannie. En effet, ce dernier est souvent représenté sous la forme d'un ange (ou d'une fée) à côté d'un fuseau dans les illustrations des œuvres de Nodier. Or, la forme du losange constitue un motif essentiel dans son œuvre, *Smarra*, publiée un an avant *Trilby*. Par conséquent, l'épigramme ayant été supprimée, il est probable qu'en incorporant les influences de Nodier dans son propre travail, Bertrand ait d'abord utilisé le motif de *Smarra*, puis adopté la citation de *Trilby*. Nous avons déjà évoqué le poème dédié à cet écrivain à la fin de *Gaspard de la Nuit*, en retraçant l'origine du nom « Gaspard ». Là, l'association lune-Debureau-Pierrot signalée par Helen Poggenburg s'étend à une autre forme : lune-monnaie-livre, puis à Debureau-Pierrot-fou-monnayeur-poète-diable. En fait, en gardant à l'esprit ces thèmes de *Gaspard de la Nuit*, nous trouvons de nombreux autres endroits où la présence de Nodier se fait sentir, bien qu'indirectement, en particulier lorsque l'influence de *Smarra* est montrée comme ayant été significative, avant d'être remplacée par *Trilby*. Outre les œuvres dans lesquelles subsiste le mot « Trilby », nous devons suivre les autres influences masquées par le poète.

L'auteur de Démon de la Nuit et l'auteur de Gaspard de la Nuit

Comme l'ont souligné les spécialistes, notamment Helen Poggenburg, il existe de nombreux endroits dans *Gaspard de la Nuit* où la présence de Nodier se fait sentir de manière indirecte mais claire, notamment dans la première préface (« Gaspard de la

¹⁶⁴ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], *op. cit.*, p. 80 v°.

¹⁶⁵ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 510.

Nuit »), « La chambre gothique », « Scarbo », « Le fou » et « Le nain ». Par exemple, la scène où M. Gaspard de la Nuit, recherchant les deux critères qui composent l'art – l'existence du Diable –, rencontre un jacquemart, rappelle un épisode de l'œuvre de Nodier, *Smarra* :

Jacqueline, agenouillée aux degrés, gardait une immobilité parfaite, la pluie décollant de sa jupe de plomb atournée à la mode brabançonne, de sa gorgerette de tôle tuyautée comme une dentelle de Bruges, de son visage de bois verni comme les joues d'une poupée de Nuremberg. Je lui bégayais une humble question sur le diable et sur l'art, quand le bras de la maritorne se débanda avec la précipitation soudaine et brutale d'un ressort, et au bruit cent fois répercuté du lourd marteau qu'elle serrait du poing, la foule des abbés, des chevaliers, des bienfaiteurs qui peuplent de leurs gothiques momies les caveaux gothiques de l'église, afflua processionnellement autour de l'autel éblouissant de splendeurs vives et ailées de la crèche de Noël. La vierge noire, la vierge des temps barbares, haute d'une coudée, à la tremblante couronne de fil d'or, à la robe raide d'empois et de perle, la vierge miraculeuse devant qui grésille une lampe d'argent sauta en bas de sa chaire, et courut sur les dalles de la vitesse d'un toton¹⁶⁶.

Le nom de la ville de Nuremberg nous est familier, car c'est là où Kaspar Hauser et Aloysius Block sont apparus et c'est là que Dürer a été formé, comme nous l'avons identifié en enquêtant sur l'origine de « Gaspard » et d'« Aloysius ». Néanmoins, la description de la vierge noire courant rapidement peut sembler quelque peu abrupte et étrange. Entre autres, le dernier mot, « toton », datant du XVII^e siècle environ, désigne un petit dé en forme de toupie marqué de lettres ou de chiffres et utilisé pour les paris. Helen Poggenburg souligne que ce dé revêt une connotation cabalistique et diabolique, roulant si vite qu'il prend la forme d'un *rhombus*¹⁶⁷. Cette connotation démoniaque a été expliquée dans la dernière note intitulée « Sur le Rhombus », après l'épilogue final de *Smarra*. Nodier souligne ici que la définition du mot « *rhombus* » a longtemps été ambiguë (« M. Noël lui-même, [...] n'y voit qu'une sorte de roue en usage dans les opérations magiques¹⁶⁸ ») : « Ce mot, fort mal expliqué par les lexicographes et les prises, qu'on me pardonnera peut-être d'en épargner de nouvelles aux traducteurs à venir¹⁶⁹. » Comme le terme de « *rhombus* » peut aussi désigner un losange, il a été rattaché à un poisson en forme de losange et à un miroir de la même forme, mais Nodier, s'appuyant

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 292, note 47.

¹⁶⁸ Charles Nodier, *Smarra, ou Les démons de la nuit, songes romantiques, traduits de l'esclavon du comte Maxime Odin*, Ponthieu, 1821, p. 136. C'est Nodier qui souligne.

¹⁶⁹ *Ibid.*

sur divers exemples, prouve à son tour qu'il ne s'agit ni d'une roue, ni d'un poisson, ni non plus d'un miroir, mais qu'il s'agit d'un objet qui tourne avec une ficelle, comme la toupie, jeu d'un enfant romain. Puis il arrive aux conclusions suivantes :

On me demandera probablement ce que c'est que le rhombus, si on a pris la peine de lire cette note qui n'est pas destinée aux dames et qui est de fort peu d'intérêt pour tout le monde. Tout s'accorde à prouver que le rhombus n'est autre chose que ce jouet d'enfant dont la projection et le bruit ont effectivement quelque chose d'effrayant et de magique, et qui, par une singulière analogie d'impression, a été renouvelé de nos jours sous le nom de diable¹⁷⁰.

À la lumière du commentaire de Nodier, il est certain que le *rhombus*, qui existe depuis la Grèce antique, était un type de toupie qui émettait un « grondement » lorsqu'il tournait, suggérant une manifestation terrifiante et magique, voire diabolique. En effet, dans l'histoire principale de *Smarra*, lorsque les dés utilisés pour la magie sont retournés, le nom est mentionné :

Inquiète de voir ses conjurations suspendues par quelque obstacle imprévu, [...] sur la tresse flexible elle fit voler le *rhombus* d'ébène, aux globes vides et sonores, qui bruit et hurle dans l'air et revint en roulant avec un grondement sourd, et roula encore en grondant, et puis se ralentit et tomba¹⁷¹.

Ensuite, la fée cauchemardesque apparaît avec le *rhombus*, contrôlé par la sorcière Méroé :

Le *rhombus* retentissant rouloit et grondoit dans l'air, Smarra, convoqué pour le départ des songes du matin, venoit réclamer la récompense promise par la reine des terreurs nocturnes et palpitait auprès d'elle d'un hideux amour, en faisant bourdonner ses ailes avec tant de rapidité, qu'elle n'obscurcissoient pas du moindre nuage la transparence de l'air¹⁷².

L'œuvre homonyme – *Smarra ou Les démons de la nuit* – s'inspire de la croyance vampirique, et jusqu'à ce que Pierre-Georges Castex souligne son originalité en mettant l'accent sur les « rêves »¹⁷³, elle était considérée comme une simple œuvre mimétique.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 141-142.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 77. C'est Nodier qui souligne.

¹⁷² *Ibid.*, p. 120-121.

¹⁷³ Charles Nodier, *Contes*, avec des textes et des documents inédits, édition de Pierre-Georges Castex, Garnier Frères, coll. Classiques Garnier, 1961.

En fait, Nodier reconnaît ce point dans la nouvelle préface (1832), et en 1819, peu avant qu'il n'écrive cette histoire, le *Journal des débats* a publié sa critique de la traduction de Henry Faber du *Vampire* de lord Byron, dans laquelle il mentionne le nom « Smarra ». L'œuvre originale était donc évidente :

La maladie terrible que je viens de peindre s'appelle en esclavon le *smarra*. Il est probable que c'est la même que sous appelons en français *cochemar*, et l'étymologie ne paroîtroit pas trop forcée, quand l'analogie seroit moins sensible dans les choses. En effet, le *vampirisme* est probablement une combinaison assez naturelle, mais heureusement très-rare du somnambulisme et du *cochemar*¹⁷⁴.

En effet, nous trouvons une déclaration similaire dans la préface de la première édition (1821) de l'œuvre de Nodier, qui reprend dans son titre ce nom vampirique : « *Smarra* est le nom primitif du mauvais esprit auquel les anciens rapportaient le triste phénomène du *cauchemar*¹⁷⁵. » Cette œuvre de Nodier se compose de trois récits (« Le Récit », « L'Épisode », « L'Épode ») placés entre le « Prologue » et « L'Épilogue ». L'ensemble se termine par la note « Sur le Rhombus ». Dans la même préface (1821), il est indiqué que le véritable auteur est le comte Maxime Odin et que le narrateur l'a traduit et publié à partir du manuscrit original en esclavon. Maxime Odin était un nom d'écriture souvent utilisé par Nodier, et bien évidemment, ce cadre est également fictif, mais cette double structure rappelle aussi celle de Louis Bertrand, qui indiquait avoir publié un manuscrit écrit par Gaspard de la Nuit, ainsi que celle de Raymond Bruckner qui a créé le nom « Aloysius Block » et son histoire. Le procédé consistant à dissimuler l'auteur a été fréquemment utilisé par Nodier et se retrouve dans *Jean Sbogar* (1818), *Thérèse Aubert* (1819), *Franciscus Columna* (1844), etc. Cette fois, la créature Smarra apparaît dans ces compositions complexes, au sein du chapitre « L'Épisode », dans la scène de la confession de Polémon, lequel raconte sa situation au protagoniste Lucius. Polémon tombe amoureux de la sorcière Méroé et est livré à Smarra, « monstre sans couleur et sans forme, qui bondit, hurle, s'élançe, et tombe accroupi sur le sein de la magicienne¹⁷⁶ », qui suce le sang de son cœur :

Elle dit, et le monstre jaillit de sa main brûlante comme le palet arrondi du discobole, il tourne dans l'air avec la rapidité de ces feux artificiels qu'on lance sur les navires, étend des ailes bizarrement

¹⁷⁴ Charles Nodier, « *Le Vampire*, nouvelle traduite de l'anglais de lord Byron ; par H. Faber » [compte rendu, 1820], dans *Mélanges de littérature et de critique* [1820], Genève, Slatkine, 1973, p. 410. C'est Nodier lui-même qui souligne.

¹⁷⁵ Charles Nodier, *Contes, op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁶ Charles Nodier, *Smarra, ou Les démons de la nuit, songes romantiques*, op. cit., p. 83-84.

festonnées, monte, descend, grandit, se rapetisse, et, nain difforme et joyeux dont les mains sont armées d'ongles d'un métal plus fin que l'acier, qui pénètrent la chair sans la déchirer, et boivent le sang à la manière de la pompe insidieuse des sangsues, il s'attache sur mon cœur, se développe, soulève sa tête énorme et rit¹⁷⁷.

De nombreux chercheurs ont déjà suggéré que ce vampire, Smarra, le démon des cauchemars qui apparaît avec le *rhombus*, a influencé la formation du nain difforme Scarbo de Bertrand. Les poèmes de *Gaspard de la Nuit* dans lesquels le nom de « Scarbo » apparaît sont « La chambre gothique », « Scarbo » et « Le fou » dans le troisième chapitre, ainsi que dans l'autre texte intitulé « Scarbo » inséré par Victor Pavie et Sainte-Beuve dans l'annexe « Pièces détachées du portefeuille de l'auteur ». Le mystère de l'existence des deux poèmes « Scarbo » trouve sa résolution dans le manuscrit autographe et les instructions de « Dessein d'un encadrement pour le texte ». Dans ce document, Bertrand accorde au troisième chapitre, intitulé « Troisième Livre : La Nuit et ses prestiges », la plus grande importance, énumérant les titres de tous les poèmes et expliquant leurs principaux motifs. Les douze titres y sont mentionnés : « La chambre gothique », « Scarbo », « Le linceul », « Le fou », « Le nain », « Le clair de lune », « La ronde sous la cloche », « Un rêve », « Mon bisaïeul », « Ondine », « La salamandre », « L'heure du sabbat ». Dans le recueil actuel, il manque « Le linceul », ce qui donne un total de onze poèmes. Cependant, celui qui a été réellement effacé semble être le premier « Scarbo », qui a ensuite été inclus dans les addendas. Le manuscrit autographe montre que Bertrand a changé le titre du « Linceul » en « Scarbo » en raturant¹⁷⁸. En d'autres termes, Bertrand aurait supprimé « Scarbo » et changé le titre d'un autre poème pour le nouveau « Scarbo ». Ce procédé témoigne, à lui seul, de l'insistance du poète sur l'existence de Scarbo. Cette existence est expliquée à plusieurs reprises dans les instructions pour les illustrations, à l'aide d'une illustration de Bertrand lui-même sur le côté¹⁷⁹. Il s'agit d'un petit être, en forme de losange, comme un fuseau ou une toupie :

Un lutin sous la forme d'un fuseau qui tombe de la quenouille d'une sorcière (*Scarbo*, 121.)

Un esprit sous la forme d'une bougie qui va s'éteindre (*id.*)

Un jeune homme endormi que Scarbo, le nain du cauchemar, emmaillotte d'une peau de serpent (*Le Linceul*, 125.)

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 85-86.

¹⁷⁸ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], *op. cit.*, p. 64 r°.

¹⁷⁹ Voir annexe.

Un gnome difforme vannant des pièces d'or sur un toit au clair de lune (*Le Fou*, 129.)

[...]

Scarbo, le nain du cauchemar, aux crins d'une blanche cavale qui fuit (*Le Nain*, 133.)¹⁸⁰

Il apparaît chaque fois, dans le livre, sous la forme d'un démon qui hante la nuit blanche, d'un petit être ressemblant à un nain : « le nain railleur » (« Scarbo »), « gnome » (« Le fou »), « le nain » (variante de « Scarbo »). L'expression « le nain du cauchemar » citée ci-dessus évoque l'explication de Nodier de Smarra, mais dans « La chambre gothique », par exemple, ce dernier est décrit comme si Scarbo était aussi un vampire : « Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise¹⁸¹ ! » Cette caractéristique vampirique figurait également dans l'ancien « Scarbo » ; le monstre y était décrit dans chaque strophe – par exemple ses griffes, dans la deuxième : « Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit ! » ; dans la suivante, Smarra apparaît avec le *rhombus* : « Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière¹⁸² ! » Le verbe « mordre », ici, utilisé précédemment dans « La chambre gothique », retient particulièrement notre attention : il signifie blesser en mordant avec les dents, et piquer, comme un insecte ou un oiseau, en utilisant des crochets, un suçoir, ou un bec. Ainsi, l'« escarbot » est plusieurs fois cité en tant qu'origine de « Scarbo », être souvent représenté, par la suite, comme un insecte ou accompagné d'un insecte. Réjane Blanc, dans sa monographie, a détaillé cette origine en notant l'évidence de la similitude phonologique entre « Scarbo » et « escarbot » et en relevant que l'étymologie de ce dernier terme, « scarabée », constituerait également une réminiscence¹⁸³. Le « scarabée » était une incarnation du créateur ou du dieu Soleil dans l'Égypte ancienne, symbolisant l'immortalité et la renaissance, et Blanc suggère également un lien avec l'alchimiste, qui recherchait l'immortalité. De plus, puisque le mot « mordre » est également un verbe utilisé pour corroder les plaques de métal dans la gravure, certains ont affirmé que l'eau-forte de Jacques Callot, dont le nom apparaît dans le sous-titre du recueil, était le modèle du « Scarbo ». C'est pourquoi Jean-Luc Steinmetz

¹⁸⁰ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 375-376.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 166. Helen Poggenburg rapproche ici Scarbo des créations non seulement de Nodier mais aussi de E.T.A. Hoffmann. Voir également *ibid.*, p. 315, note 8.

¹⁸² *Ibid.*, p. 280.

¹⁸³ Réjane Blanc, *op. cit.*, p. 136.

et d'autres ont inclus l'œuvre de Callot, *Gobbi*, comme illustration dans leur édition de *Gaspard de la Nuit*¹⁸⁴.

« Scarbo » est considéré comme l'esprit des cauchemars et l'incarnation de notions stéréotypées, omniprésentes dans les nuits de Bertrand. Un autre chercheur ayant travaillé sur l'origine du nom, Philippe Bonnefis, cite le mot « escarre », dérivé du mot latin signifiant « foyer », « fourneau », « feu de charbon » ou « croûte », ou « escarbille », faisant référence aux petits charbons¹⁸⁵. Le fait que les deux mots soient liés au feu est cohérent avec la description du poème « La chambre gothique », dans lequel Scarbo est dépeint comme un gnome attaché à une lampe : « le gnome qui se soûle de l'huile de ma lampe¹⁸⁶ ! » En outre, Marvin Richards mentionne « escarboucle », qui désigne une pierre précieuse rouge telle que le grenat, une chose brillante ou même un colibri, et dont l'étymologie remonte également au mot latin pour charbon de bois, « *carbo* »¹⁸⁷. Ainsi, on a considéré que « Scarbo » avait de nombreuses origines possibles, notamment l'insecte, l'alchimie et le feu, mais comme indice de son apparition, Bertrand a laissé un autre dessin représentant Scarbo debout devant la lune :



« Pierrot pendu devant la lune » ; *Gaspard de la nuit, fantaisie à la manière de Rembrandt et de Callot* [dessins de Louis Bertrand], Bibliothèque municipale d'Angers, Réserve Belles Lettres 1443 bis, Dessin n° 8, [1836-1841].

¹⁸⁴ Voir « Jacques Callot : eaux-fortes des *Gobbi* (vers 1616). » ; *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean-Luc Steinmetz, p. 250.

¹⁸⁵ Philippe Bonnefis, « La lanterne d'Aloysius », dans *Langages poétiques*, édité par Jean-Pierre Giusto, Université de Valenciennes, 1981, p. 23.

¹⁸⁶ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 165.

¹⁸⁷ Marvin Richards, *op. cit.*, p. 134.

Ce dessin figure dans les *Œuvres complètes* de Bertrand et Jean-Luc Steinmetz l'a publié, ainsi que l'œuvre de Callot, dans sa propre édition de *Gaspard de la Nuit*¹⁸⁸. Le fait qu'il représente Scarbo paraît limpide en effectuant la comparaison avec l'illustration présente dans les instructions destinées au dessinateur concernant le troisième livre. Helen Poggenburg a donné à ce dessin le titre de « Pierrot en toupie devant la lune » et Jean-Luc Steinmetz, dans son édition de *Gaspard*, l'a intitulé « Scarbo en fuseau devant la lune », expliquant que « Scarbo est ainsi représenté comme un fou, un bouffon avec sa marotte¹⁸⁹ ». Cette forme de « toupie » ou de « fuseau » de la fée des cauchemars est mentionnée dans les trois premières pièces du troisième livre (« La chambre gothique », « Scarbo » et « Le fou »), mais son nom n'est jamais énoncé, parce qu'il a, par la suite, été fondu dans le texte lui-même. Par exemple, la strophe finale du quatrième poème, « Le Nain », comme cela était explicitement indiqué dans les instructions pour les illustrations – « Scarbo, le nain du cauchemar, aux crins d'une blanche cavale qui fuit (*Le Nain*, 133.)¹⁹⁰ » –, décrit clairement Scarbo ; et cette présence, qui tourne comme un fuseau, rappelle Smarra, qui apparaît avec un rhombus : « Mais le nain, pendu à sa fuite hennissante, se roulait comme un fuseau dans les quenouillées de sa blanche crinière¹⁹¹. » Cependant, la représentation de Scarbo en tant qu'un fou ou un bouffon comme l'appelle Steinmetz est plus proche de *Trilby*, une autre fée dans une œuvre de Nodier écrite un an après *Smarra*.

Comme expliqué dans la section précédente, l'influence de *Trilby* commence dès la première ébauche du « Clair de lune », l'œuvre juste après « Le Nain », et atteint son point culminant dans « La salamandre ». Toutefois, dans « La Ronde sous la cloche », par exemple, un « esprit curieux¹⁹² » tourne les pages d'un livre pendant la nuit, et dans « L'Heure du Sabbat », dernier poème de ce troisième livre, l'épigraphe est celle du *Roi des aulnes* d'Henri de Latouche, auteur mentionné dans la préface du *Trilby* de Nodier¹⁹³. Scarbo, qui rappelle Smarra, a également absorbé le personnage de Trilby et occupe une place importante dans l'œuvre de Bertrand.

Cependant, il convient également de noter que le Scarbo de Louis Bertrand se dote d'une nouvelle fonctionnalité qui n'était pas présente dans le travail de Nodier. Dans le

¹⁸⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 570 ; *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean-Luc Steinmetz, p. 279.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 310, note 2.

¹⁹⁰ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 376.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁹² *Ibid.*, p. 175.

¹⁹³ Voir « Préface de la première édition (1822) » et « Préface nouvelle (1832) » de *Trilby*. Par exemple : « Quand j'ai logé le lutin d'Argail dans les pierres du foyer, et que je l'ai fait converser avec une fileuse qui s'endort, je connaissais depuis longtemps une jolie composition de M. de Latouche. » (Charles Nodier, *Contes*, op. cit., p. 95-96.)

poème dont le titre est « Le fou », mot que Steinmetz a utilisé pour expliquer « Scarbo », personnage qui ramasse des pièces d'or, comme on le voit dans la deuxième strophe (« Scarbo, gnome dont les trésors foisonnent, vannait sur mon toit, au cri de la girouette, ducats et florins qui sautaient en cadence, les pièces fausses jonchant la rue¹⁹⁴ »), les termes relatifs à l'argent sont fréquents, et à partir de la cinquième strophe, ce sont des fausses pièces que manipule Scarbo : « Mais c'était toujours la lune, la lune qui se couchait. – Et Scarbo monnoyait sourdement dans ma cave ducats et florins à coups de balancier¹⁹⁵. » Ce thème des pièces d'or est très important dans *Gaspard de la Nuit* et en particulier dans « À M. Charles Nodier », étant lié à la lune et aux clowns, ainsi qu'aux poètes et à l'alchimie : « L'homme est un balancier qui frappe une monnaie à son coin », ou encore « le jeton du fou »¹⁹⁶. Il est donc concevable que Bertrand ait créé son propre personnage du petit diable inspiré du Smarra de Nodier et en y mêlant le personnage de Trilby, ainsi que des images de pièces d'or, de la lune, de poètes, d'alchimie, etc. Nous réalisons ainsi, à partir de cette discussion, que les prototypes issus de l'œuvre de Nodier, en particulier *Smarra* et *Trilby*, appartiennent au « cycle frénétique¹⁹⁷ » et ont été publiés à seulement un an d'intervalle. L'influence de Nodier sur l'art de Bertrand – le prototype de Gaspard, Scarbo et même la fantaisie – peut être retracée dans les premières œuvres du grand écrivain romantique. Afin de mieux les comprendre, nous devons maintenant examiner la position de l'œuvre de Nodier dans cette période et les changements qu'elle a connus.

3. NODIER, INITIATEUR DU ROMANTISME FRÉNÉTIQUE

Smarra et Trilby : le cycle frénétique (1820-1822) de Nodier

Comme nous l'avons relevé dans la section précédente, l'œuvre de Bertrand dans laquelle on peut identifier l'influence de Nodier, hormis le dernier poème dédié à cet auteur dans *Gaspard de la Nuit*, se trouve dans son « Troisième Livre : La Nuit et ses prestiges ». Toutefois, cette influence a également été constatée ailleurs. Ainsi, dans le deuxième poème du sixième livre, « Jean des Tilles », on trouve un personnage espiègle ressemblant à Trilby, dont les attributs sont passés du feu à l'eau (souvenons-nous qu'il

¹⁹⁴ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 169.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 251.

¹⁹⁷ Voir Charles Nodier, *Contes*, *op. cit.*

existe un poème du troisième livre intitulé « Ondine » évoquant une nymphe aquatique). L'épigraphe correspond à une citation d'Henri de Latouche, nommé comme modèle dans la préface de *Trilby*. En outre, dans la deuxième strophe du texte de Bertrand, ainsi que le souligne Helen Poggenburg, Jean des Tilles apparaît comme s'il était « un proche parent de Trilby¹⁹⁸ » : « Encore un tour de Jean des Tilles, l'ondin malicieux et espiègle qui ruisselle, se plaint et rit sous les coups redoublés du battoir¹⁹⁹ ! » Henri Corbat affirme également que la pièce « L'Ange et la fée », bien que contenue dans un supplément à *Gaspard de la Nuit*, est également influencée par *Smarra* ou *La Fée aux miettes* de Nodier²⁰⁰. En effet, « l'ange » et « la fée » apparaissent dans cette pièce, comme l'indique le titre, mais avant tout, l'œuvre s'ouvre sur « un sommeil fantastique²⁰¹ ». Ces décors et ces personnages ont certainement été influencés par Nodier (et à travers lui par *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte), ainsi que le souligne Corbat. En effet, *Gaspard de la Nuit* présente de nombreuses similitudes avec l'œuvre de Nodier, comme le suggère le titre de sa partie principale, « Troisième Livre : La Nuit et ses prestiges » : décors situés entre la réalité et le rêve ou la nuit, double cadre des personnages et de l'auteur, personnages fantastiques, etc. Cependant, même si nous considérons que les autres exemples sont concrets, dans la plupart des cas – comme pour les deux cités ci-dessus –, la source de l'influence peut être retracée jusqu'à *Smarra* ou *Trilby*. Ce dernier, en particulier, constitue la source de référence, son nom étant directement mentionné dans les épigraphes. Selon Pierre-Georges Castex, *Smarra ou les démons de la nuit* (1821) appartient au « cycle frénétique (1820-1822) » de l'œuvre de l'artiste. *Trilby ou le Lutin d'Argail*, publié en 1822, date également de la même période, mais est classé dans la catégorie « le cycle écossais (1821-1822) ». Quant à *La Fée aux miettes* (1832), signalée par Corbat, elle est incluse dans « le cycle des innocents (1830-1833) », beaucoup plus tardif. Toutefois, Castex a créé un groupe distinct, « Fantaisies et légendes (1830-1838) », pour les œuvres qui chevauchent cette période²⁰².

Nous avons noté qu'il existe des documents relatifs à l'étude de la correspondance de Nodier par Bertrand, laquelle concerne principalement les premières années de sa carrière artistique²⁰³. Pourquoi Bertrand, qui s'est installé à Paris en 1828, s'est-il focalisé sur les œuvres antérieures de Nodier ? Étant donné que celles qu'il a effectivement utilisées dans son propre recueil de poèmes se trouvent dans *Smarra* de 1821 et *Trilby* de

¹⁹⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 352, note 3.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 239.

²⁰⁰ Henri Corbat, *op. cit.*, p. 50-51.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 50.

²⁰² Voir Charles Nodier, *Contes*, *op. cit.*, p. 943-944.

²⁰³ « Analyse de douze lettres de Charles Nodier » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 777.

1822, il se peut qu'il se soit concentré sur les débuts du mouvement romantique, période qui a vu naître le courant « frénétique ». Ce dernier a continué à évoluer de manière significative chez Nodier lui-même jusqu'en 1836, date à laquelle la version finale de *Gaspard de la Nuit* a été produite, et peut avoir profondément influencé la formation des propres « fantaisies » de Bertrand. Tout en nous concentrant principalement sur les trois œuvres qui ressortent de notre examen de l'influence de Nodier dans *Gaspard de la Nuit* – *Smarra* et *Trilby*, et, comme le souligne Henri Corbat, *La Fée aux miettes* –, nous tenterons de résumer le processus de formation et de transformation du mouvement romantique et du concept de « frénétique » chez Nodier, tel que l'aurait observé Bertrand.

Nodier, qui avait laissé les premiers récits émotionnels werthériens jusqu'en 1806 selon Castex, année précédant celle de la naissance de Bertrand, mais qui depuis, aurait écrit peu de contes, publia en 1821 *Smarra ou les démons de la nuit*, livre contenant le sous-titre « Songes romantiques ». Cependant, la signification de l'adjectif « romantique » était encore ambiguë en France au début des années 1820, et son opposition au classicisme n'apparaissait pas clairement. C'est au cours d'un débat que la signification du terme a été introduite par M^{me} de Staël. Hugo, qui deviendra plus tard le porte-drapeau du mouvement romantique, n'avait pas encore défini sa position politique et littéraire, et Nodier se contentait d'affirmer que le « romantique » n'était rien d'autre que « le classique des modernes, c'est-à-dire l'expression d'une société nouvelle²⁰⁴ ». Castex, en étudiant les raisons pour lesquelles Nodier a ainsi sous-titré *Smarra*, a noté que le mot « romantique » était utilisé pour une œuvre d'une nature entièrement nouvelle, non pas une œuvre élégiaque comme celles de Lamartine, mais une œuvre sous « le signe de la frénésie²⁰⁵ », et que Nodier voulait rejoindre ce courant littéraire radical – qu'il avait lui-même, à un moment donné, condamné. Ce courant correspondait à ce qui allait apparaître sous le nom de « l'école frénétique », que Nodier lui-même a conçu dans un article publié dans les *Annales de la littérature et des arts*, en 1821, année où il a publié *Smarra* :

Sans attenter à la délicatesse de leurs sentiments moraux, et même à la justesse de leurs autres idées littéraires, il me semble seulement qu'on doit repousser avec sévérité les novateurs un peu sacrilèges qui apportent au milieu de nos plaisirs les folles exagérations d'un monde fantastique, odieux, ridicule, et qu'il est de l'honneur national de faire tomber, sous le poids de la réprobation publique, ces malheureux essais

²⁰⁴ Charles Nodier, « *Le Petit Pierre*, traduit de l'allemand, de Spiess (Premier article) », *Annales de la littérature et des arts*, 20 janvier 1821, p. 78. Émilie Pézard a édité les articles de Nodier sur le frénétique : « Édition des articles de Charles Nodier sur le “genre frénétique” », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 6, 2018, p. 129-162.

²⁰⁵ Charles Nodier, *Contes*, *op. cit.*, p. 25.

d'une école extravagante, moyennant qu'on s'entende sur les mots ; car ce n'est ni de l'école classique, ni de l'école romantique que j'ai l'intention de parler. C'est d'une école innommée... que j'appellerai cependant, si l'on veut, l'école *frénétique*²⁰⁶.

Nous pouvons constater que le terme « frénétique » est en l'occurrence employé d'une manière plutôt critique. Adjectif péjoratif tiré du lexique médical désignant un état d'agitation fébrile, il a d'abord été utilisé pour nommer l'inclination terrifiante qui était devenue prédominante dans la littérature de la nouvelle génération, afin de la distinguer du romantisme en tant que classicisme évolué, c'est-à-dire pour nommer et dissocier ses éléments radicaux. Cette tendance à l'effroi, comme le souligne Maurice Lévy, commence avec *The Castle of Otranto* d'Horace Walpole (1764) et se développe à la fin du XVIII^e siècle avec les œuvres d'Ann Radcliffe et de Matthew Gregory Lewis²⁰⁷. Elle s'inspire ainsi du roman gothique ou du roman noir anglais, très populaire en France jusque dans les années 1820. Marcel Schneider décrit également l'accueil enthousiaste de ces littératures par la société française :

Le roman noir anglais, « le roman de terreur et de merveille », enthousiasma les lecteurs français dont les horreurs sanglantes de la Révolution avaient dépravé les sens et le goût. [...] Nos romances chevaleresques contribuent à définir le romantisme troubadour légitimiste et chrétien, tandis que les romans gothiques anglais fournissent des armes à ceux qui constituent le parti opposé, aux champions du genre frénétique. Ces armes seront la révolte et la magie²⁰⁸.

Schneider distingue donc « le romantisme troubadour légitimiste et chrétien » et « le genre frénétique », ce qui s'explique également par le fait que ce dernier a été défini au départ comme le côté obscur du romantisme, perçu le comme successeur légitime de l'époque classique. En d'autres termes, selon le résumé qu'en donne Anthony Glinoyer, afin de relier romantisme naissant et classicisme finissant, Nodier « conçoit une “école frénétique” qu'il taxe de tous les excès et charge de tous les maux²⁰⁹ ». Ainsi, le terme, qui était censé être un moyen de légitimer le romantisme, a progressivement été considéré comme son « versant noir²¹⁰ ». Le mot « frénétique » devient donc moins courant, soit

²⁰⁶ Charles Nodier, « *Le Petit Pierre*, traduit de l'allemand, de Spiess (Premier article) », art. cit., p. 83.

²⁰⁷ Maurice Lévy, *Le roman gothique anglais : 1764-1824*, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1995.

²⁰⁸ Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985, p. 121.

²⁰⁹ Anthony Glinoyer, *La Littérature frénétique*, PUF, coll. Les Littéraires, 2009, p. 22.

²¹⁰ Émilie Pézard, art. cit., p. 133.

parce qu'il est assimilé à une transgression flagrante du romantisme, soit parce que le romantisme lui-même est perçu comme la catégorie appropriée.

En dépit de ces considérations, l'attitude de Nodier vis-à-vis des courants « frénétiques » de cette période paraît très ambivalente. S'il condamne l'école frénétique, il se consacre aussi à la traduction d'œuvres frénétiques (par exemple, les œuvres de Maturin : *Bertram* en 1821 et *Infernaliana* en 1822)²¹¹ et crée même son propre ouvrage *Smarra*, *Thibaud*, *Trilby*. René Bray résume son attitude ambiguë :

Ici Nodier prend bien soin de séparer le genre frénétique du genre romantique : l'année ne s'écoule pas qu'il les confond. [...] Que d'hésitations et de repentirs ! Nodier répudie le frénétique, puis y sacrifie, le stigmatise encore, en fait presque l'éloge. Tantôt il n'y voit qu'un rebut et un déchet de toute littérature, tantôt il en fait la forme littéraire qui exprime le mieux les temps nouveaux. Ici il l'exclut du romantisme, là le romantisme n'est autre chose que le frénétique²¹².

Bien que Nodier soit un aîné de la génération romantique et qu'il ait d'abord critiqué le courant littéraire frénétique parce qu'il ne pouvait perdre l'espoir d'un renouveau du classicisme, il a en fait reconnu l'existence de cet engouement. Ainsi, Nodier écrit *Smarra* dans ce contexte, œuvre représentative du « cycle frénétique (1820-1822) » selon Castex. L'adjectif « romantique », figurant dans le sous-titre « Songes romantiques », était donc presque synonyme de « frénétique » à l'époque. Cependant, Castex considère que *Trilby*, œuvre écrite l'année suivante, se distingue nettement de *Smarra* : il classe la première dans le « cycle écossais (1821-1822) », car l'histoire dissimule sa cruauté, semble plutôt empreinte de mélancolie et se déroule en Écosse. En effet, Jules Janin, qui a rédigé l'annonce du livre, affirme qu'entre ces deux héros éponymes, *Smarra* est « le cauchemar incarné qui se pose sur la poitrine, qui pèse de ses deux genoux sur votre sommeil, qui plombe votre regard, qui vous étourdit de sa voix, qui vous étouffe de son haleine », tandis que *Trilby* est « une âme qui soupire [...] le compagnon des joies domestiques, le consolateur des douleurs domestiques »²¹³. Cependant, à la suite de Janin, il importe de les considérer ensemble, car la figure de Scarbo semble inspirée autant de l'un que de

²¹¹ La préface même de la traduction de Maturin utilise à nouveau le mot « frénétique » : « Le genre souvent ridicule et quelquefois révoltant qu'on appelle en France romantique, et pour lequel nous croyons n'avoir pas trouvé trop malheureusement l'épithète de *frénétique*, ne sera jamais un genre, puisqu'il suffit de sortir de tous les genres pour être classé dans celui-là. » (« Avertissement des traducteurs », dans *Bertram, ou le château de Saint-Aldobrand, tragédie en cinq actes*, traduite librement de l'anglais de Charles Robert Maturin, par Justin Taylor et Charles Nodier, Gide Fils et Ladvocat, 1821, p. v.)

²¹² René Bray, *Chronologie du romantisme : 1804-1830*, Boivin, coll. Bibliothèque de la «Revue des cours et conférences», 1932, p. 70.

²¹³ Jules Janin, « Romans et contes de Charles Nodier. Projet d'une édition complète », *Revue de Paris*, janvier 1832, p. 126-130.

l'autre. De cette manière, nous remarquons que Nodier emploie des termes similaires pour décrire chacun des deux personnages. Smarra apparaît comme un « démon fantastique des solitudes²¹⁴ » ou un « nain fantastique²¹⁵ », alors que Trilby est celui qui « ne se présente plus dans ses rêves sous la forme fantastique du nain gracieux du foyer²¹⁶ ». En effet, le terme de « fantastique » ne doit pas être négligé dans l'étude de l'étape suivante de l'« école frénétique » proposée par Nodier. Ce n'est qu'en 1830, presque une décennie après « l'école frénétique » de 1821 que cet adjectif, dérivé de « fantaisie », commence à acquérir une certaine autonomie en tant que substantif décrivant un genre – précisément l'année au cours de laquelle Nodier propose son nouvel article : « Du fantastique en littérature ».

Les années 1830 : du frénétique au fantastique, vers la fantaisie

Depuis le début de la grande période de l'Arsenal en 1824, le rôle de Nodier dans le mouvement romantique s'est accru. Cette période était donc socialement riche, mais stérile pour son propre travail créatif, en raison de ses activités en tant que bibliothécaire et hôte du salon romantique. Par conséquent, s'il écrit de nombreux articles et de nombreuses préfaces, tel n'est pas le cas des romans et des contes. C'est peut-être la raison pour laquelle Bertrand a été contraint de choisir *Smarra* en 1821 et *Trilby* en 1822, deux des premières œuvres de Nodier qui se distinguent. De plus, comme on sait que le premier séjour de Bertrand à Paris s'est déroulé de novembre 1828 à mars 1830, il est possible que le poète dijonnais ne fût pas forcément présent à la fin de l'année 1830 – début de l'engouement pour les traductions d'Hoffmann et moment charnière où Nodier a fixé sa propre politique littéraire et commencé à écrire davantage de contes fantastiques.

Ce changement chez Nodier est manifeste dans deux articles théoriques publiés consécutivement dans la *Revue de Paris*, à savoir « Du fantastique en littérature » en 1830 et « De quelques phénomènes du sommeil » en 1831²¹⁷. Le maître de l'Arsenal a analysé la transformation des nouveaux courants littéraires depuis qu'il les avait nommés « frénétiques » – autrefois macabres, devenues mélancoliques ou féériques – et a trouvé en eux les lignes directrices de sa propre littérature. Il a donc remplacé le terme « frénétique » par le terme « fantastique » et a tenté de le théoriser et de le mettre

²¹⁴ Charles Nodier, *Smarra, ou Les démons de la nuit, songes romantiques*, op. cit., p. 33.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 123.

²¹⁶ Charles Nodier, *Trilby, ou le Lutin d'Argail, nouvelle écossaise*, Ladvoat, 1822, p. 56.

²¹⁷ Charles Nodier, « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, 28 novembre 1830, p. 205-226 ; « De quelques phénomènes du sommeil », *Revue de Paris*, 6 février 1831, p. 31-46.

d'avantage en pratique. Dans ces articles, il soutient que la nouvelle littérature se fonde non seulement sur la réalité, mais aussi sur le monde irréel – le monde parallèle, le monde imaginaire, le monde du rêve, la seconde réalité. Il retrace historiquement la manière dont les humains ont appréhendé et représenté le monde. D'après lui, le développement rationnel de la pensée humaine a abouti au fantastique : après avoir d'abord exprimé leurs sentiments et leurs sensations, puis décrit la réalité qui les entoure, les humains ont fini par reconnaître qu'il existe des phénomènes en partie inexpliqués et ont donc recours au pouvoir évocateur de leur imagination. Le fantastique est donc un produit de l'imagination, conséquence du progrès rationnel, une compréhension sophistiquée de la réalité qui permet paradoxalement de saisir l'irréel. Nodier a souligné l'importance du sommeil et de la folie comme des moyens concrets de se libérer des règles de la réalité quotidienne et d'accroître l'imagination. Il convient toutefois de rappeler ici que son *Smarra* de 1821 mentionnait déjà cette fonction des cauchemars ; si sa publication initiale a constitué pour ainsi dire un échec, il s'agit du premier travail dans lequel il expérimente les méthodes qu'il synthétisera plus tard dans deux articles théoriques.

Il existe deux versions de la préface de *Smarra* : celle de 1821, l'année même de la première publication, et celle de 1832, après la publication des deux articles susmentionnés. La comparaison des deux montre son changement d'attitude à l'égard des nouveaux courants littéraires. La préface de 1821 présentait le cadre fictif de la publication comme une traduction, mais la nouvelle supprime cet élément. L'existence d'un ouvrage modèle était également suggérée dans l'ancienne préface, mais celle de 1832 mentionne non seulement cet Apulée, mais aussi d'autres noms : « Sauf quelques phrases de transition, tout appartient à Homère, à Théocrite, à Virgile, à Catulle, à Stace, à Lucien, à Dante, à Shakespeare, à Milton²¹⁸. » Suivent d'autres passages explicatifs tentant de justifier la première publication impopulaire et infructueuse. Pierre-Georges Castex attribue cette justification au fait que la déception liée à l'échec de la première édition était encore vivace dans l'esprit de Nodier et qu'il était candidat à l'Académie française au moment où il écrivait la nouvelle préface, pensant qu'il serait préférable, pour être élu, d'être considéré comme un écrivain qui avait habilement imité plutôt que comme un innovateur²¹⁹. Nodier ne cesse en effet d'affirmer qu'il s'agissait d'une simple étude : « *Smarra*, qui n'est qu'une étude » ; « une étude, un centon, un pastiche des classiques » ; « Mon travail sur *Smarra* n'est donc qu'un travail verbal, l'œuvre d'un écolier attentif »²²⁰. Néanmoins, en décrivant le choix du thème de son travail, il laisse

²¹⁸ Charles Nodier, « Préface nouvelle (1832) » pour *Smarra* ; *Contes*, *op. cit.*, p. 40.

²¹⁹ Castex Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 132.

²²⁰ Charles Nodier, « Préface nouvelle (1832) » pour *Smarra* ; *Contes*, *op. cit.*, p. 40-41.

entrevoir une attitude plus volontaire, déclarant avoir cherché à renouveler le fantastique pratiqué par d'autres écrivains (ici encore, Nodier cite Homère, Scott, Hugo, Circé, Polyphème, Hoffmann, Schiller et d'autres).

Je m'avisai un jour que la voie du fantastique, pris au sérieux, serait tout à fait nouvelle, autant que l'idée de nouveauté peut se présenter sous une acception absolue dans une civilisation usée. [...] Le mauvais succès de *Smarra* ne m'a pas prouvé que je me fusse entièrement trompé sur un autre ressort du fantastique moderne, plus merveilleux, selon moi que les autres. Ce qu'il m'aurait prouvé, c'est que je manquais de puissance pour m'en servir, et je n'avais pas besoin de l'apprendre. Je le savais²²¹.

En matière d'innovation littéraire, Pierre-Georges Castex décrit *Smarra* comme le premier « poème de la vie nocturne²²² », où est décrite la conscience qui s'éteint progressivement ou qui est avalée par un cauchemar. En effet, l'auteur lui-même déclare, dans la conclusion de sa préface de 1832, que « ces caractères sont précisément ceux du rêve²²³ ». Il réaffirme ici que ce travail programmait les articles théoriques de 1830 et 1831, dans lesquels il défend l'importance de l'imagination et des rêves. D'ailleurs, dans ce dernier article, il s'évertue à citer le nom de « Smarra » lorsqu'il décrit les phénomènes associés au sommeil : « Le cauchemar, que les Dalmates appellent Smarra, est un des phénomènes les plus communs du sommeil²²⁴. » Certes, au moment de l'écriture en 1821, existait chez Nodier une inspiration frénétique attachée à sa propre expérience intérieure. Que l'histoire ait été écrite en réponse à la grande popularité du roman gothique anglais ou roman noir paraît évident, comme nous l'avons confirmé au moment de l'examen de l'état du monde littéraire à l'époque de l'écriture de *Smarra* et du comportement de Nodier : *Smarra* a été écrit l'année où il a associé l'adjectif « frénétique » à une nouvelle tendance littéraire, et l'a mise en pratique. Même dans sa nouvelle préface, le fait que le livre a été écrit en tenant compte du nouveau courant littéraire n'est pas omis : « On en fit un livre romantique²²⁵ ! » Toutefois, au fil du temps, Nodier s'aperçoit qu'il est un précurseur de la littérature fantastique et de l'étude des rêves et de la folie qui deviendront à la mode à partir de 1830. Ces conséquences semblent avoir déjà été mentionnées dans la définition que Castex donne de l'esthétique frénétique :

²²¹ *Ibid.*, p. 38.

²²² Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 26.

²²³ Charles Nodier, « Préface nouvelle (1832) » pour *Smarra* ; *Contes*, *op. cit.*, p. 43.

²²⁴ Charles Nodier, « De quelques phénomènes du sommeil », art. cit., p. 32.

²²⁵ Charles Nodier, « Préface nouvelle (1832) » pour *Smarra*, ; *Contes*, *op. cit.*, p. 41.

L'univers frénétique est habité par des monstres : il ne connaît d'autre instinct que celui de la cruauté, d'autre sentiment que celui de la haine, d'autre plaisir que celui de la torture, d'autre loi que celle de la peur. Les héros frénétiques par excellence, ce sont les vampires qui sortent de leur tombe pour venir sucer le sang des vivants, ou vont, au contraire, inquiéter les morts dans leurs asiles ; ce sont les stryges qui rongent le cœur des jeunes gens en proie au mal d'amour. [...] La frénésie est le rythme qui scande au fond de nous-mêmes la danse des esprits impurs. La littérature frénétique fait éclater au grand jour ce tumulte intérieur dont nous percevons parfois les échos étouffés dans nos songes nocturnes²²⁶.

L'effroi lié à l'univers frénétique correspond à celui que laissent entrevoir les rêves : il est inhérent à l'être humain. Ainsi, selon Nodier, dans sa nouvelle préface de *Smarra*, cette histoire, qu'il a écrite sous l'influence des courants littéraires frénétiques, constituait une étude des rêves. Compte tenu de ces éléments, nous comprenons pourquoi le mot « fantastique », qui était absent de la première préface de l'ouvrage, apparaît fréquemment dans la nouvelle préface. En somme, le « fantastique » en littérature, qu'il tente de définir à nouveau après « l'école frénétique », s'apparente à un moyen plus sophistiqué de contrer une réalité qui se complexifie. Il s'agit d'une littérature qui cesse de créer uniquement des effets étranges et effrayants et qui se concentre avec rigueur sur le domaine de l'irréel, sur la catégorie de l'imagination. Pour cette raison, la catégorie « littérature fantastique » englobe aujourd'hui la période où la littérature étrangère a nourri les courants frénétiques²²⁷. Nodier a ensuite choisi les thèmes du sommeil et de la folie pour explorer le domaine de l'irréel et de l'imaginaire. Ainsi, il va sans dire que ces thèmes sont par la suite devenus courants, ayant imprimé son nom dans les annales de la littérature.

Dans la conclusion de « De quelques phénomènes du sommeil », un autre thème, qui était déjà présent dans les premiers travaux de Nodier, est également mentionné : celui de la dualité. Nous l'avons déjà mentionné lors de l'étude de la première préface, dans laquelle il est précisé que *Smarra* constitue la publication d'une traduction, dans l'histoire elle-même, où les protagonistes ont des noms différents dans le monde réel et dans celui des rêves. Il en va de même pour la préface de l'œuvre de Bertrand, mentionnant que le manuscrit est publié à la place de M. Gaspard de la Nuit. Cette double mise en scène apparaît fréquemment dans d'autres ouvrages, comme dans *Jean Sbogar*, publié avant

²²⁶ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, op. cit., p. 129.

²²⁷ Kalliopi Ploumistaki, par exemple, déclare que « le fantastique apparaît dans le préromantisme français, tandis qu'en Angleterre on parle plutôt du roman noir ou d'horreur. » (« Le fantastique comme forme littéraire », dans *RILUNE (Revue des littératures de l'Union européenne)*, Séminaire d'histoire littéraire : *La Naissance du fantastique en Europe – Histoire et théorie*, 2003, p. 13 : http://www.rilune.org/images/Fantastique/Litteraire/Ploumistaki_Littaturefantastique.pdf)

Smarra. Nodier peut maintenant expliquer que ces histoires sont apparues parce qu'à l'intérieur de chaque être humain et de la société qui le reflète, il existe deux pôles contradictoires qui s'influencent mutuellement : l'imaginatif et le matériel. Ainsi, dans ses récits, le monstre et sa victime ou le fou incarnent ces deux parties de l'être humain, ses désirs inconscients et les peurs qu'ils inspirent. En ce sens, non seulement l'histoire de *Smarra*, mais aussi celle de *Trilby* qui reprend le sommeil de l'héroïne Jeannie, c'est-à-dire son monde inconscient et ses désirs, ou encore celle de *La Fée aux miettes* qui dépeint également un monde imaginaire dominé par le rêve et la folie du héros Michel, peuvent être considérées comme appartenant au genre fantastique. Pour Nodier, les histoires fantastiques nous permettent d'expérimenter le monde à travers une imagination amplifiée par le rêve et la folie.

À la lumière de ces éléments, lorsque Nodier décrit les récits fantastiques « sérieux » inspirés par son analyse consciente du monde inconscient après 1830, nous remarquons qu'il utilise le mot « fantaisie », dans son sens original d'« imagination », aussi souvent que le mot « fantastique ». En particulier, ces termes apparaissent fréquemment dans *La Fée aux miettes*. Le but de cette « histoire fantastique », dont le protagoniste Michel est présenté comme un fou, est énoncé dans la préface au lecteur :

Je voulais qu'il eût pour intermédiaire avec le public un autre fou moins heureux, un homme sensible et triste qui n'est dénué ni d'esprit ni de génie, mais qu'une expérience amère des sottes vanités du monde a lentement dégoûté de tout le positif de la vie réelle, et qui se console volontiers de ses illusions perdues dans les illusions de la vie imaginaire ; espèce équivoque entre le sage et l'insensé, supérieur au second par la raison, au premier par le sentiment ; être inerte et inutile, mais poétique, puissant et passionné dans toutes les applications de sa pensée qui ne se rapportent plus au monde social ; créature de rebut ou d'élection, comme vous ou comme moi, qui vit d'invention, de caprice, de fantaisie et d'amour, dans les plus pures régions de l'intelligence, heureux de rapporter de ces champs inconnus quelques fleurs bizarres qui n'ont jamais parfumé la terre. Il me semblait qu'à travers ces deux degrés de narration l'histoire fantastique pouvait acquérir presque toute la vraisemblance requise... pour une histoire fantastique²²⁸.

Pour Nodier, le fou est un être qui assume en lui la dualité de l'homme – ici décrite comme la vie réelle et la vie imaginaire – et qui peut donc devenir « poétique ». En outre, même immédiatement après cette préface, au début du livre, le mot « fantaisie » est célébré :

²²⁸ Charles Nodier, *La Fée aux miettes ; Contes, op. cit.*, p. 170.

Ô fantaisie ! [...] Mère des fables riantes, des génies et des fées !
enchanteresse aux brillants mensonges, toi qui te balances d'un pied
léger sur les créneaux des vieilles tours, et qui t'égares au clair de la
lune avec ton cortège d'illusions dans les domaines immenses de
l'inconnu ; toi qui laisses tomber en passant tant de délicieuses rêveries
sur les veillées du village, et qui entoures d'apparitions charmantes la
couche virginale des jeunes filles²²⁹ !

Le mot apparaît fréquemment par la suite : « Qu'importe où je vivrai, pensai-je
intérieurement, pourvu que j'emporte avec moi des idées douces et d'agréables
fantaisies²³⁰ » ; « un jeu de ses fantaisies²³¹ » ; « de délicieuses fantaisies²³² », etc. La
question est également posée dans la partie conclusive : « Le sentiment et la fantaisie
reprennent-ils partout la place qu'ils n'auraient jamais vue perdre, parmi les plus saines
occupations de l'esprit²³³ ? » Le terme n'apparaît qu'une seule fois dans la préface de
Trilby dans les années 1820 : « la plus jolie fantaisie de l'imagination des modernes²³⁴ ». Cependant, dans les années 1830, sa fréquence d'apparition augmente clairement, comme c'est le cas dans *La Fée aux miettes* ou dans la préface de *Smarra* de 1832, mentionnée ci-dessus : « Si on cherche maintenant quelle était l'âme de cette création des temps achevés, on la trouvera dans la fantaisie²³⁵ » ; « Ce qui m'étonne, c'est que le poète éveillé ait si rarement profité dans ses œuvres des fantaisies du poète endormi, ou du moins qu'il ait si rarement avoué son emprunt²³⁶ ». Comme le souligne judicieusement Castex, « fantaisie » et « imagination » sont ici synonymes, et Nodier, à partir de 1830, « saisit toutes les occasions pour s'évader, par l'imagination, d'un monde qui l'importe²³⁷ ». Il classe donc ses « œuvres nées parfois du caprice d'un jour²³⁸ » entre 1830 et 1836 par ordre chronologique et crée une catégorie « Fantaisies et légendes (1830-1836) ». Cependant, comme nous l'avons vu, même s'il distingue « Le cycle frénétique (1820-1822) », « Le cycle écossais (1821-1822) », « Le cycle innocent (1830-1833) », « Fantaisies et légendes (1830-1838) », etc., il évite d'utiliser le mot « fantastique ». Ainsi, pour Nodier, le fantastique en littérature correspond à une tentative d'expérimenter le monde par l'utilisation consciente de l'imagination (fantaisie) et constitue donc une caractéristique de presque toutes ses œuvres. Le rêve et la folie sont des outils pour

²²⁹ *Ibid.*, p. 173.

²³⁰ *Ibid.*, p. 177-178.

²³¹ *Ibid.*, p. 231.

²³² *Ibid.*, p. 296.

²³³ *Ibid.*, p. 327.

²³⁴ Charles Nodier, « Préface de la première édition (1822) » de *Trilby* ; *ibid.*, p. 95.

²³⁵ Charles Nodier, « Préface nouvelle (1832) » de *Smarra* ; *ibid.*, p. 37.

²³⁶ *Ibid.*, p. 39.

²³⁷ Pierre-Georges Castex, « Notice » ; *ibid.*, p. 465.

²³⁸ *Ibid.*

amplifier le monde de l'inconscient et les caractéristiques de l'inconscient lui-même, qui rendent possibles des classifications telles que celle de Pierre-Georges Castex.

Nous avons identifié les changements dans les différentes œuvres de Nodier, où apparaît le « fou » (ou l'artiste) qui incarne le « double homme » – à savoir le frénétique, et la fantaisie comme pure imagination – en passant par le fantastique. Cela coïncide avec la mise en place, par Bertrand, de Gaspard de la Nuit comme d'un être dual, c'est-à-dire à la fois démon ou fou et artiste ou poète, et avec l'ajout du titre « Fantaisies ». Ces thèmes communs laissent penser que Bertrand a imité Nodier.

CONCLUSION DU CHAPITRE II
« GASPARD DE LA NUIT », UN PRODUIT DU ROMANTISME
FRÉNÉTIQUE ET UN SYNONYME DE « FANTAISIES »

Nous avons commencé ce chapitre en examinant le nom de « Gaspard de la Nuit », qui est non seulement le titre du livre *Gaspard de la Nuit*, le nom fictif de l'auteur du manuscrit confié à Louis Bertrand et le nom du personnage, mais également un indice laissé à la fin de la préface pour expliquer sa théorie littéraire et la signification des « fantaisies ». Puisqu'il existe un grand nombre de recherches sur les origines de ce nom, nous avons sélectionné celles qui nous paraissaient les plus pertinentes. Diverses interprétations ont été rappelées, par exemple le diable dans *Faust* et l'opéra *Die Freischütz*, le mystérieux Kaspar Hauser qui a fait trembler Nuremberg de 1828 à 1833, des peintres, des inventeurs, des alchimistes, ou encore les trois mages de la Bible. Parmi ces hypothèses, Jean-Gaspard Deburau, le clown de la troupe Funambule, héros populaire de la jeunesse romantique française, revêt une importance particulière, car son nom apparaît effectivement dans le livre poétique. En outre, « La viole de Gamba », dont l'épigraphe citée de l'œuvre de Gautier inclut le nom du mime, est un poème important dans lequel Deburau, Pierrot, le clown, le poète et le fou se superposent sous la lumière sinistre de la lune. L'allégorie de Pierrot en tant qu'artiste faisait fureur à l'époque. Charles Nodier, à qui l'on attribue la découverte du Deburau, l'a décrit comme un diable et un clown éminemment poétique, ce qui semble correspondre aux innombrables théories sur l'origine du nom « Gaspard de la Nuit ». En effet, la toute dernière œuvre du recueil de poèmes de Bertrand est dédiée au maître de l'Arsenal. Dans « À M. Charles Nodier », cependant, l'image d'une pièce de monnaie est ajoutée. Le thème du pari du fou, qui s'engage pour une pièce d'or, métaphore du livre, renforce la superposition Gaspard-Deburau-Pierrot-fou-poète-diable-monnayeur-alchimiste. D'autres œuvres, notamment « Le fou », montrent également que ce lien construit une entité unique appelée « Scarbo ». Par conséquent, en supposant que les racines et l'imaginaire du nom « Gaspard de la Nuit » peuvent être mieux compris à travers la récurrence de la figure de Nodier, qui apparaît toujours lorsqu'on remonte à l'origine supposée de Deburau ou Scarbo, nous avons, dans ce chapitre, examiné la relation entre le poète et le maître de l'Arsenal. Cependant, en considérant l'existence de « Gaspard », il s'est avéré nécessaire de comprendre la théorie Gaspard-Maribas-Bertrand-Aloysius, c'est-à-dire la relation entre cet être et le poète lui-même. L'étude, d'une part, de l'apparence et du comportement du personnage de Gaspard de la Nuit, et celle, d'autre part, des origines du nom de plume « Aloysius », montrent que Bertrand avait adopté certains motifs caractéristiques de la

jeunesse romantique de l'époque et utilisé l'imagerie des alchimistes, des clowns et des démons afin de se dépeindre lui-même (c'est-à-dire un artiste obsédé par l'exploration artistique et la souffrance créative) comme un « Gaspard de la Nuit » ou un « Scarbo ». En d'autres termes, qu'il s'agisse de « Gaspard de la Nuit », de « Scarbo » ou d'« Aloysius Bertrand », leurs origines remontent toujours au romantisme des années 1820 et 1830, fortement influencé par Charles Nodier, et à l'esthétique sombre qui a conduit au mot-clé « fantaisie ».

Bien qu'aucune correspondance directe entre Bertrand et Nodier n'ait survécu et ne permette donc de prouver leur relation, le témoignage de leurs amis suggère que le poète a probablement fait des apparitions fugaces au salon de l'Arsenal lorsqu'il était à Paris, comme dans d'autres salons. Le fait que Bertrand ait activement étudié les œuvres (surtout les premières) et les lettres de Nodier jusque dans ses dernières années confirme l'influence de Nodier sur son travail.

Dans l'ouvrage de Bertrand, Nodier apparaît clairement dans trois pièces de *Gaspard de la Nuit* : dans le titre « À M. Charles Nodier », dans l'épigraphe issue de *Trilby* dans « La salamandre » et dans la dédicace « À l'auteur de *Trilby* » tirée d'une ancienne version du « Clair de lune ». Il s'agit d'un indice important pour comprendre l'image que Bertrand se faisait de Nodier. Ainsi, lorsqu'il a incorporé des éléments de l'œuvre de ce dernier dans son propre travail, il a d'abord utilisé des motifs de *Smarra* et a ensuite ajouté des citations de *Trilby*. En effet, si l'existence de Scarbo a été inspirée du *Smarra* de Nodier, Bertrand a créé son propre personnage en ajoutant à ce petit diable des caractères de *Trilby*, ainsi que des images de pièces d'or, de la lune, de poètes et d'alchimie. Cependant, il importe de noter que les œuvres de Nodier, *Smarra* et *Trilby*, appartiennent chronologiquement au « cycle frénétique ».

Il existe de nombreux autres poèmes similaires à l'œuvre de Nodier, notamment dans le troisième chapitre de *Gaspard de la Nuit*, « La Nuit et ses prestiges », avec son décor entre la réalité et le rêve ou la nuit, son double décor de personnages et d'écrivain et ses personnages fantastiques, *Smarra* (1821) et *Trilby* (1822) ayant été déterminées comme sources d'influence. Pierre-Georges Castex a classé les œuvres de Nodier de manière chronologique et thématique, et eu égard à la date de publication, il semble que les deux livres appartiennent au « cycle frénétique (1821-1822) ». Afin d'examiner pourquoi Bertrand, installé à Paris de 1828 à 1830, a attaché tant d'importance aux œuvres de Nodier durant cette période, nous avons retracé la formation du terme « frénétique ». Nous avons alors constaté que le courant littéraire influencé par le roman gothique, le roman noir, avait d'abord été décrit péjorativement comme « frénétique », avant de devenir progressivement un synonyme d'innovation littéraire en tant que « versant noir

du romantisme », tendance dont s'est emparée Nodier dans *Smarra* et *Trilby*. Toutefois, vers 1830, l'adjectif « frénétique » évolue chez Nodier : après deux articles théoriques, « Du fantastique en littérature » (1830) et « De quelques phénomènes du sommeil » (1831), il commence à mettre l'accent sur la littérature « fantastique », ainsi que sur celle de la « fantaisie », c'est-à-dire l'imagination.

En nous concentrant sur la signature « Gaspard de la Nuit », sur son origine et les thématiques qu'elle convoque, nous avons vu que le poète dijonnais, très conscient, étudiait Charles Nodier, à l'origine de l'appellation et du développement d'un nouveau courant littéraire au sein du mouvement romantique. C'est à ce moment-là que le nom d'E.T.A. Hoffmann apparaît naturellement : un artiste dont Nodier préparait la fortune depuis les années 1820 avec le terme de « frénétique » et qui lui a également permis de définir sa propre esthétique romantique depuis 1830. C'est cette entité qui a conduit Bertrand à ajouter « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot » au titre de *Gaspard de la Nuit*.

CHAPITRE III

« FANTAISIES » À LA MANIÈRE DU ROMANTISME « FANTASTIQUE »

Pardieu ! vive le fantastique !

Gérard de Nerval, « Fantastique »,
Le Gastronomer, 8 mai 1831.

Hoffmann ! grand maître germain ! [...] ô moderne
conteur ! toi qui, par la fantaisie, as ouvert toute grande à
l'esprit la porte de l'idéal !

Edmond et Jules de Goncourt,
« Terpsichore », *Paris*, 19 janvier 1853.

Le chapitre précédent était consacré à l'origine et à la signification de la signature « Gaspard de la Nuit », qui reste l'indice le plus important lorsqu'on considère les sources des « fantaisies » de Bertrand et leur définition. Parmi les nombreuses origines hypothétiques possibles, celle de Charles Nodier semble certaine. Il a également été constaté que les œuvres de ce dernier incorporées par Bertrand dans son recueil de poèmes concernaient notamment une certaine période de publication : les premiers travaux du maître de l'Arsenal. L'hommage aux œuvres des années 1820, lorsque Nodier a commencé à promouvoir la littérature frénétique, est un des plus évidents. Il est aussi probable que notre poète ait été attentif à la période des années 1830, au cours de laquelle Nodier a préconisé le fantastique en littérature et, plus tard, l'importance de la « fantaisie » au sens de l'imagination pour faire entrer les rêves et l'inconscient dans la catégorie littéraire. De ce fait, si l'on s'en tient à la seule signature de « Gaspard de la Nuit », ce nom semble englober l'atmosphère du frénétique au fantastique, une ramification du romantisme de cette période (années 1820-1830) dirigée par Nodier. Il serait également approprié pour décrire les « fantaisies » de Bertrand, que celui-ci semble avoir laissé ouvertes en évitant de définir ou de déclarer leur origine, car ce nom peut simultanément suggérer des démons, des clowns, des poètes, des monstres, la nuit, des rêves, l'alchimie, etc.

Cependant, lorsqu'on considère ses « fantaisies », on ne peut se contenter de cette signature ou de ce seul titre. Car c'est précisément dans l'expression « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », désormais traité comme le sous-titre du recueil,

qu'apparaissent les mots en question, suggérant E.T.A. Hoffmann, beaucoup plus directement que Charles Nodier. Comme ce dernier a lui-même avoué qu'il manquait de puissance pour se consacrer au « fantastique »¹, le développement de ce mot, qui devient dans les années 1830 un adjectif dérivé de « fantaisie »², puis un nom indiquant un genre littéraire, revient à Hoffmann. Nodier était important, dans la mesure où il avait préparé le terrain de sa réception et joué un rôle dans la vogue de sa traduction. En effet, on dit que Bertrand a probablement appris à connaître le conteur allemand par l'intermédiaire de personnalités littéraires parisiennes telles que Nodier ou Sainte-Beuve. Pourquoi l'expression « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot » a-t-elle été ajoutée après « Gaspard de la Nuit » ? Pourquoi Bertrand a-t-il utilisé cette parodie du titre de l'œuvre d'Hoffmann ? La définition du mot « fantaisie(s) » est-elle la même chez Bertrand et Hoffmann et, s'il existe une différence, en quoi celle-ci consiste-t-elle ? Réside-t-elle dans la partie « Rembrandt » que Bertrand a ajoutée ? Afin de répondre à ces questions et d'explorer le sens des « fantaisies » de Bertrand à partir du sous-titre de son livre, le présent chapitre explorera la relation entre le poète dijonnais et le grand écrivain allemand. Tout d'abord, nous devons identifier la façon dont la traduction d'Hoffmann s'est en France répandue. Puis, après avoir analysé son influence, qui peut être perçue dans l'œuvre de notre poète, nous étudierons chez les deux auteurs les similitudes et les différences à propos des « fantaisie(s) ».

¹ « Je m'avisai un jour que la voie du fantastique, pris au sérieux, serait tout à fait nouvelle, autant que l'idée de nouveauté peut se présenter sous une acception absolue dans une civilisation usée. [...] Le mauvais succès de *Smarra* ne m'a pas prouvé que je me fusse entièrement trompé sur un autre ressort du fantastique moderne, plus merveilleux, selon moi que les autres. Ce qu'il m'aurait prouvé, c'est que je manquais de puissance pour m'en servir, et je n'avais pas besoin de l'apprendre. Je le savais. » (Charles Nodier, « Préface nouvelle (1832) » de *Smarra* ; *Contes*, avec des textes et des documents inédits, édition de Pierre-Georges Castex, Garnier Frères, 1961, p. 38.)

² Filip Kekus note qu'il existe deux adjectifs dérivés de « fantaisie » : « fantastique » et « fantaisiste », mais que ce dernier n'existait pas encore dans les années 1830. (Voir Filip Kekus, *Nerval fantaisiste*, Classiques Garnier, 2019, p. 38.)

1. E.T.A. HOFFMANN, PROTAGONISTE DE LA MODE FANTASTIQUE

La vogue hoffmannienne en France vue par Bertrand : 1829-1830

Les études sur la relation entre Aloysius Bertrand et E.T.A. Hoffmann ne sont pas nombreuses. Des progrès ont notamment été réalisés depuis la publication de *La Fortune d'Hoffmann en France* d'Élisabeth Teichmann en 1961, qui reste le livre le plus important sur la fortune d'Hoffmann en France³. Cependant, la thèse d'Élisabeth Anselin, *Étude comparative des Fantaisies à la manière de Callot par E.T.A. Hoffmann et de Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, par Aloysius Bertrand*, est une étude novatrice, qui compare les auteurs allemand et français, en se concentrant sur les similitudes entre les titres des deux ouvrages, tout en examinant la signification des noms de Callot et Rembrandt⁴. Cette recherche demeure la plus complète, tant par le volume des autres œuvres d'Hoffmann incluses dans le travail que par la diversité de ses méthodes comparatives. En particulier, bien que la portée de l'étude se limite aux comparaisons avec Hoffmann, elle se concentre sur le terme de « fantaisie » (et parfois sur la formule « à la manière... »), afin de comparer et de comprendre la signification des titres des ouvrages des deux écrivains en retraçant leur évolution littéraire, philosophique et celle de leur esthétique romantique. Il s'agit de la recherche la plus fiable pour notre étude du sens des « fantaisies » de Bertrand⁵. Cette thèse n'a jamais été publiée sous forme de livre et les chercheurs s'y sont rarement attardés. Néanmoins, pour approfondir les recherches sur les « fantaisies » du poète dijonnais, les comparaisons avec l'écrivain allemand, dont le titre de l'œuvre est clairement utilisé par Bertrand, sont inévitables. Il est donc nécessaire de prendre en compte le travail d'Élisabeth Anselin tout en intégrant les résultats des recherches récentes, afin d'identifier les similitudes et les différences dans

³ Élisabeth Teichmann, *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961. Voir également Marcel Breuillac, « Hoffmann en France (Étude de littérature comparée) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 13, n° 3, juillet-septembre 1906, p. 427-457 et vol. 14, n° 1, janvier-mars 1907, p. 74-105 ; Henri Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, José Corti, 1975 ; *Gaspard de la Nuit*, édition présentée, établie et annotée par Max Milner, Gallimard, coll. Poésie, 1980.

⁴ Élisabeth Anselin, *Étude comparative des "Fantaisies à la manière de Callot" par E.-T.-A. Hoffmann et de "Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot" par Aloysius Bertrand*, thèse, Université Paris-Sorbonne, 1985.

⁵ « Nous avons choisi de nous [en] tenir à la signification de certains termes, la Fantaisie en l'occurrence, mais telle qu'elle était perçue au XIX^e siècle, dans un contexte littéraire particulier, le Romantisme et en prenant soin de distinguer le Romantisme français du Romantisme allemand dans ces années 1820-1840. Et il [est] apparu que l'évolution philosophique et esthétique de la Fantaisie constituait la clé de voûte essentielle autour de laquelle s'articulaient les deux œuvres. » (*ibid.*, p. 4.)

les « fantaisies » des deux auteurs. Parmi les études publiées ces dernières années, l'article d'Angelika Corbineau-Hoffmann et celui de Stéphane Lelièvre sont particulièrement intéressants⁶ : la comparaison entre Bertrand et cet écrivain allemand, dont le bicentenaire de la mort a été célébré en 2022, y est à nouveau proposée. En nous appuyant sur ces études antérieures, nous allons examiner les circonstances de l'engouement pour Hoffmann en France, dans le sillage duquel Bertrand se serait trouvé, attiré par les premiers travaux de Nodier.

Max Milner note que Bertrand a été exposé à la littérature fantastique issue de l'engouement pour les traductions d'Hoffmann lors de son premier séjour à Paris, c'est-à-dire entre la première semaine de novembre 1828 et le 31 mars 1830⁷. D'après Angelika Corbineau-Hoffmann, cette affirmation est « probablement » fondée : « Comme Bertrand ne pouvait guère ignorer la vogue hoffmannienne, il dut se rendre compte que le fantastique à la Hoffmann était fortement marqué par le visuel⁸. » Ainsi, la question de savoir s'il connaissait ou non l'écrivain allemand et s'il l'avait effectivement lu conduit presque toujours à une conclusion moins définitive que lorsqu'on le compare à Nodier⁹. De son côté, Helen Hart Poggenburg affirme qu'« il a sans doute lu les œuvres d'E.T.A. Hoffmann qu'on commençait à traduire¹⁰ ». Les chercheurs, par leurs questions, – celle de Stéphane Lelièvre : « Mais alors pourquoi Bertrand a-t-il choisi d'inscrire explicitement une référence à Hoffmann dans le titre même de son œuvre ? Effet de mode¹¹ ? », ou celle de Sylvain Ledda : « Quand Aloysius Bertrand choisit ce terme comme sous-titre, quelle signification revêt-il ? S'agit-il uniquement de se situer dans le sillage d'Hoffmann ou de réinventer une définition de l'imagination créatrice¹² ? », entre autres –, s'interrogent encore, mais leurs conclusions convergent, indiquant que ce poète a « probablement » été influencé. Cependant, nous avons appris par Fernand Rude que

⁶ Angelika Corbineau-Hoffmann, « Les formes du fantastique. Pour une comparaison entre E.T.A. Hoffmann et A. Bertrand », dans *Les Diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, sous la direction de Francis Claudon, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. Figures libres, 1993, p. 35-68. ; Stéphane Lelièvre, « *Gaspard de la Nuit* : des fantaisies à la manière de... Hoffmann ? », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, coll. Didact français, 2010, p. 135-151.

⁷ Milner Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire : 1772-1861* [1960], José Corti, 2007, p. 646.

⁸ Angelika Corbineau-Hoffmann, art. cit., p. 59, note 85.

⁹ Selon Angelika Corbineau-Hoffmann, « par ses épigraphes et ses allusions, Bertrand ne cesse de suggérer à son lecteur combien *Gaspard* est marqué par l'intertextualité, mais les sources les plus décisives restent dans l'ombre. » (*ibid.*, p. 64.)

¹⁰ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éditées par Helen Hart Poggenburg, Honoré Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2000, p. 22.

¹¹ Stéphane Lelièvre, art. cit., p. 136.

¹² Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit. Gaspard de la Nuit*, Presses universitaires de France-CNED, 2010, p. 30.

les informations sur le recueil de poèmes de Bertrand, qui a changé son titre de *Bambochades romantiques*, sont apparues pour la première fois dans le catalogue des « Publications nouvelles » joint à la fin d'un livre, et nous savons qu'il s'agissait d'un livre associé à Hoffmann¹³. Et cette maison d'édition, devenue l'épicentre de l'engouement hoffmannien, a été le fer de lance de la publication des œuvres complètes de l'écrivain allemand, tout en incitant celle de toutes les œuvres romantiques françaises ; c'est aussi à cette maison que Bertrand a plus tard confié son manuscrit final. On sait surtout que ce dernier a lui-même fréquenté les salons de Nodier, de Sainte-Beuve et d'autres écrivains, qui ont encouragé cette mode littéraire tant dans la critique que dans la pratique¹⁴. Et il existe des exemples où notre poète cite directement les œuvres du maître allemand dans les épigraphes de ses poèmes. Ainsi, de nombreux faits doivent déjà être pris en compte, faits qui montrent que Bertrand n'était nullement indépendant de l'engouement pour Hoffmann. Nous les considérerons et examinerons la vogue française pour cet auteur de manière spécifique, chronologique, tout d'abord à travers les yeux d'un poète venu à Paris pour la première fois. Commençons par examiner la première période parisienne de Bertrand en suivant l'argument de Max Milner.

Après avoir constaté le courant littéraire frénétique en France, qui avait émergé en réponse à la popularité du roman noir anglais, Nodier remarque que la traduction d'un écrivain allemand est sur le point de faire bouger le monde littéraire de manière encore plus significative. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, né en 1776 à Königsberg, en Allemagne, et qui a terminé sa vie à Berlin en 1822, fut, comme son objet de culte Mozart, un talent flamboyant durant sa courte vie. Il était non seulement écrivain, mais aussi compositeur, dessinateur, graphiste et juriste. À partir des années 1820, il a occupé la position la plus importante parmi les écrivains romantiques allemands, et il était particulièrement en vue en raison de ses multiples activités. Sa biographie par Julius Eduard Hitzig a été publiée en 1822, l'année de sa mort¹⁵. Longtemps après, l'article de Jean-Jacques Ampère paru dans *Le Globe* du 2 août 1828 est considérée comme un premier pas dans l'introduction d'Hoffmann en France¹⁶. Jean-Jacques Ampère est le principal collaborateur de la revue, mais il s'attache aussi à faire connaître la littérature

¹³ Fernand Rude, *Aloysius Bertrand*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1971, p. 32.

¹⁴ « Vu la fortune de Hoffmann en France, il serait difficile d'imaginer que Bertrand n'a pas pris connaissance de l'œuvre du poète romantique allemand, d'autant qu'il fréquentait justement les milieux où la vogue de Hoffmann était la plus forte, le salon de Nodier, le cercle autour de Sainte-Beuve. » (Angelika Corbineau-Hoffmann, art. cit., p. 36-37.)

¹⁵ Julius Eduard Hitzig, *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass*, Berlin, Ferdinand Dümmler, 1822.

¹⁶ J[ean]-J[acques] A[mpère], « Allemagne. Hoffmann », *Le Globe*, n° 81, 2 août 1828, p. 588-589 ; rééd. sous le titre « Hoffmann », dans *Littérature et voyage : Allemagne et Scandinavie*, Paulin, 1833, p. 322-323.

allemande, car il a séjourné en Allemagne, et en est si bien informé qu'il l'enseigne au Collège de France à partir de 1832. On dit de cet article qu'il a fait une forte impression sur les lecteurs et le monde littéraire à travers l'adjectif « fantastique », qui a ensuite été associé à Hoffmann. La période située entre mai et septembre 1828 est celle où Bertrand crée à Dijon, avec ses amis, la revue *Le Provincial*, à l'imitation du *Globe* de Paris. Il entre alors en relation avec les écrivains de la capitale à travers les œuvres qu'il y publie. Le 31 juillet 1828, Hugo lui écrit pour faire l'éloge de son travail et du *Provincial*. Il est donc certain que notre poète a ouvert avec joie le numéro suivant du *Globe*, sorti le 2 août, et n'a pu manquer cet article publié aux pages 2 et 3 :

Cet ouvrage, dont le titre est difficile à traduire sans périphrase, est destiné à faire connaître l'âme et la vie d'un des hommes les plus extraordinaires que l'Allemagne ait produits dans ces derniers temps, Hoffmann, mort à Berlin il y a quelques années, a écrit des nouvelles qui ne ressemblent à rien. Je ne connais aucun ouvrage où le bizarre et le vrai, le touchant et l'effroyable, le monstrueux et le burlesque, se heurtent d'une manière plus forte, plus vive, plus inattendue ; aucun ouvrage qui, à la première lecture, saisisse et trouble davantage.

Concevez une imagination vigoureuse et un esprit parfaitement clair, une amère mélancolie et une verve intarissable de bouffonnerie et d'extravagance ; supposez un homme qui dessine d'une main ferme les figures les plus fantastiques, qui rende présentes, par la netteté du récit et la vérité des détails les scènes les plus étranges, qui fasse à la fois frissonner, rêver et rire, enfin qui compose comme Callot, invente comme *les Mille et une nuits*, raconte comme Walter Scott, et vous aurez une idée d'Hoffmann¹⁷.

Nous constatons donc que Callot et Walter Scott, artistes et écrivains préférés de Bertrand, sont mentionnés. Mais Scott est l'écrivain qui a été par la suite le plus en désaccord avec Hoffmann, et qui a paradoxalement contribué à l'engouement de son rival en répandant son nom, en raison des critiques qu'il a formulées à son encontre. Il a publié un article intitulé « Du merveilleux dans le roman » dans le premier numéro de la *Revue de Paris*, le 12 avril 1829, neuf mois après la publication de l'article d'Ampère, bien que cet article soit une toute petite suite d'un autre article, publié antérieurement¹⁸. Elisabeth Anselin note que Scott, qui avait atteint le statut d'écrivain à la mode depuis 1828, prônait un retour au Moyen Âge, au pittoresque et à l'importance de la couleur locale, mais craignait que la popularité croissante de la littérature fantastique ne diminue son prestige¹⁹.

¹⁷ J[ean]-J[acques] A[mpère], « Allemagne. Hoffmann », art. cit.

¹⁸ Anonyme [Walter Scott], « On the Supernatural in Fictitious Composition; and Particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann », *Foreign Quarterly Review*, vol. 1, n° 1, juillet 1827, p. 60-98.

¹⁹ Elisabeth Anselin, art. cit., p. 24. Voir également Elizabeth Teichmann, *op. cit.*, chapitre III (p. 54-132).

Après avoir expliqué l'importance des choses merveilleuses dans le roman, Scott termine son commentaire par une référence ironique au nom d'Hoffmann en tant qu'auteur ayant apporté la littérature fantastique en réponse :

Le goût des Allemands pour le *mystérieux* leur a fait inventer un autre genre de composition, qui peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre FANTASTIQUE, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices, et à toutes les combinaisons de scènes les plus bizarres et les plus burlesques. Dans les autres fictions où le merveilleux est admis, on suit une règle quelconque ; ici l'imagination ne s'arrête que lorsqu'elle est épuisée. Ce genre est au roman plus régulier, sérieux ou comique, ce que la farce, ou plutôt les parades et la pantomime sont à la tragédie et à la comédie. Les transformations les plus imprévues et les plus extraordinaires ont lieu par les moyens les plus improbables. Rien ne tend à en modifier l'absurdité. Il faut que le lecteur se contente de regarder les tours d'escamotage de l'auteur, comme il regarderait les sauts périlleux et les métamorphoses d'Arlequin, sans y chercher aucun sens, ni d'autre but que la surprise du moment. L'auteur qui est à la tête de cette branche de la littérature romantique, est Ernest-Théodore-Guillaume Hoffmann²⁰.

À la fin de cette citation, l'affirmation selon laquelle le lecteur doit simplement regarder « les tours d'escamotage de l'auteur » sans en chercher le sens ni le but, s'intègre au point de vue sarcastique de Scott à l'égard d'Hoffmann. Cependant, ne nous rappelle-t-elle pas celle qui se trouve dans la deuxième préface de *Gaspard de la Nuit*, où seule la signature est laissée à la fin ? Lisons la phrase suivante :

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

Gaspard de la Nuit²¹.

Bertrand cite Polichinelle plutôt qu'Arlequin. Ici aussi, le lecteur doit simplement regarder le jeu d'ombres sans s'attacher à en retracer l'intention ni à en rechercher les procédés et les significations, c'est-à-dire la théorie littéraire établie. De cette façon, il semble qu'à la place du nom d'Hoffmann, que Scott ose citer à la fin, notre poète ait placé celui de son auteur, bien que fictif. C'est là que l'on s'aperçoit qu'il faut davantage considérer la relation entre Bertrand et Hoffmann. Selon Élisabeth Teichmann, une

²⁰ Walter Scott, « Du merveilleux dans le roman », *Revue de Paris*, 12 avril 1829, p. 33.

²¹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 105.

version plus longue de l'article de Scott, comprenant la suite, a été publiée ultérieurement, lors de la parution de la sélection d'Hoffmann, dès novembre 1829, sous le titre « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques », qui figurait alors en tête du volume²². Là, le paragraphe cité ci-dessus apparaît en premier lieu, puis la critique d'Hoffmann se poursuit sur un ton vif. La préface est utilisée comme un défi au lecteur s'apprêtant à lire la traduction²³. Scott raille de manière encore plus cinglante l'« aberration » du génie d'Hoffmann, considéré comme le dauphin de la littérature « fantastique », allant même jusqu'à le traiter de « fou » :

Ainsi l'inventeur, ou au moins le premier auteur célèbre qui ait introduit dans sa composition le fantastique ou le grotesque surnaturel, était si près d'un véritable état de folie, qu'il tremblait devant les fantômes de ses ouvrages²⁴.

Une fois encore, la façon dont Hoffmann est lié au « fou » peut nous rappeler le lien Gaspard-fou-auteur-poète que nous avons identifié.

Osant peut-être capitaliser sur la controverse littéraire qui s'ensuit, la *Revue de Paris*, qui reprend l'article de Scott dans son premier numéro, belliqueux dès le départ, organise ensuite une campagne de traduction d'Hoffmann de mai à décembre 1829. Saint-Marc Girardin, l'un des deux hommes qui travailleront à la traduction d'Hoffmann, publie un article contre Scott dans le *Journal des débats* en juillet de la même année, dans lequel il défend que Hoffmann « ne connaît qu'une muse, c'est la fantaisie²⁵ ». Ainsi, longtemps après sa mort, une biographie de l'écrivain allemand parvient en France, déclenchant un débat immédiat, et les traductions se succèdent à partir de mai 1829. Pour être plus précis, il existait en effet, comme le souligne Élisabeth Teichmann, des articles de journaux antérieurs, dans lesquels Hoffmann était brièvement présenté, voire évoqué. Si ont existé quelques traductions et adaptations plagiées qui ne mentionnaient pas son nom, ou qui étaient publiées sous un pseudonyme, la première apparition du nom d'Hoffmann dans la presse périodique date de 1826. Un article anonyme le présente brièvement, ainsi que d'autres écrivains allemands, en ne citant que trois de ses œuvres : *Pièces de fantaisies*

²² Voir Walter Scott, « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques », dans *Contes fantastiques* d'E.T.A. Hoffmann, traduits de l'allemand par Adolphe Loève-Veimars, précédés d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott, Renduel, t. I, [1829], p. v-xxxv.

²³ Loève-Veimars indique la raison de l'utilisation de cet article critique de Scott au début du volume : « Hoffmann pourra ainsi répondre par lui-même à son rigoureux critique. » (*ibid.*, p. i.)

²⁴ *Ibid.*, p. xix.

²⁵ S[ain]t-M[arc] [Girardin], « *Hofmann's [sic] auserlesene erzählungen, novellen, maehrchen und phantasiestücke*. – Choix de contes, nouvelles et fantaisies de Hoffmann. Vienne, 1825. Marino Faliéro », *Journal des débats*, 17 juillet 1829, p. 3.

dans le genre de Calot [sic], *Les Élixirs du diable* et *Les Frères Sérapion*²⁶. Les premières traductions de ces textes paraissent avec le nom de l'auteur entre janvier et avril 1828, et deux ouvrages sont traduits²⁷. Dans sa « notice explicative », trois œuvres sont à nouveau répertoriées comme majeures : *Esquisses fantastiques dans le genre de Callot*, *Les Élixirs du diable*, *Meister Floh*. Mais il s'agit, comme le note également Élisabeth Teichmann, de traductions qui sont passées inaperçues²⁸. Les titres traduits du premier livre d'Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier* (écrit parfois *Phantasiesücke in Callots Manier*, 1814-1815), sont différents des « Fantaisies à la manière de Callot » que Bertrand aurait en tête en composant son propre recueil de poésie. Il est donc peu probable qu'il ait vu ces journaux. Ainsi, excepté ces faits mineurs, l'article d'Ampère dans *Le Globe* du 2 août 1828, mentionné ci-dessus, est considéré comme le premier texte significatif à avoir diffusé le nom d'Hoffmann en France à grande échelle, compte tenu de la portée du journal. Cependant, cet article présentait l'écrivain sous la forme d'une revue biographique, de sorte qu'une traduction à part entière dut attendre 1829. Il est donc possible que la familiarité réelle de Bertrand avec l'œuvre d'Hoffmann n'ait commencé qu'après le début de cette vaste traduction, car le titre en question n'apparaît ni dans l'article d'Ampère, où il est traduit par « Contes fantastiques à la manière de Callot », ni dans celui de Scott : « Tableaux de nuit à la manière de Callot ».

Les trois principaux traducteurs d'Hoffmann dans la première moitié du XIX^e siècle sont François-Adolphe Loève-Veimars (1801-1854), Théodore Toussnel (1805-1885) et Henry Egmont (1810-1863). Parmi les premiers à s'atteler à la tâche, Loève-Veimars a repris le travail de son confrère de la *Revue de Paris*, Saint-Marc Girardin. La traduction de ce dernier, en mai 1829, est la plus précoce de la revue. Elle est celle d'un extrait du chef-d'œuvre d'Hoffmann, « Le Pot d'or », mais elle était trop brève pour rencontrer le succès²⁹. Loève-Veimars mène alors, à partir de juin 1829, une campagne de traduction d'Hoffmann pour la *Revue de Paris*. Plutôt que d'esquiver les critiques de Scott, il les utilise à son avantage, élargissant ainsi son lectorat, et prend la défense d'Hoffmann en plaçant sa préface, comme mentionné précédemment, au début de sa propre édition des œuvres choisies de l'écrivain. En octobre, il écrit lui-même dans cette revue une

²⁶ X., « Manuel de la langue et de la littérature allemandes depuis Lessing, publié par le Dr Kunisch », *Bibliothèque allemande*, t. I, 1826, p. 117-124.

²⁷ Deux traductions de R. [François Roget?] : E.T.A. Hoffmann, « Mademoiselle de Scudéry, histoire du temps de Louis XIV », *Bibliothèque universelle de Genève*, janvier-février 1828, p. 94-116 et p. 192-220 ; E.T.A. Hoffmann, « Les Écarts d'un homme à imagination », *Bibliothèque universelle de Genève*, mars-avril 1828, p. 330-346 et 423-446.

²⁸ Élisabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 18-19.

²⁹ Saint-Marc Girardin, « Contes fantastiques d'Hoffmann. Traduction d'un extrait du *Pot d'or* », *Revue de Paris*, 17 mai 1829, p. 65-73. Voir également Élisabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 23.

introduction biographique, « Les dernières années et la mort d'Hoffmann »³⁰. Il y décrit Hoffmann comme un « homme dont la vie fut une fièvre continuelle, un cauchemar sans fin, auteur unique qui achevait sur les touches de son piano ou sur la toile avec ses pinceaux, une pensée commencée par sa plume³¹ » ; il cite et traduit plusieurs passages de ses œuvres extraites des *Fantaisies à la manière de Callot*. Ici, la vie de l'écrivain est racontée, et l'accent est mis sur ses dernières années de souffrance. C'est à ce moment précisément que le titre traduit de *Fantasiesücke in Callots Manier*, emprunté par Bertrand, est devenu public. En outre, bien que seule une courte partie ait été traduite et citée, c'est aussi la première fois que le texte de ce recueil de nouvelles était lu en français. Loève-Weimars fait également référence au livre en mentionnant « les *Fantaisies* d'Hoffmann », mais lorsqu'il se réfère à d'autres œuvres, il utilise une autre expression, celle de « compositions fantastiques d'Hoffmann » ou de « contes fantastiques »³². Cela confirme que les termes de « fantaisie » et de « fantastique » étaient tous deux utilisés à cette époque pour faire référence à Hoffmann. Combinée à l'importance de la date de publication et du contenu de l'article, cette description de la figure hoffmannienne, suggérant à la fois la musique et la peinture, rappelle le passage suivant de la première préface de *Gaspard de la Nuit* : « Ce manuscrit, [...] vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur³³. » Loève-Weimars mentionne également un autre titre du livre d'Hoffmann, *Morceaux nocturnes*. Cet ouvrage, qui est présenté comme contenant « Le Sablier », « Le Majorat », « L'Iglia des jésuites », « Le Sanctus », etc., est désormais connu sous le nom de *Contes nocturnes* (*Nachtstücke*, 1816-1817). Cependant, il convient également de vérifier une traduction ultérieure du livre, car c'est ce dernier titre traduit (*Contes nocturnes*) que Bertrand cite dans son poème « Scarbo »³⁴.

Loève-Weimars a également utilisé un autre journal pour élargir le lectorat d'Hoffmann au-delà des abonnés de la *Revue de Paris*. Il a choisi, pour publier ses traductions, *Le Mercure de France au XIX^e siècle*, où il a d'abord annoncé la publication des *Contes fantastiques*, une anthologie des œuvres d'Hoffmann qui rassemblerait les traductions qu'il avait réalisées jusqu'alors, et qui allait paraître à la librairie Renduel³⁵.

³⁰ Loève-Weimars, « Les dernières années et la mort d'Hoffmann », *Revue de Paris*, 25 octobre 1829 p. 248-263.

³¹ *Ibid.*, p. 248-249.

³² *Ibid.*, p. 248-263.

³³ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 103.

³⁴ *Ibid.*, p. 280.

³⁵ « On connaît déjà quelques-uns des contes d'Hoffmann, si remarquables par leur étrangeté et leur poésie toutes germaniques. M. Loève Weimars [*sic*], dont le mérite comme traducteur est bien connu, a fait un

Ce livre stratégique, avec un avant-propos de Scott cité plus haut, a commencé à être publié peu après cet avis, en novembre 1829, et le travail s'est poursuivi à une vitesse considérable, les volumes I à IV ayant été publiés au cours de l'année suivante. La raison de cette rapidité était que des concurrents avaient commencé à émerger. Lorsqu'elle décrit l'engouement pour Hoffmann en France, Élisabeth Teichmann observe que si 1829 est l'année de la dispute entre Scott et Hoffmann, 1830 est celle de deux éditions – la traduction de Loève-Weimars d'Hoffmann (publiée par Renduel) et celle de Théodore Toussenel (publiée par Lefebvre)³⁶. Elle décrit également le déferlement de réactions à la multiplication des traductions d'Hoffmann, ainsi que leurs critiques et analyses : « De 1830 à 1833, on traduit Hoffmann, on l'analyse, on l'imite, on l'attaque et on le cite à tort et à travers³⁷. » À partir de 1836, est venue s'ajouter la série des *Contes fantastiques* d'Hoffmann traduits par Egmont, ce qui rendait la lutte à trois encore plus complexe. Cependant Loève-Weimars, qui a été le premier à traduire l'auteur allemand, est celui qui s'est démarqué en matière de stratégie, car ses traductions ont commencé à être réimprimées dès décembre 1831.

Selon Élisabeth Anselin, Bertrand aurait eu connaissance de la traduction des œuvres d'Hoffmann en 1828, lorsqu'il a commencé à fréquenter les salons parisiens³⁸. Plus précisément, si l'on envisage ainsi l'histoire de la diffusion d'Hoffmann, Bertrand, arrivé à Paris en novembre 1828, aurait d'abord entendu des personnes mentionner le nom d'Hoffmann qui s'était répandu depuis l'article de Jean-Jacques Ampère en août de la même année. Puis, après avoir assisté à la confrontation entre Hoffmann et Scott, qui avait commencé en avril 1829, il aurait lu les traductions de l'écrivain allemand parues à un rythme très soutenu autour du mois de juin. Il se trouvait à Paris au début de l'expansion des traductions d'Hoffmann, c'est-à-dire au bon moment. Cependant, sa vie à Paris étant démunie, son ami Charles Brugnot l'a invité à retourner à Dijon à partir du 31 mars 1830 pour contribuer à la rédaction du journal *Le Spectateur*. À Paris, un article paraît peu après dans *Le Figaro* du 8 avril pour promouvoir la traduction de Loève-Weimars de la deuxième livraison (*Contes fantastiques*, tomes V-VIII)³⁹. Il la loue comme ayant été réalisée par le traducteur le plus compétent pour cet auteur, et il semble prédire

choix parmi les *Contes fantastiques* encore inédits. Ce choix, fort curieux, paraîtra chez Eugène Renduel, éditeur, rue des Grands-Augustins, n. 22. » (*Le Mercure de France au XIX^e siècle*, 7 novembre 1829, p. 249) ; « Les *Contes fantastiques* d'Hoffmann, sous presse, chez Eugène Renduel, éditeur, rue des Grands-Augustins, n. 22. » (*ibid.*, 14 novembre 1829, p. 284).

³⁶ Élisabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 34.

³⁷ *Ibid.*, p. 55.

³⁸ Élisabeth Anselin, art. cit., p. 24.

³⁹ Anonyme, « *Contes fantastiques* d'Hoffmann traduits de l'allemand par M. Loève-Weimars [*sic*], (2^e livraison) », *Le Figaro*, 8 avril 1830, p. 1-2.

qu'il écrira par la suite une biographie, *La Vie d'Hoffmann*. De plus, les mois de novembre et décembre de cette année-là ont vu la publication de plusieurs articles sur Hoffmann par Nodier et Sainte-Beuve : Bertrand ne les attend donc pas et s'écarte de l'engouement pour Hoffmann alors que celui-ci prend encore de l'ampleur. Toutefois, la publication effective de la biographie d'Hoffmann par Loève-Veimars, qui semble avoir été beaucoup plus tardive que la traduction des œuvres, finit par paraître en octobre, soit après le retour de Bertrand à Paris en janvier 1833⁴⁰.

Certes, si nous suivons en détail la chronologie des publications, le poète dijonnais fut le témoin de l'engouement pour Hoffmann lors de son premier séjour à Paris. Néanmoins, pour expliquer le contexte de la période 1833-1836, lorsqu'il a radicalement changé, puis peaufiné le titre de son recueil de poèmes, qui était *Bambochades romantiques*, nous devons encore élargir notre enquête⁴¹. La source la plus ancienne qui confirme l'apparition d'un sous-titre contenant le mot « fantaisies » date de 1835⁴². Apparemment, le matériel qui subsiste aujourd'hui laisse entendre que c'est au cours de son second séjour à Paris que Bertrand a incorporé des éléments hoffmanniens dans son propre travail. Arrêtons-nous au contexte de l'époque, en étudiant la manière dont les titres des œuvres d'Hoffmann étaient traduits, et recherchons les traductions que Bertrand a pu reprendre.

« Fantastique » en tant que substantif

Dans la section précédente, nous avons vu que la traduction des œuvres d'Hoffmann était apparue pour la première fois sous le titre de *Fantaisies à la manière de Callot* dans un article de Loève-Veimars en 1829, et que plusieurs critiques, notamment de Scott et de Loève-Veimars, contenaient des références rappelant la préface de *Gaspard de la Nuit*. Nous avons confirmé que Bertrand avait bien assisté, de manière opportune, à l'engouement hoffmannien lors de son premier séjour parisien. Nous examinerons à présent ce qu'il a fait par la suite, quand et comment il a incorporé des éléments hoffmanniens dans son travail. En effet, les recherches ont montré qu'il était à Paris : de la première semaine de novembre 1828 au 31 mars 1830, et du 6 ou du 8 janvier 1833 au

⁴⁰ Adolphe Loève-Veimars, *La Vie de E.T.A. Hoffmann*, d'après les documents originaux, Renduel, 1833.

⁴¹ On ne sait pas exactement quand Bertrand a changé le titre de son recueil de poèmes (voir également Angelika Corbineau-Hoffmann, art. cit., p. 36, note 5), mais au moins une lettre qu'il adresse à sa mère et à sa sœur, datée du 1^{er} août 1829, indique « Les *Bambochades*, dont vous me parlez dans plusieurs de vos lettres » (*Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 865).

⁴² Voir également Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 31.

29 avril 1841. Si Bertrand s'est référé à l'œuvre d'Hoffmann en concevant son recueil de poèmes, en quoi consistait cette référence ? S'il s'agissait d'une traduction, quelle était-elle ? Après 1830, lorsque la bataille des traductions entre Loève-Veimars et Toussenel a commencé, la situation de l'édition s'est considérablement compliquée. Mais concentrons-nous d'abord sur cette année cruciale, 1830, lors de laquelle l'adjectif « fantastique », dérivé du substantif « fantaisie », se serait imposé comme substantif désignant un genre littéraire. Car lorsque Sainte-Beuve écrit la préface à *Gaspard de la Nuit*, il mentionne que cette année était importante pour le poète : « Si Bertrand fût mort en 1830, vers le temps où il complétait les essais qu'on publie aujourd'hui pour la première fois, son cercueil aurait trouvé le groupe des amis encore réunis, et sa mémoire n'aurait pas manqué de cortège⁴³. » Faut-il considérer Bertrand comme un compagnon de la jeunesse littéraire de cette année précisément, qui aimait Hoffmann ? Quel était le contexte dans lequel s'est formé ce groupe ?

À partir de 1830, l'arène pour les traductions d'Hoffmann passe aux « publications de librairies⁴⁴ » plutôt qu'à la presse. Les *Contes fantastiques*, un recueil d'œuvres d'Hoffmann traduites par Loève-Veimars préfacées par Walter Scott, ont été publiés en grand nombre pendant la première période parisienne de Bertrand, à savoir les volumes I à IV en novembre-décembre 1829, et V à VIII en mars 1830⁴⁵. Toussenel, le rival de Loève-Veimars, a publié les volumes V à VIII des *Œuvres complètes* d'Hoffmann entre février et mars 1830, en commençant par le volume V, peut-être conscient de la première livraison de Loève-Veimars⁴⁶. Après le départ de Bertrand pour Dijon le 31 mars, la concurrence éditoriale entre les deux traducteurs s'est poursuivie. Les volumes IX à XII de Loève-Veimars sont publiés en mai 1830, suivis par ceux de Toussenel (IX-XII) à la fin du mois de mai et en juin. Cependant, avant et après la révolution de Juillet, selon Élisabeth Teichmann, la jeunesse était concentrée sur la politique, et l'entourage d'Hoffmann était également enveloppé de silence⁴⁷. S'il s'agit d'une hypothèse, la situation politique de l'époque et l'épidémie de choléra qui avait commencé à se répandre vers 1826, et qui s'est étendue à Paris en 1832, ont peut-être joué un rôle capital dans la décision de Bertrand de se retirer dans sa ville de province⁴⁸. Après les « Trois

⁴³ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 76.

⁴⁴ Élisabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁵ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, traduits de l'allemand par Loève-Veimars, traducteur de *Van der Velde* et de *Zschokke*, et précédés d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott, Renduel, t. I-VIII, 1829-1830. Les ouvrages inclus dans chaque volume sont répertoriés par Élisabeth Teichmann à la fin de ses livres et doivent être consultés (Élisabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 237-257.)

⁴⁶ E.T.A. Hoffmann, *Œuvres complètes*, traduites de l'allemand par Théodore Toussenel et par le traducteur des romans de Veit-Wéber, Lefebvre, t. V-VIII, 1830.

⁴⁷ Élisabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁸ Une lettre de sa mère, datée de début janvier 1833, mentionne l'épidémie de choléra qui a sévi à Paris

Glorieuses », l'intérêt du public pour la littérature se rétablit quelque peu en octobre, lorsque Loève-Veimars publie les volumes XIII à XVI des *Contes nocturnes* dans la continuité de son précédent recueil de traductions⁴⁹. En décembre, la réimpression des volumes I à IV de ses *Contes fantastiques* commence. Toussenel, quant à lui, cesse de publier ses traductions après la révolution de Juillet. Celles-ci ne paraîtront qu'en 1838, dans une réédition en deux volumes avec la mention « version abrégée de 1830 ». Ainsi, en matière de distribution, de publicité et de stratégie éditoriale, Loève-Veimars, en partenariat avec Renduel, devenu un important éditeur romantique, semble avoir eu le dessus. Cependant, les admirateurs d'Hoffmann n'ont pas manqué les traductions parues de Lefebvre, de sorte qu'aucun des deux camps n'a été gagnant quant à la réputation. Tout comme la critique de Scott, la guerre des traductions a finalement contribué à élargir le lectorat d'Hoffmann. En conséquence, l'activité critique a été plus active durant cette période. Dans un contexte où se dessinait également une opposition au romantisme et au courant fantastique, qui commençait à être considéré comme faisant partie des excès, le maître de l'Arsenal a publié en novembre un important article, « Du fantastique en littérature⁵⁰ », dans lequel il tente de montrer que l'imagination humaine a historiquement évolué et que les créations ont changé avec elle :

Bientôt toutes ses fantaisies prirent un corps, tous ces corps une individualité tranchante et spéciale, toutes ces individualités une harmonie, et le monde intermédiaire fut trouvé. De ces trois opérations successives, celle de l'intelligence inexplicable qui avait fondé le monde matériel, celle du génie divinement inspiré qui avait deviné le monde spirituel, celle de l'imagination qui avait créé le monde fantastique, se composa le vaste empire de la pensée humaine⁵¹.

Nodier affirme qu'il n'y a pas lieu d'être opposé à la littérature romantique et fantastique, puisque la littérature qui prévaut actuellement dans la rue est novatrice, que l'Allemagne la pratiquait avant, et qu'elle est une conséquence naturelle de l'évolution sociale. Comme le dit Élisabeth Teichmann en le citant, cette réflexion historique conduit à défendre la littérature fantastique, et Hoffmann en est considéré comme le moteur. Nodier conclut l'article en rappelant que le « fantastique » en tant que genre littéraire est la littérature en tant qu'expression de la « fantaisie » :

l'année précédente : « Tu seras bien surpris quand tu sauras que M. Voisenet est *docteur en médecine* à 8 lieues de Dijon, à Comarin ; il paraît qu'il cest [*sic*] distingué à Paris, pendant le Choléra. » (Lettre à Bertrand de sa mère, [après le 8 janvier] 1833 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 880.)

⁴⁹ E.T.A. Hoffmann, *Contes nocturnes (Œuvres complètes)*, Renduel, t. XIII-XVI, 1830.

⁵⁰ Charles Nodier, « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, 28 novembre 1830, p. 205-226.

⁵¹ *Ibid.*, p. 206.

En France, où le fantastique est aujourd'hui si décrié par les arbitres suprêmes du goût littéraire, il n'était peut-être pas inutile de chercher quelle avait été son origine, de marquer en passant ses principales époques, et de fixer à des noms assez glorieusement consacrés les titres culminants de sa généalogie ; mais je n'ai tracé que de faibles linéaments de son histoire, et je me garderai bien d'entreprendre son apologie contre les esprits doctement prévenus qui ont abdiqué les premières impressions de leur enfance pour se retrancher dans un ordre d'idées exclusif. Les questions sur le fantastique sont elles-mêmes du domaine de la fantaisie⁵².

Comme s'il s'était inspiré de l'article de Nodier, Sainte-Beuve a également publié, le 7 décembre, une critique des *Contes nocturnes* d'Hoffmann, exactement de la quatrième livraison, tomes XIII à XIV des *Œuvres complètes* publiées par Renduel :

Hoffmann s'en est venu qui, aux limites des choses visibles et sur la lisière de l'univers réel, a trouvé je ne sais quel coin obscur, mystérieux et jusque là inaperçu, dans lequel il nous a appris à discerner des reflets particuliers de la lumière d'ici-bas, des ombres étranges projetées et des rouages subtils, et tout un revers imprévu des perspectives naturelles et des destinées humaines auxquelles nous étions le plus accoutumés⁵³.

En fait, le critique semble avoir plus apprécié l'attitude d'Hoffmann en tant qu'artiste que les rouages de son imagination : « Aussi personne jusqu'ici, ni critique, ni poète, n'a-t-il senti et expliqué à l'égal d'Hoffmann ce que c'est qu'un artiste⁵⁴. » Le terme de « fantastique » n'est utilisé qu'une seule fois dans cet article, et l'auteur ne lui accorde pas un grand crédit. Il écrit qu'il n'apprécie pas Hoffmann « dans les égarements capricieux d'un fantastique effréné et les rêveries incohérentes d'une demi-ivresse », le préférant « aux limites des choses visibles et sur la lisière de l'univers réel [...] dans ce mélange habile, dans cette mesure discrète de merveilleux et de réel »⁵⁵. Michèle Benoist fait remarquer que le mot « fantastique » est utilisé ici dans un sens péjoratif⁵⁶, mais cette description de Sainte-Beuve peut être retournée pour montrer que l'image d'Hoffmann-fantastique était établie. Anthony Glinoeur explique comment le terme de « fantastique » a commencé à être utilisé en France en tant que nom se référant à un genre littéraire :

⁵² *Ibid.*, p. 225.

⁵³ [Sainte-Beuve], « *Œuvres complètes* d'Hoffmann, *Contes nocturnes* », *Le Globe*, 7 décembre 1830, p. 1166 ; rééd. dans *Œuvres* de Sainte-Beuve, texte présenté et annoté par Maxime Leroy, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1949, p. 382-386.

⁵⁴ [Sainte-Beuve], « *Œuvres complètes* d'Hoffmann, *Contes nocturnes* », art. cit.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Michèle Benoist, *La Fantaisie et les fantaisistes dans le champ littéraire et artistique en France de 1820 à 1900*, thèse, Université Paris III, 2000, p. 103-104.

Le terme « fantastique » naît en effet dans son acception littéraire lors de la traduction française des *Phantasiestücke in Callot's Manier* d'E. T. A. Hoffmann, publiées en Allemagne en 1813. Le mot allemand « *Phantastich* » évoquait initialement des formes brèves de fantaisie et, à l'époque romantique, tout ce qui relevait du domaine de l'imaginaire, mais avec la traduction d'Hoffmann l'adjectif a glissé au substantif et en est venu à désigner un genre littéraire⁵⁷.

Ainsi, le terme « fantastique » a pris racine en France, comme s'il remplaçait l'ancien « frénétique » pour désigner une nouvelle classe de textes ; il est clairement dit qu'« un fantastique romantique naît en 1830 »⁵⁸. En revanche, certains mettent plutôt l'accent sur le mot « fantaisie », tels Sylvain Ledda, Bernard Vouilloux ou Filip Kekus. Ce dernier affirme que « la fantaisie s'ancre dans le débat littéraire et artistique en France aux alentours de 1830⁵⁹ ». Cela ne peut être que parce que, comme on l'observe en consultant divers dictionnaires ou en lisant l'article de Nodier cité ci-dessus, « fantastique » est l'adjectif dérivé de « fantaisie ». En effet, la traduction du titre de l'ouvrage d'Hoffmann *Phantasiestücke in Callots Manier* a elle-même été controversée quant à sa pertinence, dès le début⁶⁰. Néanmoins, combiné au fait que le mot « fantaisie » était utilisé depuis longtemps pour désigner la musique et la peinture, « fantastique » est devenu le terme préféré pour désigner le nouveau genre littéraire dérivé d'Hoffmann.

En effet, le terme de « fantastique » domine le monde littéraire dans le sillage de l'année 1830. Par exemple, dès janvier 1831, peu après la publication de l'article de Sainte-Beuve, le jeune Balzac, conscient de l'engouement pour Hoffmann et cherchant sa propre méthode, publie dans *L'Artiste* la première version du *Chef-d'œuvre inconnu* avec comme sous-titre « Conte fantastique »⁶¹, et Musset commence également une série d'articles intitulée « Revue fantastique » dans *Le Temps*⁶². Nerval a également fait paraître un article dans *Le Gastronom*e du 8 mai 1831, intitulé « Fantastique », dans lequel il écrit : « Pardieu ! vive le fantastique⁶³ ! » Ainsi, ne manquent pas les exemples

⁵⁷ Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*, PUF, coll. Les Littéraires, 2009, p. 109.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁹ Filip Kekus, *Nerval fantaisiste*, *op. cit.*, p. 50. Voir également Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.* ; Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisies : grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Hermann, coll. Savoir-Lettres, 2008.

⁶⁰ Voir E.T.A. Hoffmann, *Fantaisies dans la manière de Callot*, texte français par Henri de Curzon, préface de Jean-Paul Richter, Phébus, coll. Verso, 1979, p. 13, note 1.

⁶¹ [Honoré] De Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu (Conte fantastique) », *L'Artiste*, 31 juillet 1831, p. 319-323 et 7 août 1831, p. 7-10. Il est également intéressant de noter que *Le Gymnase*, dans lequel apparaît l'une des premières traductions d'Hoffmann, a été imprimé dans la presse de Balzac (E.T.A. Hoffmann, « L'Archet du baron de B... », *Gymnase*, 8 mai 1828, p. 36-51).

⁶² [Alfred de Musset], « Projet d'une revue fantastique », *Le Temps*, 10 janvier 1831, p. 758.

⁶³ [Gérard de Nerval], « Fantastique », *Le Gastronom*e, 8 mai 1831, p. 3-4. Pierre-Georges Castex le cite

montrant l'influence croissante d'Hoffmann et du « fantastique » auprès de la jeunesse littéraire. Si l'on considère la façon dont Hoffmann est devenu le favori de la jeunesse romantique après les articles de Nodier et de Sainte-Beuve en 1830, on observe que quand Sainte-Beuve regrette la « tardiveté » de la mort de Bertrand, il pense certainement à l'engouement de l'année 1830 pour Hoffmann et considère que le recueil de notre poète aurait dû être rappelé dans cette généalogie.

Or ce critique aurait dû toutefois noter que le titre du recueil de poèmes de Bertrand était encore en 1830 *Bambochades romantiques*. C'est entre 1833 et 1836 que Bertrand a procédé à un changement majeur et à des mises au point répétées du titre de son propre recueil, qui devient *Gaspard de la Nuit*. En particulier, parmi les sources dans lesquelles figure le sous-titre « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », le plus ancien document connu qui subsiste aujourd'hui est daté de 1835, soit l'année précédant la vente du manuscrit définitif à Renduel. Certes, l'année 1830, que Sainte-Beuve signale comme l'année-clé manquée par Bertrand, est un tournant dans l'histoire littéraire, lorsque le mot « fantastique » a été relié à Hoffmann et établi comme désignant un genre littéraire. Cependant, à proprement parler, dans le contexte de son processus créatif, inclure simplement Bertrand dans le groupe des jeunes littéraires de 1830 reviendrait, comme Max Milner l'a fait remarquer⁶⁴, à séparer le poète des modes et de l'art qu'il a continué à absorber au cours des années suivantes. Cela pourrait également conduire à une simplification du contexte complexe de la formation de son œuvre et du caractère unique qu'elle engendre. Tout en continuant à suivre le processus de formation des « fantaisies » de Bertrand, nous devons examiner ce qui s'est déroulé lors de son second séjour à Paris et identifier les éléments hoffmanniens qu'il a effectivement incorporés à son œuvre, afin de comprendre pourquoi il a adopté le terme « fantaisies » plutôt que « fantastique » qui s'était imposé comme genre littéraire.

Éléments hoffmanniens dans l'œuvre de Bertrand : 1833-1836

Élisabeth Anselin, qui a comparé le *Gaspard de la Nuit* de Bertrand et les *Fantasiestücke in Callots Manier* d'E.T.A. Hoffmann, observe qu'après 1828, Loève-Weimars avait commencé à traduire le contenu des *Fantaisies à la manière de Callot*, selon sa traduction du titre, en publiant successivement « Le Pot d'or » en avril 1829,

dans *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (op. cit., p. 65).

⁶⁴ Milner Max, op. cit., p. 645.

« Gluck » en juin 1829 et « Don Juan » en septembre 1829 dans la *Revue de Paris*⁶⁵. À partir d'octobre de la même année, il a publié d'autres traductions et, selon Élisabeth Anselin, achevé l'intégralité des *Fantaisies*, déclarant avoir des textes reflétant les deux aspects fondamentaux de l'œuvre d'Hoffmann : « le mythe de la création artistique et le conte fantastique musical⁶⁶ ». Toutefois, en nous référant à une chronologie plus précise de la publication de la traduction d'Hoffmann compilée par Élisabeth Teichmann, nous n'avons trouvé aucune trace de la publication de l'ensemble de l'œuvre sous la forme d'une traduction d'un livre intitulé *Fantasiestücke* du vivant de Bertrand. Élisabeth Anselin a raison de souligner que les contes ont été publiés séparément, mais cela ne signifie pas que le *Fantasiestücke* complet pourrait être rassemblé en gardant les traductions correspondantes des œuvres complètes de Loève-Weimars et de Toussenel. Dans le détail, dans les années 1830, il n'existe aucune trace de publication des traductions de la préface de Jean Paul au début et de « Kreisleriana (deuxième série) » qu'Hoffmann voulait placer à la fin de ses *Fantasiestücke*⁶⁷. En dehors de celles-ci, les traductions de « Jacques Callot », du « Chevalier Gluck », des « Kreisleriana (première série) », de « Don Juan », du « Magnétiseur », du « Vase d'or », et des « Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre » figurent dans les publications de Loève-Weimars, de Toussenel et d'Egmont. Parmi elles, la première, « Jacques Callot » qui, dans l'original, servait de préface écrite par l'auteur lui-même, n'est traduite que discrètement dans une note dans le recueil d'Egmont de 1836, malgré son importance⁶⁸. À l'époque, les contes respectifs étaient privilégiés dans la traduction par rapport au livre tout entier. Jean-Luc

⁶⁵ Élisabeth Anselin, art. cit., p. 23. Les œuvres sont connues aujourd'hui respectivement sous les titres de « Le Vase d'or », « Le Chevalier Glück » et « Don Juan ». La première traduction du « Pot d'or » fut publiée en courts extraits par Saint-Marc Girardin, qui était également à la *Revue de Paris*.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Dorénavant les titres de ces œuvres suivront ceux de la traduction d'Henri de Curzon, qui est devenue la première traduction intégrale de *Fantasiestücke in Callots Manier* (E.T.A. Hoffmann, *Fantaisies dans la manière de Callot*, traduction par Henri de Curzon, *op. cit.*).

⁶⁸ Élisabeth Teichmann a écrit sur « Jacques Callot » en 1836, ayant indiqué qu'il y avait peut-être eu une traduction : « [« Jacques Callot »], 1836, i [traduction intégrale] » (Élisabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 247.) En effet, à la fin du premier volume des *Contes* choisis d'Hoffmann, édité par Albert Béguin, une note indique que la traduction de « Jacques Callot » est une révision de celle d'Henri Egmont de 1836. (E.T.A. Hoffmann, *Contes d'Hoffmann*, première édition intégrale illustrée des dessins de l'auteur, réalisée sous la direction d'Albert Béguin, traductions d'Henri Egmont, Madeleine Laval, Albert Béguin, André Espiau de La Maëstre, Club des libraires de France, t. I, 1956.) Ainsi, Nicolas Wanlin écrira plus tard : « Il semble que ce texte ait paru pour la première fois en français en juillet 1836 dans les notes des *Contes fantastiques* traduits par Egmont, vol. II, Bethune et Plon, 1836. » (Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans « Gaspard de la Nuit »*, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2010, p. 148, note 24). Cette fois, nous avons la confirmation que, dans son troisième volume, la traduction intégrale de « Jacques Callot » est bien donnée dans ses notes (« Notes du traducteur » dans *Contes fantastiques* d'E.T.A. Hoffmann, traduction nouvelle, précédée d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur par Henry Egmont, ornée de vignettes d'après les dessins de Camille Rogier, t. III, 1836, p. 59-61, note 1).

Steinmetz fait également remarquer que le titre du recueil d'Hoffmann, *Fantaisies à la manière de Callot*, n'apparaît pas dans les *Œuvres complètes* traduites par Loève-Veimars, et qu'il n'existe qu'une brève mention de son existence dans *La Vie de E.T.A. Hoffmann*, le tome XX des *Œuvres complètes*, traité comme un supplément ou comme des « Échantillons »⁶⁹. En somme, le premier recueil de nouvelles d'Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, auquel Bertrand aurait emprunté son sous-titre, est resté dispersé au fil des ans. Seul le titre du livre est connu et les traductions des différentes histoires n'ont jamais été réunies sous une forme unique. Cela est bien évidemment dû au fait que la traduction a été initialement publiée sous forme de périodiques et, même ainsi, une traduction complète selon la structure prévue par l'auteur n'a été réalisée qu'après la tentative infructueuse d'Albert Béguin en 1956-1958, dont la traduction était intitulée *Fantaisies à la manière de Callot*⁷⁰. Il faudra attendre celle d'Henri de Curzon en 1979, qui s'intitule *Fantaisies dans la manière de Callot*⁷¹. Cela explique pourquoi l'étude comparative d'Hoffmann et de Bertrand s'est avérée difficile, ou a été considérée comme superflue. Et lorsqu'Élisabeth Anselin a osé comparer les deux ouvrages, elle a écrit que « bien que les titres présentent des similitudes, la facture des œuvres est quant à elle très différente⁷² », car aucune traduction de la première nouvelle d'Hoffmann dans sa forme complète n'existait à l'époque de Bertrand. Si nous devions procéder à cette confrontation, nous nous fonderions, comme elle, sur des comparaisons thématiques, consistant à chercher des éléments hoffmanniens dans *Gaspard de la Nuit*, plutôt que de comparer les livres du point de vue de leur structure et de leur contenu. Cependant, Bertrand n'a pas utilisé le livre traduit portant le titre de *Fantaisie à la manière de Callot* en tant que modèle pour son propre recueil de poèmes : nous devons tenir compte des résultats des études comparatives précédentes, mais aussi analyser d'autres œuvres qu'Élisabeth Anselin n'a pas examinées. En outre, nous ne comptons pas limiter notre comparaison à deux ouvrages. Cette méthode serait utile pour préciser la période à laquelle le poète a réellement adopté l'influence d'Hoffmann. Que considérerait-il comme important exactement dans le titre des œuvres d'Hoffmann ? Voyons d'abord la question de ses éditions, qu'Élisabeth Anselin n'a que peu abordée.

L'œuvre d'Hoffmann, *Fantaisies à la manière de Callot*, a pour la première fois été introduite dans cette traduction dans l'article biographique de Loève-Veimars, « Les dernières années et la mort d'Hoffmann », paru dans la *Revue de Paris* du

⁶⁹ L'édition de *Gaspard de la Nuit* établie et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Librairie générale française, coll. Classiques de poche, 2002, p. 14, note 1.

⁷⁰ E.T.A. Hoffmann, *Contes d'Hoffmann*, op. cit., 2 vol., 1956.

⁷¹ E.T.A. Hoffmann, *Fantaisies dans la manière de Callot*, traduction par Henri de Curzon, op. cit.

⁷² Élisabeth Anselin, art. cit., p. 28.

25 octobre 1829. Comme le souligne Élisabeth Anselin, une partie du contenu de l'ouvrage lui-même a été traduit par la suite, mais l'ensemble de la structure n'a jamais été reproduit, et les nouvelles extraites n'étaient pas accompagnées de leurs sources. Les textes utilisés à l'époque en tant que références de ces traductions ne sont mentionnés dans aucun des recueils d'Hoffmann par Loève-Weimars, Toussenel, Egmont et d'autres. Il en existe plusieurs possibilités : la première édition d'un livre en quatre volumes parue à Bamberg, Allemagne, en 1814-1815⁷³ ; la seconde édition de ce livre, révisée, en 1819 ; *Ausgewählte Schriften* (*Œuvres choisies*), publiées successivement à Berlin à partir de 1827⁷⁴. À en juger par la facilité d'accès, la date de publication et la quantité d'œuvres incluses, la dernière hypothèse est la plus probable. *Ausgewählte Schriften* a été publié en dix volumes au cours des deux années 1827 et 1828, y compris *Nachtstücke* dans le tome V et *Fantasiestücke in Callots Manier* dans le tome VII. Il n'existe aucun indice permettant de savoir si Bertrand s'est référé à ces éditions allemandes. Mais même s'il a pu en voir la table des matières, il est très peu probable qu'il les ait lues dans la langue originale. En effet, ses références et citations d'écrivains et de peintres allemands se trouvent toutes dans la version française d'Hoffmann. Par conséquent, en cherchant d'autres exemples où *Fantasiestücke* est en français, ce qui aurait attiré son attention, nous trouvons que dans les tomes V et VI de la traduction complète d'Hoffmann par Théodore Toussenel, publiée en 1830, « Le Pot d'or » apparaît avec la phrase, sorte de sous-titre, « Fantaisie à la manière de Callot⁷⁵ ». Toutefois, « Fantaisie » est ici au singulier. Il ne faut pas oublier non plus que dans « Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre » du tome VI, Callot et Rembrandt sont mentionnés côte à côte, mention que suivra Bertrand plus tard : « Ne l'as-tu pas déjà vue sur les tableaux mystérieux de Breughel, de Callot, ou de Rembrandt⁷⁶ ? » ; « ce portrait séduisant de Rembrandt ou de Callot qui priva de son reflet le pauvre Erasme Spikher⁷⁷ ! » La collection complète des traductions d'Hoffmann par Toussenel contient également un certain nombre d'autres contes relatifs à Callot. Les tomes VII et VIII comprennent « La Princesse Brambilla », texte également sous-titré « Caprice d'après les dessins de Jacques Callot ». En outre, étant donné que les tomes V et VI ont été publiés en février 1830 et les tomes VII et VIII

⁷³ E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, Bamberg, Kunz, 4 vol., 1814-1815 ; rééd. Berlin, Maurer, 1819.

⁷⁴ E.T.A. Hoffmann, *Ausgewählte Schriften* (*Œuvres choisies*), Berlin, G. Reimer, vol. 1 à 10, 1827-1828 ; Stuttgart, Brodhag, vol. 11 à 15, 1839. Il y eut également d'autres publications anthologiques après la mort de l'auteur en 1822, dont : E.T.A. Hoffmann, *Erzählende Schriften in einer Auswahl* (*Récits choisis*), Stuttgart, Brodhag, 18 vol., 1827-1831.

⁷⁵ *Œuvres complètes* d'E.T.A. Hoffmann, trad. Théodore Toussenel, t. V et VI, 1830.

⁷⁶ « Les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre » dans *Œuvres complètes* d'E.T.A. Hoffmann, trad. Théodore Toussenel, t. VI, 1830, p. 153.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 216.

en mars de la même année, il est fort probable que Bertrand les ait vus avant de quitter Paris le 31 mars⁷⁸. Et même les tomes XI et XII, publiés en juin, contiennent les « Singulières Tribulations d'un directeur de théâtre ; par l'auteur des pièces fantastiques à la manière de Callot ». Si l'on considère toutes les œuvres dans lesquelles le nom de Callot apparaît, le nombre est plus élevé dans les *Œuvres complètes* traduites par Toussenel que dans celles qui sont traduites par Loève-Veimars, et leurs dates correspondent plus ou moins à la période de séjour du poète à Paris. Certes, concernant le contenu des *Fantasiestücke*, les *Œuvres complètes* d'Hoffmann de Loève-Veimars (notamment le tome VIII, publié en mars 1830), qui comprenaient des traductions des parties principales telles que « Gluck », « Don Juan », « Kreisleriana », etc., peuvent être importantes. Mais l'on ne peut écarter la possibilité que Bertrand se soit également référé à la traduction de Toussenel. En ce qui concerne les *Fantasiestücke*, plutôt que de décider à laquelle des traductions il s'est référé, il est préférable de supposer qu'il connaissait les deux, comme ses contemporains.

Entre-temps, en octobre 1830, Loève-Veimars a publié la suite des *Œuvres complètes* d'Hoffmann sous le titre de *Contes nocturnes* (tomes XIII-XVI) pendant le séjour de Bertrand à Dijon. À en juger d'après le titre, il semble s'agir d'une traduction des *Nachtstücke* d'Hoffmann de 1817. Or là encore, l'original et la traduction ne correspondent pas parfaitement⁷⁹. Des dix histoires supposées, seules quatre figurent dans l'édition de Loève-Veimars (« La Maison déserte », « Ignace Denner », « Le Vœu », « Le Cœur de pierre »), les autres étant remplacées par des histoires provenant de sources différentes. Des six contes restants, certains figurent séparément dans des volumes antérieurs (« Le Majorat » et « Le Sanctus » dans le tome I ; « L'Église des Jésuites » dans le tome VI ; « L'Homme au sable » dans le tome VIII). Cependant, les *Contes nocturnes* de Loève-Veimars constituent un ouvrage ayant déclenché la vogue d'Hoffmann dont témoigne l'article de Sainte-Beuve. En effet, le titre de cet article, « *Œuvres complètes* d'Hoffmann, *Contes nocturnes* », montre qu'il s'agissait d'une critique de la sélection par Loève-Veimars et non de *Nachtstücke* d'Hoffmann⁸⁰. Helen Poggenburg considère cette critique comme « un des seuls comptes rendus des *Contes nocturnes* de E.T.A. Hoffmann à reconnaître l'importance de cette œuvre », et le livre en question comme « le seul ouvrage hoffmannien duquel Bertrand a tiré des épigraphes »⁸¹. En effet, elle n'a jamais été incluse dans le volume principal de *Gaspard de la Nuit*, mais

⁷⁸ Nous reprenons les dates que donne Élisabeth Teichmann dont « la table chronologique des traductions » dans *La Fortune d'Hoffmann en France*, *op. cit.*, p. 237-243.

⁷⁹ E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 2 vol., 1816-1817.

⁸⁰ [Sainte-Beuve], « *Œuvres complètes* d'Hoffmann, *Contes nocturnes* », art. cit.

⁸¹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 86, note 11.

dans « Scarbo », trouvé dans son appendice « Pièces détachées du portefeuille de l'auteur », l'œuvre d'Hoffmann est citée en épigraphe.

Il regarda sous le lit, dans la cheminée,
dans le bahut ; – personne. Il ne put
comprendre par où il s'était introduit,
par où il s'était évadé.

Hoffmann. – *Contes nocturnes*⁸².

En considérant la date de la rédaction du poème, Helen Poggenburg suppose qu'il pourrait avoir été motivé par la critique de Sainte-Beuve⁸³. L'œuvre originale d'Hoffmann et la traduction de Loève-Weimars portaient le même titre, et c'est cette dernière qui a été popularisée par Sainte-Beuve. Cependant, la recherche dans les tomes XIII à XVI de la sélection de Loève-Weimars ne révèle pas la source citée ci-dessus. Même si l'on tente de la retrouver dans les contes des *Nachtstücke* originaux d'Hoffmann, qui étaient dispersés dans d'autres tomes, aucune référence probable de la citation n'a pu être trouvée, ni non plus dans « le chef-d'œuvre⁸⁴ » selon Sainte-Beuve, « La Cour d'Artus » (texte inclus dans le tome VIII de la collection de Loève-Weimars). Il s'agit du meilleur exemple de cas où la source de l'épigraphe de Bertrand est inconnue, bien que le titre du livre soit donné. L'on suppose qu'il s'agit d'une création écrite de mémoire ou d'une adaptation à un poème. Cependant, comme le souligne Marcel Breuillac, il est clair qu'Hoffmann a participé à la conception du personnage-clé de « Scarbo » dans *Gaspard de la Nuit*⁸⁵. Selon le même critique, Bertrand « cherche comme lui [Hoffmann] à arriver à la confusion des arts : il s'essaie à faire ressentir au lecteur de ses proses cadencées une impression identique à celle qu'il éprouvera en présence d'un tableau ou à l'audition d'une œuvre musicale⁸⁶ ». En revanche, Suzanne Bernard se montre circonspecte à cet égard : « La question des dates doit toutefois inciter à beaucoup de prudence en ce qui concerne cette influence⁸⁷. » En effet, l'idée de « Scarbo » de Bertrand a d'abord été conçue dans le contexte frénétique de *Smarra* (1821) et de *Trilby* (1822) de Nodier. Mais cette fois, le texte de « Scarbo » montre que les débuts des strophes 1 à 3 sont

⁸² *Ibid.*, p. 280.

⁸³ « Pour préciser la date de composition de ce poème, nous observons que Sainte-Beuve a rendu compte de cet ouvrage d'Hoffmann dans *Le Globe* du 7 décembre 1830. » (*ibid.*, p. 368, note 2.)

⁸⁴ [Sainte-Beuve], « *Œuvres complètes* d'Hoffmann, *Contes nocturnes* », art. cit.

⁸⁵ « Un de ses héros favoris est *Scarbo*, nain difforme et terrifiant, qui la nuit vient l'assiéger dans son "sommeil fantastique". Il semble en avoir trouvé l'idée première dans un passage des *Contes nocturnes*. » (Marcel Breuillac, « Hoffmann en France (Étude de littérature comparée) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 14, n° 1, janvier-mars 1907, p. 99.)

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959, p. 53.

respectivement : « Oh ! que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo [...] », « Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire [...] », « Que de fois je l'ai vu descendre du plancher [...] »⁸⁸. Les sens auditif et visuel sont perturbés l'un après l'autre dans l'obscurité d'une nuit fantastique. Marcel Breuillac semble avoir raison lorsqu'il qualifie l'intention du poète, à savoir donner à une telle œuvre une épigraphe portant le nom d'Hoffmann, musicien et illustrateur, « la confusion des arts⁸⁹ ». L'ajout du nom d'Hoffmann aux mots-clés associés à « Scarbo », issu du courant frénétique, ajoute à cette énigme l'image fantastique d'un artiste à l'atmosphère musicale et picturale, créant ainsi une ambiance nouvelle et plus riche. Henri Corbat résume l'influence d'Hoffmann en trois emprunts essentiels : « le nain railleur, Scarbo le satanique », « un procédé littéraire » qui « permet d'établir de secrètes correspondances entre la poésie, la peinture et la musique » et « un mode de description », c'est-à-dire le moyen de « décrire l'indescriptible, d'exprimer l'inexprimable »⁹⁰. En fin de compte, Bertrand a retiré cette pièce, qui citait ou donnait l'impression de citer le conte d'Hoffmann, du volume principal de *Gaspard de la Nuit*. Dans ses *Fantaisies*, le conte « fantastique » est toujours soigneusement évité.

Un autre exemple d'élément hoffmannien n'ayant pas été réellement adopté est le prénom « Aloysius », également mentionné dans le chapitre précédent. Ce nom n'a été utilisé par Bertrand que pendant une brève période, en 1840, dernière année de sa vie, longtemps avant d'être popularisé par Baudelaire. L'on a ainsi pensé que notre poète avait profité de la mode de la jeunesse romantique pour donner à « Louis » un caractère archaïque. Néanmoins, lors d'une période antérieure, ce nom était quelque peu en vogue. C'est précisément à cette époque que Loève-Veimars, ayant consolidé sa position d'introducteur d'Hoffmann, a fait une pause dans sa traduction et a commencé à écrire de manière créative. Il a publié une nouvelle intitulée « Aloysius Block » dans la *Revue de Paris* en 1829, alors que Bertrand était encore à Paris⁹¹. Dans *Le Figaro* de 1831, cette présence a été louée comme celle d'une nouvelle étoile, le « plus singulier des poètes fantastiques de l'Allemagne sur une autre ligne qu'Hoffmann⁹² ». Raymond Brucker a publié une nouvelle fantastique signée « Aloysius Block », également dans *L'Artiste*⁹³. Il a utilisé ce pseudonyme une nouvelle fois pour une autre nouvelle, « Elisabeth Levasseur », signée « Aloysius Block (R. Brucker) » dans la *Revue de Paris* en 1832⁹⁴,

⁸⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 280.

⁸⁹ Marcel Breuillac, art. cit., n° 14, 1907, p. 99.

⁹⁰ Henri Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, José Corti, 1975, p. 92-93.

⁹¹ François-Adolphe Loève-Veimars, « Aloysius Block », *Revue de Paris*, 24 mai 1829, p. 129-137.

⁹² Anonyme, « Aloysius Block », *Le Figaro*, 16 avril 1831, p. 1.

⁹³ Aloysius Block, « Les Deux Notes », *L'Artiste*, 3 avril 1831, p. 116-119.

⁹⁴ Aloysius Block [Raymond Brucker], « Elisabeth Levasseur », *Revue de Paris*, janvier 1832, p. 93-121.

ainsi que pour plusieurs nouvelles publiées entre 1833 et 1835⁹⁵. Ainsi, « Aloysius » n'était pas seulement le nom employé en premier lieu par le traducteur d'Hoffmann⁹⁶, mais il était aussi celui que préféraient les romantiques pour celui d'une future vedette après Hoffmann. En outre, l'année 1833 est précisément celle où une publicité pour le nouveau titre du recueil de Bertrand apparaît, à la fin de *La Vie de E.T.A. Hoffmann* de Loève-Weimars, publiée chez Renduel⁹⁷, dans une période où le poète était de plus en plus influencé par le travail du traducteur. Bien qu'il n'ait lui-même que rarement utilisé ce nom, Sainte-Beuve, en intitulant son article « Aloïsius Bertrand », met l'accent sur l'année 1830 et insiste sur un nom qui rendrait plus palpable son lien avec Hoffmann.

En outre, à cette époque, Bertrand expérimente un conte hoffmannien. Un peu après 1831, alors que ses contemporains Balzac, Musset et Nerval avaient commencé à utiliser l'adjectif « fantastique » dans leurs récits et leurs articles, il publie en 1833 une nouvelle intitulée « Perdue et retrouvée. Conte fantastique » dans *Les Grâces. Journal du beau sexe*⁹⁸, revue illustrée éphémère qui parut en huit livraisons entre le 26 octobre et le 1^{er} décembre 1833. Bertrand y a publié trois œuvres sous la signature de « Ludovic Bertrand » (une pièce dans chacun des numéros 4, 6 et 7, respectivement « Les Conversions », « La Giroflée », « Perdue et retrouvée »⁹⁹). Aux œuvres de notre poète, Helen Poggenburg ajoute « Un souvenir », signé « J. L. » et publié dans le numéro 5¹⁰⁰. En effet, cette signature est très proche des initiales « J.-L. B. », autrefois utilisées dans la revue *Le Provincial*. Selon Helen Poggenburg, Bertrand aurait contribué à la revue sans interruption, du numéro 4 au numéro 8, le dernier. La revue ne mentionne pas le nom du rédacteur en chef, mais nous savons, par une lettre adressée à Bertrand, qu'il s'agissait d'Amédée Gayet de Cesenas, également écrivain dijonnais, journaliste et ami du poète¹⁰¹, et qui, d'après les recherches de Helen Poggenburg, était né en 1810, avait fait ses débuts

⁹⁵ Par exemple, « Lucrèce » signé par M. Aloysius Block dans *Le Livre des conteurs*, Allardin, t. II, 1833, p. 173-204 ; « Ugolino » signé par Aloysius Block, *ibid.*, t. IV, 1833, p. 209-246.

⁹⁶ Roger Aïm note que les contes d'Hoffmann ont également des personnages portant ce nom : « On trouve dans les contes d'Hoffmann, traduits par Loève-Weimars, un Aloysius Brandstetter (Le jeune Traugott) et un Aloysius Walter (L'Église des Jésuites). » (Roger Aïm, *Aloysius Bertrand : épopée de son grand œuvre, "Gaspard de la Nuit"*, Tusson, Du Lérot, 2014, p. 51, note 1.)

⁹⁷ Fernand Rude, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁸ Ludovic Bertrand, « Perdue et retrouvée. Conte fantastique », *Les Grâces. Journal du beau sexe*, n° 7, 26 novembre 1833, p. 3-6.

⁹⁹ Ludovic Bertrand, « Les conversions (proverbe dramatique) », *Les Grâces. Journal du beau sexe*, n° 4, 11 novembre 1833, p. 1-6 ; « La Giroflée », *ibid.*, n° 6, 21 novembre 1833, p. 13.

¹⁰⁰ J. L., « Un souvenir », *ibid.*, n° 5, 16 novembre 1833, p. 1-3. Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 453, note 1. D'ailleurs, dans le numéro 6, avant « La Giroflée », une pièce est intitulée « La Grand'mère (Ballade) » et signée seulement « B..... ». (B..., « La Grand'mère (Ballade) », *ibid.*, n° 6, 21 novembre 1833, p. 12.)

¹⁰¹ Voir la lettre d'Antoine Tenant de Latour à Bertrand, [21 ou 28 novembre 1833] ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 892.

littéraires à Dijon avec *La Conquête d'Alger* (1830), avant de s'installer à Paris, où il fréquentait Hugo et ses amis¹⁰². Plus tard, Gayet de Cesenas fut l'un des principaux rédacteurs du *Constitutionnel*. La revue qu'il a créée, *Les Grâces*, publiait principalement des contes courts, des pièces de théâtre et parfois des poèmes. Le nom de « Ludovic Bertrand », qui y apparaît, a été utilisé par notre poète entre 1831 et 1834. Ce « Perdue et retrouvée », sous-titré « conte fantastique », confirmerait, sur le plan du contenu, l'importance du topos du « poète assis sur un banc dans un jardin public¹⁰³ » qui revient dans *Gaspard de la Nuit*, ainsi que le souligne Helen Poggenburg. Comme dans la préface de *Gaspard de la Nuit*, le début du récit raconte l'histoire d'un promeneur dans un parc qui ramasse une bague mystérieuse et la rend à son propriétaire également mystérieux, après l'avoir rencontré :

Il était sept heures à l'horloge des Tuileries, et déjà la foule bigarrée, papillonnante des promeneurs s'envolait en légers essaims, aux approches de la nuit ; les femmes emportant dans leurs cheveux, dans leurs vêtements de soie, de doux parfums ravies aux orangers en fleurs. Moi-même – je m'étais levé indolemment de mon banc solitaire et, bercé par les extatiques préoccupations qui me font ressembler à un buveur d'opium, je me dirigeais vers les grilles.

Un éclat de lumière jaillit à mes pieds, du milieu des blancs cailloux qui sablent les allées du jardin. Je me baisse et j'aperçois une bague qui sans doute avait été perdue pendant les jeux folâtres de la soirée. Une jolie bague, ma foi ! petite, petite à y loger un doigt d'enfant ! le diamant en étincelait comme l'œil d'un basilic : on eût dit qu'un lutin avait été emprisonné par quelque enchanteur dans le chaton de cette bague ; toujours est-il, que je crus avoir fait la trouvaille d'un de ces talismans d'autant plus précieux qu'ils sont plus rares depuis la mort de la bonne sultane Schéhérazade. La féerie d'Orient s'est éteinte avec la lampe merveilleuse de Saladin [*sic*].

Jugez si mon imagination se mit en danse, la folle ! mon regard plongeait dans la lanterne magique de la création. Je descendais de mine en mine au centre de la terre où les gnomes forgent la fameuse clé d'or qui ouvre toutes les portes et tous les coffres ; je plongeais dans le liquide palais des mers pour ramasser les perles qui y naissent et roulent sous les pas des ondines, j'aidais les salamandres à brasser et à fondre les métaux dans l'ardente fournaise des volcans ; je m'élevais sur les ailes des sylphes à une hauteur si incommensurable que le globe terrestre ne m'apparaissait plus que comme un moucheron égaré dans les plaintes de l'air. Et j'étais aussi intrépide que lorsqu'au mois de décembre, je m'endors sur l'oreille gauche, dans mon lit bien bassiné, après avoir eu soin au préalable de placer perpendiculairement l'éteignoir sur la chandelle, et d'enfoncer mon bonnet de coton jusqu'au

¹⁰² *Ibid.*, p. 930, note 1.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 448, note 1.

bout de mon nez¹⁰⁴ !

Les derniers paragraphes, ainsi que l'observe également Helen Poggenburg, sont comme « un résumé des poètes du troisième livre » de *Gaspard de la Nuit*, avec la présence d'« ondines » et de « salamandres » : « Adieu mes excursions dans le pays des gnomes, des sylphides, des salamandres et des ondines¹⁰⁵ ! » Les images utilisées dans le recueil de poèmes sont déjà disséminées de part et d'autre. En outre, comme l'écrit Stéphane Lelièvre, « le fantastique de Bertrand se caractériserait donc tout d'abord par le réemploi de motifs fantastiques empruntés à Hoffmann¹⁰⁶ ». En effet, les motifs qui apparaissent ci-dessus sont familiers, non seulement dans *Gaspard de la Nuit* mais aussi dans les œuvres d'Hoffmann. Ce « conte fantastique » peut donc être considéré comme un bon exemple à la fois des premières étapes de *Gaspard de la Nuit*, notamment de sa première préface, et de la pratique hoffmannienne de Bertrand. Fait encore plus intéressant, cette nouvelle était la deuxième parue dans le septième numéro des *Grâces*, précédée du poème « Fantaisie » qui ouvre le numéro. Cette pièce est signée « H. H. » et est probablement l'œuvre d'Hippolyte Hostein, collaborateur habituel de la revue¹⁰⁷. On ne peut nier la possibilité que cet ordre soit une coïncidence, mais il est significatif que le poème « Fantaisie » et le conte « fantastique » apparaissent côte à côte dans le même numéro de la revue.

Il est bien doux d'entendre,
À minuit, quand la mer est toute pâle et tendre,
Les chants des gondoliers couchés dans leurs bateaux,
Par les vagues bercés s'assoupir sur les eaux :
Il est bien doux au ciel de compter les étoiles ;
D'ouïr le vent du soir se couchant dans les voiles ;
Il est doux d'observer l'arc-en-ciel radieux,
Basé sur l'océan, s'épanouir aux cieux¹⁰⁸.

« Il est [bien] doux... », au début de cette « Fantaisie », est une formule répétée dans les vers suivants, rappelant la première strophe du « Clair de lune », dans le troisième livre

¹⁰⁴ Ludovic Bertrand, « Perdue et retrouvée. Conte fantastique », art. cit., p. 3-4.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Stéphane Lelièvre, art. cit., p. 136.

¹⁰⁷ Par exemple, dans le premier numéro des *Grâces*, une nouvelle intitulée « L'Île frivole » est parue sous le nom d'Hippolyte Hostein (p. 3-7), et à partir du deuxième numéro, une pièce portant la signature « H. H. » a souvent été publiée. La note du poème « Fantaisie » du septième numéro se lit comme suit : « Les deux poésies intitulées : ADIEU et À UNE JEUNE FILLE, sont du même auteur. » (p. 2). « Adieu » est placée immédiatement après « L'Île frivole » signée Hippolyte Hostein dans le premier numéro, et « À une jeune fille » suit également la nouvelle « Les vieux époux », signée « H. H. » dans le deuxième numéro.

¹⁰⁸ « Fantaisie », *Les Grâces. Journal du beau sexe*, n° 7, 26 novembre 1833, p. 1-2.

de *Gaspard de la Nuit* : « Oh ! Qu'il est doux, quand l'heure tremble au clocher, la nuit, de regarder la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or ¹⁰⁹! »

À ce moment, le recueil de poèmes de Bertrand s'appelait encore *Bambochades romantiques*. La lettre à sa mère du 1^{er} août 1829 donne la dernière référence connue de ce titre¹¹⁰. Il y est aussi noté que l'éditeur prévu, Sautelet ou Delangle, a fait faillite. Après une période de retrait à Dijon, on pense que Bertrand a confié le manuscrit retravaillé à un éditeur parisien, probablement en avril 1833. Il l'avait montré à Renduel, rebaptisé *Gaspard de la Nuit*, et il était prêt à être publié. Le 14 avril, la mère du poète lui écrit pour le féliciter de sa décision de publier (bien qu'il n'y ait aucune mention du nouveau titre ici)¹¹¹. Le 1^{er} mai, dans une lettre adressée au « cher Ludovic », Gustave de Damas lui conseille de se présenter à Renduel, l'éditeur de « votre *Gaspard* »¹¹². En juillet et août, comme en témoignent les lettres qu'ils adressent à l'auteur, d'autres amis attendent avec impatience la publication de « Gaspard » ; la signature abondamment utilisée dans ces lettres qui indiquent la décision de publier *Gaspard de la Nuit*, et celle qu'il a employée lors de la publication du conte fantastique dans *Les Grâces* sont les mêmes : « Ludovic Bertrand ». Le septième numéro du journal qui paraît le 26 novembre 1833 est important car il prouve que l'auteur de *Gaspard de la Nuit* avait conscience de l'influence d'Hoffmann et travaillait à cette époque dans ce sens.

Il ne faudra pas attendre longtemps pour que Bertrand ajoute au titre de son recueil de poèmes son sous-titre comportant le mot « Fantaisies », utilisé dans l'œuvre qui précède son « Perdue et retrouvée ». En 1832-1833, Loève-Weimars publie la suite des œuvres complètes d'Hoffmann (tomes XVII-XIX), mais même si son titre est *Œuvres complètes de E.T.A. Hoffmann*, les premières pages contiennent toutes le titre *Contes et fantaisies*. En outre, la sélection de *Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann* par Henry Egmont, qui était apparu en tant que nouveau traducteur en 1836, comportait au début de son premier volume la « Notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann » dans laquelle l'œuvre de 1814 est intitulée *Fantaisies à la manière de Callot*¹¹³. Le mot « fantaisies » se retrouve à de nombreux autres endroits. Par exemple, dans la même notice, une explication révèle qu'« Hoffmann avait publié antérieurement les *Contes nocturnes* et les

¹⁰⁹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 173.

¹¹⁰ Lettre de Bertrand à sa mère et à sa sœur, 1^{er} août 1829 ; *ibid.*, p. 865.

¹¹¹ Lettre de sa mère à Bertrand, 14 avril 1833 ; *ibid.*, p. 883. Voir aussi la chronologie établie par Helen Poggenburg : « Avant le 14 avril : Eugène Renduel annonce la publication de GN [*Gaspard de la Nuit*]. » (*ibid.*, p. 60.)

¹¹² Lettre du comte Gustave de Damas à Bertrand, 1^{er} mai [1833] ; *ibid.*, p. 885.

¹¹³ Henry Egmont, « Notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann », dans *Contes fantastiques* d'E.T.A. Hoffmann, trad. Henry Egmont, t. I, 1836, p. xviii.

*Fantaisies*¹¹⁴ » et, dans le conte même de l’auteur allemand, « L’Homme au sable », qui figure dans le même volume, on peut lire la description suivante : « Nathanael extrayait du fin fond de tous ses tiroirs tout ce qu’il avait écrit ou composé autrefois, poèmes, fantaisies, nouvelles, rêveries, romans¹¹⁵. » En d’autres termes, « fantaisies » était devenu un mot pour désigner une nouvelle création comportant des éléments musicaux et picturaux, mais évoquant aussi Hoffmann. Bertrand a laissé un brouillon de la couverture « *Fantaisies / à la manière / de Rembrandt et de Callot / par / Caspard [sic] de la Nuit* » en 1835. L’année suivante, il a modifié le titre en « *Gaspard de la Nuit / Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot / par / Louis Bertrand* ». Ses « Fantaisies » rejoignent ainsi son œuvre à travers la mode et la pratique des textes hoffmanniens durant la période située entre 1833 et 1836.

2. LES FANTASIESTÜCKE IN CALLOTS MANIER D’HOFFMANN ET LES FANTAISIES À LA MANIÈRE DE REMBRANDT ET DE CALLOT DE BERTRAND

Callot et les artistes romantiques français

Bertrand, qui avait été témoin de l’engouement pour les traductions d’Hoffmann dès son arrivée à Paris en 1828, écrivait son propre conte fantastique à partir de 1833 environ. Nous avons considéré l’ajout de la description « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot » lors de la deuxième vague de popularisation de la traduction d’Hoffmann, entre 1833 et 1836, et la pratique hoffmannienne adoptée par le poète. Cependant, l’utilisation de deux titres originaux, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* et *Keepsake fantastique*, et des termes « fantaisies » et « fantastique » traduit-elle une intention particulière ? Et pourquoi Bertrand a-t-il ajouté un élément qui ne figurait manifestement pas dans l’œuvre d’Hoffmann, c’est-à-dire « Rembrandt » ? La partie ajoutée est-elle celle où se manifeste l’originalité des « Fantaisies » de Bertrand ? Afin de répondre à ces questions, nous examinerons le contenu des « Fantaisies » de Bertrand et d’Hoffmann, en accordant une attention particulière aux similitudes et aux différences qui entre eux apparaissent. Quel sens chacun de ces deux écrivains attachait-il à l’existence de Callot ? À l’époque de notre

¹¹⁴ *Ibid.*, p. xvii.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 301-302.

poète, ce grand graveur lorrain du XVII^e siècle était également l'un des favoris des jeunes romantiques.

Dans le recueil collectif dirigé par Francis Claudon sur notre poète, deux articles s'intéressent à la relation entre Bertrand et Callot, celui de Béatrix Guillot, « Jacques Callot et Aloysius Bertrand », et celui de Paulette Choné, « À propos de Bertrand et Callot »¹¹⁶. Ce dernier montre que Callot était très connu à l'époque romantique et que Bertrand avait pu voir des œuvres de lui. Paulette Choné souligne l'engouement pour Hoffmann et le fait que Bertrand et Gautier étaient les « contemporains des articles du *Magasin Pittoresque* (1833, 1836), de *L'Artiste* (1839), du *Journal des Demoiselles* (1841)¹¹⁷. » Nicolas Wanlin, dans une étude portant sur la signification du « pittoresque » chez Bertrand, qui procède à des comparaisons avec d'autres peintres et a approfondi l'étude des aspects picturaux de *Gaspard de la Nuit*, s'appuie également sur ses recherches. Il souligne, entre autres, que les deux articles illustrés de gravures de Callot publiés dans *Le Magasin pittoresque* en 1833, en mars probablement et en juin 1836, ont été prépondérants tant pour le monde littéraire que pour notre poète¹¹⁸. Selon lui, ce fut l'occasion pour la « biographie romanesque (et romancée)¹¹⁹ » de Callot de se répandre. Ce point est également cohérent avec le fait que le manuscrit final de *Gaspard de la Nuit* a été achevé au plus tard en septembre 1836. En outre, l'année 1833 est précisément la date à laquelle Loève-Veimars a publié la suite des *Œuvres complètes de E.T.A. Hoffmann* (tomes XVII-XIX) en octobre ainsi que *La Vie de E.T.A. Hoffmann*, qui est également traitée comme un supplément à celles-ci. À la fin de ce dernier volume, figure une publicité pour une publication à venir, « Louis BERTRAND / Caspard [*sic*] de la Nuit, 1 vol. in-8¹²⁰ ». Par ailleurs, Bertrand lui-même avait publié une nouvelle intitulée « Perdue et retrouvée. Conte fantastique » dans *Les Grâces*, le 26 novembre de la même année. Ce fut en effet une année importante, non seulement pour la diffusion de l'image de Callot par le magazine, mais également pour la commémoration du début de la pratique hoffmannienne par notre poète.

¹¹⁶ Béatrix Guillot, « Jacques Callot et Aloysius Bertrand », dans *Les Diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, sous la direction de Francis Claudon, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. Figures libres, 1993, p. 69-94 ; Paulette Choné, « À propos de Bertrand et Callot », *ibid.*, p. 95-109.

¹¹⁷ Paulette Choné, art. cit., p. 97.

¹¹⁸ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 84. Voir également deux articles dans *Le Magasin pittoresque* : « Callot » (1833, p. 92-93) et « Les Bohémiens » (1836, p. 188-190). Le premier est de la douzième semaine de 1833 (probablement mars) et le second de la vingt-quatrième semaine de 1836 (juin). Le journal était aussi publié sous forme de livre annuel, avec un avant-propos daté du 31 décembre de chaque année. Il y avait, bien évidemment, des articles introductifs sur l'œuvre d'Hoffmann et sur lui-même : « Un Amateur de points de vue » (1833, n° 3 [1^{er} mars], p. 22-23), « Hoffmann » (1833, n° 19, p. 151-152). Ce dernier montre même les fac-similés de trois dessins exécutés par Hoffmann.

¹¹⁹ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 84.

¹²⁰ Fernand Rude, *op. cit.*, p. 32.

Comme pour encourager la poursuite des traductions de Loève-Weimars, qui recevaient un bon accueil depuis 1829, *Le Magasin pittoresque* est illustré d'estampes donnant un aperçu de l'œuvre de Jacques Callot, le graveur qu'Hoffmann avait mentionné dans le titre de son premier livre, dans ses œuvres représentatives de ses caractéristiques. L'article intitulé « Callot » de 1833 comprend, dans l'ordre d'apparition au sein du journal, un portrait de l'artiste par Antoon van Dyck, et des œuvres représentatives de Callot, « La Paresse », « Un gueux » et « Franca-Trippa e Fritellino ». L'article intitulé « Les Bohémiens » de 1836 est illustré de deux estampes, aujourd'hui connues sous le nom de « Les Bohémiens en marche ». Bien que de nombreux chercheurs déplorent le peu d'indices permettant de savoir quelles sont les gravures de Callot que Bertrand a réellement vues, le fait qu'elles apparaissent dans ces journaux et qu'elles étaient aisément disponibles à l'époque est significatif. Selon Helen Poggenburg, Bertrand a inséré « la réplique parodique¹²¹ » au portrait et à la représentation de Callot que l'on trouve dans *Le Magasin pittoresque* accompagnant son poème « Le Raffiné », ce qui pourrait être la preuve que le poète se servait de ce journal pour écrire ses poèmes. En outre, le « Franca Trippa, e Fritellino » en particulier, qui conclut l'article de 1833, fait partie d'une importante série de « Balli di sfessania », dont il ne reste que vingt-quatre exemplaires. Hoffmann s'est inspiré de huit d'entre eux pour écrire *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot (La Princesse Brambilla. Caprice d'après les dessins de Jacques Callot, 1820)*, composé de huit histoires, dont le sous-titre rappelle *Fantasiestücke in Callots Manier*¹²². Il a également utilisé ces gravures en guise d'illustrations. *Le Magasin pittoresque*, qui offrait une occasion rare de voir ces estampes, est considéré comme « le premier magazine illustré français¹²³ ». Lancé en janvier 1833 par Édouard Charton, ce journal très populaire publiait huit pages chaque semaine jusqu'à ce qu'il devienne bimensuel à partir de juillet 1850. Cette encyclopédie populaire abordait toutes sortes de sujets touchant à l'actualité scientifique et technique. Elle publiait aussi

¹²¹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 310, note 3.

¹²² « *Prinzessin Brambilla (Princesse Brambilla)* fut composé au cours de l'été 1820 et parut en novembre de la même année chez Max, à Breslau. Le cadre du récit fut inspiré à Hoffmann par un carton de gravures de Callot, les *Balli di sfessania*, qui évoquent divers personnages de la commedia dell'arte. Ce carton avait été offert à Hoffmann par le docteur Koreff, pour son quarante-quatrième anniversaire. Les gravures en question devaient servir d'illustration à l'édition de 1820 ; elles ont été reprises telles quelles dans les éditions ultérieures. » (« Notice bibliographique », dans *Princesse Brambilla* d'E.T.A. Hoffmann, texte français et introduction par André Espiau de La Maëstre, préface de Stefan Zweig, Édition Phébus, 1980.) Bien que des reproductions des estampes de Callot aient été utilisées comme illustrations dans le livre original d'Hoffmann, on ne les retrouve pas dans les traductions françaises des années 1830. Seulement l'exemplaire de Toussenel (1838), sur lequel nous reviendrons plus loin, porte la mention « orné de 8 belles vignettes », mais il utilise des illustrations très différentes de celles d'Hoffmann.

¹²³ Voir Marie-Laure Vincent-Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du "Magasin pittoresque", 1833-1870*, Honoré Champion, 2002.

des introductions littéraires et artistiques, des carnets de voyage et des articles historiques. Elle était calquée sur le magazine britannique *Penny Magazine* et reproduisait de nombreuses illustrations gravées sur bois. Sa popularité explosive a conduit à la renaissance et au développement de cette technique d'illustration en France. Dans l'article de 1833 sur lequel nous nous concentrons, la vie de Callot est décrite en détail. Nous y apprenons que l'artiste, né à Nancy vers 1592, a appris la technique de la gravure à l'eau-forte à Florence, en Italie, vers l'âge de 20 ans, et qu'il y a travaillé comme graveur de la cour. Ses coups de pinceau sont décrits comme suit :

Le crayon fantastique [de Callot] a bien créé les diables les plus laids, les plus poétiques, les plus divertissants de l'enfer, les masques les plus fous, les plus grotesques, les plus ridicules du carnaval de Rome, les mendiants les plus déguenillés, les plus piteux, les plus fainéants et les plus rusés d'Espagne, de Navarre et de France¹²⁴.

Le mot « fantastique » est également utilisé, ainsi que Filip Kekus le souligne, comme s'il était emprunté à Hoffmann qui a qualifié les gravures de Callot de « fantastiques (*phantastischen*) »¹²⁵. L'article décrit ensuite trois catégories de l'œuvre du graveur, donnant un large éventail de figures humaines, allant des paysages de guerre à la scène de genre, en passant par la société courtoise. Callot sera plus tard considéré comme le père de la gravure française sur cuivre, abordant les « sujets historiques », les « sujets religieux » et « les fantaisies, caprices, diableries, mascarades, danses, gueuseries, etc »¹²⁶. Il est à noter que le mot « fantaisies » est présent dans la dernière entrée. Ainsi, la série d'œuvres actuelles la plus connue de Callot, *Les Misères et les Malheurs de la guerre* (1633), semblerait appartenir à la première entrée. Il s'agit pourtant d'une œuvre tardive de l'artiste, qui serait mort en 1635, et d'un réquisitoire contre la folie humaine à travers l'art, sur le thème de la guerre de Trente Ans (1618-1648). Depuis sa jeunesse, « tour à tour en faveur près du grand-duc de Florence, de l'Infante des Pays-Bas, de Louis XIII, et de son souverain légitime le duc de Lorraine¹²⁷ », jusqu'à l'époque où il était actif, il était connu pour ses caricatures et ses peintures de genre, un groupe d'œuvres qui pourrait appartenir à la dernière des entrées de la classification proposée par *Le Magasin pittoresque*. L'une de ses principales tâches, notamment après avoir connu les festivals et le théâtre italiens, était de réaliser des peintures pour les arts du spectacle, en particulier

¹²⁴ « Callot », dans *Le Magasin pittoresque*, n° 12, [mars] 1833, p. 92.

¹²⁵ Filip Kekus, « *Gaspard de la Nuit* et la fantaisie romantique », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Classiques Garnier, 2010, p. 55.

¹²⁶ « Callot », art. cit., p. 92.

¹²⁷ *Ibid.*

pour la commedia dell'arte. Il était célèbre pour des gravures représentant des personnages qui donnaient une impression comique, comme ceux de l'œuvre de Bertrand « La Viole de Gamba », Arlequin, Cassandre, Colombine, etc. Cet article biographique se conclut par l'estampe « Franca-Trippa e Fritellino », tirée de la série *Balli di sfessania*, connue pour son atmosphère. L'absence de peintures de guerre et de paysages dans cet article et le fait qu'à l'exception des deux premiers portraits et peintures religieuses, le reste est dominé par ces caricatures et peintures de genre, suggèrent que les estampes vues par Bertrand étaient également de ce type. Protégé par la cour, Callot a utilisé des sujets familiers, parfois obscurs, renouvelant à cette occasion la technique de l'eau-forte qui donne lieu à des lignes fines et à des ombres subtiles. C'est précisément parce que Callot a dès sa jeunesse maîtrisé la peinture de genre, avec son sens aigu du détail et son habileté à saisir les différents visages des êtres humains, qu'il a pu connaître par la suite un grand succès dans la peinture de guerre et de paysage. Sa technique s'est également répandue dans toute l'Europe grâce aux livres écrits par ses élèves, et l'on sait que Rembrandt était un collectionneur d'estampes de Callot.

Selon Nicolas Wanlin, cet article du *Magasin pittoresque* fut « une des premières notices biographiques sur le graveur destinées au grand public¹²⁸ ». Le critique signale aussi qu'à peu près à la même époque, dans les années 1830, Samuel Henry Berthoud a publié un article intitulé « Une aventure de Jacques Callot. 1609¹²⁹ ». Quoiqu'il en soit, au moment de l'essor de la traduction des contes d'Hoffmann, Callot devient populaire dans le monde littéraire français. Comme l'a souligné Paulette Choné¹³⁰, Gautier lui aussi fasciné par Hoffmann est souvent mentionné comme contemporain de Bertrand. Il cite le nom de Callot à plusieurs reprises dans des feuilletons artistiques et dramatiques. Voici ce qu'écrit Marie-Hélène Girard à ce sujet :

Il faut ajouter que l'attention de Gautier a sans doute été attirée sur Callot par l'œuvre d'Hoffmann, pour lequel il professa une grande admiration dès le début de sa carrière ; et il semble que l'idée qu'il se fait de l'œuvre du graveur procède en grande partie du prologue des *Fantaisies à la manière de Callot*¹³¹.

Avec la popularité croissante de la recherche historique, dans sa ville natale, des notes sont rédigées sur Callot en 1836 et 1838, dans les *Mémoires de la Société royale*

¹²⁸ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 90.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 84, note 56. Voir également Samuel-Henry Berthoud, « Une aventure de Jacques Callot. 1609 », dans *Légendes et traditions surnaturelles des Flandres* [1831], Garnier Frères, 1862, p. 368-375.

¹³⁰ Paulette Choné, *art. cit.*, p. 95-96.

¹³¹ *Jacques Callot. 1592-1635* [catalogue de l'exposition, Nancy, musée historique lorrain, 13 juin-14 septembre 1992], Réunion des musées nationaux, 1992, p. 96.

des sciences, lettres et arts de Nancy, par exemple¹³². Gautier fait référence à Callot dès 1831, peu de temps après la première traduction d'Hoffmann. Il y fait l'éloge des « contes inédits » de l'auteur allemand, où tant est décrit, « la vie extérieure réelle » et « la vie intérieure et imaginative », ainsi que « le ciel et l'enfer, le dessus et le dessous, ce qui est et ce qui n'est pas »¹³³. Il les relie à la polyvalence de l'écrivain lui-même et poursuit ses considérations, toujours en mentionnant Callot :

Car, quel autre qu'un musicien aurait pu décrire toutes ces sensations musicales si déliées et si subtiles qui font le charme de la *Vie d'artiste*, des *Maîtres chanteurs* et de *Don Juan* ; quel autre qu'un peintre, concevoir et accomplir avec une aussi rare perfection *Salvator Rosa* et *L'Église des Jésuites* ; quel autre qu'un ivrogne et qu'un hypocondre, ces monstres informes, ces caricatures grotesques, ces masques à la manière de Callot ou des *Songes drolatiques* de Rabelais, qu'il fait voir sur des fonds noirs ou blancs¹³⁴.

Est répétée l'image d'Hoffmann en tant que musicien, peintre et, de surcroît, en tant qu'être capable de sublimer le rêve macabre et comique dans son œuvre. Callot est ici associé aux « caricatures grotesques » incarnant l'ivrognerie et l'hypocondrie. Gautier pensait à ses caricatures et à ses dessins imaginatifs plutôt qu'à ses paysages et à ses peintures historiques. Le nom du graveur est également utilisé deux fois dans le poème « Albertus » du même Gautier, qui a peut-être été composé la même année :

Et pourtant cet enfer est un ciel pout l'artiste.
Teniers à cette source a pris son alchimiste,
Callot bien des motifs de sa tentation. (XIII)

[...]

Dans l'ombre, au pied du lit, grouillaient d'étranges formes
Incubes, cauchemars, spectres lourds et difformes,
Un recueil de Callot et de Goya complet ! (CVI)¹³⁵

Les mots utilisés ici rappellent « Scarbo », la fée de cauchemar déjà représentée sous la forme d'un nain dans *Gaspard de la Nuit* et, bien sûr, le vampire « Smarra » de Nodier.

¹³² *Mémoires de la Société royale des sciences, lettres et arts de Nancy*, Académie de Stanislas, Nancy, 1835-1852. Voir notamment les articles signés de M. De Haldat : « Notice sur les ouvrages de Jacques Callot considéré comme peintre » (1836, p. XLVIII-p. LIII) et « Nouvelle notice sur Jacques Callot, considéré comme peintre » (1838, p. 316-319.)

¹³³ Texte reproduit par Charles de Spoelberch de Lovenjoul, dans *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Charpentier, 1887, t. I, p. 12.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

¹³⁵ Théophile Gautier, « Albertus », dans son *Albertus, ou L'âme et le péché : légende théologique*, Paulin, 1833, p. 298 et 354. Voir également le texte de Charles de Spoelberch de Lovenjoul, p. 42-43.

En outre, ces articles et vers ont été écrits au moment où Gautier lui-même publiait chez Renduel une de ses nouvelles dans *Les Jeunes-France, romans goguenards*, sous le titre d'« Onuphrius, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann¹³⁶ ». Ainsi, Bertrand et Gautier s'adonnaient tous deux aux pratiques hoffmanniennes au même moment. Gautier a d'ailleurs réagi immédiatement au deuxième article sur Callot paru dans le *Magasin pittoresque*, sorti en juin 1836, et a lui-même publié en août dans *Chronique de Paris* un article sur Hoffmann dans lequel il mentionnait Callot par l'intermédiaire de l'écrivain allemand :

Comment se fait-il donc que les contes d'Hoffmann aient été si vite et si généralement compris, et que le peuple de la terre qui a le plus de bon sens ait adopté sans restriction cette fantaisie si folle et si vagabonde ? [...] Peintre, poète et musicien, il saisit tout sous un triple aspect, les sons, les couleurs et les sentiments. [...] Hoffmann est doué d'une finesse d'observation merveilleuse, surtout pour les ridicules du corps ; il saisit très bien le côté plaisant et risible de la forme, il a sous ce rapport des singulières affinités avec Jacques Callot, et principalement avec Goya, caricaturiste espagnol trop peu connu, dont l'œuvre à la fois bouffonne et terrible produit les mêmes effet[s] que les récits du conteur allemand¹³⁷.

Là encore, on pense à un extrait de la première préface de *Gaspard de la Nuit*, lorsque son auteur décrit la maîtrise du son, de la couleur et du langage par l'artiste : « Ce manuscrit, [...] vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur¹³⁸. » Pour la première fois, Hoffmann, Callot et la « fantaisie » sont rapprochés. Gautier mentionne maintes fois le graveur, notamment dans ses articles de *La Presse*, mais le mot « fantaisie » les accompagne souvent désormais. Par exemple, dans un article publié en mars 1837, l'année qui suit la publication par *Le Magasin pittoresque* de deux des estampes « Les Bohémiens » de Callot, il laisse la description suivante, telle une réponse à cet article :

La laideur ne peut guère être admise dans l'art qu'à la condition d'être corrigée par la fantaisie. Il faut que l'on y mêle quelque chose de chimérique et d'inventé ; ainsi les mendiants, les Bohémiens, représentés par Callot, sont-ils d'un caprice extravagant et d'une exagération bouffonne de tournure qui les séparent entièrement des types ignobles. [...] Ils sont laids, mais ils sont beaux et poétiques à leur

¹³⁶ Théophile Gautier, *Les Jeunes-France, romans goguenards*, Renduel, 1833.

¹³⁷ Théophile Gautier, « Contes d'Hoffmann », *Chronique de Paris*, 14 août 1836, p. 133-134.

¹³⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 103.

manière, car ils n'ont pas été copiés servilement, et la réalité a seulement servi de point de départ à l'artiste¹³⁹.

En juillet de la même année, comme s'il voulait ajouter un supplément, Gautier décrit Callot comme un artiste rare qui sublime le grotesque en art. Ces propos rappellent la préface de *Cromwell* de Victor Hugo, devenue un manifeste du mouvement romantique, où est envisagée la possibilité de la laideur et du grotesque dans l'art. En fait, Hugo mentionne en ces termes le nom du graveur lorrain : « Callot, le Michel-Ange du burlesque¹⁴⁰ ». Outre la citation ci-dessus, Gautier prêche à nouveau la nécessité d'une « fantaisie » :

Le grotesque, pour être admis dans l'art, a besoin d'être travaillé et martelé par la fantaisie ; il faut composer les traits épars chez plusieurs individus pour en composer un type unique. Callot est un peintre de premier ordre ; Biard ne s'élèvera jamais au-dessus de la médiocrité¹⁴¹.

Il est cependant douteux que Bertrand ait utilisé ces deux articles de Gautier pour ses propres écrits, car ils sont postérieurs à septembre 1836, la date la plus tardive figurant sur le manuscrit final de *Gaspard de la Nuit*. Cependant, ces articles sont des références précieuses pour comprendre l'atmosphère de l'époque, révélant le contexte dans lequel Callot est entré dans le monde littéraire français, associé à la popularité d'Hoffmann. Défini par le mot-clé « fantaisie », Callot était considéré comme un artiste capable de sublimer des objets grotesques et burlesques en art, et ayant, à ce titre, anticipé les tentatives fantastiques d'Hoffmann. Après la mort de Bertrand, Gautier a continué à accorder de l'importance au graveur, faisant référence aux personnages de la commedia dell'arte de Callot et comparant son œuvre à celles de Hugo et de Salvator Rosa¹⁴². En 1842, année de la publication de *Gaspard de la Nuit*, Arsène Houssaye publie un

¹³⁹ Théophile Gautier, « Variétés. Salon de 1837 », *La Presse*, 17 mars 1837, p. 3.

¹⁴⁰ Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell*, dans *Théâtre complet*, préface par Roland Purnal, édition établie et annotée par Jean-Jacques Thierry et Josette Méléze, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1963, p. 418.

¹⁴¹ Théophile Gautier, « [État actuel du théâtre] », *La Presse*, 31 juillet 1837 ; rééd. dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, t. I, 1858, p. 16.

¹⁴² « Oh ! Polichinelle, Arlequin, Pierrot, Gilles, Cassandre, Léandre, Colombine, où êtes-vous aujourd'hui ? et vous, Scaramouche, Tartaglia, Brighella, Fantalon, Francatrippa, Fritinello, Cucuba, Spavento, dona Isabella et dona Lucia, dessinés par Callot d'une pointe si franche, si spirituelle et si vive, qui se souvient de vous maintenant ? » (« Théâtres », *La Presse*, 23 octobre 1848, p. 1.) ; « Et il suffit d'un nom pour dessiner de pied en cap un de ces coquins pittoresques campés comme des esquisses de Salvator Rosa ou des eaux-fortes de Callot. » (« Les progrès de la poésie française depuis 1830 » [1868], rééd. dans *Histoire du romantisme, suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868* de Théophile Gautier, Charpentier, 1874, p. 395.)

ambitieux article en six parties sur la vie et les œuvres majeures du graveur. Il y présente également Callot comme un peintre de la « fantaisie » :

L'œuvre de Callot se compose de près de quinze cents planches, en y comprenant celles signées d'Israël. Il faut passer à vol d'oiseau sur presque tous les petits sujets religieux : Callot sans fantaisie n'est plus lui-même.

[...] Il lui arrivait, comme dans son *Livre des Caprices*, dans ses fantaisies et ses grotesques, de laisser aller sa main à l'aventure. [...]

Rembrandt [...] a été aussi, comme l'artiste lorrain, un peintre des haillons ; mais s'il est la plus haute poésie en guenilles, Callot n'est souvent que le caprice en guenilles. Rembrandt néglige le contour pour l'effet, Callot néglige l'effet pour le contour ; l'un est la couleur en gravure, l'autre le trait. [...]

La Fantaisie est la dixième muse, son domaine est partout où il y a des roses à cueillir, elle néglige le fruit doré qui courbe la branche. [...] La muse de Jacques Callot était la Fantaisie : esprit, grâce, rime, rien ne manquait à ce joli poète, rien, hormis la raison. Sa Fantaisie n'est pas la jeune écolière, c'est une bohémienne en guenilles qui s'en va butinant l'aumône. D'où vient qu'elle nous charme sans nous émouvoir profondément ? C'est que Callot n'a pas peint l'homme avec sa joie ou sa douleur ; il a peint un masque piquant qui grimace la douleur ou la joie¹⁴³.

Une fois encore, Callot et Rembrandt sont associés. Pour les contemporains de Bertrand, en particulier les littérateurs romantiques de Hugo à Gautier et, plus tard, Houssaye et Baudelaire, Callot était le précurseur d'un nouveau type d'art, un homme qui sublimait toutes les choses par l'art, y compris le vulgaire et le laid qu'il était difficile de traiter comme beaux, grâce à la technique décrite par le mot « fantaisie » : la gravure du réel et de l'irréel à la fois, du noble et du vulgaire, dans de minutieuses caricatures.

Callot vu par Hoffmann et Bertrand

Au cours des années 1830-1840, et notamment dans le sillage des articles parus dans *Le Magasin pittoresque* en 1833 et 1836, Callot, modèle d'Hoffmann, a donc été reconnu par les romantiques français, parmi lesquels Théophile Gautier et Arsène Houssaye, en tant que porteur d'un nouvel art. Toutefois, comme le note Nicolas Wanlin, il n'existait pas encore, à l'époque, de reproductions popularisées de ses estampes. Il est difficile d'affirmer que Bertrand les connaissait suffisamment pour en faire le modèle de

¹⁴³ Arsène Houssaye, « Jacques Callot », *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1842, p. 968-970.

ses poèmes¹⁴⁴. Ces circonstances ont conduit à deux positions contradictoires quant à l'influence de Callot sur Bertrand. Nicolas Wanlin le résume ainsi en 2010 : « On se trouve donc dans la situation paradoxale où la critique est radicalement divisée entre ceux qui reconnaissent des sources picturales pour “presque tous les poèmes” et d'autres soutenant qu'“aucune création de Rembrandt, de Callot ni des autres ne correspond à ses poèmes en prose”¹⁴⁵ ». Max Milner, par exemple, tout en reliant Bertrand et Gautier, déclarait en 1980 :

La réhabilitation d'un XVII^e siècle galant, bagarreur et bravache, où la noblesse côtoie la gueuserie et s'y enfonce parfois, est une des découvertes du romantisme, à laquelle Théophile Gautier donnera l'éclat que l'on sait. Ce qui, dans les grotesques de Callot, avoisine le fantastique, avait été bien perçu par Hoffmann qui avait donné le sous-titre de « Fantaisies à la manière de Callot » à l'un de ses recueils de contes. Nul doute que le sous-titre adopté par Bertrand soit un hommage à cet illustre prédécesseur. Aussi bien est-il difficile de faire le compte des pièces de *Gaspard de la Nuit* qui doivent quelque chose à l'œuvre de Callot, dont tous les aspects ou presque sont illustrés par Bertrand¹⁴⁶.

Max Milner énumère ensuite les œuvres de Bertrand et de Callot, les plaçant en correspondance, tout en se concentrant sur des thématiques communes. Par exemple, il indique que « les croquis de gentilshommes et de gens de guerre », « les personnages de comédie italienne », « les paysages ravagés », « les scènes bohémiennes et de gueux » sont communs aux deux¹⁴⁷. De même, si l'on évoque « le registre fantastique lui-même », les représentations des « nains » ou des « gnomes » que l'on trouve dans « Scarbo » et « La Chambre gothique » de Bertrand sont fondées selon lui sur la série *Gobbi* de Callot¹⁴⁸. Béatrix Guillot, de son côté, se montre prudente quant à la catégorisation par de tels sujets, mais elle ajoute la « vivacité », la « miniaturisation », le « foisonnement », etc., et tente d'établir des parallèles entre le poète et le graveur en prêtant attention au « traitement des sujets »¹⁴⁹. Après cette analyse, elle conclut : « De la gravure au poème il y a transposition, déformation. Bertrand voit autre chose¹⁵⁰. » Et comme l'observe Nicolas Wanlin, « partant du présupposé que Bertrand transpose effectivement des

¹⁴⁴ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 84.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Gaspard de la Nuit*, éd. Max Milner, p. 22.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 22-23. Pour chacun de ces items, les œuvres suivantes de Callot / Bertrand sont mentionnées en relation les unes avec les autres ; *Balli* / « Le Raffiné », « La Sérénade » et « Le Capitaine Lazare » ; *Les Misères de la guerre* / « La Viole de Gamba » et « La Chanson du masque » ; *Les Bohémiens* et *Les Gueux* / « La Nuit d'après une bataille » et « La Citadelle de Wolgast ».

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁹ Voir Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 83.

¹⁵⁰ Béatrix Guillot, art. cit., p. 87.

gravures de Callot, tout ce qui semble déroger à l’analogie est alors interprété comme une “déformation” de la manière de Callot¹⁵¹. » Béatrix Guillot, tout en partant d’un argument rappelant celui de Max Milner, s’oriente vers la seconde position selon laquelle il n’existe pas de correspondance « réelle » entre la poésie de Bertrand et les estampes de Callot, renvoyant à la conclusion de Paulette Choné d’après qui « l’analogie ne tiendrait pas tant à des empreintes de motifs qu’à un esprit commun¹⁵² ». L’examen des similitudes et des différences à partir d’une comparaison thématique a également été effectué par Élisabeth Anselin qui a comparé les *Fantasiestücke* d’Hoffmann aux *Fantaisies* de Bertrand. Là aussi, « la guerre », « les soudards », « les scènes de gueuseries », « les Juiveries », « les scènes galantes », « les notables », « l’alchimiste » et bien d’autres thèmes plus détaillés montrent que la correspondance entre l’artiste et l’œuvre du sculpteur était étudiée. Mais Élisabeth Anselin, tout en reconnaissant certaines similitudes (« la déstabilisation du réel par le jeu des perspectives, la miniaturisation¹⁵³ », « la relativisation de toutes les données¹⁵⁴ »), souligne que les deux artistes ont chacun leurs propres « déviations » par rapport à l’œuvre de Callot, c’est-à-dire des différences dans l’« utilisation » des œuvres du graveur¹⁵⁵. Comme le souligne Nicolas Wanlin, toutes les conclusions énumérées ci-dessus nous conduisent à reconnaître les limites d’une comparaison thématique liées à la démarche d’attribution « forcée » ou de « réattribution »¹⁵⁶.

Pour décrire la position opposée, Nicolas Wanlin cite Jean-Luc Steinmetz : « Aucune création de Rembrandt, de Callot ni des autres ne correspond à ses poèmes en prose¹⁵⁷. » Il souligne les limites des comparaisons thématiques qui suivent de telles correspondances entre les œuvres. S’il est vrai, en effet, qu’il est aisé de voir, dans l’œuvre de Bertrand, des motifs semblables à ceux de Callot, il est tout aussi vrai que le nom du graveur n’est plus mentionné dans le recueil après la préface et que les correspondances entre estampe et poème ne sont que le résultat de nos suppositions. Nicolas Wanlin, tout en reconnaissant que « la notion de transposition » est insuffisante « pour traiter la relation des textes littéraires à la peinture », propose de « mettre en évidence la logique proprement textuelle et spécifique à *Gaspard de la Nuit* qui provoque le réflexe associationniste », c’est-à-dire de revenir au texte¹⁵⁸. Même si le poète ne connaissait pas la quasi-totalité des gravures de Callot, Hoffmann a pu lui servir de référence. L’écrivain

¹⁵¹ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 83.

¹⁵² *Ibid.*, p. 84.

¹⁵³ Élisabeth Anselin, art. cit., p. 175.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 205.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵⁶ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 83.

¹⁵⁷ *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean-Luc Steinmetz, p. 20.

¹⁵⁸ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 84.

allemand lui-même avait déclaré son intention d'imiter « le style et la manière de Callot ¹⁵⁹ ». En évitant d'énumérer à nouveau des motifs analogues fondés, nous explorerons l'utilisation du graveur par chacun de ces deux écrivains. Tout d'abord, que dit réellement du graveur l'auteur allemand, alors très populaire, dans la préface de son premier roman *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814) ? Citons-le dans la traduction d'Henry Egmont :

Aucun peintre n'a su, comme Callot, rassembler dans un petit espace un nombre infini d'objets, ressortant, sans fatiguer la vue, si nettement les uns à côté des autres, que, par l'effet même de leur combinaison, chacun d'eux, quoique indépendant de tout le reste, s'harmonise pourtant merveilleusement avec l'ensemble. Je sais que des critiques scrupuleux lui ont reproché une mauvaise ordonnance des masses et une distribution fautive de la lumière ; mais aussi ne s'est-il pas créé un art qui dépasse les règles de la peinture, ou plutôt ses dessins sont-ils autre chose que les magiques reflets des apparitions fantastiques et merveilleuses qu'évoquait son ardente imagination ? Car même dans les scènes qu'il a empruntées à la vie commune, dans ses cortèges, dans ses batailles, etc., c'est un caractère plein d'animation et tout particulier, qui donne à ses groupes, à ses personnages, je ne sais quel aspect humain et surnaturel à la fois. – Dans les sujets même les plus triviaux de la vie ordinaire, comme sa *danse de paysans* dirigée par des musiciens perchés sur les arbres comme des oiseaux, rayonne l'éclat d'une certaine originalité romantique, de sorte que l'esprit enclin aux idées fantastiques, est séduit à la première vue.

L'ironie qui met en conflit l'homme et la brute pour tourner en dérision les habitudes et les façons mesquines de l'homme est le symptôme d'un esprit profond ; et c'est ainsi que ces figures grotesques de Callot, à moitié humaines, à moitié bestiales, dévoilent à l'observateur judicieux et pénétrant toute la secrète morale qui se cache sous le masque de la scurrilité. Combien, sous ce rapport, n'y a-t-il pas d'invention dans le diable de *la Tentation de saint Antoine*, dont le nez, transformé en arquebuse, se dirige menaçant contre le saint ermite ? Le joyeux diable artificier, et l'autre qui joue de la clarinette en se servant d'un organe tout particulier pour souffler dans son instrument, ne sont pas moins divertissants.

[...]

Le poète, l'écrivain dont l'imagination transporte aussi les figures de la vie commune dans le monde romantique de ses visions, et qui les reproduit ensuite dans tout l'éclat qui en rejaillit sur elles, comme sous une parure étrangère et merveilleuse, ne pourrait-il pas se justifier, par l'exemple de ce grand artiste, en disant qu'il a voulu imiter le style et la manière de Callot ¹⁶⁰ ?

¹⁵⁹ E.T.A. Hoffmann, « Jacques Callot », traduit dans « Notes du traducteur » de *Contes fantastique*, trad. Henry Egmont, t. III, 1836, p. 61, note 1.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 59-61, note 1.

Hoffmann a vu dans les caricatures de Callot, dans la lignée de la commedia dell'arte, une coexistence d'espiègleries, d'excès et d'hétérogénéité en affinité avec son propre style. Dans *La Tentation de saint Antoine*, dont il est ici question, il a trouvé ces éléments, comme des démons grotesques mais, d'une certaine manière, comiques. La série d'estampes *Balli di Sfessania* de Callot, dont il s'inspirera plus tard dans *La Princesse Brambilla*. *Caprice d'après les dessins de Jacques Callot (Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot, 1820)* présentait également des caricatures fondées sur ce théâtre improvisé. Dans le texte ci-dessus, les matériaux utilisés dans les œuvres s'étendent aux objets trouvés dans la vie quotidienne, et la manière de représenter va au-delà du simple réalisme visuel pour refléter la mentalité romantique de l'artiste, invoquée par l'imagination. En d'autres termes, même si le sujet original est banal, l'auteur, par la magie de l'esprit romantique – ou « imagination » – crée une image dotée d'une expression qui n'était pas présente dans l'original. Il adopte cette méthode subjective particulière¹⁶¹, qu'il appelle « la manière de Callot », imitant la technique de l'artiste et, en fait, sa propre technique littéraire. De cette manière, l'œuvre *Fantaisies (Fantasiestücke)*, dans laquelle tous les conflits – la royauté et les roturiers, la tragédie et la comédie, la réalité et l'irréalité, la folie et la santé mentale, y compris le noir et le blanc – se rencontrent, peut transcender le simple dualisme et prendre la liberté d'un théâtre improvisé. Il ne s'agit donc pas tant de la méthode de Callot que de l'interprétation par Hoffmann de ce graveur, un compte rendu de sa propre méthode littéraire, que l'on appellera « fantastique ».

Cette approche « à la manière de Callot » est plus prononcée dans *La Princesse Brambilla*, qui a d'abord été incluse en partie dans son premier roman, mais qui a été achevée et publiée indépendamment dans les dernières années de la vie de l'écrivain. Il s'agit de l'œuvre la plus directement liée au graveur, car huit des *Balli di Sfessania* de Callot ont été sélectionnés, et les huit actes de l'histoire ont été tissés tout autour. Cependant, la première édition d'Hoffmann comportait une reproduction des estampes.

¹⁶¹ Voir Angelika Corbineau-Hoffmann, art. cit., p. 51. Dans une lettre du 8 septembre 1813 à son ami Carl Friedrich Kunz, Hoffmann lui-même explique l'objectif du titre de la première édition comme étant « la méthode subjective spéciale (*die besondere subjektive Art*) » par laquelle l'auteur voit et saisit les figures du quotidien vulgaire : « Je m'empresse d'ajouter que dans l'essai : "Jacques Callot", j'ajout sur le titre : "à la manière de Callot", est en fait expliqué : la manière subjective particulière dont l'auteur regarde et conçoit les figures de la vie commune doit être excusée. (*In Eil füge noch hinzu, daß in dem Aufsatz : Jacques Callot, recht eigentlich der Zusatz auf dem Titel : in Callots Manier, erklärt ist, nehmlich : die besondere subjektive Art wie der Verfasser die Gestalten des gemein[en] Lebens anschaut und auffaßt, soll entschuldigt seyn.*) » (Lettre d'E.T.A. Hoffmann à Carl Friedrich Kunz, 8 septembre 1813 : E.T.A. Hoffmann, *Briefwechsel. 1 : Königsberg bis Leipzig, 1794-1814*, Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp, Herausgegeben von Friedrich Schnapp (*Correspondance. 1 : Königsberg à Leipzig, 1794-1814*, recueilli et expliqué par Hans von Müller et Friedrich Schnapp, édité par Friedrich Schnapp), München, Winkler Verlag, 1967, p. 416. C'est nous qui traduisons.

Une réimpression de l'œuvre de Callot a, à nouveau, été réalisée et publiée en tant qu'illustration¹⁶². Examinons l'un des originaux de Callot et l'une des illustrations d'Hoffmann :



Jacques Callot, « Franca Trippa, Fritellino » dans *Balli di sfessania*, [23], [Nancy], 1621-1622. Source : gallica.bnf.fr (cote : IFN-8495727).



E.T.A. Hoffmann, *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot (La Princesse Brambilla. Caprice d'après les dessins de Jacques Callot)*, Mit 8 Kupfern nach Callotschen Originalblättern, Verlag von Josef Max in Breslau, 1821 (p. 132-133) Source : archive.org (cote : 9926102180001551).

¹⁶² « Les huit gravures de Callot sont en fait des adaptations exécutées par le graveur berlinois Carl Friedrich Thiele. [...] Chacune des planches de Thiele montre les personnages de Callot comme vus dans un miroir. Une trace concrète et précise de cette “perspective à l’envers” qui caractérise l’œuvre entière. » (E.T.A. Hoffmann, *Princesse Brambilla*, traduit par Alzir Hella et Olivier Bournac, préface de Stefan Zweig, édition établie par Erika Tunner, Flammarion, 1990, p. 10.)

L'illustration dans le livre d'Hoffmann inverse la gauche et la droite, et des changements ont également été apportés : les figures et les bâtiments de l'arrière-plan ont été effacés et une scène ronde a été placée aux pieds des deux personnages jumeaux. Si les impressions en noir et blanc n'ont pas beaucoup changé, le contraste entre les deux figures centrales est accentué, parce que les autres ont été effacées, et la scène semble encore plus fictive dans la mesure où l'arrière-plan a été éliminé. L'illustration elle-même est déjà devenue un Callot hoffmannisé. Cette structure se reflète également dans le texte de *La Princesse Brambilla*, où les personnages tiennent leur épée de la main gauche et non de la droite. Le fait que l'original et l'illustration soient si éloignés l'un de l'autre dans le texte semble être un artifice visuel, montrant que toutes les structures contrastées s'entremêlent dans cette œuvre. Le fait qu'Hoffmann, dans son récit, ne soit pas resté fidèle aux gravures authentiques de Callot doit être pris en considération au moment d'envisager le cas de Bertrand. En outre, un second regard sur *Le Magasin pittoresque*, qui contenait la même scène des *Balli di Sfessania*, montre que l'atmosphère est semblable à celle des illustrations d'Hoffmann : même suppression de l'arrière-plan et même simplification de la scène.



(Franca-Trippa e Fritellino.)

« Franca-Trippa e Friellino », *Le Magasin pittoresque*, [mars] 1833, p. 93.

Dans le coin inférieur gauche, apparaît la signature « A. B. L. », signifiant Andrew, Best, Leloir. Cette signature était souvent utilisée par Jean Best, John Andrew et Isidore Leloir, qui avaient, à l'époque, un atelier à Paris où ils exploitaient les estampes anglaises

et réalisaient des planches gravées pour *Le Magasin pittoresque*¹⁶³. Toutes les autres estampes de Callot figurant dans les articles de 1833 et 1836 du magazine portent un nom, par exemple « Andrew. B. L. », ce qui signifie qu'il s'agit de reproductions et non d'originaux de Callot. Les autres sont presque identiques à celles du graveur, mais seule l'estampe reproduite ci-dessus présente une omission de l'arrière-plan, comme si elle avait été influencée par les illustrations d'Hoffmann qui étaient alors en vogue. Ainsi, l'une des raisons pour lesquelles Nicolas Wanlin déclare avec prudence que la reproduction et la diffusion à grande échelle des estampes de Callot n'avaient pas encore été réalisées¹⁶⁴, même si après la traduction d'Hoffmann et la première édition du *Magasin pittoresque*, elles avaient augmenté, est que ce qui était diffusé n'était pas toujours l'original. Or il n'existe pas d'illustrations correspondant à cette scène dans le livre de Toussenel, et Toussenel fut aussi l'un des premiers à traduire *La Princesse Brambilla*. Ni dans les tomes VII et VIII des *Œuvres complètes*¹⁶⁵, publiés en mars 1830 et contenant cette histoire, ni dans la *Gazette littéraire*, publiée le 15 avril de la même année qui en contient un extrait, l'histoire n'est accompagnée d'une illustration, encore moins de huit. Lorsque la traduction de Toussenel est partiellement réimprimée, en juin 1838, elle est accompagnée de quelques illustrations, sans nom d'auteur, mais elles ne sont plus calquées sur l'œuvre de Callot comme ci-dessus. Elles sont totalement différentes et originales, de sorte que, tant du point de vue de la date de publication que de celui du contenu, il est difficile d'imaginer que Bertrand ait pu s'en servir comme références. La facilité de reproduction du support imprimé, et donc de modification et de diffusion, suffit pour montrer les limites de la comparaison entre les gravures originales de Callot et les textes des écrivains. Plutôt que de chercher une correspondance entre eux, il vaut mieux, ainsi que l'a expliqué Hoffmann lui-même, considérer les estampes comme le point de départ à partir duquel l'imagination de l'artiste prend son envol et se manifeste sous la forme d'une œuvre littéraire.

¹⁶³ Voir Marie-Laure Aurenche, « Londres-Paris-Mexico ou la naissance de la presse périodique illustrée (1830-1850) », dans *Impressions du Mexique et de France : imprimés et transferts culturels au XIX^e siècle*, sous la direction de Lise Andries et Laura Suárez de la Torre, Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 189-218.

¹⁶⁴ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 84.

¹⁶⁵ Il n'y a pas d'illustration (bien qu'il y ait le portrait en tête de la traduction et le frontispice, que l'on suppose être de Ziegler), mais une annonce pour la publication d'illustrations se trouve à la fin du volume VIII : « Vignettes pour les Œuvres complètes de Hoffmann, d'après les dessins de Tony Johannot et Ziegler, gravés sur bois par Porret. Il paraîtra une livraison de 4 vignettes par livraison de texte. » (*Œuvres complètes* d'E.T.A. Hoffmann, trad. Théodore Toussenel, t. VIII.) Ce projet n'a cependant jamais été réalisé. Champfleury mentionne également : « Ce projet n'eut pas de suite. Tony Johannot, d'ailleurs, étant engagé par Renduel pour les vignettes de l'édition Loève-Weimar [*sic*] ; c'est ce qui me pousse à attribuer à Ziegler les vignettes ci-contre. » (Champfleury, *Les Vignettes romantiques : histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*, suivi d'un catalogue complet des romans, drames, poésies ornés de vignettes, Édouard Dentu, 1883, p. 76, note 1.)

En somme, en partant de Callot, Hoffmann a créé un récit qui conduit le lecteur à ce que Baudelaire appellera plus tard un « catéchisme de haute esthétique¹⁶⁶ ». L'œuvre d'Hoffmann avait impressionné les romantiques français, sensibles au mélange des genres. Néanmoins, si l'on considère le cas de Bertrand et si l'on s'intéresse à ses relations avec Hoffmann et Callot, il faut à nouveau prendre en compte la chronologie. Car la préface d'Hoffmann citée plus haut et intitulée « Jacques Callot » n'a été traduite intégralement qu'en 1836 – et discrètement, dans un commentaire pour un choix de traduction¹⁶⁷. De plus, *La Princesse Brambilla*, qui avait été traduite auparavant par Toussenel en 1830, ne comportait pas de traduction de la préface elle-même.

Rappelons à nouveau la chronologie en nous concentrant sur l'ordre dans lequel Bertrand aurait vu, à cette époque, les articles et les ouvrages contenant le nom d'Hoffmann, et en particulier celui de Callot. Tout d'abord, un article de Jean-Jacques Ampère publié le 2 août 1828 dans *Le Globe* fait connaître la présence d'Hoffmann en France, mais ne mentionne que le nom du graveur, à côté de celui d'Hoffmann, et non le titre de l'œuvre¹⁶⁸. De même, dans un article biographique ultérieur de Loève-Weimars sur Hoffmann, paru dans la *Revue de Paris* le 25 octobre 1829, *Fantasiestücke in Callots Manier* apparaît pour la première fois traduit par « Fantaisies à la manière de Callot¹⁶⁹ ». En 1830, le nom de Callot apparaît plus fréquemment dans les *Œuvres complètes* d'Hoffmann par Toussenel, autre traducteur. Le sous-titre « Le Pot d'or », qui figure dans les tomes V et VI (publiés en février), est « Fantaisie à la manière de Callot », et le nom du graveur est mentionné dans la postface. L'expression « Caprice d'après les dessins de Jacques Callot » figure dans le sous-titre de « La Princesse Brambilla », dans les tomes VII et VIII (publiés en mars)¹⁷⁰, mais ni ici, ni dans l'extrait paru dans la *Gazette littéraire* du 15 avril, les huit illustrations de la première édition d'Hoffmann n'apparaissent¹⁷¹. Vient ensuite, entre 1830 et 1837, et au-delà, une succession d'articles et d'ouvrages dans lesquels Callot est mentionné par Gautier, ainsi qu'une introduction à l'artiste illustrée par des gravures réalisées par *Le Magasin pittoresque* en mars 1833 et

¹⁶⁶ « Il faut lire Hoffmann, et surtout, avant tout, *Princesse Brambilla*, qui est comme un catéchisme de haute esthétique... » (Charles Baudelaire, « De l'essence du rire » (1855), dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 542.)

¹⁶⁷ E.T.A. Hoffmann, « Jacques Callot », traduit dans « Notes du traducteur » de *Contes fantastique*, trad. Henry Egmont, t. III, 1836, p. 59-61, note 1.

¹⁶⁸ « Supposez un homme qui dessine d'une main ferme les figures les plus fantastiques, qui rende présentes, par la netteté du récit et la vérité des détails, les scènes les plus étranges, qui fasse à la fois frissonner, rêver et rire, enfin qui compose comme Callot, invente comme *les Mille et une nuits*, raconte comme Walter Scott, et vous aurez une idée d'Hoffmann. » (J[ean]-J[acques] A[mpère], art. cit., p. 588-589).

¹⁶⁹ Loève-Weimars, « Les dernières années et la mort d'Hoffmann », art. cit., p. 252.

¹⁷⁰ *Œuvres complètes* d'E.T.A. Hoffmann, trad. Théodore Toussenel, t. V-VIII.

¹⁷¹ « Bibliothèque des romans : *La Princesse Brambilla* », *Gazette littéraire*, n° 20, 15 avril 1830, p. 313-314.

en juin 1836. Et dans une note du tome III de la traduction des œuvres complètes d'Hoffmann par Henry Egmont, publiée en octobre 1836, on peut enfin lire le texte « Jacques Callot¹⁷² », qui servait, à l'origine, de préface aux *Fantasiestücke in Callots Manier*.

Ainsi, Bertrand, comme de nombreux jeunes littérateurs de sa génération, a d'abord rencontré le nom d'Hoffmann, et le titre, traduit en français, de son premier roman, *Fantaisies à la manière de Callot*, fait référence aux articles d'Ampère et de Loève-Weimars. Eu égard à la popularité d'Hoffmann et à l'intensité du débat dans le monde littéraire de l'époque, le futur auteur de *Gaspard de la Nuit* semble avoir été exposé au travail des deux traducteurs, comme Gautier, et avoir été fortement influencé par Loève-Weimars, qui a également travaillé sur la biographie d'Hoffmann. Mais, ce faisant, si nous nous concentrons sur le lien entre Bertrand et Callot, nous pouvons constater que le premier s'est familiarisé avec le graveur dans l'ordre inverse de la publication de l'œuvre d'Hoffmann. Avant la préface du premier ouvrage de cet écrivain allemand, *Fantasiestücke in Callots Manier*, portant le nom du graveur, notre poète a probablement eu accès à la traduction par Toussenel de *La Princesse Brambilla*¹⁷³. Bien qu'il n'y ait ni préface ni illustrations, de nombreux passages de ce récit permettent de confirmer que cela a été effectué sur la base des gravures de Callot.

Ne te fâche point, cher lecteur, si celui qui a entrepris de te raconter l'aventureuse histoire de la princesse Brambilla, exactement comme elle est indiquée par les traits hardis de la plume de maître Callot, ose te supplier franchement de te laisser aller au merveilleux jusqu'aux derniers mots de ce petit livre, et même d'y croire quelque peu¹⁷⁴.

Le narrateur affirme ainsi que son objectif, en suivant la plume de Callot, est de parler de « la bizarre magie des caprices callotiques¹⁷⁵ » à son lecteur, qu'il interpelle en utilisant la deuxième personne « tu ». Le mot « caprice », ici lié à Callot, évoque bien sûr ses estampes du même nom, mais, dans le récit, il est aussi lié à la musique. Au cours de l'histoire, qui s'articule autour de huit estampes, le narrateur dévoile au lecteur ce qui semble être un point de jonction :

¹⁷² E.T.A. Hoffmann, « Jacques Callot », traduit dans « Notes du traducteur » de *Contes fantastique*, trad. Henry Egmont, t. III, 1836, p. 59-61, note 1.

¹⁷³ Callot et Rembrandt apparaissent côte à côte à deux reprises dans « La Nuit de la Saint-Sylvestre » dans le recueil de traductions de Toussenel. Voir « Les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre » dans *Œuvres complètes* d'E.T.A. Hoffmann, trad. Théodore Toussenel, t. VI, 1830, p. 153 et 216.

¹⁷⁴ E.T.A. Hoffmann, « La Princesse Brambilla. Caprice d'après les dessins de Jacques Callot », *ibid.*, t. VII, 1830, p. 67-68.

¹⁷⁵ « L'intention de te dire pour te faire aimer la bizarre magie des caprices callotiques » (*ibid.*, p. 68-69).

Ici l'on trouve une lacune dans l'original si curieux et si remarquable, que l'auteur de ce caprice a suivi de point en point. Pour parler la langue musicale, la transition manque d'un ton à l'autre, et le nouvel accord n'est pas convenablement préparé ; on pourrait dire qu'il y a dans l'original une dissonance brusque et non résolue¹⁷⁶.

En fait, dans la préface de *La Princesse Brambilla*, Hoffmann revient sur sa discussion sur Callot dans *Fantasiestücke* ci-dessus, légèrement aménagée. Cette fois, il demande deux choses au lecteur : de garder un œil sur « les caricatures fantastiques de Callot » (« *Callots phantastisch karikierte Blätter* ») pour ne pas les perdre de vue, et de continuer à réfléchir à ce que le musicien attend du « *capriccio* »¹⁷⁷. Il affirme que son œuvre puise sa source dans les deux types d'art – la caricature et le *capriccio* –, mais ces affirmations peuvent également être reprises dans les récits où les mots « Callot » et « caprice » apparaissent. L'utilisation des mots « fantastique » et « caprice », qui renvoient à la « fantaisie¹⁷⁸ » dans l'intention de combiner la peinture et la musique, ainsi que le recours au graveur Callot, sont les exemples les plus évocateurs des « fantaisies » que le personnage de Gaspard de la Nuit décrit dans la première préface de *Gaspard*, dans lesquelles il expérimente toutes sortes de pinceaux et d'instruments. Le fait d'avoir vu l'histoire *La Princesse Brambilla* en premier lieu aurait eu une forte influence sur la formation des « fantaisies » de Bertrand¹⁷⁹.

Si notre poète a eu connaissance de cette traduction de Toussenel en 1830, il s'est installé à Dijon peu après sa publication, et n'est revenu à Paris, centre de l'engouement pour Hoffmann, qu'en janvier 1833. En outre, ce n'est qu'en cette même année 1833 que l'œuvre de Callot est devenue plus populaire, par la diffusion d'images, par exemple dans *Le Magasin pittoresque*, et ce n'est qu'en 1836 que l'on peut lire le commentaire d'Hoffmann sur « le style et la manière de Callot¹⁸⁰ », qui est essentiel. Il en va de même

¹⁷⁶ *Ibid.*, t. VIII, 1830, p. 118-119.

¹⁷⁷ « Le lecteur bienveillant, [...] est du reste très humblement prié de ne pas perdre des yeux le support même de toute l'œuvre, les caricatures fantastiques de Callot, et de songer également à ce qu'un musicien peut attendre, par exemple, d'un *capriccio*. » (« Préface de l'auteur », *Princesse Brambilla. Capriccio dans la manière de Callot* de E.T.A. Hoffmann, texte français et introduction par André Espiau de La Maëstre, préface de Stefan Zweig, Phébus, 1980, p. 33-34.)

¹⁷⁸ Dans la traduction d'Hoffmann, l'opinion selon laquelle « *Fantasiestücke* » aurait dû être traduit par « fantaisie » plutôt que par « fantastique » est exprimée depuis le XIX^e siècle, en particulier par Gautier. En France, cependant, l'adjectif « fantastique » s'est progressivement détaché du mot « fantaisie », qui était déjà devenu un terme fixe pour la peinture et la musique, et c'est ce terme littéraire qui s'est imposé.

¹⁷⁹ Cette idée peut aussi expliquer pourquoi le poète utilisait fréquemment le mot « fantaisies » dans ses recueils, même si la dernière date qui subsiste dans *Gaspard de la Nuit*, septembre 1836, est antérieure à la publication de la préface de *Fantasiestücke* en octobre, « Callot », par Henry Egmont.

¹⁸⁰ E.T.A. Hoffmann, « Jacques Callot », traduit dans « Notes du traducteur » de *Contes fantastiques*, trad. Henry Egmont, t. III, 1836, p. 59-61, note 1. Henry Egmont a traduit lui-même « Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre » dans ce volume, l'histoire dans laquelle Callot et Rembrandt apparaissent côte à côte. On ne sait donc pas quelle traduction Bertrand avait en vue, celle de 1830 de Toussenel ou celle de

des actions de Bertrand, qui écrit la première préface de *Gaspard de la Nuit* à l'époque où sort l'*Onuphrius* de Gautier, vers 1833. Il publie effectivement son conte fantastique la même année et, entre 1833 et 1836, il change le titre de son recueil de poèmes. Compte tenu de ces échéances, même si le poète a très tôt prêté attention à *La Princesse Brambilla. Caprice d'après les dessins de Jacques Callot* d'Hoffmann, qui tire ses origines à la fois de l'art graphique (caricature) et de l'art musical (*capriccio*), il est probable que c'est lors de son second séjour à Paris, lorsque le graveur est devenu populaire grâce au *Magasin pittoresque*, qu'il a réellement commencé à intégrer Hoffmann et le Callot hoffmannisé dans son œuvre, en particulier dans les titres. Dans les instructions qu'il avait laissées pour son recueil de poèmes « Dessin d'un encadrement pour le texte », nous trouvons une déclaration qui le confirme :

Cet encadrement doit être le plus large et le plus historié qu'il se pourra. Le caractère général du dessin sera *Moyen Âge et fantastique*.

L'artiste placera dans son dessin, au milieu ou dans un coin de la bande du haut de la page, le *Jacquemart de Dijon* qui se trouve gravé dans la 2^e année du *Magasin pittoresque*. Cela est important¹⁸¹.

Il est donc clair qu'il a eu l'idée des illustrations de son recueil de poèmes après avoir vu ce journal encyclopédique. Le « Jacquemart de Dijon » dont il est ici question est la gravure qui accompagne l'article « Les Horloges et les Jacquemarts » dans le numéro paru la dixième semaine de 1834, deuxième année de sa parution¹⁸². Elle est intitulée « La famille Jacquemart sur la tour de l'église Notre-Dame, à Dijon » et représente les poupées de l'horloge mécanique qui se trouve toujours au même endroit. Élisabeth Anselin, après avoir procédé à une comparaison thématique des deux écrivains et examiné les instructions de notre poète, conclut que la différence entre Hoffmann et Bertrand est que le premier ne cherche qu'à utiliser son imagination pour dépeindre la société contemporaine complexe dans laquelle il vit, tandis que le second tient seulement à évoquer le passé, le Moyen Âge. En d'autres termes, alors que le premier a pris Callot comme modèle d'artiste capable de concilier des éléments opposés, le second a utilisé ce graveur pour évoquer l'atmosphère médiévale que lui-même et les cercles littéraires de son époque se plaisaient à se remémorer ainsi que la littérature fantastique qui était en vogue. En effet, l'œuvre d'Hoffmann, y compris *La Princesse Brambilla* qui s'inspire des estampes de Callot, est dépouillée de l'atmosphère médiévale pour ne devenir qu'un « *Märchen* » d'une époque inconnue. À cet égard, Élisabeth Anselin ajoute :

1836 d'Egmont, mais si l'on s'en tient à la seule présence de la préface, cette dernière est plus importante.

¹⁸¹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 374.

¹⁸² « Les Horloges et les Jacquemarts », *Le Magasin pittoresque*, n° 10, 1834, p. 79-80.

L'humanité mise en scène par Hoffmann et par Bertrand s'est avérée absolument différente : tandis que le poète français puisait aux sources médiévales alors fort à la mode et nous présentait des scènes sombres alternant avec d'autres plus gaies, le conteur allemand quant à lui s'est attaché à mettre en place une humanité plus contemporaine en choisissant des personnages inclus dans un contexte social qu'il connaissait bien et aussi à créer des personnages absolument merveilleux¹⁸³.

En effet, pour nous qui avons suivi le contexte historique de manière concrète, le « Moyen Âge et [le] fantastique », en tant que thèmes principaux des illustrations de *Gaspard de la Nuit*, apparaissent comme une prise de conscience des modes médiévale et hoffmannienne dans le romantisme français. En outre, Élisabeth Anselin soutient qu'Hoffmann et Bertrand utilisaient la « nuit » de manière très différente¹⁸⁴, l'écrivain allemand accordant peu d'attention à la description de la scène nocturne, contrairement au poète français. Elle précise que la nuit d'Hoffmann n'est qu'un espace privilégié pour l'inconscient humain, et non une scène inquiétante tourmentée par la lune, les cauchemars et les démons. Ainsi, elle conclut : « Le supplice, la torture corroborent explicitement l'emprunt de Bertrand à la thématique du romantisme noir, à la littérature gothique voire frénétique¹⁸⁵. » En particulier, les hallucinations et les tourments cauchemardesques que Scarbo incarne dans la partie principale de *Gaspard de la Nuit*, tout en évoquant une atmosphère médiévale à travers l'ajout d'images de nains rappelant Callot et ses caricatures, s'enracinent avant tout dans la littérature frénétique, puis fantastique des romantiques français, laquelle trouve son origine dans *Smarra* de Nodier. Le potentiel des « Fantaisies », l'accent mis sur les possibilités imaginatives et le mélange des genres tels que la peinture et la musique, étaient partagés par ces écrivains allemand et français¹⁸⁶, mais l'utilisation de Callot dépendait du cadre, contemporain ou médiéval, et des cercles littéraires auxquels chacun était lié. Bertrand a probablement adopté le nom de Callot au motif qu'il lui permettait d'évoquer à la fois l'atmosphère médiévale et le fantastique devenu un genre littéraire à la mode en France, comme il l'a montré lui-même, en tant que thème principal des illustrations de *Gaspard de la Nuit*, « Moyen Âge et fantastique ». Peu après la publication de la traduction d'Hoffmann par Toussenel, Bertrand est retourné à Dijon, une ville aux nombreux vestiges médiévaux, et c'est à partir de cette époque qu'il

¹⁸³ Élisabeth Anselin, art. cit., p. 203.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 151-155.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 151-152.

¹⁸⁶ Voir *ibid.*, p. 202.

s'est passionné pour la peinture, s'impliquant de plus en plus dans le courant du « romantisme noir français ».

Fantaisie musicale ou picturale

Élisabeth Anselin conclut que, même si Hoffmann et Bertrand partagent tous deux une évolution du concept de « fantaisie » – évolution qui dépasse le sens de l'imagination pour devenir un terme qui se réfère aux arts, musical et pictural y compris – ce à quoi chacun d'eux se réfère est très différent¹⁸⁷. Selon Dominique Millet-Gérard, « le terme de *Fantasiestück* ressortit à l'art musical, où il désigne un morceau de forme libre¹⁸⁸ », et Stéphane Lelièvre, de son côté, explique que, « lorsque Hoffmann inclut le terme *fantaisies* dans le titre d'un de ses ouvrages, celui-ci prend nécessairement une connotation musicale tant l'amour de l'auteur pour la musique irradie l'essentiel de son œuvre littéraire¹⁸⁹ ». Concernant Hoffmann, le terme a d'abord été lu dans ses connotations musicales. Dans le cas de l'écrivain allemand, dont la carrière de musicien a précédé celle d'écrivain, le mot semble avoir été adopté comme un de ceux qu'il pouvait utiliser en pensant à la fois à la musique et à la peinture, en référence aux estampes de Callot, qu'il a connues plus tard, au moment où il commençait à être actif en tant que peintre. Le récit intitulé « Kreisleriana », dans *Fantasiestücke in Callots Manier*, se présente également comme le carnet d'un musicien, et de nombreux autres récits sont consacrés à de grands artistes tels que « Le chevalier Gluck », « La Musique instrumentale de Beethoven » et « Don Juan »¹⁹⁰. Stéphane Lelièvre, qui a effectué de nombreuses recherches sur les rapports entre musique et littérature chez Hoffmann, souligne que l'écrivain a cherché à assimiler le langage littéraire au langage musical le plus pur, le plus parfait, le plus proche du langage poétique¹⁹¹. En effet, le mot « fantaisie », traduction utilisée pour le titre *Fantasiestücke* de ce premier recueil, et en particulier pour « *Phantasia / Fantasia* », désignait avant tout des œuvres musicales de forme libre depuis le XVI^e siècle. En outre, son âge d'or est la période romantique qui

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Gaspard de la Nuit*, avec une postface et des notes de Dominique Millet-Gérard, Éditions du Seuil, coll. L'École des lettres, 1993, p. 256, note 1.

¹⁸⁹ Stéphane Lelièvre, art. cit., p. 141-142.

¹⁹⁰ Voir *Nouvelles lectures des Fantasiestücke d'E.T.A. Hoffmann*, texte rédigé par Ingrid Lacheny, Alain Muzelle, René-Marc Pille et Frédéric Teinturier, L'Harmattan, 2021.

¹⁹¹ Stéphane Lelièvre, art. cit., p. 142. Sur la musique et la littérature chez Hoffmann, voir également Stéphane Lelièvre, *Musique et littérature dans l'œuvre de Hoffmann, une conception de l'art et ses prolongements dans les lettres et la musique françaises au XIX^e siècle*, thèse, Université Paris-Sorbonne, 2008.

coïncide avec celle d'Hoffmann et, en Allemagne, on le retrouve souvent dans les œuvres de Schubert. Angelika Corbineau-Hoffmann cite comme exemple la « *Wanderer Fantasie* » (« Fantaisie du randonneur ou du voyageur », 1822)¹⁹². En outre, les « Kreisleriana » d'Hoffmann a été transformée plus tard en une œuvre pour piano du même nom (1838) par le musicien Schumann. Ainsi, Hoffmann était considéré comme un musicien-écrivain dont les thèmes musicaux se trouvaient au premier plan. Le mot « *stücke* », qui suit « *Fantaisie* », est souvent traduit par « récits » ou « contes », mais il est plus approprié de parler de « morceaux » si des éléments musicaux doivent être pris en compte, ou de « tableaux » si des éléments picturaux doivent être ajoutés ou soulignés¹⁹³. Selon Luc Bonenfant, « *stücke* » étant synonyme du mot français « pièces », les *Fantasiestücke* devraient s'appeler « pièces de fantaisies¹⁹⁴ », ce qui pourrait être un autre choix possible, compte tenu de la dimension artistique d'Hoffmann. Dans cette optique, Stéphane Lelièvre tente de discerner dans le titre d'Hoffmann, dans lequel le terme est lié à Callot, l'intention de fusionner les deux genres artistiques :

Dans le titre du recueil de Hoffmann, le terme *fantaisies* pourrait très bien être considéré dans son acception picturale. Cependant, l'amour de Hoffmann pour la musique est tel qu'on ne peut qu'être tenté de lui donner son sens musical, d'autant que peinture et musique se trouvent ainsi unis dans une même perspective – la coprésence des éléments musical (« fantaisies ») et pictural (« Callot ») dans le même titre étant emblématique de cette perception du monde synesthésique si caractéristique de Hoffmann, dont l'effort pour faire fusionner dans son œuvre tous les langages artistiques (littérature, peinture, musique, architecture) participe de sa volonté de trouver une nouvelle forme d'expression, capable sinon de renouer, du moins de rivaliser avec la pureté de la langue originelle¹⁹⁵.

En effet, le terme « *Fantasiestücke* », à l'origine fortement associé à la musique, apparaît empreint d'une signification picturale dès lors qu'il est lié à Callot. Le graveur a composé une série d'œuvres intitulées *Les Caprices*, et comme « *capriccio* » et « fantaisie », le mot « caprice » est devenu un terme musical, puis pictural. Dans la préface de *La Princesse Brambilla*, Hoffmann a explicitement déclaré que son texte s'inspirait des deux, c'est-à-dire des « caricatures fantastiques » de Callot ou « caprices callotiques », et du « *capriccio* » du musicien¹⁹⁶. Ainsi, comme le déclare Stéphane

¹⁹² Angelika Corbineau-Hoffmann, art. cit., p. 46-47.

¹⁹³ *Nouvelles lectures des Fantasiestücke d'E.T.A. Hoffmann*, op. cit., p. 11-12.

¹⁹⁴ Luc Bonenfant, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, coll. Littérature(s), 2002, p. 248.

¹⁹⁵ Stéphane Lelièvre, art. cit., p. 144.

¹⁹⁶ E.T.A. Hoffmann, « La Princesse Brambilla. Caprice d'après les dessins de Jacques Callot » dans

Lelièvre au début de cette citation, non seulement le nom de Callot mais aussi le mot « *Fantasiesücke* » lui-même évoquaient, à l'origine, la peinture. Aussi la traduction française du titre « Fantaisies à la manière de Callot » réussit-elle mieux à montrer la fusion de divers éléments artistiques que le mot « fantastique » lui-même, qui est fixé en tant que genre littéraire¹⁹⁷. Cette utilisation du terme était conforme à l'usage de l'époque dans les dictionnaires, et la volonté de prêter attention à la fois à la musique et à la peinture se confirme dans le cas de Bertrand.

Parmi les œuvres du poète dijonnais, dans la première préface, un manuscrit intitulé *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* apparaît comme le résultat d'une contribution d'« instruments » et de « pinceaux »¹⁹⁸. On dit souvent que l'œuvre de Bertrand comporte un fort aspect pictural, mais on y trouve aussi des éléments musicaux. Par exemple, « Ondine » rappelle l'*Undine* d'Hoffmann, opéra composé en 1814 et représenté pour la première fois le 3 août 1816 à Berlin, d'après l'original de Friedrich de La Motte-Fouqué. Ce poème de Bertrand est l'un de ceux que Maurice Ravel adaptera pour le piano, mais comme l'a bien noté le musicien, le texte est truffé d'artifices pour rendre les sons, ou « voix », audibles¹⁹⁹. Les strophes commencent par un appel à prêter l'oreille, « Écoute ! Écoute ! », et des expressions rappelant les notes de musique et les chansons sont éparées, telles que « les losanges sonores », « sa chanson murmurée »²⁰⁰. Ces évocations de la voix ou du son ont retenu l'attention d'Angelika Corbineau-Hoffmann, de Stéphane Lelièvre et d'autres critiques, qui citent un nombre important de poèmes de Bertrand thématissant un élément musical :

La musique cependant n'est pas absente de *Gaspard de la Nuit* : le terme « couplets » par lequel l'auteur désigne les versets de ses poèmes contribue déjà à tisser un lien entre ceux-ci et certaines formes musicales (chansons ou ballades) ; mais plusieurs titres de poèmes confirment cette dimension musicale du recueil, qu'ils désignent un instrument de musique (*La viole de Gamba*), une danse (*La ronde sous la cloche*), ou une forme musicale (*Sérénade, Chanson du masque*)²⁰¹.

Œuvres complètes d'E.T.A. Hoffmann, trad. Théodore Toussenel, t. VII, 1830, p. 67-69 ; E.T.A. Hoffmann, « Préface de l'auteur », *Princesse Brambilla. Capriccio dans la manière de Callot*, *op. cit.*, p. 33-34.

¹⁹⁷ Michèle Benoist conseille le terme de « fantaisie » à « La Princesse Brambilla » pour la même raison : « *La Princesse Brambilla* est un récit qui concerne davantage la fantaisie que le fantastique au sens où nous entendons ce mot aujourd'hui. La création fantaisiste s'appuie sur le monde intérieur des rêves mais ces rêves sont suscités et amplifiés par des agents extérieurs : les rythmes du *capriccio*, les personnages "grotesques" de Callot, le ciel bleu de l'Italie au moment du Carnaval. La fantaisie associée à l'humour combine ces rêves et les transforme en s'émerveillant de leur variété et de leurs riches couleurs mais sans prendre jamais leur sens tout à fait au sérieux. » (Michèle Benoist, *op. cit.*, p. 102-103.)

¹⁹⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 103.

¹⁹⁹ Voir Stéphane Lelièvre, art. cit., p. 142-143.

²⁰⁰ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 181-182.

²⁰¹ Stéphane Lelièvre, art. cit., p. 143.

Citons également « La Chasse (1412) », « Les Grandes Compagnies (1364) », « Les Lépreux », « Padre Pugnaccio », poèmes dans lesquels la « voix » est volontairement mise en valeur²⁰². Par ailleurs, en se fondant sur la théorie de Jacques Bony, Stéphane Lelièvre note la similitude entre « La Viole de Gamba » de Bertrand et « Le Violon de Crémone » d'Hoffmann : afin de considérer la musicalité que le poète dijonnais a insufflée à sa poésie, la référence au musicien allemand s'impose également²⁰³.

Dans l'œuvre de Bertrand, cependant, l'atmosphère est plus picturale que dans celle d'Hoffmann. Il suffit, pour s'en rendre compte, de rappeler la métamorphose du titre de son recueil de poèmes. Avant même son arrivée à Paris, il l'avait intitulé *Bambochades romantiques*, faisant référence à un genre de la peinture. À partir de là, nous pouvons suivre les implications de ses « fantaisies » dans la perspective de son goût pour la peinture, développé avant même de rencontrer Hoffmann. Certes, de nombreux poèmes, composés avant de connaître l'auteur allemand et le graveur français, c'est-à-dire ses premiers textes, sont souvent interprétés en référence à la peinture.

Dès le 12 septembre 1828, Bertrand annonce dans le numéro 47 du *Provincial* que le titre de son premier recueil sera *Bambochades romantiques*. Le mot « bambochade » est considéré comme un mot-clé, indiquant que son intérêt, qui avait d'abord été d'écrire ce qu'il appelait des « chroniques » en référence aux récits historiques de Walter Scott et de quelques autres, avait commencé à se tourner vers la peinture. Cela est également significatif d'un point de vue chronologique, car Loève-Veimars mentionne pour la première fois le titre traduit « Fantaisies à la manière de Callot » dans son premier article sur Hoffmann le 25 octobre 1829²⁰⁴. Cela signifierait donc que notre poète avait déjà choisi un titre pictural avant d'être influencé par Hoffmann.

La question de savoir quelle est l'origine du développement de ce goût pour la peinture se rapporte forcément à l'environnement dijonnais où Bertrand a grandi. Comme l'ont souligné de nombreux chercheurs, dont Paulette Choné, Nicolas Wanlin et Jean-Luc Steinmetz, le musée de Dijon possédait une riche collection de peintures, et notamment d'estampes :

Il est certain que l'art d'Aloysius Bertrand doit beaucoup à la fréquentation des peintres : les primitifs flamands du musée de Dijon, mais plus encore les gravures de traduction formèrent son goût et son esthétique. Tous les noms cités dans la préface de *Gaspard de la Nuit*

²⁰² Angelika Corbineau-Hoffmann, art. cit., p. 46 ; Stéphane Lelièvre, art. cit., p. 142-143.

²⁰³ Stéphane Lelièvre, art. cit., p. 143, note 34.

²⁰⁴ Loève-Veimars, « Les dernières années et la mort d'Hoffmann », art. cit., p. 252.

[...] pouvaient être familiers à Bertrand grâce à la gravure, « grande ressource des amateurs d'art qui vivaient en dehors de la capitale »²⁰⁵.

Paulette Choné décrit ainsi l'importance des estampes, faciles à diffuser, et recense ensuite les collections visibles à l'époque dans les musées de Dijon. En particulier, le bâtiment, anciennement palais des Ducs depuis la grande rénovation par Philippe le Hardi, devenu palais des États de Bourgogne à la Révolution, a été ouvert au public en tant que musée dès 1799. Le cabinet des estampes qui lui est rattaché a été ouvert en avril 1801, chaque jour de midi à 14 heures, dans une pièce voisine de la « salle des Gardes », laquelle existe toujours au musée des Beaux-Arts de Dijon²⁰⁶. Le fonds du musée était si important à l'époque, à la suite des saisies de la Révolution, qu'il était difficile d'établir un catalogue, et le cabinet des estampes, à lui seul, ne contenait pas moins de vingt mille pièces²⁰⁷. Parmi celles-ci, la collection de Jehannin de Chamblac, conseiller du Parlement de Bourgogne, grand amateur d'œuvres d'art, contenait, selon Paulette Choné, plus de huit mille estampes du XV^e au XVIII^e siècle, de plus de cent quarante artistes²⁰⁸. L'influence de la collection de Chamblac sur Bertrand a été explorée ces dernières années, d'abord par Nicolas Wanlin, puis par Annie Chaux-Haïk. Selon cette dernière, il existait déjà un certain nombre d'estampes de Callot, à l'époque du poète, et des œuvres « des copieurs ou des suiveurs de Callot », par exemple Antonio Francesco Lucini et Nicolas Guérard, y auraient été incluses²⁰⁹. Il y avait, bien évidemment, des œuvres de Rembrandt et de ses imitateurs et successeurs, ainsi que des reproductions²¹⁰, mais l'abondance des œuvres de Dürer et des artistes qui l'ont apprécié, par exemple Egidius Sadeler, Lucas van Leyden et Lucas Cranach, qui étaient encore rares à l'époque, était une caractéristique²¹¹. Annie Chaux-Haïk attire également l'attention, non pas sur le musée, mais sur la bibliothèque municipale de Dijon, où la collection Chamblac était distribuée et conservée de la même manière, et qui a, à nouveau, été ouverte au public après la Révolution, à partir de 1803²¹².

²⁰⁵ Paulette Choné, art. cit., p. 107-108. Paulette Choné cite de Max Milner (*Gaspard de la Nuit*, éd. Max Milner, p. 19-20).

²⁰⁶ Voir Annie Chaux-Haïk, « Une source iconographique pour Louis, dit Aloysius, Bertrand, Le fonds d'estampes dijonnais Jehannin de Chamblac », *Revue Bertrand*, n° 1, 2018, p. 43-44.

²⁰⁷ Annie Chaux-Haïk estime qu'il y avait 25 000 feuilles de tous ces types d'estampes confondus. (*ibid.*, p. 43, note 20.)

²⁰⁸ Paulette Choné, art. cit., p. 107-108.

²⁰⁹ Annie Chaux-Haïk, art. cit., p. 45.

²¹⁰ Helen Poggenburg ajoute qu'une étude de la collection Jehannin de Chamblac par Corinne Boquillon a révélé qu'elle contenait les 15 estampes de Rembrandt (*Œuvres complètes d'Aloysius Bertrand*, éd. cit., p. 293, note 3). Voir également Corinne Boquillon, « Les estampes de Jehannin de Chamblac, parlementaire dijonnais du XVIII^e siècle » [mémoire de maîtrise], Université de Bourgogne, Faculté des sciences humaines, Dijon, 1992.

²¹¹ Annie Chaux-Haïk, art. cit., p. 43-53.

²¹² Voir Annie Chaux-Haïk, « Une source d'inspiration pour Louis, dit Aloysius, Bertrand, Le fonds Jehannin de Chamblac à la bibliothèque municipale de Dijon », *Revue Bertrand*, n° 2, 2019, p. 20-37.

C'est là aussi, selon elle, que l'on pouvait consulter des ouvrages et des livres sur l'alchimie de Paracelse et de Nicolas Flamel en particulier, et sur l'occultisme, cités dans *Gaspard de la Nuit*, ainsi que des carnets de voyage illustrés d'estampes. Bertrand, écrit-elle, y a vu « de nombreux paysages, flamands ou d'inspiration italienne, des bibles anciennes illustrées ou des dessins d'architecture ²¹³ ». Ainsi, les connaissances encyclopédiques acquises grâce à la richesse du matériel recueilli à Dijon, dont l'architecture préservait aussi l'atmosphère de la Bourgogne médiévale, expliquent la présence des épigraphes jointes à tous les poèmes de *Gaspard de la Nuit*, tirées d'ouvrages anciens et modernes.

Dans la première strophe du poème intitulé « Harlem », probablement écrit peu de temps après la présentation du titre *Bambochades romantiques* et présenté au salon vers 1829-1830, dès l'arrivée de Bertrand à Paris, on trouve le mot « bambochade » ainsi que des noms de peintres qu'il aurait connus à Dijon, grâce au contexte décrit au-dessus : « Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande, Harlem peint par Jean-Breughel, Peèter-Neef [*sic*], David-Téniers et Paul Rembrandt²¹⁴. » Selon Max Milner, « avant sa venue à Paris, c'est assurément par des gravures que Bertrand prit contact avec leurs œuvres²¹⁵ ». Nicolas Wanlin a, pour sa part, consulté le catalogue de l'époque du musée de Dijon pour explorer les peintures et les gravures qui pourraient être considérées comme des sources du poème. Il conclut qu'il existe une œuvre d'Adrien Van Ostade (1610-1685), non citée ci-dessus, qui présente une certaine ressemblance avec la scène de « Harlem »²¹⁶. Cet inventaire indique aussi que Bertrand n'avait pas de modèle particulier ni de « but mimétique²¹⁷ » pour composer ce poème. On peut plutôt supposer qu'il voulait évoquer « l'atmosphère flamande [...] plutôt que des tableaux déterminés²¹⁸ ». On relie souvent cette strophe à la seconde préface de *Gaspard de la Nuit* :

Or, l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personification, mais il n'a point été trop exclusif, et voici, outre des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, des études sur Van-Eyck, Lucas de Leyde, Albert Durrer [*sic*], Peèter Neef [*sic*], Breughel de velours, Breughel d'enfer, Van Ostade, Gérard Dow, Salvator-Rosa, Murillo, Fusely et plusieurs autres maîtres de différentes écoles²¹⁹.

²¹³ *Ibid.*, p. 35.

²¹⁴ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 115.

²¹⁵ *Gaspard de la Nuit*, éd. Max Milner, p. 19-20.

²¹⁶ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 81.

²¹⁷ Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 297, note 4.

²¹⁸ Henri Van der Tuin, *Les Vieux Peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Nizet, 1953, p. 112.

²¹⁹ « Préface » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 105.

Ici, outre Rembrandt et Callot cités dans le titre, et l'école flamande mentionnée en partie dans « Harlem », les peintres associés à *Gaspard de la Nuit* sont énumérés comme s'ils avaient été soigneusement sélectionnés. Van Ostade, signalé par Nicolas Wanlin, y figure également²²⁰. Cependant, il est difficile d'établir la date exacte de rédaction, tant pour « Harlem » que pour cette préface, et même si l'on suppose que le travail de recherche et de sélection de ces peintres a eu lieu entre 1828 et 1836, entre la conception et l'achèvement du recueil, le champ d'application reste large. Helen Poggenburg souligne qu'en dehors de Salvator Rosa (1615-1673), de Murillo (1618-1682) et de Füssli (1741-1825), d'autres noms apparaissent dans les notes du poète sur les peintres et les graveurs²²¹. Elle suppose que ces notes ont été écrites entre 1840 et 1841, ce qui ne permet pas d'établir un lien avec *Gaspard de la Nuit*, qui aurait été achevé en 1836²²². Pourtant, Cargill Sprietsma, qui a signalé très tôt l'existence de ces notes, les mentionne dans le chapitre de la vie du poète consacré aux années entre 1833 et 1837, c'est-à-dire à son second séjour à Paris. Dans l'une de ces notes, intitulée « Tableaux de l'ancienne école française que renferment les monuments publics de Paris²²³ », le poète relève les dates d'ouverture des bibliothèques et galeries parisiennes, ainsi que les œuvres d'art qui s'y trouvent. Ces informations semblent avoir été compilées par le poète lors d'une visite, mais comme le souligne Cargill Sprietsma, leur contenu suggère plutôt qu'elles ont été rédigées à partir des dictionnaires de l'époque. En outre, le même biographe a réduit les sources à deux : « Ce sont des extraits du *Dictionnaire Pittoresque de Paris* de Dulaure (Paris 1766), et du *Dictionnaire historique et descriptif des monuments religieux, civils et militaires* par Roquefort, publié en 1826, par Ferra jeune²²⁴. » On peut voir, par exemple, que, dans ce carnet de Bertrand, des entrées telles que « Bibliothèque Royale »,

²²⁰ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 81.

²²¹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 294, note 7.

²²² « 1840 : Bertrand se croit guéri. Cette année et l'année suivante, il rédige des carnets de notes sur les peintres et les graveurs de toutes les écoles et sur les tableaux des collections parisiennes. » (*ibid.*, p. 66.) La collection complète de Bertrand par Helen Poggenburg contient un total de neuf notes. À la seule lecture de ces titres, il est clair que ses recherches ont porté sur des peintres et des graveurs des XVI^e et XVII^e siècles. C'est pourquoi Nicolas Wanlin estime également que les notes de recherche datent de 1840-1841 : « On dispose, certes, de notes détaillées et même de quasi-catalogues de la peinture que Bertrand vit à Paris et cela laisse à penser qu'il projetait un travail d'une certaine ampleur et de nature didactique, plutôt que poétique, sur la peinture. Mais ces notes datent probablement toutes de 1840 et 1841 et ne peuvent donc servir en rien à l'étude des sources de *Gaspard de la Nuit*, vraisemblablement achevé en 1836. » (Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 77.)

²²³ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 778-779.

²²⁴ Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand 1807-1841. Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Honoré Champion, 1926, p. 194. Cf. *Dictionnaire pittoresque et historique*, Hérissant, 1766 : *Dictionnaire historique et descriptif des monumens religieux, civils et militaires de la ville de Paris*, (édité par Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort-Flaméricourt), Ferra jeune, 1826.

« Galerie Mazarine » ou « Bibliothèque Ste Geneviève », y compris par des détails tels que les dates et heures d'ouverture et de fermeture de ces bâtiments, et les œuvres d'art qu'ils abritaient, sont en cohérence avec les descriptions du second dictionnaire²²⁵. Par ailleurs, Helen Poggenburg, faisant référence à des peintures signalées dans une autre note de Bertrand intitulée « Écoles hollandaise, flamande et allemande. Peintres nés avant 1600 », indique qu'elles figurent également dans le *Guide des amateurs de tableaux, pour les écoles allemande, flamande et hollandaise* (1818)²²⁶. Cela semble suggérer que ce carnet de Bertrand pourrait également avoir eu une source. Certes, il ne reste que deux notes datées par le poète sur la peinture, respectivement de 1840 et de 1841²²⁷, mais, compte tenu de l'existence d'autres références tout aussi précoces et de sa santé (il a été hospitalisé à plusieurs reprises entre 1838 et sa mort en 1841), il est difficile de croire que les autres carnets dans lesquels il mentionne des peintres ont été rédigés entre 1840 et 1841 (Helen Poggenburg en reproduit sept autres dans sa collection complète de Bertrand). La supposition de Cargill Sprietsma, selon laquelle certaines d'entre elles datent des années 1830, lorsqu'il travaillait sérieusement à *Gaspard de la Nuit*, semble plus plausible et donne sens à la déduction d'Helen Poggenburg d'après laquelle le poète s'est appuyé sur des références antérieures lors de la rédaction de ses notes. À cet égard, Nicolas Wanlin, lorsqu'il examine ce que le poète aurait réellement vu pour écrire ses poèmes, souligne qu'« on ne dispose malheureusement pas d'une liste des ouvrages sur la peinture que le poète aurait pu posséder ou consulter, alors même que les publications de vulgarisation sur ce sujet commençaient à se multiplier dans les années 1820 et surtout dans les années 1830²²⁸ » : il attache de l'importance à l'étude de la peinture elle-même,

²²⁵ Par exemple, l'entrée « Bibliothèque de Sainte-Geneviève » dans le dictionnaire de Roquefort indique : « Elle est très remarquable, tant pour le vaisseau que pour le choix des livres qu'elle renferme. Le bâtiment est construit en forme de croix ; au milieu est un dôme, dont la coupole a été peinte par Restout père, qui a représenté l'apothéose de saint Augustin. Au fond d'une branche de la croix, plus courte que l'autre, Lajoue a peint une perspective qui, du point milieu, rend cette partie égale aux autres, tant elle fait illusion. [...] Cette bibliothèque est ouverte tous les jours depuis dix heures jusqu'à deux. Vacances, du 15 septembre au 1^{er} novembre. » (*Dictionnaire historique et descriptif des monumens religieux, civils et militaires de la ville de Paris*, op. cit., p. 78-79). Bertrand résume cela comme suit : « Bibliothèque S^{te} Geneviève, Place S^{te} Geneviève (ouverte de 10 h. à 2 h., vacances du 15 sept. au 1^{er} nov.) / Le dôme dont la coupole peinte par / 1. Restout père. Une des branches de la Croix plus courte que l'autre, / 2. ou [sic] Lajoue a peint une perspective qui la rend égale aux autres. » (*Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 778.)

²²⁶ Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, *Guide des amateurs de tableaux, pour les écoles allemande, flamande et hollandaise*, Antoine-Augustin Renouard, 1818. Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 819, note 1. En outre, Helen Poggenburg affirme que cette note de Bertrand a dû être utilisée pour rédiger une autre note datée de 1840, intitulée « Paysagistes. Œuvres de quelques paysagistes du XVI^e siècle relevés sur les catalogues de divers cabinets ». Cela n'exclut pas non plus l'hypothèse que certaines des notes aient été écrites avant 1840, mais cela est encore plus probable.

²²⁷ « Paysagistes. Œuvres de quelques paysagistes du XVI^e siècle (1840) » (*ibid.*, p. 787-796) et « Watteau et ses imitateurs (1841) » (*ibid.*, p. 796-800).

²²⁸ Nicolas Wanlin, op. cit., p. 77-78. Nicolas Wanlin énumère les sources d'information disponibles pour les poètes de l'époque : la *Galerie des peintres célèbres*, le *Manuel du Museon français*, les *Annales du*

qui s'est développée au cours de cette décennie. D'ailleurs, le poète lui-même, dans une lettre à un ami datée du 18 septembre 1837, fait part d'une situation récente dans laquelle il semble s'être consacré seul à la recherche artistique : « Plongé dans une vie contemplative, cloîtré dans l'étude et dans l'art, isolé, inconnu à tous²²⁹. » Son intérêt pour les œuvres d'art et les bâtiments historiques qui les abritent s'est également accru à la lecture du *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France*²³⁰, que Charles Nodier et d'autres ont commencé à publier en 1820, et des livres édités à Dijon en 1833 par les amis de jeunesse du poète qui s'en sont inspirés. Cela apparaît clairement à l'endroit même où Max Milner trouve l'influence de la famille du poète sur son goût pour la peinture, en plus de celle du lieu où il a grandi. Dans un article du journal dijonnais, *Le Patriote de la Côte d'or*, publié le 1^{er} mars 1832, Bertrand laisse entendre que son oncle avait l'habitude de collectionner les objets d'art :

C'était un cahier de charmantes lithographies, dont la couverture portait pour titre : *Voyage en Bourgogne*. – Dix livraisons ; 1^{re} livraison. – Jobard, éditeur, à Dijon.

Mon oncle poussa un profond soupir ; car il préférerait un Breughel à un Watteau, un Albert Durer [*sic*] à un Delacroix ; une eau-forte de Rembrandt ou de Callot à toutes les pochades de Charlet, à toutes les vignettes de Tony-Johannot ; mais enfin il se résigna.

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

Le « Voyage en Bourgogne » n'a donc aux yeux de ces messieurs que le mérite d'attester les progrès de l'art en province au XIX^e siècle²³¹.

Le livre de son oncle dont il est ici question, paru en 1832, est intitulé *Voyage pittoresque en Bourgogne, ou description historique et vues des monuments antiques, modernes et du Moyen Âge*. Il s'agit d'un exposé illustré du patrimoine en Bourgogne, et plus particulièrement en Côte d'or, conçu par Charles Hippolyte Maillard et publié chez

musée, le Musée de peinture et de sculpture, etc., et signale également l'influence des illustrations qu'elles contiennent, mais il n'a pas été possible d'identifier les images que notre poète a réellement vues. (*ibid.*, p. 78, notes 44 et 46.)

²²⁹ Lettre de Bertrand à David d'Angers, 18 septembre 1837 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 901.

²³⁰ Charles Nodier, Justin Taylor et Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Gide fils, t. I, 1820.

²³¹ « Mon oncle essuya d'abord ses lunettes » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 610. Voir également *Le Patriote de la Côte-d'Or*, 2^e année, n° 7, 1^{er} mars 1832, p. 2 (sans titre, signé L. B.). Cet oncle, selon Max Milner, est supposé être l'oncle maternel de Louis (*Gaspard de la Nuit*, éd. Max Milner, p. 55, note 23).

Mme Brugnot (Charles Brugnot, ami proche du poète, est décédé le 11 septembre 1831)²³². Parmi les auteurs, se trouve Théophile Foisset, un vieil ami de Bertrand ; il est donc probable que celui-ci ait vu une partie du contenu avant la publication. En 1832, année où il se trouvait à Dijon après son premier séjour parisien, il a énuméré de nombreux noms de peintres, et ceux de Callot et de Rembrandt étaient tous deux présents dans la liste. En d'autres termes, l'importance de cet article tient à ce qu'à la différence du poème « Harlem » et de la préface de *Gaspard de la Nuit*, pour lesquels nous ne pouvons que deviner l'année de rédaction, le poète fournit un lieu et un temps précis, à Dijon en 1832, que l'on peut trouver dans ses carnets. Le poète, qui avait été très tôt exposé aux différents arts et à leur documentation à Dijon, et avait même inventé un titre pictural pour son recueil de poèmes, aurait eu l'occasion de visiter les lieux réels mentionnés dans les dictionnaires et les livres à Paris après 1828. Après l'engouement pour Hoffmann auquel il assiste, et notamment après 1830, lorsque *La Princesse Brambilla*, récit inspiré des estampes de Callot est traduit, il aurait aussi pris conscience de la proximité de la poésie, de la musique et de la peinture. De retour à Dijon, son regard éveillé a peut-être de nouveau identifié la richesse artistique de sa ville, et il a commencé à produire des notes de recherche. Cette tendance à la recherche artistique a été renforcée par la diffusion des connaissances encyclopédiques avec la publication du *Magasin pittoresque* en 1833, ainsi que par la popularité de la recherche artistique et historique dans les régions, déclenchée par les livres de Nodier. On suppose qu'il est retourné à Paris pour la deuxième fois cette année-là, qu'il a achevé le manuscrit de *Gaspard de la Nuit* en 1836, et qu'il a continué à écrire et à réviser ses notes de recherche jusqu'à sa mort.

Le romantisme fantastique

Concernant le goût du poète pour la peinture, qu'il semble avoir entretenu durant une longue période, Max Milner note que Bertrand mentionne, dans son recueil de poèmes, des œuvres de peintres qu'il n'a probablement pas trouvées à Dijon. Il cite Rembrandt comme exemple de l'influence de Paris sur la prédisposition originelle du poète²³³. La deuxième « Préface » de *Gaspard de la Nuit* l'atteste :

²³² *Voyage pittoresque en Bourgogne, ou description historique et vues des monuments antiques, modernes et du Moyen Âge*, dessinés d'après nature par différents artistes, sous la direction de Charles-Hippolyte Maillard de Chambure, Gabriel Peignot, Joseph Boudot, Dijon, Imprimerie de madame veuve Brugnot, 1833-1835.

²³³ *Gaspard de la Nuit*, éd. Max Milner, p. 20.

– Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s’encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir, qui s’entretient avec des esprits de beauté, de science, de sagesse et d’amour, et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature. – Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n’a d’autre inquiétude que de cirer sa moustache²³⁴.

En ce qui concerne Callot, nous pouvons constater que le poète garde à l’esprit différentes caricatures telles que le bouffon, le soldat et le bohémien, comme nous l’avons vu dans *Le Magasin pittoresque*. Toutefois, la description de Rembrandt a été interprétée comme suggérant une œuvre précise, *Le Philosophe en méditation* (1632), à laquelle Max Milner fait référence²³⁵, et qui se trouve au musée du Louvre depuis 1784. Selon Annie Chaux-Haïk, il existait dans la collection de Chamblanc à Dijon une copie de cette estampe par Charles Spooner, mais celle-ci ne représentait pas l’escalier en colimaçon à l’arrière-plan²³⁶. Par conséquent, d’après le néologisme « s’encolimaçonner » figurant au-dessus, la théorie dominante des chercheurs précédents était que Bertrand avait à l’esprit un tableau avec un escalier en colimaçon, qu’il aurait effectivement vu au Louvre. Récemment, Nicolas Wanlin et Annie Chaux-Haïk ont émis l’hypothèse suivant laquelle, outre le fait de l’avoir vu au Louvre, il aurait pu être influencé par des textes contemporains – des livres sur les peintures ou des descriptions d’autres figures littéraires. Là encore, Gautier est souvent cité, mais si le mot « colimaçon » est effectivement présent dans son œuvre, rien ne prouve qu’il est associé à Rembrandt. Il est préférable de supposer qu’il est inspiré d’une peinture réelle. Néanmoins, dans les *Annales du musée*, publiées par Charles-Paul Landon (1760-1826), peintre et graveur, on peut voir à partir de 1801 des reproductions d’estampes de Rembrandt avec un escalier en colimaçon. Cette revue était une sorte de catalogue, reproduisant des œuvres représentatives de la peinture, de la sculpture et de l’architecture du musée du Louvre, sous forme d’estampes (à l’époque, germinal an IX, elle était publiée en tant que « la collection complète de peintures et sculptures du Musée Napoléon et de celui de Versailles »). Cette revue a publié une fois par an puis, dans les dernières années, deux ou trois fois par an jusqu’en 1808, seize volumes (1801-1808), dont quatre étaient consacrés aux « Paysages et tableaux de genre »

²³⁴ *Œuvres complètes* d’Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 105.

²³⁵ *Gaspard de la Nuit*, éd. Max Milner, p. 21.

²³⁶ Annie Chaux-Haïk, « Une source iconographique pour Louis, dit Aloysius, Bertrand, Le fonds d’estampes dijonnais Jehannin de Chamblanc », art. cit., p. 48 ; *id.*, « L’apport possible de Jehannin de Chamblanc, collectionneur dijonnais du XVIII^e siècle, à l’œuvre dessiné d’Aloysius Bertrand », *Revue Bertrand*, n^o 4, 2021, p. 146.

(1805-1808), avec un tome complémentaire, dernière série où les œuvres de Rembrandt apparaissent fréquemment. *Le Philosophe en méditation* figure comme première planche dans le deuxième volume. On y trouve la note explicative suivante, de Charles-Paul Landon :

Un vieillard, assis près d'une table, sur laquelle sont des livres et des objets de sciences, paraît méditer profondément. De l'autre côté, une femme se dispose à placer un vase sur le feu. On entrevoit une autre femme dans l'escalier circulaire qui occupe le milieu de la composition.

Ce tableau est un chef-d'œuvre pour la magie du clair-obscur, la dégradation de la lumière, et la manière savante dont l'effet de soleil est rendu. Rembrandt semble s'être surpassé, et avoir atteint le dernier degré d'illusion que l'art puisse produire. Aucun de ses ouvrages n'offre plus de suavité, de vigueur, et d'harmonie.

Hauteur 1 pied, largeur 15 pouces²³⁷.

Bien que le mot à partir duquel est dérivé « s'encolimaçonner » ne soit pas présent ici, l'estampe représente bien un escalier circulaire. De même, l'expression « le dernier degré d'illusion que l'art puisse produire » sans plus d'« harmonie », peut rappeler les « fantaisies » de Bertrand. Mais ces annales ont été publiées en 1805, avant la naissance de notre poète en 1807. S'il s'agit là de l'impulsion de sa préface à *Gaspard de la Nuit*, cela remettrait-il en cause le point de vue de Max Milner selon lequel Rembrandt est représentatif d'influences acquises après son arrivée à Paris ? Même si Bertrand connaissait cette copie, cela n'enlève rien à la possibilité qu'il ait vu l'original au Louvre, et cela ne changerait rien non plus à l'importance de Rembrandt à Paris. Cette source est plutôt une preuve que l'œuvre de l'artiste pouvait être vue à l'époque par des estampes directement liées à Callot. Rembrandt, qui était visible très tôt, n'a été rendu accessible par les romantiques que plus tard, dans les années 1830.

²³⁷ « Planche première. - *Le Philosophe en méditation*. Tableau de la galerie du Musée ; par Rembrandt », *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. (Paysages et tableaux de genre)*, gravées à l'eau-forte par divers artistes, et publiées par Charles-Paul Landon, chez l'auteur, t. II, 1805, p. 5. Nicolas Wanlin le reproduit également dans son ouvrage (Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 91).



Rembrandt, *Le Philosophe en méditation*, dans *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. (Paysages et tableaux de genre)*, op. cit., t. II, 1805, p. 4.

Au moment où Bertrand s'enthousiasme pour l'étude de la peinture, notamment vers 1830-1832, de nombreux ouvrages publiés à la même époque sont nommés « des analogies picturales²³⁸ », et le nom de Rembrandt y apparaît souvent. Dans *Gaspard de la Nuit*, par exemple, le manuscrit autographe du « Raffiné » porte la trace d'une épigraphe raturée tirée de l'œuvre de Nerval, où apparaît également Rembrandt. Bertrand a écrit ce qui suit, puis l'a biffé : « Il l'aperçut de loin sous la galerie des piliers, poindre baigné d'ombre comme un reître de Rembrandt, qui luit par trois paillettes, celle du morion, celle du haubert, et celle du nez. *La main de gloire*²³⁹. » À propos de ces exemples, Filip Kekus indique que le peintre était connu des romantiques pour sa manière « fantasque²⁴⁰ ». En effet, plus tard, lorsque Gautier décrit la méthode de Rembrandt, il utilise les mots de « fantastique » et de « fantaisie » pour faire l'éloge du peintre hollandais : « La manière fantasque et magistrale dont il [Rembrandt] distribue l'ombre et la lumière, ses sublimes effets de clair-obscur, font de lui un artiste aussi poétique qu'il

²³⁸ *Ibid.*, p. 62.

²³⁹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 309, note a. Il s'agit de l'ouvrage de Nerval, publié pour la première fois dans *Le Cabinet de lecture* le 24 septembre 1832 sous le titre *La Main de gloire : histoire macaronique*, qui est également connu aujourd'hui sous le titre de *La Main enchantée*. La citation de Bertrand n'est pas tout à fait exacte. Le texte original correspondant est le suivant : « il aperçut de loin l'uniforme de l'arquebusier poindre sous la galerie des piliers, encore baigné d'ombres, comme un reître de Rembrandt, qui luit par trois paillettes, celle du morion, celle du haubert et celle du nez » (Gérard de Nerval, « La Main enchantée », dans *Contes et facéties*, édition de Michel Brix, La Chasse au Snark, 2000, p. 55-56.)

²⁴⁰ Filip Kekus, art. cit., p. 52.

en fut jamais. [...] Devenu complètement maître du moyen, il s'abandonne à la fantaisie²⁴¹. » Gautier fait ici mention du chef-d'œuvre de Rembrandt, connu sous le titre de *La Garde de nuit* ou *La Ronde de nuit* (1642), et les mots « fantastique » et « cauchemar » sont également utilisés²⁴². D'ailleurs, les premiers recueils de Gautier, *Poésies* (1830), *Albertus* (1832) et *La Comédie de la Mort* (1838), etc., et ses premiers poèmes ont été rassemblés dans ses *Poésies complètes* en 1845. Comme l'a souligné Nicolas Wanlin, les poèmes de Gautier sont distribués selon une classification qui fait « directement » référence aux tableaux, où l'on retrouve le mot sur lequel nous nous sommes concentrée : « Paysages », « Intérieurs », « Fantaisies », etc²⁴³. Le fait que les écrivains qui pratiquent la créativité hofmannienne en même temps que Bertrand soient cités chaque fois que le sujet concerne d'autres peintres, et qu'ils choisissent les mêmes mots poétiques, mérite d'être souligné. Ainsi, Filip Kekus note qu'Hoffmann, Callot et Rembrandt étaient souvent liés par les jeunes romantiques, de sorte que « le rapprochement n'a plus rien de neuf²⁴⁴ » chez Bertrand. En effet, Eugène Sue, qui avait publié *La Salamandre* chez Renduel en 1832, et qui est considéré comme ayant influencé l'un des poèmes de Bertrand, « La Salamandre », cite les deux peintres accompagnés du mot « fantastique », dans un livre publié en même temps que *Gaspard de la Nuit* : « Il faudrait le pinceau de Callot, de Rembrandt ou de Goya pour rendre l'aspect bizarre, hideux, presque fantastique, de cette multitude²⁴⁵. » Ainsi, il est clair que la jeunesse romantique française, qui admirait Callot en même temps qu'Hoffmann, a élargi son champ d'intérêt à d'autres peintres, et notre poète s'est aussi inscrit dans ce courant²⁴⁶.

Bertrand, dans sa préface à *Gaspard de la Nuit*, fait correspondre les « deux sources d'inspiration plastique » aux « deux aspects antithétiques d'une œuvre tournée à la fois vers l'intérieur et vers l'extérieur²⁴⁷ ». Il s'agit là d'un terrain d'entente pour les chercheurs précédents, comme le résume Angelika Corbineau-Hoffmann : « Bertrand considère l'art sous deux aspects, dont l'un porte sur la vie extérieure, l'autre sur la

²⁴¹ Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, Victor Lecou, 1852, p. 91-92.

²⁴² *Ibid.*, p. 89.

²⁴³ Théophile Gautier, *Poésies complètes*, Charpentier, 1845. Du reste, chaque vers du tout premier poème de cette section « Fantaisies » commence par « Il est doux... ». Cette répétition se retrouve également dans le poème « Fantaisie », qui est le tout premier des *Grâces*, n° 7, placé juste avant le conte fantastique de Bertrand, et dans le poème de Bertrand lui-même « Le Clair de lune » (bien que nous attribuions l'auteur du premier à Hippolyte Hostein).

²⁴⁴ Filip Kekus, art. cit., p. 52.

²⁴⁵ Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* (1843), Administration de librairie, t. II, 1851, p. 362.

²⁴⁶ Filip Kekus conclut : « L'époque n'a fait que suivre Hoffmann, qui ouvrait ses célèbres *Fantaisies* par un éloge du graveur nancéen, où il confessait avoir voulu travailler dans sa manière » (art. cit., p. 52), mais comme nous l'avons vu, nous devons garder à l'esprit que la préface de ces *Fantaisies*, qui est considérée comme importante ici, a été traduite assez tardivement, en 1836. En effet, cette année-là, notre poète avait déjà écrit la quasi-totalité de *Gaspard* et il se consacrait depuis longtemps à l'étude de la peinture.

²⁴⁷ *Gaspard de la Nuit*, éd. Max Milner, p. 20-21.

méditation et sur le repli sur soi. Autrement dit ce dualisme est représenté par Callot d'une part, et par Rembrandt de l'autre²⁴⁸. » Alors que dans le cas de Callot la correspondance entre son œuvre et la poésie de Bertrand pouvait être discutée, dans le cas de Rembrandt, ainsi que Max Milner l'a souligné, la recherche de traces de sa peinture dans les textes de notre poète est superflue²⁴⁹. De nombreuses raisons ont été avancées jusqu'à aujourd'hui pour expliquer le choix de Rembrandt par Bertrand : le peintre hollandais fut un collectionneur passionné d'estampes de Callot ; il a lui-même réalisé de nombreuses gravures, et Bertrand avait vu ses gravures au musée de Dijon et ailleurs, et peut-être d'abord à Paris. Même si nous nous concentrons sur l'existence du *Philosophe en méditation*, sur lequel est fondée la préface, il est possible que le poète ait d'abord vu les estampes de Rembrandt sous forme imprimée dans des publications telles que les *Annales du musée*, ou qu'il se soit appuyé sur sa connaissance des tableaux qu'il avait effectivement vus à Paris. Toutefois, si l'on tient compte du fait que les romantiques parisiens s'intéressaient à Hoffmann, à Callot et à d'autres artistes, y compris Rembrandt, on peut supposer que notre poète avait pris conscience de cette mode au moment de la composition de son recueil, et qu'il a connu l'œuvre de Rembrandt auparavant ou n'en a eu connaissance qu'à Paris.

Comme le rappelle Angelika Corbineau-Hoffmann, il existe plusieurs passages dans l'œuvre d'Hoffmann dans lesquels apparaissent les deux peintres, bien que brièvement. Par exemple, dans le récit « Aventures de la nuit de S[ain]t-Sylvestre », qui faisait à l'origine partie des *Fantasiestücke* traduites par Théodore Toussenel (1830) et par Henry Egmont (1836), les deux peintres sont juxtaposés : « Ne l'as-tu pas déjà vue sur les tableaux mystérieux de Breughel, de Callot, ou de Rembrandt ? », « ce portrait séduisant de Rembrandt ou de Callot qui priva de son reflet le pauvre Erasme Spikher²⁵⁰ ! ». Angelika Corbineau-Hoffmann va plus loin et souligne que les *Contes nocturnes* d'Hoffmann (*Nachtstücke*, 1816-1817) doivent aussi être pris en compte comme imprégnés du genre de peinture représenté par Rembrandt²⁵¹. Cet ouvrage n'ayant pas été traduit en tant que livre et le volume principal l'ayant été par fragments, seul le

²⁴⁸ Angelika Corbineau-Hoffmann, art. cit., p. 52-53.

²⁴⁹ « On songe, bien entendu, au *Philosophe* du Louvre. Mais on chercherait en vain dans *Gaspard de la Nuit* un personnage surpris dans une attitude analogue. » (*Gaspard de la Nuit*, éd. Max Milner, p. 21.) Il note toutefois que « quelque reflet du clair-obscur rembranesque » est à peine perceptible dans « La Barbe pointue », « La Tour de Nesle », « La Nuit d'après une bataille », « La Citadelle de Wolgast » de Bertrand.

²⁵⁰ « Les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre », dans *Œuvres complètes* d'E.T.A. Hoffmann, trad. Théodore Toussenel, t. VI, 1830, p. 153 et 216. La traduction d'Egmont est la suivante : « Ne l'as-tu pas déjà vue sur les panneaux peints par Brughel, Callot et Rembrandt ? » (*Contes fantastiques* d'E.T.A. Hoffmann, trad. Henry Egmont, t. III, 1836, p. 27-28.), « cette séduisante création de Rembrandt ou de Callot, qui déroba frauduleusement au pauvre Érasme Spikher son reflet si ressemblant et si beau. » (*ibid.*, p. 58.)

²⁵¹ Angelika Corbineau-Hoffmann, art. cit., p. 53.

titre, *Contes nocturnes*, apparaissait dans les tomes XIII à XVI de la version de Loève-Weimars. Angelika Corbineau-Hoffmann poursuit en indiquant que le choix des peintres par Bertrand portait sur deux livres de l'auteur allemand. La phrase « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », que le poète a ajoutée à son recueil de poèmes, est selon elle « la synthèse²⁵² » des *Fantasiestücke in Callots Manier* et des *Nachtstücke* qui rappellent Rembrandt. En effet, le titre de cette œuvre d'Hoffmann a été choisi en référence au genre pictural du « nocturne », né au XVI^e siècle. Ce mot, « nocturne » (*Nokturne*), est également connu dans le sens du terme musical, tout comme l'était « fantaisie » (*Fantasia/Phantasia*) et, là aussi, on peut voir l'intention d'Hoffmann de mélanger les arts. Ce n'est pas un hasard si Robert Schumann a mis en musique l'une des *Fantasiestücke* d'Hoffmann, les « Kreisleriana » (1838), ainsi que les *Nachtstücke* (1839). En peinture, il s'agit d'une méthode par laquelle la composition est réalisée en éclairant artificiellement des objets dans l'obscurité nocturne, tout en utilisant des bougies ou la clarté de la lune pour arranger efficacement le jeu de la lumière et de l'ombre, technique dont Rembrandt est considéré comme le plus éminent praticien. Cette technique avait déjà été introduite dans la littérature par Edward Young dans *Les Nuits (The Complaint, or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality, 1742-1745)*. Ce livre a été traduit en France dès 1769 par Pierre Le Tourneur, mais il a été réimprimé à partir de 1817 (année où Hoffmann a achevé ses *Nachtstücke*) et est devenu si populaire qu'il a connu quinze éditions jusqu'en 1832. Il était particulièrement connu de la jeunesse romantique, et ces réimpressions coïncident avec l'essor d'Hoffmann en France. Cette œuvre, à laquelle il est souvent fait référence lorsqu'il est question de Bertrand, est une sombre méditation sur la vie terrestre en vers non rimés, considérée comme une réussite littéraire de la peinture de scènes nocturnes. Parmi les œuvres de Bertrand, seuls deux poèmes rimés avec des épigraphes tirées de Young subsistent, dont l'un, « Le soir dans une église », aurait été écrit avant mars 1834²⁵³. Ces dates montrent que Bertrand était très sensible aux modes de l'époque et qu'il les intégrait dans son œuvre. Elles correspondent au moment où les romantiques, inspirés par la littérature étrangère comme le roman gothique, commençaient à privilégier la frénétique, notamment les thèmes nocturnes, auxquels se sont ajoutées les traductions d'Hoffmann. Élisabeth Anselin conclut que la nuit de cet écrivain allemand n'a pas plus d'importance qu'un décor de théâtre. Toutefois, à la lumière des remarques d'Angelika Corbineau-Hoffmann, plusieurs récits des *Nachtstücke*, où ce qui n'est ni étrange, ni surnaturel le jour est soudain rendu fantomatique ou

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ « Elle se baisse jusqu'à moi et me visite la nuit. Young, *Nuit I.* » (« Le soir dans une église » [poème en vers, composé avant le 14 mars 1834] ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 508.)

démoniaque dans l'obscurité ou sous la lumière suspecte de la nuit, semblent avoir des points communs avec *Gaspard de la Nuit*. Comme on peut le constater dans « Le Falot », la nuit est le théâtre de l'apparition de l'esprit cauchemardesque (« petit follet », « le diable ») accompagnée d'une lumière suspecte (« le falot », « la lanterne », « feu »)²⁵⁴. L'affirmation selon laquelle le sous-titre de Bertrand est une nouvelle combinaison des deux œuvres d'Hoffmann semble donc assez plausible, en tant que choix influencé par la mode de l'écrivain allemand conscient du mélange artistique. Néanmoins, nous ajouterons que *La Princesse Brambilla*, qui s'inscrivait dans la lignée des estampes de Callot, devrait être incluse si l'on considère le moment de sa traduction, et qu'il est également possible d'y voir des allusions à Young.

Christine Marcandier considère au contraire l'ajout de Rembrandt au titre comme un geste visant à dissimuler la référence à Hoffmann :

Là encore, Aloysius Bertrand démultiplie, puisqu'il ajoute Rembrandt à Callot, en un «à la manière de» qui, selon la règle d'une dialectique présence / absence constante dans le recueil, renvoie directement à deux arts iconiques pour mieux masquer un sens musical – présent dans la définition générique du terme comme dans les poèmes en prose du recueil [...] – et une référence implicite à un autre écrivain, Hoffmann (en un hypotexte, une culture commune à l'auteur et à ses lecteurs)²⁵⁵.

L'expression « à la manière de » avait une suite que Bertrand a lui-même révélée²⁵⁶. Qu'il s'agisse de Rembrandt, de Callot ou des *Fantasiestücke in Callots Manier* et *Nachtstücke* d'Hoffmann, il ne cherche pas à renforcer la combinaison qu'il a établie, mais la rompt immédiatement. De même, le premier chapitre de *Gaspard de la Nuit* intitulé « Premier livre : l'École flamande » dans l'édition du livre, était « Tableaux de l'École flamande » sur le manuscrit autographe, où les mots ont été effacés²⁵⁷. En d'autres termes, Bertrand n'a pas seulement obscurci la source en mentionnant le nom de deux peintres, puis en se référant à d'autres artistes dans la préface, il a aussi supprimé le mot « Tableaux ». L'ajout du nom de Rembrandt et celui d'autres peintres témoigne de l'ambition du poète dijonnais

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 143-144.

²⁵⁵ Christine Marcandier et Sandrine Bédouret-Larraburu, «*Gaspard de la Nuit*» d'Aloysius Bertrand, Neuilly, Atlande, coll. Clefs concours-lettres XIX^e siècle, 2010, p. 59.

²⁵⁶ « Or, l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personnification, mais il n'a point été trop exclusif, et voici, outre des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, des études sur Van-Eyck, Lucas de Leyde, Albert Durrer [*sic*], Peeter Neef [*sic*], Breughel de velours, Breughel d'enfer, Van Ostade, Gérard Dow, Salvator-Rosa, Murillo, Fusely et plusieurs autres maîtres de différentes écoles » (*Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 105.)

²⁵⁷ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], BnF, Département des manuscrits, NAF 25276, p. 22 r^o. Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 296, note a.

d'incorporer dans son œuvre des éléments plus divers que ceux de l'écrivain allemand, ainsi que les tendances romantiques françaises.

L'engouement pour Hoffmann en France est cependant difficile à cerner à partir de la fin des années 1830²⁵⁸. Bien que la mode ait suscité des opinions sévères à son sujet dès le début, notamment de la part de Walter Scott, des signes d'une convergence de popularité apparaissent dès 1832. La même année, Jules Janin publie des *Contes fantastiques et contes littéraires*²⁵⁹. Mais s'est posée, juste après, la question de savoir pourquoi l'adjectif « fantastique » avait été ajouté au titre et si le fantastique de Janin appartenait à la tradition d'Hoffmann, bien que l'auteur lui-même l'ait nié dans sa préface. Un article du *Figaro*, le 11 octobre 1832, affirmait que le genre « fantastique » était révolu et qu'il n'y avait pas lieu de s'encombrer du mot : « En admettant cette mode, on lui répondrait qu'elle est passée, finie, éteinte, anéantie. Le fantastique a duré six semaines à Paris, et il y a de cela deux ans²⁶⁰. » L'extinction du genre est également suggérée dans *L'Artiste* du 28 octobre : « Le fantastique, malgré son nom, est déjà un genre arrêté ; un genre qui a ses lignes, ses exigences, sa couleur, sa portée. Hoffmann a fait le genre. On le connaît, on l'exige selon sa manière, on n'en veut pas d'autre.²⁶¹ » Et Nodier, qui écrivait lui-même des histoires fantastiques et déclarait avoir attribué cette mode à Hoffmann, avouait l'année suivante que « le conte fantastique [était] un peu passé de mode²⁶² ». Élisabeth Teichmann précise qu'à cette époque, il devenait de plus en plus difficile de trouver des traces de l'influence hoffmannienne dans les œuvres françaises, bien que celle-ci ait encore subsisté, surtout en province²⁶³. Lorsque Jules Janin a rédigé la rubrique « Fantastique » du *Dictionnaire de la conversation*, en 1836, il s'agissait, selon elle, « de faire l'historique d'un genre mort, du genre fantastique, de démontrer que le genre existait en France avant Hoffmann et que le succès de ce dernier [...] n'est dû qu'à l'invention du terme "fantastique" pour désigner son art²⁶⁴ ». Voici qu'écrivait Janin :

Il y a tantôt cinq ou six ans qu'un très spirituel article du *Journal des débats* apprit à la France qu'il y avait là-bas, en Allemagne, au-delà du

²⁵⁸ Selon Stéphane Lelièvre, « le fantastique de Bertrand se caractériserait donc tout d'abord par le réemploi de motifs fantastiques empruntés à Hoffmann, condamnés à une désuétude aussi rapide que l'effet de mode qui les avait imposés sur la scène littéraire française dès 1829. » (Stéphane Lelièvre, art. cit., p. 136-137.)

²⁵⁹ Jules Janin, *Contes fantastiques et contes littéraires*, Levavasseur et Mesnier, 1832.

²⁶⁰ Anonyme, « *Contes fantastiques et contes littéraires*, par Jules Janin », *Le Figaro*, 11 octobre 1832, p. 1.

²⁶¹ Anonyme, « *Contes fantastiques et contes littéraires*, par M. Jules Janin », *L'Artiste*, 28 octobre 1832, p. 149.

²⁶² Charles Nodier, « Jean-François les Bas-bleu », *Les Cent-et-une Nouvelles des cent-et-un*, Ladvoat, 1833, t. I, p. 377.

²⁶³ Élisabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 125.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 157.

Rhin, quelque part, un certain ivrogne qui était à la fois peintre, poète, romancier, historien, et qui s'appelait Hoffmann ; que Hoffmann se plaisait, entre deux brocs, à raconter mille histoires pleines d'intérêt, dans lesquelles la vérité était si bien mêlée et entrelacée avec la fiction qu'il était impossible de les séparer l'une de l'autre. C'étaient à la fois le conte de fées et le conte de la *vie privée* (autre mot nouveau) ; c'était notre grand Perrault accouplé avec M. de Marmontel. De ces deux éléments si divers, le mensonge et la vérité, l'histoire et la fable, la poésie et la prose, le bon Hoffmann avait composé une espèce d'*olla podrida* littéraire, qui n'était pas sans charme et sans intérêt, surtout quand on l'accompagnait de quelques rasades de vin du Rhin. Or, ces contes, à moitié vêtus de bure, à moitié couverts de gaze ; ce pêle-mêle de l'homme et de l'ange, de la terre et du ciel, ces minutieux détails de la vie ordinaire, tout à coup interrompus par mille visions de l'arc-en-ciel ; tout cela, ce rire mêlé à ces larmes, ce grotesque mêlé au sublime, ce sans-façon vulgaire empêtré dans des cérémonies de cour, tout cela, c'était le conte *fantastique*, c'était le conte d'Hoffmann²⁶⁵.

Jules Janin, tout en louant d'Hoffmann d'avoir révolutionné le récit « fantasque », autrefois français, et de l'avoir perfectionné en tant que genre, indique : « Le genre fantastique était arrivé à sa dernière période ; il finissait chez nous, comme il avait commencé, sans que personne pût dire ni comment, ni pourquoi²⁶⁶. » Elizabeth Teichmann écrit aussi que cette entrée du dictionnaire montre que le mot utilisé pour Hoffmann, qui est même devenu un genre, est déjà vieux, c'est-à-dire que « le fantastique est mort²⁶⁷ ». La publication d'une nouvelle traduction par Henry Egmont, en mars 1836, fut la dernière tentative des traducteurs de détruire et de renouveler l'image d'Hoffmann. Dans sa préface, le traducteur déclare que ce n'est pas le « fantastique » qui donne sa valeur à l'œuvre d'Hoffmann :

Du reste, comme nous l'avons déjà dit, nous sommes loin d'envisager les œuvres d'Hoffmann comme aussi fantastiques et autant [*sic*] invraisemblables qu'on est habitué à le faire, et, d'ailleurs, le véritable côté surnaturel de ses contes, qui a tant séduit les uns ou choqué les autres, ne nous semble pas en être le cachet distinctif ni le titre le plus valable à la réputation qu'ils ont conquise. À vrai dire, ces fantaisies purement imaginaires n'exciteront jamais la sympathie générale, comme celles de ses productions, où l'originalité de la forme n'ôte rien à la vérité et au naturel de l'idée principale. On trouve dans celles-ci un mérite d'observation si précieux, une ironie si piquante, une si profonde connaissance du cœur de l'homme, que, sous le charme de l'illusion qui en résulte, on est tenté d'admettre, sans plus d'examen, l'intervention des agents surnaturels mis en jeu par l'auteur, et dont

²⁶⁵ Jules Janin, « Fantastique », *Dictionnaire de la conversation*, Belin-Mendar, t. XXVI, 1836, p. 299-300.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 301.

²⁶⁷ Elizabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 157.

l'effet alors est de frapper plus vivement l'imagination sans dérouter ni fatiguer l'esprit²⁶⁸.

Les histoires d'Hoffmann ne peuvent être qualifiées de « fantastiques », ce qui est devenu un cliché, mais elles savent aussi arracher le lecteur, sans qu'il s'en aperçoive, au domaine de la réalité pour le faire entrer dans celui de la fantaisie, « fantaisies purement imaginaires », est-il précisé. Le rebondissement populaire illustré par ces nouvelles traductions se poursuit en 1838, avec une réédition de la version de Théodore Toussenel et une nouvelle traduction d'Émile de La Bédollière. Ces tentatives ont également donné lieu à plusieurs comptes rendus de lecture. Mais les annotateurs étaient ceux qui avaient vu Hoffmann dominer le monde littéraire dans les années 1830. Élisabeth Teichmann conclut que les années 1838-1840 sont « une période de nostalgique ressouvenir » des dernières traductions et critiques, après lesquelles la fortune d'Hoffmann en France se dilue. Le recueil de poèmes envisagé par Bertrand comportait deux titres dont l'un, *Keepsake fantastique*, n'a jamais été confirmé. Il y avait bien sûr des considérations pratiques, comme le coût d'une édition de luxe, mais le poète, qui a remis en 1836 le projet définitif à Renduel, aurait décidé, plutôt que de s'accrocher à un titre utilisant un mot qui n'était plus en usage, d'employer un terme libéré de l'ombre d'Hoffmann et susceptible d'élargir le champ de la poésie.

²⁶⁸ *Contes fantastiques* d'E.T.A. Hoffmann, trad. Henry Egmont, t. I, 1836, p. xxviii-xxix.

CONCLUSION DU CHAPITRE III

LES « FANTAISIES » DE BERTRAND ET LE ROMANTISME « FANTASTIQUE »

Dans ce chapitre, pour étudier les « fantaisies » de Bertrand, nous nous sommes concentrée sur l'expression « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », sous-titre de « Gaspard de la Nuit ». Cette expression a été considérée comme une allusion directe à Hoffmann, plus qu'à Nodier, en particulier à ses *Fantasiestücke in Callots Manier*. Afin d'explorer les relations entre le poète dijonnais et l'écrivain allemand, nous nous sommes demandé, en nous attachant au détail de la chronologie, dans quelle mesure les textes d'Hoffmann avaient dominé la scène littéraire française. Comme l'a souligné Max Milner, ce travail chronologique montre que Bertrand, séjournant pour la première fois à Paris en novembre 1828, se trouvait au bon endroit au bon moment pour assister à l'essor des traductions d'Hoffmann. Nous savons que son premier séjour parisien s'est déroulé de la première semaine de novembre 1828 au 31 mars 1830. La dernière année est celle de la guerre des traductions d'Hoffmann et celle où l'adjectif « fantastique », dérivé de « fantaisie » et qualifiant une histoire hoffmannienne, s'est imposé comme nom pour désigner un genre d'histoires. Sainte-Beuve regrettait, après la mort de Bertrand en 1841, qu'il n'ait pas été traité comme un poète de 1830, moment de l'apogée du genre, quand les jeunes romantiques se plaisaient à utiliser le terme de « fantastique ».

Mais encore une fois, comme Max Milner n'a pas manqué de le souligner, il faut se garder de placer Bertrand dans le groupe de la jeunesse littéraire de 1830. Il est fort probable, en effet, que c'est au cours de son second séjour à Paris, de janvier 1833 à sa mort en 1841, qu'il a modifié le titre de son recueil de poèmes, même s'il n'en a donné la version définitive à Renduel qu'en 1836. Cela s'explique par le fait que, pour comparer les œuvres de Bertrand et d'Hoffmann, on ne peut se limiter à deux ouvrages. Le livre de ce dernier, *Fantasiestücke in Callots Manier*, n'a pas été traduit car, à l'époque, chaque récit de ce recueil était traduit séparément, et la préface monographique sur « Jacques Callot » a dû attendre la version d'Henry Egmont en 1836. Ainsi, si l'on se penche sur les traductions d'autres œuvres d'Hoffmann, qu'Élisabeth Anselin n'a pas mentionnées dans son étude comparative des deux hommes, on retrouve Callot ainsi que le mot « fantaisie » dans nombre d'entre elles. En particulier, parmi les traductions de Théodore Toussenel, nous trouvons « Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre », où Callot et Rembrandt apparaissent déjà côte à côte, et « La Princesse Brambilla », une histoire fondée sur les gravures de Callot. Bertrand aurait conçu, dans les années 1830, l'épigraphe peut-être empruntée à Hoffmann, ainsi qu'un nom d'écriture dont l'origine

serait le personnage Aloysius Block, inventé par Loève-Weimars. Parmi les indices suggérant une date précise, l'histoire « Perdue et retrouvée », ajoutée à la mention « conte fantastique » dans *Les Grâces* le 26 novembre 1833, est la plus importante. Dans les lettres de la même année, on voit aussi le mot commencer à désigner le recueil de poèmes anciennement appelé *Bambochades romantiques* sous le nom de *Gaspard de la Nuit*. C'est précisément à l'époque où le poète pratique les contes hoffmanniens ou fantastiques que l'on peut constater qu'il imite l'écrivain allemand et qu'il conçoit un nouveau titre pour son recueil de poèmes. Le fait qu'il ait laissé un brouillon du frontispice sur lequel apparaît, pour la première fois, le mot « fantaisies » en 1835, et qu'il soit parvenu, en 1836, au titre et au sous-titre que nous connaissons aujourd'hui, montre que le mot « fantaisies » a été conçu et ajouté à l'œuvre de Bertrand à travers la vogue et la pratique des œuvres hoffmanniennes en 1833-1836.

Après avoir précisé la période à laquelle Bertrand a abordé la mode d'Hoffmann, nous avons comparé leurs « fantaisies ». Tout d'abord, nous avons constaté que le graveur Jacques Callot était une figure importante pour les jeunes romantiques français. En particulier, le témoignage de Théophile Gautier, souvent cité comme un contemporain de Bertrand fasciné par Hoffmann, et les articles du *Magasin pittoresque* illustrés d'estampes, publiés pour la première fois en 1833, montrent comment Callot, modèle d'Hoffmann, est traité en tant qu'artiste que l'on peut qualifier, comme l'écrivain allemand, de « fantastique ». En outre, après 1836, alors que le terme de « fantastique » lui-même commence à devenir obsolète pour désigner un genre littéraire, les témoignages de Théophile Gautier, d'Arsène Houssaye et d'autres auteurs suggèrent que Callot était considéré comme un réalisateur précoce d'un nouvel art, un peintre qui savait concilier des éléments contradictoires, ce que l'on pourrait désormais décrire par le mot « fantaisie ». Quant à Hoffmann, il déclare lui-même imiter « le style et la manière de Callot²⁶⁹ » plutôt qu'un motif rappelant le graveur. Pour lui, « la manière de Callot » était une technique qui étendait le matériau de l'œuvre aux objets quotidiens et permettait à l'imagination de l'artiste de créer des images imaginaires avec des expressions qui n'existaient pas dans l'original, plutôt que de simples représentations. Le fait qu'il ne se soucie pas forcément de représenter fidèlement l'original est un point commun entre Hoffmann et Bertrand.

Bertrand avait intitulé son recueil de poèmes *Bambochades romantiques*, en utilisant un terme lié au genre pictural, avant même de connaître Hoffmann. Cela était dû en grande partie à l'abondance de peintures et de livres qu'il pouvait voir et lire dans sa

²⁶⁹ E.T.A. Hoffmann, « Jacques Callot », traduit dans « Notes du traducteur » de *Contes fantastique*, trad. Henry Egmont, t. III, 1836, p. 561, note 1.

ville de province. Quelques notes de recherche de Bertrand sur les noms et les œuvres des peintres nous sont parvenues, mais elles semblent avoir été écrites en partie dès les années 1830, compte tenu de l'existence de sa correspondance et des ouvrages qu'il semble avoir consultés. S'il était éloigné de l'engouement pour Hoffmann, alors qu'il était à Dijon du 31 mars 1830 au début de janvier 1833 après un premier séjour à Paris, de nouvelles traductions d'Hoffmann et des livres sur lui paraissent en 1833, lorsqu'il se trouvait à nouveau à Paris. Au contraire, son séjour dans sa patrie représente une période stimulante, marquée non seulement par le lancement du *Magasin pittoresque*, largement diffusé, avec ses illustrations imprimées, mais aussi par la publication du *Voyage pittoresque en Bourgogne, ou description historique et vues des monuments antiques, modernes et du Moyen Âge* (1833) à Dijon, recueil influencé par le *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France* (1820-1878) de Nodier et d'autres. En d'autres termes, son retour à Dijon aurait été une bonne période de recherche fertile pour son travail de création, lors de laquelle son goût pour la peinture, qu'il cultivait depuis son enfance, se serait affiné. La présence dans le titre d'un autre artiste, Rembrandt, est considérée comme un indice de l'originalité de Bertrand susceptible d'avoir été influencée par le *Philosophe en méditation* (1632), alors au Louvre. Cependant, le nom de l'artiste figure dans l'œuvre d'Hoffmann, au sein des publications de l'époque, notamment les *Annales du musée*, et dans d'autres écrits romantiques. Qu'il s'agisse de Callot ou de Rembrandt, le choix du poète s'inscrit dans la tendance des romantiques à s'inspirer d'Hoffmann et à se tourner vers d'autres peintres. En somme, les titres des recueils de poésie que nous avons examinés témoignent de l'ambition du jeune poète dijonnais d'intégrer toutes les modes de son temps.

Néanmoins, Bertrand rompt délibérément la combinaison qu'il a établie en ajoutant d'autres peintres dans sa préface. La manière dont il brise d'emblée la dichotomie et évite un parti pris pour la peinture en supprimant le mot « Tableaux » semble indiquer qu'il est à la recherche d'un pluriel pour « fantaisie », plus libre, ouvert et défiant les définitions. En effet, la popularité d'Hoffmann et du genre fantastique en France a commencé à s'estomper vers 1833, et est considérée comme terminée en 1836. L'expression « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot » montre ainsi des éléments de la popularité de la traduction d'Hoffmann en France dans les années 1830 et du romantisme fantastique qui s'en inspire. Cependant, elle en contient toutes les phases importantes : il s'agit non seulement d'une préservation de la mode de l'époque, surtout entre 1829 et 1833, mais aussi de la pratique hoffmannienne du poète, qu'il commence à incorporer dans son œuvre (1833-1836), et de son choix du mot « fantaisies » plutôt que du mot « fantastique » qui commençait à tomber en désuétude (1835-1836).

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

À travers une approche lexicale, en analysant les changements du mot lui-même en France et en étudiant les changements de titres dans les recueils d'Aloysius Bertrand et les modes littéraires de son temps, nous comprenons que ses « fantaisies » intégraient toujours différents éléments des modes littéraires liées au mouvement romantique, et notamment au « versant noir » de ce mouvement.

En France, le terme de « fantaisie », au-delà de son ancien sens d'imagination ou de chose imaginée, est devenu un terme artistique pouvant également s'appliquer à la musique et à la peinture. Dans la première moitié du XIX^e siècle, en particulier dans les années 1830, il a connu un tournant majeur dans son utilisation en littérature, au point que l'adjectif « fantastique », qui en est dérivé, s'est imposé comme substantif désignant un genre littéraire. Le titre imaginé par le poète dijonnais Aloysius Bertrand, qui ambitionne de publier un recueil de poèmes, évolue lui aussi en fonction de cette période mouvementée, intégrant divers éléments, en cohérence, entre 1833 et 1836, avec l'usage du mot « fantaisies ». Bertrand envisage finalement d'intituler son recueil *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* ou *Keepsake fantastique*. Cependant, un examen des deux occurrences des mots « fantaisie » et « fantastique » dans le recueil et dans les documents solidaires montre qu'il n'a utilisé le mot « fantastique » que dans deux occurrences : dans le deuxième titre et dans les instructions pour les illustrations. Le mot « fantaisie » n'apparaît que dans le titre et le texte de *Gaspard de la Nuit*. Si l'on considère que « fantastique » était plutôt un mot utilisé en tant que substantif désignant un genre littéraire, son emploi pour *Keepsake fantastique*, l'édition concernée par les illustrations, semble être à l'opposé de l'usage de l'époque. Cependant, dans les deux préfaces qui figurent désormais au début de *Gaspard de la Nuit*, on comprend l'intention de l'auteur de laisser au mot « fantaisie » sa polysémie en le mettant au pluriel, de sorte qu'il englobe tous les genres d'art, ce qui est conforme au sens de l'époque.

Bertrand a délibérément laissé une signature, « Gaspard de la Nuit », à la fin de sa préface, comme clé de ses « fantaisies ». Parmi les origines de ce nom, l'acteur de pantomime, Jean-Gaspard Deburau, très apprécié des romantiques, et le personnage créé par Bertrand lui-même, Scarbo, qui apparaît à plusieurs reprises dans ses œuvres, semblent particulièrement importants, et le nom de Charles Nodier apparaît toujours lorsqu'il s'agit de remonter aux sources. En fait, Bertrand doit beaucoup aux premières œuvres de ce dernier, en particulier à *Smarra ou Les Démons de la Nuit* (1821) et à *Trilby ou le Lutin d'Argail* (1822). Celles-ci ont été publiées dans la mouvance d'un nouveau

courant littéraire, influencé principalement par le roman gothique anglais et le roman noir, d'abord qualifié de « frénétique », puis devenu synonyme du versant noir du romantisme. Selon Élisabeth Anselin, le titre du recueil de Bertrand est « à la fois le point de départ et l'aboutissement du récit¹ ». En effet, en cherchant l'origine du titre ou de la signature de ce « Gaspard de la Nuit » et les thèmes qu'il implique, on constate qu'il s'intègre aux courants noirs qui ont conduit vers le romantisme des années 1820 et 1830, dans l'ombre de Charles Nodier, et au mot-clé « fantaisie ». En outre, il révèle l'image d'un jeune poète dijonnais, sensible aux modes de l'époque et ambitionnant de les adopter.

Nous parlons de « courants noirs » menant à la « fantaisie », parce que ces courants, d'abord qualifiés de « frénétiques », ont encore évolué après 1830. Après deux articles théoriques, « Du fantastique en littéraire » (1830) et « De quelques phénomènes du sommeil » (1831), Nodier a mis l'accent sur la littérature « fantastique », puis sur la littérature de « fantaisie », dans un sens plus imaginatif. Le catalyseur de ce changement de direction littéraire est l'événement qui a conduit à l'ajout de « *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* » comme sous-titre du recueil de Bertrand, à savoir la grande popularité de sa traduction de l'écrivain allemand E.T.A. Hoffmann. Bertrand, qui séjourne pour la première fois à Paris de novembre 1828 à mars 1830, y arrive au moment où l'engouement pour Hoffmann se déclare. Et c'est en 1830 que l'adjectif « fantastique », dérivé de « fantaisie », s'impose comme substantif désignant les récits hoffmanniens, comme l'ont confirmé plusieurs dictionnaires. En effet, cette année-là, de nombreux jeunes romantiques utilisent le terme de « fantastique », ce qui indique que le genre était à son apogée. En ce qui concerne Bertrand, il avait changé le titre de son recueil lors de son deuxième séjour à Paris, après son retour à Dijon, c'est-à-dire entre janvier 1833 et sa mort en avril 1841 (le manuscrit final aurait été remis à Renduel en 1836). Cette période est également complexe pour la réception d'Hoffmann en France. Outre François-Adolphe Loève-Veimars, d'autres traducteurs s'activaient, comme Théodore Toussenet et Henry Egmont, tandis que la popularité du genre « fantastique » commençait à montrer des signes de déclin. Quant à Bertrand, il publie en 1833 son conte hoffmannien « Perdue et retrouvée. Conte fantastique », coïncidant avec la période où le recueil de ses poèmes, d'abord envisagé sous le nom de *Bambochades romantiques*, devient *Gaspard de la Nuit* dans la correspondance échangée avec ses amis. Or c'est au moment de sa pratique hoffmannienne qu'apparaissent le changement de titre et l'ajout du mot « fantaisies ». Même si l'on confronte les connotations du mot « fantaisies » chez Bertrand et Hoffmann, le choix de ce terme polysémique permet la cohabitation d'éléments divers, comme le mélange du réel et de l'imaginaire, ainsi que celui de différents arts tels que la musique

¹ Élisabeth Anselin, *op. cit.*, p. 6.

et la peinture, point commun entre les deux auteurs. Cependant, le fait est que Bertrand a développé un goût précoce pour la peinture à Dijon, qu'il a laissé des notes sur ce domaine et que traiter de peintres comme Callot ou Rembrandt était commun à d'autres jeunes romantiques attirés par Hoffmann. La différence entre les « fantaisies » de Bertrand et celles d'Hoffmann réside en ce que les premières sont enracinées dans un courant du romantisme français qui a débuté dans les années 1820 avec Nodier et qui a incorporé non seulement l'influence du fantastique dérivé d'Hoffmann, reçue dans les années 1830, mais aussi la phase de disparition de ce dernier. Un examen plus approfondi de l'essor et du déclin du romantisme fantastique montre que la popularité d'Hoffmann a décliné entre 1833 et 1836, et qu'en 1836, lorsque Bertrand a rédigé son projet final, le « fantastique » n'était plus que le nom d'un genre ancien. Après avoir ainsi mis de l'ordre dans la chronologie détaillée, il apparaît que les matériaux de Bertrand, où le mot « fantastique » a survécu, sont les vestiges d'un projet qui n'a jamais abouti. Il semble finalement que Bertrand, qui continue à s'adapter aux tendances du monde littéraire, ait choisi le mot « fantaisie » parce qu'il n'était pas encore démodé. Car s'il adopte des titres hoffmanniens, il n'adopte pas les formes hoffmanniennes. Il écrit des textes comme s'il s'agissait de « poésie² ». C'est là qu'apparaît sa volonté de s'imposer comme poète romantique français.

Le terme « fantaisie » est un mot-clé qui a émergé dans les années 1820, au sein des courants noirs et changeants du romantisme, courants qui passent par le frénétique et le fantastique. Les « fantaisies » de Bertrand ont émergé de ce courant et constituent un ensemble de tentatives d'intégration des tendances de l'époque dans son œuvre. Elles sont inséparables de la « fantaisie » en tant que terme de ralliement d'un certain romantisme, utilisé dans un usage polysémique, au pluriel, pour que ses éléments complexes se placent dans le creuset du mot. À ce stade, il n'est pas encore possible de dire s'il s'agit d'un nouvel usage de la « fantaisie » comme le suggère Luc Bonenfant, non réductible à une quelconque convention³. Il faut essayer de comprendre la situation et la stratégie du poète pour voir quels désirs ont donné naissance à ce mot de « fantaisie » chez les romantiques, et quel effet Bertrand a voulu obtenir en l'utilisant.

² « Règle générale. – Blanchir comme si le texte était de la poésie » (« Instructions à M. le metteur en pages » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 373.)

³ « Par son choix délibéré d'un terme nouveau qui ne renvoie à aucune convention et qui est syno-nyme d'imagination, Bertrand rompt de façon radicale par rapport au champ littéraire et de manière telle que ses productions ne se vendent pas. » (Luc Bonenfant, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n° 123, 2004, p. 47.)

DEUXIÈME PARTIE

LES « FANTASIES » D'ALOYSIUS BERTRAND

ET LE ROMANTISME

CHAPITRE IV

ALOYSIUS BERTRAND ET LE ROMANTISME (NOIR)

L'auteur de ce recueil n'est pas de ceux qui reconnaissent à la critique le droit de questionner le poète sur sa fantaisie.

Victor Hugo, préface des *Orientales*.

Or, nos générations, à nous, romanesques et poétiques, n'ont guère eu pour mot d'ordre que la fantaisie.

Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*.

Dans un texte écrit pour la première édition de *Gaspard de la Nuit*, publiée en 1842, l'année qui suit celle de la mort de l'auteur, Sainte-Beuve décrit ainsi l'époque à laquelle le poète a vécu :

C'était le moment de la ballade du *roi Jean* et de la ballade à *la Lune*, le lendemain de *la Ronde du Sabbat* et la veille des *Djinns*. L'espiègle *Trilby* faisait des siennes, et Hoffmann aussi allait opérer. Bertrand, dans sa fantaisie mélancolique et nocturne, était atteint de ces diableries ; on peut dire qu'entre tous il était et resta fêru du lutin, cette fine muse : *Quem tu Melpomene semel*¹...

Le titre *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* révèle un important courant littéraire des années 1820 et 1830 : il s'agit non seulement de Charles Nodier, qui promeut le courant frénétique dans les années 1820 et publie *Smarra ou Les Démons de la Nuit* (1821) et *Trilby ou le Lutin d'Argail* (1822), mais aussi de E.T.A. Hoffmann, qui crée un tourbillon dans la littérature fantastique à partir des années 1830 avec de nombreuses traductions, y compris celle de ses *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815), que l'on a considérées comme la source du sous-titre de Bertrand². Mais en reprenant le témoignage du critique, on s'aperçoit que trois des œuvres qu'il cite

¹ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, édition établie et annotée par Helen Hart Poggenburg, Honoré Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2000, p. 78.

² Nous avons vu au chapitre III que l'article de journal le plus ancien et le plus lu, dans lequel l'œuvre a été mentionnée en France dans la traduction « Fantaisies à la manière de Callot », la même que celle qu'aurait utilisée Bertrand serait : Loève-Weimars, « Les dernières années et la mort d'Hoffmann », *Revue de Paris*, 25 octobre 1829, p. 248-263.

ici sont de Victor Hugo. Dans *Odes et ballades* (1828), figurent « Le pas d'armes du roi Jean » et « La Ronde du sabbat » et, dans *Les Orientales* (1829), « Les Djinns ». D'ailleurs, dans la préface de ce dernier recueil, Hugo définit le poète comme un « homme de fantaisie et de caprice », et sa poésie comme un produit de la « fantaisie ». Il est pourtant difficile d'évoquer le nom de Victor Hugo, grand représentant du romantisme avec Nodier, à la seule observation des changements de titre du recueil de poèmes de Bertrand. En effet, si le poème « À M. Victor Hugo » ouvre le recueil, et contrairement à ce que nous avons vu concernant Nodier et Hoffmann, l'ombre de Hugo est absente du reste du livre, et l'on a même l'impression qu'elle a été délibérément effacée. Bertrand a effectivement ajouté à ses poèmes des épigraphes tirées de l'œuvre de Hugo, mais ces poèmes ne sont pas inclus dans *Gaspard de la Nuit*, n'ayant été ajoutés à la fin du volume que plus tard par des amis, dont Sainte-Beuve, dans une série de « Pièces détachées du portefeuille de l'auteur ».

Ayant compris que les « fantaisies » d'Aloysius Bertrand étaient polysémiques, formées par les courants littéraires sombres du romantisme des années 1820 et 1830 en constante évolution, nous sommes à nouveau confrontée à la question de sa position vis-à-vis de ce mouvement littéraire. Peut-on vraiment dire qu'il était un romantique ? Pourquoi le nom de Hugo, chef de file de ce courant, apparaît-il à peine dans le titre et la préface ? S'il a été délibérément occulté, quelle en est la raison ? Le caractère unique des « fantaisies » de Bertrand pourrait provenir de ce comportement subtil³. Nous devons alors réexaminer sa position que de nombreux chercheurs ont qualifiée de « marginale⁴ » et décrite comme une « charnière⁵ ». Pour ce faire, ce chapitre propose tout d'abord de retracer le comportement de Bertrand vis-à-vis du mouvement romantique, en prenant comme indice son attitude à l'égard de Hugo. En effet, dans *La Fantaisie de Victor Hugo* de Jean-Bertrand Barrère, qui étudie la « fantaisie » de Hugo à la suite de Marcel Raymond⁶, la première partie est entièrement consacrée à l'examen des activités littéraires entre 1802 et 1833⁷. Est-ce un hasard si cette période considérée comme celle de la recherche de la « fantaisie » chez Hugo coïncide avec la période située entre 1833 et 1836, identifiée par Bertrand comme ayant nourri le concept des « fantaisies » ? Dans

³ Voir également Luc Bonenfant, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n° 123, 2004, p. 47.

⁴ Max Milner, préface de *Gaspard de la Nuit*, Gallimard, coll. Poésie, 1980, p. 14-19.

⁵ Jean Richer, introduction de *Gaspard de la Nuit*, Flammarion, coll. Nouvelle Bibliothèque romantique, 1972, p. 14.

⁶ Victor Hugo, *Poèmes choisis*, préface de Marcel Raymond, Genève, Albert Skira, 1945, 2 vol. Ce livre est constitué de cinq chapitres : « Le Livre de la fantaisie », « Le Livre lyrique », « Le Livre satirique », « Le Livre épique », « Le Livre des visions ».

⁷ Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo* (1949), Klincksieck, t. I, 1973, p. IX.

un premier temps, nous étudierons les œuvres écrites par notre poète dans sa jeunesse en tant qu'admirateur de Hugo, en tenant compte de la situation parisienne et dijonnaise à l'aube du romantisme, pour expliquer comment se renforce leur attitude respective à l'égard du romantisme. Nous verrons ensuite comment Bertrand, après des échecs répétés à Paris, développe pour Hugo des sentiments qui dépassent l'admiration et commence à explorer sa propre voie. Ce travail nous permettra d'identifier les recoupements et les divergences des « fantaisies » de Bertrand, de Hugo, ainsi que des romantiques français.

1. L'ASPIRATION VERS LE ROMANTISME ET VICTOR HUGO

1824-1827 : la jeunesse à la recherche du « romantisme »

Sainte-Beuve commence sa notice, dès la première édition de *Gaspard de la Nuit* en 1842, par une rétrospective du « mouvement poétique » de 1824 à 1828, en tant que travail préliminaire à l'évocation des modes de l'époque à laquelle vivait l'auteur :

Il doit être démontré maintenant par assez d'exemples que le mouvement poétique de 1824-1828 n'a pas été un simple engouement de coterie, le complot de quatre ou cinq têtes, mais l'expression d'un sentiment précoce, rapide, aisément contagieux, qui sut vite rallier, autour des noms principaux, une grande quantité d'autres, secondaires, mais encore notables et distingués. [...] La province fut bientôt informée du drapeau qui s'arborait à Paris, et, sur une infinité de points à la fois, l'élite de la jeunesse du lieu se hâta de répondre par plus d'un signal et par des accents qui n'étaient pas tous des échos. Il suffisait dans chaque ville de deux ou trois jeunes imaginations un peu vives pour donner l'éveil et sonner le tocsin littéraire⁸.

Cette « élite de la jeunesse du lieu », qui a immédiatement répondu depuis la province à la bannière du mouvement romantique à Paris, était, dans le cas de Dijon, Louis Bertrand. Nous suivrons, dans ce chapitre, les rapports du poète dijonnais au mouvement romantique et à ses courants sombres et, en particulier, ses relations avec Hugo qui sera vénéré à Paris comme son chef de file. Mais avant cela, il est nécessaire de préciser le contexte de l'époque et les liens entre la capitale et cette ville de province.

Bertrand, né en 1807, s'est inscrit au Collège royal de Dijon en 1818 et a commencé à apprécier les discussions littéraires avec ses camarades de classe. Il est naturel qu'il se

⁸ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 75.

soit senti appelé à participer au nouveau mouvement de littérature qui s'était progressivement mis en place dans les années 1820. Charles Asselineau, qui publiera plus tard la seconde édition de *Gaspard de la Nuit*, décrit en ces termes le durcissement de la littérature antérieure dans une préface à laquelle il a travaillé : « Avant 1820, la littérature française se mourait de langueur dans les ambages de l'imitation routinière et radoteuse ; vieilles tragédies, vieilles comédies, poésie didactique et épistolaire, vieux moules séculaires⁹. » Philippe Van Tieghem a résumé ce contexte littéraire :

Ainsi, cette triple constatation : épuisement de la tradition classique en France, épanouissement, en Angleterre et en Allemagne, d'une littérature extra-classique, richesse d'une littérature nationale préclassique, ne peut qu'inventer les théoriciens d'un art nouveau à se dégager de l'influence classique et antique¹⁰.

De même, Cargill Sprietsma, auteur d'une biographie de Bertrand, a décrit la jeunesse du poète et de ses amis : « En littérature l'*Allemagne* de M^{me} de Staël, le *Shakespeare* de Guizot, le *Schiller* de M. de Barante, le *Cours de littérature* de Schlegel les occupaient de bonne heure¹¹. » La présence de la littérature étrangère était alors en train de croître. Les nouvelles inventions littéraires étaient attendues avec impatience dans le pays, mais parmi ces œuvres étrangères, *De l'Allemagne* de M^{me} de Staël, qui parut à Paris en 1814, un an après sa sortie en Angleterre, fut la première à introduire en France les mots « romantique » et « romantisme ». Cependant, bien que ceux-ci se soient rapidement répandus, leur définition restait vague, et le « genre romantique » baignait encore dans l'incertitude. On y voyait même un moyen de renouveler la littérature française classique jugée trop figée. Les opinions conservatrices étaient fortes à Paris à cette époque, comme en témoigne la popularité du *Conservateur* dirigé par Chateaubriand et du *Conservateur littéraire* fondé par les frères Hugo. En revanche, à Toulouse, Dijon, Mâcon et dans d'autres régions, il régnait une atmosphère de neutralité relative qui permettait de discuter librement du nouveau genre. Parallèlement, un groupe s'était formé au sein du collège que fréquentait Bertrand, avec quelques-uns de ses camarades plus âgés. Henri Lacordaire et Théophile Foisset, amis intimes depuis 1819 environ, et leurs amis respectifs, formaient un groupe soudé qui a pris, en 1821, le nom de Société d'études

⁹ Introduction à *Gaspard de la Nuit*, nouvelle édition augmentée de pièces en prose et en vers tirées des journaux et recueils littéraires du temps, et précédée d'une introduction de Charles Asselineau, avec eaux-fortes frontispices de Félicien Rops, René Pincebourde, coll. Curiosités romantiques, Bruxelles, Librairie Européenne de C. Muquardt, 1868, p. II.

¹⁰ Philippe Van Tieghem, *Le Romantisme français*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1944, p. 27.

¹¹ Sprietsma Cargill, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand 1807-1841. Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Honoré Champion, 1926 ; rééd. avec un avant-propos de Jacques Bony, Eurédit, 2005, p. 63.

de Dijon (SED), et qui, dès 1821, joua le rôle d'une sorte de cénacle pour les amateurs d'art. Ce groupe comprenait Charles Brugnot et Antoine Latour, qui allaient devenir plus tard les amis de Bertrand. La SED était un groupe de jeunes gens, âgés de 15 à 20 ans, dont la devise était avant tout « Étude et Amitié », selon son fondateur Théophile Foisset. C'était un espace libre et indépendant, tolérant vis-à-vis de la religion et de la politique, et ne privilégiant aucune position particulière. La SED comportait quatre grandes sections, la philosophie, l'histoire, le droit public et la littérature, et chacun était libre de travailler sur la discipline de son choix. En fait, les membres étaient divers, comprenant des juristes, des prêtres et même des gens athées. Théophile Foisset, qui en était un peu le chef de file, présenta en 1822 à l'Académie de Dijon un essai intitulé « Du genre romantique et de ses conséquences pour la langue et la littérature françaises¹² ». On peut y observer une jeunesse de province qui réfléchissait à ce « genre romantique » et discutait activement de l'avenir de la littérature en France.

La période 1820-1822 s'est avérée prolifique pour Charles Nodier qui, tout en critiquant la littérature frénétique, l'a mise en pratique dans des œuvres telles que *Smarra* (1821) et *Trilby* (1822). Le jeune Victor Hugo a également publié *Han d'Islande* (1823), sa propre tentative dans ce sens¹³. Ensuite, le 28 juillet 1823, il a publié avec ses amis *La Muse française*, un journal littéraire romantique mais politiquement conservateur et royaliste. Ainsi, la jeunesse parisienne commençait à constituer le prototype des rassemblements qui allaient être connus sous le nom de cénacles. Beaucoup se sont d'abord rencontrés dans les salons d'Émile Deschamps. En 1824, quand Nodier a été nommé bibliothécaire du comte d'Artois, chaque semaine, à partir du dimanche 14 avril, les jeunes commençaient à se réunir au Salon de l'Arsenal. La même année, Paul-François Dubois et Pierre Leroux ont publié *Le Globe*, revue romantique qui prônait la liberté artistique et libérale dans le sens politique. Ainsi, même parmi les revues romantiques, il existait des conflits dus à des idées politiques différentes. Philippe Van Thieghem a ainsi décrit cette situation conflictuelle complexe : « Il semble que, décidément, ce soit la politique qui classe les gens de lettres et de goût, non la littérature. Il y a deux Romantismes entre lesquels l'union semble impossible¹⁴. »

Selon Philippe Van Thieghem, entre 1820 et 1824, alors que les journaux commençaient à se multiplier, Victor Hugo n'avait cependant pas encore clarifié sa

¹² Théophile Foisset, « Du genre romantique et de ses conséquences pour la langue et la littérature françaises », *Académie des sciences, arts et belles-lettres*, Dijon, Frantin, 1822 [séance publique du 24 août 1821], p. 224-313.

¹³ La première version de *Han d'Islande* a paru dans *Le Conservateur littéraire* en 1820, sans nom d'auteur. Hugo l'a retouchée et rééditée en 1823.

¹⁴ Philippe Van Thieghem, *op. cit.*, p. 19.

position politique et littéraire : « Loin de choisir entre les deux tendances, Hugo se refuse à comprendre l'opposition que l'on essaie d'établir entre elles¹⁵. » Même dans la préface de ses *Nouvelles odes*, en 1824, qui rejoindront plus tard les *Odes et ballades*, il avoue qu'il ne sait toujours pas ce que sont les genres prétendument opposés, ignorant « profondément ce que c'est que le *genre classique* et que le *genre romantique*¹⁶. » Ainsi, comme l'observe Jean-Bertrand Barrère, dans une première période qui va jusqu'aux environs de 1830, Hugo, « plus docile qu'on ne pense, se cherche dans le cadre des conventions à la mode, fantastiques, médiévales, orientales¹⁷ ». Mais il était déjà conscient que la liberté serait l'étendard de l'avenir en littérature. En effet, il a réécrit en 1826 la préface de 1824 d'*Odes et ballades* en y ajoutant les mots suivants : « Ce qu'il est très important de fixer, c'est qu'en littérature comme en politique l'ordre se concilie merveilleusement avec la liberté ; il en est même le résultat¹⁸. » Il passerait plus tard du conservatisme au libéralisme, se rangeant du côté de la liberté littéraire et politique. C'est grâce à la rencontre entre Hugo et Sainte-Beuve que ces compromis, notamment dans le domaine de la littérature, ainsi que la fusion des conservateurs et des libéraux que *La Muse française* et *Le Globe* avaient montrée, ont pu avoir lieu.

Les 2 et 9 janvier 1827, Sainte-Beuve publie dans *Le Globe* une critique des *Odes et ballades* (1826) de Hugo. L'auteur, impressionné par l'analyse détaillée du critique, lui rend visite. C'est le début d'une liaison qui les amènera à habiter respectivement au 90 et au 94 rue de Vaugirard. Philippe Van Thieghem affirme que leur amitié a uni les romantiques qui étaient pourtant opposés en raison de leurs désaccords politiques : « Dès le début de cette amitié, on voit les différences s'effacer entre le chef des conservateurs romantiques et le critique le plus autorisé des romantiques libéraux, son cadet de deux ans¹⁹. » Hugo exprimera plus tard une position antiministérielle, et se rangera du côté du *Globe* dans un revirement de ses anciennes opinions politiques.

Bertrand, quant à lui, qui aurait commencé à écrire des poèmes vers 1823, est accueilli à la SED vers novembre 1826, précisément au moment où Hugo publie *Odes et ballades* avec la nouvelle préface²⁰. En décembre, il prend le poste de rapporteur et

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶ Victor Hugo, « Préface de 1824 » des *Odes et ballades* ; *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, avec une préface de Gaëtan Picon, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1964, p. 270.

¹⁷ Jean-Bertrand Barrère, *op. cit.*, p. XIII.

¹⁸ Victor Hugo, « Préface de 1826 » des *Odes et ballades* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 281.

¹⁹ Philippe Van Thieghem, *op. cit.*, p. 23.

²⁰ « 28 novembre 1826 : À la séance de rentrée de la SED, Edmond Boissard, président, adresse à MM. Bertrand et [François-Charles] Fleury un discours commémorant leur réception à la SED à la séance précédente (les séances générales ont lieu deux fois par mois, les autres séances une fois par semaine). » (*Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 40.)

présente immédiatement « Jacques-les-Andelys ». Lors de l'impression sur papier en 1828, le sous-titre « Chronique de l'An 1364 » est ajouté, ce qui coïncide avec la dynastie des Valois. On pense donc qu'il a utilisé cette œuvre comme base pour « Les Grandes Compagnies (1364) » dans *Gaspard de la Nuit*, bien que le contenu soit différent. Constatant que les œuvres publiées à partir de 1826 étaient déjà liées à cet ouvrage, son biographe, Cargill Sprietsma, qui a également attiré l'attention sur la forme poétique du poète, résume les changements comme suit :

Bertrand ne songe pas encore, en 1826, à une nouvelle forme de prose : il aime la Bourgogne et son histoire. [...] Mais en 1827, quoi qu'il n'eût peut-être pas encore formulé son dessin, son œuvre est ébauchée. Par une pièce inédite, datée de 1826 et présentée à la *Société d'Études* en 1827, nous voyons déjà ce que sera le procédé par lequel il fera le chef-d'œuvre de sa vie²¹.

« Jacques-les-Andelys » avait évolué au fil du temps, étant passé d'une écriture clairement consciente de la chronique en 1826, à une prose plus courte et à un style divisé en paragraphes (ou alinéas) en 1828, en 1831 et en 1836 pour la dernière version, lorsqu'elle fut ajoutée à *Gaspard de la Nuit* « Les Grandes Compagnies (1364) ». Selon Sprietsma, son adhésion à la SED est ce qui a marqué un changement décisif dans la carrière de Bertrand : « C'est à la *Société d'études* que Bertrand fut mis en relation directe avec la vie littéraire et intellectuelle de Paris²². » Le tournant qu'il signale, le changement qui s'est opéré entre 1826 et 1827, correspond en effet à l'adhésion à ce groupe, mais pas seulement. Car l'année 1827 est avant tout celle où Hugo publie sa préface de *Cromwell*, une déclaration du romantisme. Il convient donc de retracer l'influence sur Bertrand, qui n'est pas encore venu à Paris, de la préface des *Odes et ballades*, que Hugo a complétée à plusieurs reprises depuis 1822, et de la préface de *Cromwell*, qui sera saluée comme un manifeste du romantisme.

Le thème du « pèlerin »

L'année 1827, au cours de laquelle Hugo s'imposera comme chef de file de l'école romantique en publiant en décembre le drame de *Cromwell* et sa préface, est également une période prolifique pour Bertrand. Nous verrons donc comment notre poète a sollicité et approché Hugo à Dijon, en retenant ce qui nous semble important dans la richesse de

²¹ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 58-59.

²² *Ibid.*, p. 62.

ses œuvres de jeunesse, puis nous réévaluerons la situation jusqu'en 1828, date à laquelle les deux poètes sont entrés en contact.

Helen Hart Poggenburg souligne que sur les cinquante-sept morceaux enregistrés par la SED en 1827, onze sont de la plume de Bertrand :

Sur les cinquante-sept morceaux portés sur les registres de la SED cette année, onze sont de Bertrand. Ceux qu'on peut connaître sont : *Le Pèlerin, élégie* [*Le Pèlerin d'outre-mer ?*], *Le Soir aux portes de Schiraz* [prose], *Minuit* [version primitive du *Clair de lune ?*], *Les Muletiers, bambochade*, et une scène de comédie (*Le Portier d'une académie de province ?*). Les autres sont : *La Colline des oliviers*, *Le Renégat : fragment d'un voyage en Palestine* [prose], *Artaxerxès et Thémistocle* [prose], une petite pièce intitulée *La Violette* [vers], *Mélodies religieuses et guerrières* [vers] et *La Ruse du loup*, fable²³.

On voit donc qu'il était déjà actif dans le groupe qu'il avait rejoint l'année précédente. Parmi les œuvres indiquées par Helen Poggenburg, dont les plus anciennes sont supposées avoir été écrites en janvier, figurent « Le Pèlerin, élégie » et « Minuit », deux pièces importantes qui seront réécrites les années suivantes selon des thèmes semblables et qui deviendront respectivement « Le Pèlerin d'outremer » et « Le Clair de lune »²⁴. Ce dernier poème est une œuvre dont trois variantes ont survécu, y compris celle qui se trouve aujourd'hui dans *Gaspard de la Nuit*. La première version est la publication ultérieure d'un manuscrit appartenant à Auguste Petit, un ami du Collège royal, dans laquelle la date est mentionnée sous le titre : « minuit, 7 janvier 1827 »²⁵. La deuxième version, publiée dans *Le Provincial* le 12 septembre 1828, porte la même date, mais avec une dédicace : « À l'auteur de Trilby »²⁶. La troisième version est celle qui apparaît dans *Gaspard de la Nuit*, mais la date et la dédicace ont été effacées, et l'on y découvre une nouvelle épigraphe tirée de l'ouvrage de Ferdinand Langlais²⁷. Or c'est à l'épigraphe qui n'a pas été retenue pour cette dernière version que nous nous intéressons ici. Ce manuscrit autographe comporte deux autres traces de suppression épigraphique, dont un passage tiré

²³ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 40-41.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Auguste Petit, *Loisirs littéraires : Louis Bertrand, souvenirs de Dijon*, Grenoble, Imprimerie de Prudhomme, 1865, p. 21. Selon Helen Poggenburg, c'est une lecture faite à l'Académie delphinale lors de la séance du 24 novembre, publiée comme tirage à part de *Loisirs littéraires. Bulletin de l'Académie delphinale* (Grenoble), 3^e série, t. I, 1865, p. 287-307. Voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 1043.

²⁶ « Le Clair de lune » ; *ibid.*, p. 173-174.

²⁷ Ferdinand Langlé [pseudonyme de Joseph Adolphe Langlois (1798-1867)], « Clocheteur des trépassés (poème de la nuit) », dans *Les Contes du gay sçavoir. Ballades, fabliaux et traditions du Moyen Âge*, ornés de vignettes et fleurons imités des manuscrits originaux, par Bonington et Monnier, Firmin Didot frères, [1828], p. 43. Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 320, note 2.

de *Cromwell* de Hugo : « Les lutins de l'air / Vont danser au clair / De lune²⁸ ». Cependant, la publication de *Cromwell* a eu lieu en décembre 1827, de sorte que Bertrand a dû avoir l'idée d'ajouter ce passage après la première version datée « minuit, 7 janvier 1827 ». D'ailleurs, si l'on considère que la deuxième version du « Clair de lune », publiée en 1828, ne comportait pas cette épigraphe, celle-ci a probablement été conçue lors de sa réécriture pour *Gaspard de la Nuit* dans les années suivantes. Bertrand semble avoir cherché à rendre l'atmosphère de 1827, date de sa première écriture, tout en empruntant à l'œuvre de Hugo, qui contient les mêmes mots, « le clair de lune », que le titre de son poème. Néanmoins, après avoir ajouté cette épigraphe au manuscrit, il l'a biffée d'un trait dans la version finale.

Helen Poggenburg souligne que l'autre pièce que Bertrand écrivait en janvier de la même année était « Le Pèlerin d'outremer ». Elle explique que « [l]es mots “le pèlerin” du titre ont d'abord été écrits au crayon, puis retracés à l'encre et soulignés deux fois²⁹ », et que le manuscrit est daté de 1827. C'est également ce qui a été indiqué lorsque Cargill Sprietsma a tenté de reproduire la structure de *La Volupté*, un autre recueil de poèmes en vers prévu par Bertrand³⁰. Bien que le poème ait été partiellement transcrit par ces deux chercheurs, il manque des vers, et il n'a pas survécu en tant qu'œuvre complète : on pense qu'il s'agit d'une des toutes premières tentatives poétiques de l'auteur. En définitive, il s'agit d'un poème rimé de dix ou douze vers (Cargill Sprietsma anticipe une structure de douze vers et Helen Poggenburg de dix vers), décrivant un dialogue entre un pèlerin et une femme qui l'accueille et lui permet de se reposer. Le mot du titre est répété deux fois dans ce court poème : « Assieds-toi pèlerin, et bois une ronde » dans le premier vers, et « Tu calmes, pèlerin, mon chagrin tant amer » dans le quatrième³¹. On ne sait pas qui est ce pèlerin, mais il est décrit comme celui qui « s'embarquait pour revoir le paternel foyer », et la femme lui demande « le sire de l'aigle ? ». Il apparaît aussi une description indiquant : « son navire en Province / Est abordé ». Ces vers semblent révéler une symétrie entre le moi-poète, pèlerin en province, et le « sire », suggérant Hugo et les figures littéraires autour de lui. Helen Poggenburg a écrit à propos de ce poème : « On

²⁸ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], BnF, Département des manuscrits, NAF 25276, p. 70 v°. Helen Poggenburg transcrit : « Les lutins de l'air / Vous dansez au clair / de lune », mais les lignes obliques tracées par le poète rendent la transcription difficile. Nous adoptons le texte de Hugo, *Cromwell* (Victor Hugo, *Cromwell* (acte IV, scène I) ; *Théâtre complet*, préface de Roland Purnal, édition établie et annotée par Jean-Jacques Thierry et Josette Mélèze, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1963, p. 759.) La seconde épigraphe effacée est un passage de la chanson d'un métayer, « J'endure / froideur / bien dure ». Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 319, note b.

²⁹ *Ibid.*, p. 525, note a.

³⁰ Louis (dit Aloysius) Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, publiées d'après les manuscrits avec une préface, une introduction et des notes par Cargill Sprietsma, Honoré Champion, 1926 ; rééd. Genève, Slatkine, 1977, p. 129.

³¹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 461.

voit paraître, en 1827 déjà, la figure du pèlerin que Bertrand va reprendre dans ses vers et dans ses poèmes en prose³². » Et en effet, le poète reprend cette figure peu après, dans une œuvre au titre semblable à celui-ci. Il écrit un poème rimé intitulé « Pèlerinage à Notre-Dame de l'Étang », cette fois clairement daté du « 3 septembre 1827 ». Celui-ci subsiste dans sa forme complète publiée, composée de six quatrains écrits en alexandrin.

Pèlerins, mes amis, et vous, ô damoiselles,
Qui suivez à pas lents le pénible chemin,
Prions le Paraclet de nous prêter ses ailes,
Ou l'ange conducteur de nous donner la main³³.

Le mot « pèlerin » apparaît ici pour la première fois au pluriel. Celui qui offre son aide avec « ses ailes » rappelle l'expression « le sire de l'aigle » qui apparaissait dans « Le Pèlerin d'outremer ». Après les trois quatrains intermédiaires décrivant les rudes paysages naturels vus par les pèlerins, deux quatrains concluent le poème :

Quand donc la sainte Croix du gothique Ermitage
Nous apparaîtra-t-elle à l'horizon lointain,
Comme aux yeux des élus le céleste héritage,
Ou comme le soleil, roi brillant du matin ?

La voilà ! la voilà ! Voyez-vous la chapelle ?
Et n'entendez-vous point une voix dans les airs ?
Des anges l'on dirait la voix qui nous appelle,
Ou la cloche qui tinte au fond de ces déserts³⁴.

Cet « Ermitage » lointain est l'endroit que visent les pèlerins, et l'on pense qu'il s'agit de celui qui figure dans le titre « Notre-Dame de l'Étang ». Helen Poggenburg explique qu'il est « situé sur une montagne appelée *la côte d'Étang* qui domine les alentours, sur la route de Paris, après Plombières³⁵ ». L'Étang est une montagne située à une dizaine de kilomètres de Dijon, dominant la commune de Velars-sur-Ouche. La chapelle construite au sommet abritait une statue de la Vierge, appelée « Notre-Dame d'Étang » après sa découverte sur cette montagne. Les pèlerinages en ces lieux étaient populaires aux XIV^e et XV^e siècles, et l'on dit que le duc de Bourgogne Philippe le Hardi, dont le nom figure dans la préface de *Gaspard de la Nuit*, s'y rendait également. Les habitants de la Côte d'Or, et notamment de Dijon, attribuaient à cette Vierge de nombreux

³² *Ibid.*, p. 525, note 1.

³³ *Ibid.*, p. 465. Voir également J.-L. Bertrand, « Pèlerinage à Notre-Dame de l'Étang », *Le Provincial* (Dijon), n° 6, 15 mai 1828, p. 24.

³⁴ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 465.

³⁵ *Ibid.*, p. 526, note 2.

miracles de protection contre les invasions, la peste et la sécheresse³⁶. Bertrand a utilisé ce lieu de pèlerinage à plusieurs reprises dans ses œuvres et aurait laissé un récit du même nom, « Notre-Dame d'Étang [*sic*] ». Il y parle des « murs [de] Notre-Dame d'Étang [*sic*] » construits par « la Vierge noire » qui protégeait autrefois Dijon³⁷. Bertrand raconte ensuite l'histoire de ce processus : cette statue de la Vierge a été trouvée dans « la Côte d'Étang » et a donné lieu à de nombreux prodiges ; elle fut donc logée dans une chapelle construite sur la cime de la montagne, et les gens s'y rendaient en pèlerinage un peu comme à « la Mecque de la Bourgogne »³⁸. Ce récit a été publié dans *La France littéraire* en mars 1833³⁹, mais le poète a également repris ce thème dans la première préface de *Gaspard de la Nuit*, qu'il a présentée sous forme de manuscrit définitif en 1836 :

Tantôt je frayais à mes rêveries un sentier de mousse et de rosée, de silence et de quiétude, loin de la ville. Que de fois j'ai ravi leurs quenouilles de fruits rouges et acides aux halliers mal hantés de la Fontaine de Jouvence et de l'hermitage de Notre-Dame-d'Étang, la fontaine des esprits et des fées, l'hermitage du diable⁴⁰ !

Il explique en une note cette partie de « l'hermitage de Notre-Dame d'Étang » : « La chapelle aujourd'hui fermée, de Notre-Dame d'Étang était habitée en 1650 par un chapelain et par un hermite. Ce dernier ayant assassiné son confrère, un arrêt du parlement de Dijon le condamna à être roué vif en place de Morimont⁴¹. » Certes, ce pèlerinage à Notre-Dame d'Étang était en déclin depuis la Révolution. Dans la jeunesse de Bertrand, comme le suggère cette description, les monastères et autres lieux étaient en ruines et l'atmosphère devait probablement être encore sanglante, rappelant le Moyen Âge. Les pèlerinages ont repris progressivement au début du XIX^e siècle, avec un nouvel essor au moment de la guerre franco-prussienne, puis ont à nouveau cessé au XX^e siècle.

Bertrand a été élu vice-président de la SED le 23 mai 1827 et a continué à publier activement. Nous avons évoqué deux poèmes, « Le Clair de lune » et « Le Pèlerin d'outremer », qui pourraient avoir été composés au début de 1827, et ils concernent toutes deux Hugo. De même qu'une citation de *Cromwell* a pu être ultérieurement associée au premier poème, des thèmes du second seront plus tard liés au père du romantisme.

³⁶ Voir Bernard Javelle, *Histoire de Notre-Dame-d'Étang*, Dijon, J. Marchand, 1869 ; [Henri Ballet], *Notre-Dame d'Étang au XIX^e siècle, son culte et ses chapelains*, Dijon, Jobard, 1912.

³⁷ « Notre-Dame d'Étang [*sic*] » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 436-439.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ X., « Notre-Dame d'Étang », *La France littéraire*, mars 1833, p. 406-410. Jean Richer et Brian Juden attribuent ce texte à Bertrand. Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 453, note 1.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁴¹ *Ibid.*, p. 95, note **. Voir également Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 49-50.

Comme Helen Poggenburg l'indique aussi, cette « figure du pèlerin⁴² », qui était une référence fréquente dans les premières œuvres de Bertrand, mène directement à la ballade composée plus tard, la plus importante de ses premières œuvres. Le 1^{er} mai 1828, la SED, dont Bertrand est devenu le gérant responsable et le directeur, a publié un journal littéraire, *Le Provincial*. Cependant, notre poète s'est retiré assez rapidement de son poste pour se consacrer à ses propres textes⁴³. Mais dans le numéro 23, daté du 10 juillet, il a fait paraître « La Chanson du pèlerin qui heurte pendant la nuit sombre et pluvieuse à l'huis d'un châtel », une pièce ambitieuse. On y trouve la dédicace « Au gentil et gracieux trouvère de Lutèce, Victor Hugo » et la date du « 10 juillet 1828 », ainsi que la signature « J. L.-Bertrand ». Citons les trois premiers sixains de ce poème qui en contient huit.

– Comte, en qui j'espère,
Soient, au nom du Père
Et du Fils,
Par tes vaillants reîtres,
Les félons et traîtres
Déconfits !
*
Coucher à ta porte,
Quand le vent n'apporte,
Cette nuit,
Sur le lit sans toile,
Pas même l'étoile,
De minuit !
*
Les murailles grises,
Les ondes, les brises,
La vapeur,
La porte propice
Qu'un lierre tapisse,
Me font peur⁴⁴.

Cette première partie est répétée dans la dernière. Le genre de la ballade utilisé ici est un petit poème de forme régulière, fréquent au Moyen Âge. Selon Carla Van Den Bergh, à mesure que le mouvement romantique prenait de l'ampleur, « le terme de

⁴² *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 525, note 1.

⁴³ Bertrand semble avoir été rapidement réaffecté à un autre poste et contraint de se concentrer sur la littérature en raison de son « incapacité administrative », selon Théophile Foisset. Charles Brugnot, ami intime du poète, remplace le directeur à partir du numéro 13 de *Provincial*, et Bertrand travaille alors comme rapporteur et collaborateur. Voir lettre de Théophile Foisset à Charles Brugnot, 13 mai 1828 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit. p. 840.

⁴⁴ J[acques] L[ouis] Bertrand, « La Chanson du pèlerin qui heurte pendant la nuit sombre et pluvieuse à l'huis d'un châtel », *Le Provincial* (Dijon), n° 23, 13 juillet 1828, p. 112.

“ballade” s’impos[ait] progressivement dans les années 1820-1830⁴⁵. » Hugo lui-même, dans sa préface de 1826 aux *Odes et ballades*, s’exprimait déjà en utilisant le mot « troubadour » :

L’auteur, en les composant, a essayé de donner quelque idée de ce que pouvaient être les poèmes des premiers troubadours du Moyen Âge, de ces rapsodes chrétiens qui n’avaient au monde que leur épée et leur guitare, et s’en allaient de château en château, payant l’hospitalité avec des chants⁴⁶.

Bertrand, quant à lui, compare Hugo à un « gentil et gracieux trouvère de Lutèce », comme s’il était lui-même un troubadour de Dijon. L’utilisation d’un tel vocabulaire indique clairement qu’il était conscient de l’existence de Hugo dès le début de sa carrière. En outre, dans la ballade de Bertrand, on distingue plusieurs contrastes, « Père » et « Fils », « compte » du châtel et « pèlerin » à la porte. Étant donné que ce texte a été écrit après la publication de la préface de *Cromwell* en décembre 1827, qui a fait sensation dans le monde littéraire et a poussé Hugo à devenir le chef de file du mouvement romantique, il est aisé de supposer que Bertrand se réfère à celui-ci, désormais établi dans l’univers de la littérature comme un seigneur dans son château, avec des soldats à gages et des gardiens, c’est-à-dire ceux qui se sont rassemblés autour de lui pour soutenir son mouvement et qui sont sous sa protection. Quant au pèlerin qui se tient aux portes du château, il frissonne de solitude, ne pouvant rejoindre le rassemblement. Le pèlerin qui appelle depuis l’extérieur du château représenterait Bertrand, et Hugo, une présence à l’intérieur de cette bâtisse que le premier ne peut atteindre. C’est comme si le poète dijonnais l’appelait pour le voir et l’accueillir en tant que membre du cénacle, tout en lui souhaitant du succès, devenu le chef du romantisme à Paris, ainsi qu’à ses amis. Sainte-Beuve lui aussi, dans son introduction à *Gaspard de la Nuit*, lorsqu’il évoque les premières œuvres du poète, reprend cette « ballade du Pèlerin » en y constatant « une allusion ou [une] requête poétique ingénieuse » adressée à Hugo⁴⁷. Le « gentil et gracieux trouvère de Lutèce » a répondu immédiatement à l’appel par une lettre pleine de bienveillance et d’encouragements :

⁴⁵ Carla Van Den Bergh, « Le “gaufrier” de la ballade en prose, seul modèle formel de *Gaspard de la Nuit* ? », dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d’un petit romantique*, actes du colloque de l’École normale supérieure et de la Sorbonne, 23 et 24 novembre 2007, sous la direction de Nicolas Wanlin, Presses de l’université Paris-Sorbonne, coll. Colloques de la Sorbonne, 2010, p. 122.

⁴⁶ Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 279.

⁴⁷ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d’Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 78.

Je ne sais comment vous remercier, Monsieur, de tout ce que j'ai lu de vous dans le *Provincial*. Parce que tous vos vers ne m'ont pas mieux été au cœur que la délicieuse ballade que vous m'adressez en termes *si gracieux et si gentils*.

Je lis maintenant vos vers et ceux de M. Brugnot en cercle d'amis comme je lis André Chénier, Lamartine, ou Alfred de Vigny. Il est impossible de posséder à un plus haut point les secrets de la forme et de la facture. Votre *pèlerin* est un petit chef-d'œuvre du genre, et notre Émile Deschamps lui-même s'avouerait égalé.

Recevez donc, je vous prie, mes remerciements et mes félicitations et m'envoyez encore souvent de la province de ces vers comme on en fait si peu à Paris⁴⁸.

Cette lettre est la seule envoyée par Hugo à Bertrand en personne, mais le seigneur du Cénacle en a auparavant envoyé plusieurs au *Provincial* pour encourager ce journal dans ses activités. Nodier a été le premier à avoir répondu au premier numéro du journal, paru le 1^{er} mai 1828, et le premier aussi à avoir envoyé une lettre inspirée du mouvement littéraire dijonnais (cette lettre parut dans le numéro 6 du 6 mai du *Provincial*)⁴⁹. Hugo suivait également le maître de l'Arsenal. Il écrit peu après, le 8 mai, à Charles Brugnot qui assurait les fonctions administratives du directeur à la place de Bertrand :

Je ne saurais trop applaudir pour ma faible part à tout ce qui pourroit ranimer l'esprit des départemens[sic] ; il seroit temps en effet que la province cessât de recevoir de Paris des opinions toutes faites ; il seroit temps qu'elle eût ses livres et ses journaux, qu'elle se sentît vivre par elle-même. C'est une chose malheureuse pour le pays que la concentration de toute publicité, de tout mouvement, de toute vie intellectuelle et matérielle, à Paris. Paris lui-même en souffre. La centralisation produit à la fois deux effets opposés, deux maladies contraires pour la province et pour la capitale. La France est un pays défaillant et appauvri ; Paris est une ville pléthorique.

Il faudroit, Monsieur, qu'il s'élevât sur tous les points du royaume des feuilles comme la vôtre ; se seroit autant de sources de circulation, autant de centres qui lutteroient contre le grand centre, le grand tourbillon. La victoire seroit longue à remporter ; mais, Dieu aidant, on arriveroit à sa fin : les provinces relevées, et Paris rentré dans son lit.

J'attache donc le plus grand intérêt à voir réussir le *Provincial*. J'y contribuerai certainement pour le peu qui me sera possible...⁵⁰

Ainsi, dès le premier numéro du *Provincial*, Hugo encourage l'essor des provinces comme une nécessité pour la France, indiquant qu'il tentait de mettre en pratique la profession de foi du *Globe* depuis sa création en 1824, ce que Pierre Trahard résume en

⁴⁸ Lettre de Victor Hugo à Bertrand, 31 juillet 1828 ; *ibid.*, p. 845.

⁴⁹ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 100.

deux mots, « indépendance et liberté »⁵¹. Or dans la lettre à Bertrand du 31 juillet 1828 mentionnée plus haut, un paragraphe intéressant est ajouté à la fin :

Je vois que le *Provincial* va devenir politique. C'est un excellent journal, qui dans son genre vaut le *Globe*, avec moins de *pédanterie*, ce que je disais hier à deux rédacteurs du *Globe*. Le *Provincial* suivra à coup sûr bonne ligne. La *liberté dans l'ordre*, la *liberté dans l'art*, tel doit être à mon sens le mot de ralliement politique et littéraire du XIX^e siècle⁵².

Cette tentative d'appel à la liberté artistique aurait grandement encouragé Bertrand, qui commençait à expérimenter la poésie en prose, et cet éloge direct, ainsi que cette inspiration, auraient sans aucun doute incité les jeunes provinciaux à aspirer au romantisme. Hugo lui-même conclut sa nouvelle préface aux *Odes et ballades*, datée d'août 1828, immédiatement après cette lettre, en employant des mots similaires à ceux cités plus haut : « Espérons qu'un jour le dix-neuvième siècle, politique et littéraire, pourra être résumé d'un mot : la liberté dans l'ordre, la liberté dans l'art⁵³. » Mais, dans la lettre ci-dessus, qu'entend-il par le « devenir politique » du *Provincial* ? Il peut faire référence au fait que ce journal a changé sa devise, devenue « Le Roi et la Charte » dans le numéro 27 publié le 29 juillet, juste avant que Hugo n'écrive cette lettre⁵⁴. *Le Globe*, auquel ce dernier compare *Le Provincial*, était beaucoup plus axé sur la littérature dans ses premières années, un « recueil philosophique et littéraire » qui était tolérant et libre de s'intéresser à la littérature et à la philosophie étrangères. La lettre coïncide avec cette évolution du journal dijonnais. En outre, un nouveau mot est ajouté au précédent, avec pour sous-titre « recueil philosophique, politique et littéraire »⁵⁵. Puis, à partir de février 1830, il devient un média entièrement consacré à « la politique quotidienne », comme l'ont également souligné Théodore Ziesing et d'autres⁵⁶. Au moment où Hugo reconnaît ces changements politiques, Chateaubriand envoie un éloge au *Provincial* en août 1828 :

Le Provincial croit que l'on peut être libre et chrétien, royaliste et constitutionnel ; il ne dédaigne point le passé, ne calomnie point le présent, et met son espérance dans l'avenir ; il appartient par ses

⁵¹ Pierre Trahard, *Le Romantisme défini par « Le Globe »*, Les Presses françaises, coll. Études romantiques, 1924, p. 1.

⁵² Lettre de Victor Hugo à Bertrand, 31 juillet 1828 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 845.

⁵³ Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 286.

⁵⁴ « La Rot et la Charte. Telle est la devise du *Provincial* devenu politique. » (*Le Provincial* (Dijon), n° 27, 29 juillet 1828, p. 135.)

⁵⁵ *Le Globe*, n° 85, 16 août 1828, p. 619. Voir également Théodore Ziesing, *Le Globe de 1824 à 1830 considéré dans ses rapports avec l'école romantique*, Zurich, C.M. Ebell, 1881, p. 191, note 1.

⁵⁶ *Ibid.*

rédacteurs, à cette jeunesse grave qui se divise en plusieurs classes, lesquelles peuvent différer de sentiment, mais qui toutes ont pour guide la conscience, et cherchent sincèrement la raison et la vérité. Un pareil journal, Monsieur, écrit avec indépendance, fermeté, talent et mesure, ne peut être qu'infiniment utile. Il serait à désirer que les départements exploitassent ainsi leur propre sol : la France est féconde, et toutes nos richesses ne sont pas renfermées dans la capitale⁵⁷.

Chateaubriand pense à son journal, *Le Conservateur*, qui portait la devise « Le Roi, la Charte et les Honnêtes Gens » en 1818⁵⁸. Ayant assisté à la disparition rapide du *Conservateur*, en 1820, il semble plutôt célébrer, dans cette lettre, l'atmosphère d'indépendance du *Provincial*, ou de l'ancienne SED elle-même, mère de ce journal. Il s'agissait d'un lieu de liberté et de tolérance en matière de religion et de politique, avec un personnel diversifié sous la douce devise « Étude et Amitié », pas encore « Le Roi et la Charte ». Mais cette lettre, qui pouvait être considérée comme un conseil de Chateaubriand, arrivait trop tard. Cette diversité des positions a été une source de faiblesse pour le cénacle dijonnais, comme l'admet Cargill Sprietsma⁵⁹. À cause de cette variété au sein de la fraternité – des libéraux, des catholiques, des royalistes et des révolutionnaires –, la nouvelle politique prônée par « Le Roi et la Charte » ne pouvait être approuvée par tous⁶⁰. Cet engagement politique a semé la discorde au sein du groupe et, malgré l'attention et les conseils de Nodier, de Hugo et de Chateaubriand depuis Paris, *Le Provincial* a cessé de paraître après le numéro 54, daté du 30 septembre 1828. Néanmoins, Cargill Sprietsma voit favorablement l'expérience de Bertrand de sa collaboration à une revue : « Par *Le Provincial* Bertrand trouva des amitiés à Paris aussi bien qu'à Dijon⁶¹. » Cette revue, qui a su conserver son indépendance littéraire et politique, bien que provisoirement, a sans doute été un point de contact pour de nombreuses positions, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, car elle a relié Bertrand à Hugo. Tel un pèlerin autorisé à franchir les portes par une lettre de Paris, le jeune homme quittera Dijon au début du mois de novembre 1828.

⁵⁷ *Le Provincial* (Dijon), n° 35, 15 août 1828, p. 163. Voir également Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁸ *Le Conservateur*, n° 1, octobre 1818.

⁵⁹ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁶¹ *Ibid.*, p. 103.

Le classique et le romantique

Après avoir reçu une lettre d'éloge de Hugo lui-même le 31 juillet 1828, les actions du poète dijonnais, ce « pèlerin », sont assez simples dans leurs intentions. Bertrand publie une trilogie dans le numéro 47 du *Provincial* du 12 septembre et annonce le titre proposé pour son ambitieux et premier recueil de poèmes *Bambochades*, auquel il ajoute l'adjectif du nouveau mouvement littéraire : *romantiques*⁶². Ces trois œuvres sont « Le Clair de lune », « Les Lavandières » et « La Gourde et le flageolet », dédiées respectivement à Charles Nodier (« À l'auteur de *Trilby* »), à Émile Deschamps (« À M. Émile Deschamps ») et à Victor Hugo (« À l'auteur de la *Ballade des deux archers* »)⁶³. Ici aussi, Bertrand fait appel à Hugo et à d'autres représentants du mouvement romantique. D'ailleurs, peu après la publication de cette trilogie dans la rubrique « Littérature » qui ouvre le numéro 49 du *Provincial* daté du 17 septembre, il écrit un article critique intitulé « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* »⁶⁴. Il s'agit d'un texte qui, comme l'a également souligné Helen Poggenburg, pourrait être considéré comme le « manifeste romantique⁶⁵ » de Bertrand, mais qui n'a pas fait l'objet de beaucoup d'analyses. Ce texte déclaratif montre l'attitude décisive du poète, nourrie à Dijon, à l'égard du mouvement romantique parisien. Dans ce texte, Bertrand a clairement à l'esprit la controverse entre classicisme et romantisme qui a débuté en 1824.

L'ouvrage critiqué par Bertrand, *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans*, est d'un médecin de Vesoul, François Pratbernon⁶⁶. Il s'agit d'un récit en prose apparemment classique, une sorte d'épopée, en douze chapitres (livres). Le médecin est un collaborateur fréquent du *Provincial* et semble opposé à la littérature romantique qui prévaut dans la capitale. Dans le numéro 23 de ce journal daté du 13 juillet, une lettre intitulée « Au rédacteur » paraît, avec le lieu et la date « Vesoul, le 1 juillet 1828 » et le nom « F. P***. ». Elle est placée à côté de la ballade de Bertrand dédiée à Hugo, « La Chanson du pèlerin qui heurte pendant la nuit sombre et pluvieuse à l'huis d'un châtel » :

⁶² *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212, note 1.

⁶³ Ces trois pièces sont respectivement datées de la manière suivante : « Le Clair de lune », 7 janvier 1827 à minuit ; « Les Lavandières », 11 avril 1828 ; « La gourde et le flageolet », 22 février 1828 ; *ibid.*

⁶⁴ J[acques]-L[ouis] B[ertrand], « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* » ; 1 vol. in-8°, chez les principaux libraires, Paris ; et à Dijon, chez Victor Lagier, rue Rameau : prix, 6 fr. », *Le Provincial* (Dijon), n° 49, 17 septembre 1828, p. 219-221.

⁶⁵ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 623, note 5.

⁶⁶ F. P***. [François Pratbernon], *Pélage, ou Léon et les Asturies, sauvés du joug des Mahométans*, chez les principaux libraires, 1826. Selon Helen Poggenburg, il s'agit de Claude-François-Nicolas Pratbernon (*Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 623, note 6).

En littérature, après nous avoir retenus si longtemps dans les langes d'un genre, souvent grand et régulier, mais trop uniforme, éloigné de la nature, et plutôt scholastique que classique, les coryphées de la capitale font périr la poésie d'inanition dans le vide du *genre vapoureux*, ces sentiments de malades qui font pâmer... d'ennui. [...] Ce n'est donc point sans motifs que l'on a déjà combattu cette centralisation funeste qui soumet toute la France aux caprices, aux erreurs, aux passions, aux vues secrètes des journaux de Paris. Nulle part cet abus n'est aussi grand qu'en France, faute de contre-poids. [...] J'espère, Monsieur le Rédacteur, que *Le Provincial* contrebalancera, dans nos départements de l'est, l'influence des journaux de Paris⁶⁷.

Le médecin critique la centralisation de la littérature à Paris, en particulier la littérature « sans modération et sans aucune impartialité » publiée dans les journaux. Le « genre vapoureux » qu'il évoque est le genre romantique. Il note que d'autres pays, tels que la Grande-Bretagne et l'Allemagne, alimentent une nouvelle littérature. Il lance un appel au *Provincial* pour qu'il sauve la littérature en France en aidant les provinces à rivaliser avec Paris. Il publie également un texte critiquant la nouvelle littérature, intitulé « Sur les maladies des nations », dans le numéro 28 du 29 juillet 1828, après que le journal a changé de devise et commencé à devenir politique. Son texte est introduit par une note de l'éditeur : « Un médecin nous adresse la consultation suivante ; nous la livrons à nos lecteurs, sans rien préjuger sur la question⁶⁸. » Il est difficile de suivre l'essentiel de cet article qui, comme l'indique cette note, devait être controversé, mais l'auteur, comme dans la lettre précédente, mentionne d'autres pays, l'Espagne, l'Autriche, la Prusse, l'Angleterre, les États-Unis et la Russie, entre autres, et les compare à la France. Il revient ensuite sur « ces sentiments de malades » qui prévalent à Paris, qu'il revendique dans la citation ci-dessus et, en tant que médecin, il compare la France au corps humain. Il affirme qu'à présent, Paris, « cerveau » du pays, n'a qu'une littérature ennuyeuse, et que le pays tout entier est malade :

Je considère donc la France comme étant encore malade. [...] Le cerveau et les nerfs, voilà les parties toujours malades dans la nation Française. [...] En poésie la verve est du *spleen* ; et au lieu des brillantes productions de l'imagination, nous n'avons guère, quelques pièces de théâtre exceptées, que des rêveries nébuleuses et des sentiments vagues et ténébreux d'hypocondriaques⁶⁹.

⁶⁷ F. P***. [François Pratbernon], « Au Rédacteur », *Le Provincial* (Dijon), n° 23, 13 juillet 1828, p. 112-113.

⁶⁸ « Variétés », *Le Provincial* (Dijon), n° 28, 29 juillet 1828, p. 136.

⁶⁹ F. P***. [François Pratbernon], « Sur les maladies des nations », *Le Provincial* (Dijon), n° 28, 29 juillet 1828, p. 136-137.

Même si *Le Provincial* était un journal qui tolérait toutes les positions, il était nécessaire, pour Bertrand, son ancien directeur, qui recevait des réponses positives de la capitale en publiant des poèmes à la gloire de Hugo et d'autres écrivains parisiens, et en montrant sa sympathie pour le mouvement littéraire, de réfuter ces affirmations selon lesquelles la nouvelle littérature qui émergeait dans la ville était ennuyeuse. Notre poète a tenté de répondre à ces accusations et de défendre le mouvement romantique sous la forme d'un compte rendu de l'œuvre publiée par le médecin. Certes, comme pour éviter de réfuter explicitement Pratbernon, un collaborateur régulier du journal, Bertrand tait le nom de l'auteur de l'œuvre originale et utilise un titre qui prend la forme d'une critique de livre : « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* ; 1 vol. in-8°, chez les principaux libraires, Paris ; et à Dijon, chez Victor Lagier, rue Rameau : prix, 6 fr. » Le contenu, en revanche, montre que Bertrand, dès le début, invoque le nom d'un nouveau mouvement littéraire que Pratbernon avait évité de nommer dans ses contributions antérieures, et le défend explicitement :

Il n'est plus permis à ceux-là même qui sont demeurés en arrière de leurs contemporains, de nier les conquêtes du *Romantique*, adopté par notre littérature, non seulement comme une nécessité, mais encore comme un besoin. Quelques hommes, qui ont dans le cœur plus de génie que le XVIII^e siècle n'en avait dans la tête, ont ouvert par d'admirables inspirations les chemins de l'âme que le scepticisme et l'impiété avaient fermés depuis si longtemps⁷⁰.

Bertrand poursuit en citant un homme qui a dit : « La littérature classique est malade depuis longtemps : elle l'est parce que tout finit dans ce monde, elle l'est parce qu'ayant atteint l'apogée de la vie intellectuelle, il ne lui restait plus qu'à descendre⁷¹. » À première vue, comme le souligne également Helen Poggenburg⁷², cela semble être une référence à l'article « Sur les maladies des nations » écrit jadis par l'auteur du livre en question. Toutefois, notre poète poursuit l'explication comme suit :

Qui a dit cela ? Un romantique ? Non, un classique, M. Hoffman. Le classique est à sa fin, il est vrai ; mais je ne puis croire que ce soit pour avoir atteint l'apogée de la vie intellectuelle. Il n'a jamais été chez nous en meilleure santé, il me semble, que dans les premières années de son existence⁷³.

⁷⁰ J.-L. B., « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* », art. cit., p. 219.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 623, note 2.

⁷³ J.-L. B., « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* », art. cit., p. 219.

Le nom mentionné à la place de Pratbernon est celui de François-Benoît Hoffman (1760-1828, souvent orthographié Hoffmann), qui fut également critique, principalement pour le *Journal des débats*. La partie citée par Bertrand semble être le début d'un article écrit par ce critique, intitulé « De Shakespeare et de la poésie dramatique, par F. Guizot »⁷⁴. En mentionnant ce nom, l'intention de Bertrand suggérait probablement qu'il prenait à nouveau le parti de Hugo, en commençant par Pratbernon, puis en citant Hoffman. Car le critique était autrefois connu comme un classique opposé au jeune Hugo qui avait publié les *Nouvelles odes* en 1824⁷⁵. La querelle entre les deux hommes a fait grand bruit dans le monde littéraire de l'époque, au point que Musset rappellera plus tard qu'elle avait été le début de l'affrontement entre les classiques et les romantiques :

C'était donc vers 1824, ou un peu plus tard, je l'ai oublié ; on se battait dans le *Journal des débats*. Il était question de *pittoresque*, de *grotesque*, du paysage introduit dans la poésie, de l'histoire dramatisée, du drame blasonné, de l'art pur, du rythme brisé, du tragique fondu avec le comique, et du Moyen Âge ressuscité⁷⁶.

Musset ajoute des thèmes développés par Hugo dans *Cromwell* (1827) et *Notre-Dame de Paris* (1831), mais l'année 1824 est avant tout liée à un article du *Journal des débats* paru le 14 juin, où François-Benoît Hoffman rend compte des *Nouvelles odes* de Hugo⁷⁷. Il critique l'œuvre du jeune Hugo ayant à peine dépassé vingt ans et la méthode poétique « romantique » qu'il analyse en détail⁷⁸. Le journaliste libéral avait déjà publié une critique de la première édition de l'œuvre de Hugo, *Odes et poétiques diverses*, publiée en juin 1822. Il lui reconnaît alors « un talent très remarquable et un esprit très élevé », mais critique sa position d'ardent royaliste : « C'est à son opinion et non pas à son talent que s'adressent les reproches⁷⁹. » L'ode est une forme ancienne très fréquente

⁷⁴ Il semble y avoir une légère différence entre la citation de Bertrand et le texte original, et une vérification dans les *Œuvres complètes* d'Hoffman montre que la partie citée se lit comme suit : « La littérature classique est malade depuis longtemps : elle l'est, parce que tout finit en ce monde ; elle l'est, parce qu'après avoir atteint l'apogée de la vie intellectuelle, il ne lui restait plus qu'à descendre » (*Œuvres de F.-B. Hoffman* (1829), [avec une notice biographique et littéraire, par L. Castel], seconde édition, t. VII, Lefebvre, 1831, p. 423-424.)

⁷⁵ Voir Alexandre Soumet, « *Nouvelles odes*, par Victor Hugo » [mars 1824], dans *La Muse française, 1823-1824*, édition critique publiée par Jules Marsan, Cornély, t. II, 1909, p. 143-154.

⁷⁶ Alfred de Musset, *Lettres de Depuis de et Cotonet ; Œuvres complètes en prose*, texte établi et annoté par Maurice Allem et Paul-Courant, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 820.

⁷⁷ Z [François-Benoît Hoffman], « *Nouvelles odes* par M. Victor Hugo », *Journal des débats*, 14 juin 1824, p. 3-4.

⁷⁸ Voir également Z [François-Benoît Hoffman], « Trois ouvrages sur le romantisme », *Journal des débats*, 1^{er} décembre 1825, p. 3-4.

⁷⁹ Z [François-Benoît Hoffman], « *L'Art historique*, poème en quatre chants. – *Odes et poésies diverses*, par M. Victor Hugo », *Journal des débats*, 17 novembre 1822, p. 4.

au Moyen Âge et au XVI^e siècle, de même que la ballade. Si Hugo osait faire revivre ces formes archaïques, c'était notamment parce que la faction royaliste à laquelle il appartenait voulait faire de la reconstruction des traditions un moteur de l'unité nationale. Toutefois, une autre raison est qu'en remettant au goût du jour des formes poétiques antérieures à la littérature classique, il tentait d'ouvrir une brèche dans l'hégémonie du classicisme. Hoffman cite les œuvres de Hugo et les explique avec éloge pour cette dernière raison, mais seulement d'un point de vue classiciste. Ce faisant, il cite plusieurs vers du poème « Buonaparte », qui est l'ode onzième du « Livre premier » des *Odes et ballades*. Au début de sa section IV, apparaît le mot « Pélage » sur lequel nous devons à présent nous concentrer :

Dans la nuit des forfaits, dans l'éclat des victoires,
Cet homme, ignorant Dieu qui l'avait envoyé,
De cités en cités promenant ses prétoires,
Marchait, sur sa gloire appuyé.
Sa dévorante armée avait, dans son passage,
Asservi les fils de Pélage
Devant les fils de Galgacus ;
Et, quand dans leurs foyers il ramenait ses braves,
Aux fêtes qu'il vouait à ces vainqueurs esclaves,
Il invitait les rois vaincus⁸⁰ !

En choisissant la forme d'une critique de *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* pour défendre le romantisme en réponse à Pratbernon, Bertrand était peut-être conscient que les *Odes* de Hugo contenaient également cette référence au premier roi des Asturies⁸¹, car le compte rendu d'Hoffman y fait référence. Il n'est donc pas inutile de préciser la nature du différend entre Hugo et Hoffman.

Hoffman, qui s'intéressait au poète parisien depuis 1822, ne le critique pourtant pas politiquement dans son article de 1824, mais « sous le rapport du style ». Il affirme que le nouveau genre, qualifié de « romantique », peut être reconnu par le style. Et bien que Hugo ait déclaré, dans sa nouvelle préface de 1824, qu'il ne savait pas ce que sont le classicisme et le romantisme, censés s'opposer⁸², Hoffman souligne que l'auteur de ces

⁸⁰ Victor Hugo, « Buonaparte » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 334.

⁸¹ Un autre poème des *Odes* de Hugo, dans lequel apparaît le nom de « Pélage », a été ajouté à partir de 1824. Le nom apparaît trois fois dans « La Guerre d'Espagne », qui est maintenant l'ode septième du « Livre deuxième » : « Mais un autre héros encore, / Pélage, l'effroi des tyrans, / Pélage, autre vainqueur du Maure » (III), « Que Gadès édifie un autel sur sa plage ! / Que de lui-même, aux monts d'où se leva Pélage, / S'allume un feu mystérieux ! » (V) (Victor Hugo, « La Guerre d'Espagne » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 356-357.)

⁸² « Pour lui [Hugo], il ignore profondément ce que c'est que le genre classique et que le genre romantique. » (Victor Hugo, « Préface de 1824 » des *Odes et ballades* ; *ibid.*, t. I, p. 270.)

Odes a clairement une tendance romantique⁸³. Il cherche à confirmer cette tendance en se référant à la distinction entre deux mondes, telle que Hugo la décrit dans sa préface de 1822 : « Sous le monde réel, il existe un monde idéal qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans *les choses plus que les choses*⁸⁴. » L'objectif d'Hoffman est donc de voir ce qu'il est advenu de cette tendance chez le poète en 1824 et de se demander « si la poésie doit s'occuper du monde réel ou du monde idéal, si le monde idéal n'est pas un monde fantastique et arbitraire que chacun peut former ou déformer à son gré⁸⁵ ». Ainsi, il commence par condamner ceux qui célèbrent la nouvelle littérature mais en dénigrent le nom :

Faisons observer d'abord que les partisans du romantique condamnent et repoussent ce mot, et qu'ils ne veulent voir dans la nouvelle doctrine qu'une nouvelle littérature, ou *l'expression d'une nouvelle société*. Cette définition ne déciderait rien entre les deux genres, car la littérature même du Moyen Âge était aussi *l'expression de la société*⁸⁶.

Nodier ne disait-il pas que le « romantique » n'était rien d'autre que « le classique des modernes, c'est-à-dire l'expression d'une société nouvelle⁸⁷ » ? Le maître de l'Arsenal a également déclaré une autre fois qu'il n'y avait pas de conflit entre les deux termes, et que, tant qu'il ne désignait pas banal et grotesque (rappelons qu'il a même proposé l'adjectif « frénétique » pour les modernes), « romantique » n'était qu'une variante de « classique »⁸⁸. Mais les mots d'Hoffman sont clairement une critique de la phrase ajoutée par Hugo dans sa préface de 1824. Le poète tentait également de réduire à néant les critiques dont la littérature romantique faisait l'objet en considérant cet adjectif controversé comme un synonyme d'« actuel ». Pour le Hugo de l'époque, le terme de « romantique » n'était condamné que parce qu'il s'agissait d'une expression courante. Autrement dit, seuls ceux qui voulaient voir dans la littérature des années 1820 quelque chose de dépassé, comme la Grèce ou Rome, le condamnaient :

⁸³ « Dans le nouvel avant-propos ou la nouvelle préface, M. V. Hugo désavoue formellement la dénomination de *romantique* donnée à la nouvelle école, mais il montre une grande tendance vers la chose. » (Z [François-Benoît Hoffman], « *Nouvelles odes* par M. Victor Hugo », art. cit., p. 3.)

⁸⁴ Victor Hugo, « Préface de 1822 » des *Odes et ballades* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 270.

⁸⁵ Z [François-Benoît Hoffman], « *Nouvelles odes* par M. Victor Hugo », art. cit., p. 3.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Charles Nodier, « *Le Petit Pierre*, traduit de l'allemand, de Spiess (Premier article) », *Annales de la littérature et des arts*, t. II, 16^e livraison, 1821, p. 78. Émilie Pézard a édité les articles de Nodier sur le frénétique : « Édition des articles de Charles Nodier sur le "genre frénétique" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 6, 2018, p. 129-162.

⁸⁸ Guillaume Schlegel a clairement opposé la littérature classique et la littérature romantique. Voir également Charles Nodier, « *Cours de Littérature dramatique*, traduit de l'allemand de Schlegel [*sic*] », *Journal de l'Empire*, 4 mars 1814, p. 1-4.

On veut laisser à ce mot de *romantique* un certain vague fantastique et indéfinissable qui en redouble l'horreur. Aussi tous les anathèmes lancés contre d'illustres écrivains et poètes contemporains peuvent-ils se réduire à cette argumentation : « – Nous condamnons la littérature du dix-neuvième siècle, parce qu'elle est *romantique*... – Et pourquoi est-elle *romantique* ? – Parce qu'elle est la littérature du dix-neuvième siècle⁸⁹. »

Face à cette affirmation de Hugo, l'argument d'Hoffman selon lequel la littérature dite classique était une expression à base sociale semble très plausible. Le critique suggère donc que si une frontière doit être tracée entre le classique et ce qui est appelé romantique, elle doit l'être par le « style ». Pour simplifier et analyser la poésie romantique, il s'appuie sur des classifications dualistes telles que le réel et l'irréel, le concret et l'abstrait, comme dans la préface de Hugo de 1822. Et d'après Hoffman, les poètes romantiques ont toujours cherché leur inspiration dans l'irréel, c'est-à-dire dans des choses abstraites comme l'esprit et l'imagination, d'où la conclusion qu'« *il n'y a de beau que ce qui n'existe pas*⁹⁰ », et ils sont condamnés à nier tout ce qui est dans la nature, ainsi qu'à être eux-mêmes perdus. En définitive, il affirme que « les classiques se renferment dans le monde réel, les romantiques s'égarerent dans le monde idéal : voilà la ligne de démarcation, voilà la véritable différence qui existe entre les deux écoles⁹¹ ». En examinant ces dichotomies, on ne peut s'empêcher de penser à E.T.A. Hoffmann. Dès 1824, en France, l'écrivain allemand, capable de mêler à volonté le réel et l'imaginaire, était attendu avec impatience. Il n'est donc pas surprenant qu'en 1830, les romantiques aient enfin trouvé en lui la réponse au nouveau style qu'ils recherchaient et l'aient accueilli à bras ouverts. Curieusement, la dernière phrase de la critique du *Journal des débats* se termine par un adjectif qui pourrait être synonyme de cette existence future :

Terminons en récapitulant les propositions que j'ai établies dans cet article, et que je considère comme des vérités : 1° on ne peut pas distinguer le classique du romantique par l'époque ancienne ou moderne des sujets traités dans l'un ou dans l'autre système ; 2° la religion est tout à fait désintéressée du succès de l'une ou de l'autre école ; 3° si toute littérature est l'expression de la société au milieu de laquelle elle prend faveur, il ne s'ensuit pas que toutes les sociétés et toutes les littératures soient égales ; 4° c'est dans le style des différents écrivains qu'il faut chercher le véritable caractère du classique ou du romantique ; 5° enfin, la principale différence qui existe entre les deux genres consiste en ce que les classiques prennent leurs modèles, leurs

⁸⁹ Victor Hugo, « Préface de 1824 » des *Odes et ballades*, art. cit., p. 272.

⁹⁰ Z [François-Benoît Hoffman], « *Nouvelles odes* par M. Victor Hugo », art. cit., p. 4.

⁹¹ *Ibid.*

formes et leurs couleurs dans la nature, dans le monde réel et sensible, tandis que les romantiques les cherchent dans le monde idéal et fantastique⁹².

En réponse au critique Hoffman, qui dénonce les dangers d'un art reposant sur l'irréel et l'abstrait, Hugo écrit plusieurs lettres de réfutation à Louis-François Bertin, directeur du *Journal des débats*. Ce dernier ne publiera finalement qu'une seule fois l'une de ces lettres, dans le journal du 26 juillet 1824⁹³. Hugo y évoque à nouveau la distinction entre classique et romantique : « La principale différence entre les deux genres consiste en ce que les classiques existent, tandis que les romantiques n'existent pas⁹⁴. » Il reprend la dernière partie de la citation d'Hoffman :

Mais une chose m'embarrasse : ces *formes*, ces *couleurs*, ces *corps* une fois trouvés au pays des abstractions, appartiennent nécessairement, en leur qualité de *corps*, au monde physique ; c'est donc au monde physique que les *romantiques* ont [*sic*], en définitive, on ne peut emprunter de *formes* et de *couleurs* au monde réel sans être *classique*, les *romantiques* sont donc *des classiques* !Voilà, Monsieur, où nous a conduits un cercle vicieux. Souffrez que je vous le dise, la littérature *romantique*, d'après votre distinction, serait une littérature impossible ; aucune langue humaine ne pourrait l'exprimer⁹⁵.

Hoffman affirme que les classiques recherchent les « modèles », les « formes » et les « couleurs » dans le monde réel, tandis que les romantiques les recherchent dans le monde idéal, mais Hugo rétorque que ces éléments, en particulier les « formes » et les « couleurs », appartiennent d'abord à la réalité. Les romantiques, qui les empruntent au monde réel, sont donc suffisamment enracinés dans la réalité, comme le sont les classiques, affirme-t-il en soulignant l'impossibilité de les distinguer par le style, ainsi que le défendait Hoffman. Hugo réaffirme que le romantisme n'est pas une littérature détachée de la réalité : « En un mot, sans les images du monde réel, non seulement une littérature, mais même une langue, ne saurait se former⁹⁶. » Et inversement, en prenant des exemples d'écrivains du passé qui n'étaient pas non plus à l'abri des idées abstraites ou des « locutions » romantiques, il dresse le bilan suivant :

Il faut conclure, Monsieur ; et voici ma conclusion : Vous convenez positivement qu'il n'existe, entre les genres classique et romantique, de

⁹² *Ibid.*

⁹³ V. Hugo, « Lettre à M. Z. », *Journal des débats*, 26 juillet 1824, p. 3-4.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁹⁶ *Ibid.*

différence que dans le style, et vous établissez cette différence par des exemples qui vous paraissent caractéristiques. J'ai eu l'honneur de vous prouver que les locutions dans lesquelles vous découvrez tout le *romantisme* ont été au moins aussi fréquemment employées par les classiques anciens et modernes que par les auteurs contemporains⁹⁷.

Le rejet de la distinction destiné en premier lieu à formuler des critiques antiromantiques indique toutefois les affinités des deux écoles. Or Hugo tente également de s'orienter vers une nouvelle poétique. À la lumière de ces débats, Bertrand cite également Hoffman dans son article en tant qu'exemple de la reconnaissance par le classiciste de la fin de la littérature classique. Revenons au texte de ce manifeste afin d'analyser la position adoptée par notre poète.

1828 : la recension de Pélage, manifeste romantique de Bertrand

Bertrand commence sa recension de *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* en affirmant qu'il n'est plus possible de nier le fait que « les conquêtes du Romantique » avaient été adoptées par la littérature française comme une nécessité et que celle-ci ne pouvait plus en contester les acquis⁹⁸. Et s'il rappelle l'auteur du livre, François Pratbernon, qui avait auparavant traité la France de « malade » dans un article du *Provincial*⁹⁹, il reprend plutôt les mots de François-Benoît Hoffman : « La littérature classique est malade depuis longtemps : elle l'est parce que tout finit dans ce monde, elle l'est parce qu'ayant atteint l'apogée de la vie intellectuelle, il ne lui restait plus qu'à descendre ». Il affirme que les Classiques ont également reconnu que « le classique est à sa fin »¹⁰⁰. Cependant, selon Bertrand, celui-ci n'est pas achevé parce qu'il a atteint « l'apogée de la vie intellectuelle ». Pendant un certain temps après sa naissance, il était « en meilleure santé », mais Bertrand considère que ce n'était là qu'une ruse : « L'usurpation du classique n'avait trompé les yeux que le premier jour par son éclat¹⁰¹. » Ainsi, selon lui, au lieu de se développer et d'atteindre son apogée, le « classique » s'est depuis longtemps dégradé : « Il n'a donc point été étouffé sous les couronnes de lauriers ; il est mort de décrépitude et en état d'imbécillité¹⁰². »

Bertrand ne nie cependant pas la littérature de l'antiquité. Il essaierait même,

⁹⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁹⁸ J.-L. B., « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* », art. cit., p. 219.

⁹⁹ F. P.*** [François Pratbernon], « Sur les maladies des nations », art. cit.

¹⁰⁰ J.-L. B., « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* », art. cit., p. 219.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

comme Hugo, de relier les deux littératures opposées : « Ce qui s'est rencontré dans la littérature des modernes s'était déjà montré dans celle des anciens. On n'est jamais allé plus loin que le premier essai¹⁰³. » Il poursuit ses propres réflexions, non dans le style d'Hoffman, mais il se concentre sur le genre et sur l'épopée en particulier. Il affirme que la « pensée » héroïque de l'homme s'exprimait autrefois par « des actions », mais qu'à l'époque d'Homère, avec la « civilisation », l'homme est devenu capable de s'exprimer par « des paroles ». Et si Virgile ne savait pas écrire comme Homère, dit-il, il n'est pas surprenant que l'homme moderne échoue à écrire une épopée à sa manière, ou comme Le Tasse, Voltaire ou d'autres, et les exemples ne manquent pas à cet égard.

Les temps primitifs étaient pleins de faits, avons-nous dit, et les temps civilisés sont pleins de paroles. Venons au but : l'épopée de la barbarie doit être lyrique, parce qu'elle célèbre des combats ; l'épopée de la civilisation doit être dramatique, parce qu'elle peint des sociétés. Et ajouterons-nous, si l'épopée lyrique doit être en vers, l'épopée dramatique doit être en prose¹⁰⁴.

Bertrand distingue deux époques de la poésie, et il affirme que si nous voulons représenter l'épopée dans une société civilisée moderne, elle doit être « dramatique » et non « lyrique », et doit également apparaître en « prose ». Mais pour l'instant, selon lui, « les modernes que le classique conduisait à la litière » ont produit des œuvres classiques, imitations qui ne devraient convenir qu'à l'ancienne société, c'est-à-dire des œuvres plus ou moins semblables que Bertrand désigne comme « cette quantité d'épopées banales »¹⁰⁵. Néanmoins, il y eut des exceptions entre-temps. Certains écrivains « qui n'appartiennent à l'école des classiques que, pour ainsi dire, par des réminiscences », ont créé « des épopées de transition », en fondant ces poèmes dans « de nouveaux moules ». Les quatre œuvres qui auraient pu modifier les épopées antiques sont, selon Bertrand, *La Divine Comédie* de Dante, le *Roland furieux* de l'Arioste, *Le Paradis perdu* de Milton et *Les Martyrs* de Chateaubriand. Ce dernier en particulier était, pour lui, « la borne qui partage le passé éteint des classiques de l'avenir rayonnant des romantiques¹⁰⁶ ». Cette affirmation, qui considère Chateaubriand comme le tournant d'une époque, notamment en France, se trouvait déjà dans la réfutation d'Hoffmann par Hugo. Le poète se demande si les œuvres passées et étrangères sont vraiment adaptées pour dépeindre la société française du XIX^e siècle, et si les précédents nationaux sont négligés :

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 220.

Mais pouvez-vous, Monsieur, nous offrir sérieusement l'anglais Shakespeare, l'espagnol Calderon, l'allemand Schiller [...], comme exprimant la société de France au dix-neuvième siècle ? Permettez-moi de penser [...] que, si vous avez cité ces noms étrangers, c'est que vous avez reculé devant les noms illustres dont s'honorent notre époque et notre pays, surtout devant celui du grand homme qui, non content d'avoir, dans *Le Génie du christianisme*, tracé les préceptes de la poésie nouvelle, en a donné dans ses *Martyrs* le plus magnifique exemple¹⁰⁷.

Cette revendication de Hugo a elle-même été publiée dans le *Journal des débats* du 26 juillet 1824, avant le manifeste de 1828 de Bertrand ; mais ce dernier a pu, avec Hugo à l'esprit, nommer trois auteurs étrangers et mentionner l'ouvrage de Chateaubriand à la fin. Cependant, le poète dijonnais, après avoir reconnu le précédent fourni par les modifications des épopées antiques, qui avaient servi à les « accoutumer à l'idée d'une épopée toute dramatique, toute à la moderne », pose la question suivante : « Mais cette épopée de la civilisation, quand naîtra-t-elle¹⁰⁸ ? » L'argument de Bertrand est que l'épopée, dans la société française du XIX^e siècle, l'épopée de la civilisation moderne autrement dit, doit être « dramatique », et que « l'épopée dramatique doit être en prose »¹⁰⁹. Helen Poggenburg a également exprimé son intérêt pour cet argument : « Remarque intéressante de la part du principal inventeur du poème en prose moderne, genre qui prend si souvent une forme dramatique¹¹⁰. » Nous pouvons voir ici une autre influence de Hugo, qui ne vient pas des articles de 1824. Dans sa préface de 1827, l'auteur de *Cromwell* divise la poésie humaine en trois périodes, et le « drame » est ce qui correspond aux « temps modernes ». Cette préface sera définitivement élevée au rang de manifeste du romantisme, et notre poète l'a sans doute lue. Albert Thibaudet explique ainsi l'importance de cette date :

Pourquoi la date de l'une de ces pièces, écrite en 1827, *Cromwell*, importe-t-elle tant dans l'histoire du romantisme ? [...] À cause de sa préface qu'on tient pour ce qu'elle n'est pas, une introduction au drame romantique, et qui contient des idées toutes particulières à l'optique de Victor Hugo, comme sa théorie singulière du grotesque. Elle eut l'importance d'un manifeste tout simplement parce qu'on en attendait un et que Hugo l'attendait de Hugo¹¹¹.

¹⁰⁷ V. Hugo, « Lettre à M. Z. », art. cit, p. 3.

¹⁰⁸ J.-L. B., « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* », art. cit., p. 220.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 219.

¹¹⁰ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 623, note 4.

¹¹¹ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1936, p. 189-190.

Dans sa préface, Hugo résume audacieusement ce qui a été dit auparavant et le systématise sous la forme d'une histoire de la civilisation, en utilisant abondamment l'imagerie en tant que poète. Plus précisément, il distingue les styles, écarte certaines règles, innove dans la terminologie, fait usage de l'alexandrin libéré, introduit l'idée du grotesque et insiste sur la création du « drame » comme synthèse de la tragédie et de la comédie. Comme Gautier l'a rappelé plus tard en écrivant que « la préface de *Cromwell* rayonnait à nos yeux comme les Tables de la Loi sur le Sinaï, et ses arguments nous semblaient sans réplique¹¹² », cette préface couvrait les nouveaux arguments de l'époque. Outre l'opposition entre l'antique et le moderne évoquée par M^{me} de Staël, Hugo était également attentif à la période précédente :

Voilà donc trois grands ordres de choses successifs dans la civilisation, depuis son origine jusqu'à nos jours. Or, comme la poésie se superpose toujours à la société, nous allons essayer de démêler, d'après la forme de celle-ci, quel a dû être le caractère de l'autre, à ces trois grands âges du monde : les temps primitifs, les temps antiques, les temps modernes¹¹³.

Afin d'expliquer ces divisions, Hugo part du fait que l'imagination suit le même processus que le développement de l'homme. « Le genre humain dans son ensemble a grandi, s'est développé, a mûri », affirme-t-il, renvoyant à l'enfance, à la maturité et à la vieillesse¹¹⁴. Ce point de vue sur le développement de l'imagination humaine sera également utilisé par Charles Nodier dans son traité de 1830¹¹⁵. Hugo poursuit en disant que, puisque la société et la poésie se chevauchent, cette dernière peut également être divisée en trois catégories : ode, poésie épique et drame.

Certains arguments de Bertrand peuvent être considérés comme étant dérivés de ceux de Hugo. Certes, notre poète divise l'histoire de l'homme et de la poésie en deux catégories, « les temps civilisés » qu'il oppose aux « temps primitifs », l'ère des « faits » et des « combats » à l'ère des « paroles » et des « sociétés », « l'épopée de la barbarie » à « l'épopée de la civilisation », ou l'« épopée lyrique en vers » à l'« épopée dramatique en prose ». À première vue, il semble y avoir une divergence avec les trois entrées de Hugo, mais un examen du contenu montre que Bertrand a ensuite qualifié la première épopée d'« antique » et la seconde de « moderne ». Par conséquent, les premiers éléments

¹¹² Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868*, Charpentier, 1874, p. 5.

¹¹³ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 411.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 410.

¹¹⁵ Nodier a publié deux articles théoriques dans la *Revue de Paris* : « Du fantastique en littérature » (1830) et « De quelques phénomènes du sommeil » (1831).

de cette classification dichotomique de Bertrand correspondent à ce que Hugo appelle « les temps antiques » et les seconds, aux « temps modernes ». En outre, Bertrand affirme que l'homme était capable de s'exprimer par l'épopée à l'époque d'Homère, ce qui correspond à la description des temps antiques faite par Hugo dans la préface de *Cromwell*.

Pour rappeler les trois divisions historiques de Hugo, Bertrand commence par indiquer que dans les temps primitifs, l'homme, nouveau dans le monde, prononçait des « hymnes » aux merveilles qui s'offraient à lui. L'être humain, qui vit encore dans un exil pastoral, se livre à des « contemplations solitaires », à des « rêveries capricieuses », et chante des prières lyriques : c'est l'« ode »¹¹⁶. Si l'on s'attache au mot « lyrique », l'on peut comprendre que Bertrand a peut-être intégré cette période dans la première de ses deux catégories. Hugo conclut que « ce poème, cette ode des temps primitifs, c'est la Genèse¹¹⁷ », et il cite la Bible comme ouvrage représentatif de cette période. Les humains, qui commencent alors à former des groupes et à gérer des sociétés, se mettent à chanter non plus des idées mais des choses ou des objets. Selon Hugo, cette période de mobilité populaire et de guerre, « la société antique », a donné naissance à l'« épopée ». Et cette époque est dominée par Homère. Les auteurs de tragédies, genre le plus important parmi les formes anciennes, ne sont que des imitateurs de ce grand poète. De même, Bertrand désigne Homère comme l'origine et le sommet de l'épopée, et déclare : « Ce qu'Homère pouvait *naturellement*, Virgile ne le pouvait plus *naturellement*, ou ne le pouvait plus de la même manière qu'Homère¹¹⁸. » Il est clair que ces mots sont dérivés de ceux de Hugo, qui conclut en ces termes ses réflexions sur l'antiquité : « Rome calque la Grèce, Virgile copie Homère¹¹⁹. » Il a répété le même propos dans la section suivante de la préface de *Cromwell* : « Avec toute sa poésie, Virgile n'est que la lune d'Homère¹²⁰. » Mais ce discours est aussi celui que Nodier avait déjà tenu : « On est porté à croire que si Homère n'avait point existé, il serait possible que Virgile n'eût point écrit¹²¹. » Le maître de l'Arsenal avait très tôt considéré Homère comme un tournant dans le « passage des siècles héroïques aux siècles classiques », et il considérait que les « grands poètes épiques », à l'instar de Dante, Milton et Klopstock, avaient marqué le passage « des siècles romanesques aux siècles classiques » par « l'instinct d'un profond génie »¹²². C'est ici

¹¹⁶ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 411.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ J.-L. B., « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* », art. cit., p. 219.

¹¹⁹ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 413.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 433.

¹²¹ Charles Nodier, « *La Divina Comedia di Dante Alighieri, col commento di G. Biagioli* » [compte rendu de la traduction de *La Divine Comédie*, édition avec un commentaire de Giosafatte Biagioli, Dondey-Dupré, 3 vol., 1818-1819], dans *Mélanges de littérature et de critique*, mis en ordre et publiés par Alexandre Barginet, Raymond, 1820, t. I, p. 235.

¹²² *Ibid.*, p. 231-237.

que l'on peut observer une généalogie : Nodier, Hugo et Bertrand sont les héritiers des grands poètes épiques.

Bertrand poursuit en affirmant que si nous voulons dépeindre l'épopée dans une société moderne, elle doit être « dramatique » plutôt que « lyrique ». Cela semble également recouper l'affirmation de Hugo selon laquelle la poésie dans les temps modernes doit être « drame ». Celui-ci explique que la raison en est qu'une nouvelle poésie naît dans le cadre d'une nouvelle société et d'une nouvelle religion qui s'élargissent. En d'autres termes, l'avènement de l'ère chrétienne, après le paganisme, et la découverte de l'individu par rapport à l'État ont donné naissance à un sentiment qui n'avait pas existé auparavant. C'est « un sentiment nouveau, inconnu des Anciens et singulièrement développé chez les modernes, un sentiment qui est plus que la gravité et moins que la tristesse : la mélancolie¹²³ ». En outre, selon Hugo, avec l'arrivée du christianisme, l'homme moderne a pris conscience d'aspects de la nature qui n'étaient pas reconnus comme beaux auparavant, car celui-ci nous fait prendre conscience de la dualité essentielle, à savoir « deux vies à vivre, l'une passagère, l'autre immortelle ; l'une de la terre, l'autre du ciel » ou « un animal et une intelligence, une âme et un corps », entre autres¹²⁴.

Jusqu'alors, [...] agissant en cela comme le polythéisme et la philosophie antique, la muse purement épique des anciens n'avait étudié la nature que sous une seule face, rejetant sans pitié de l'art presque tout ce qui, dans le monde soumis à son imitation, ne se rapportait pas à un certain type de beau. Type d'abord magnifique, mais, comme il arrive toujours de ce qui est systématique, devenu dans les derniers temps faux, mesquin et conventionnel. Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière¹²⁵.

L'affirmation que l'on retrouve ici, d'après laquelle les archétypes classiques de la beauté, qui semblaient d'abord magnifiques, sont devenus conventionnels, est également très proche de celle de Bertrand, qui soutient que « l'usurpation du classique n'avait trompé les yeux que le premier jour par son éclat » et que « bientôt on reconnut la fraude »¹²⁶. Il déclare également, à propos du « classique » :

¹²³ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 414.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 413.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 416.

¹²⁶ J.-L. B., « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* », art. cit., p. 219.

Le classique est à sa fin, il est vrai ; mais je ne puis croire que ce soit pour avoir atteint l'apogée de la vie intellectuelle. Il n'a jamais été chez nous en meilleure santé, il me semble, que dans les premières années de son existence ; loin de grandir et de se fortifier il n'a fait depuis qu'aller en déclinant et en s'affaiblissant, jusqu'à ce qu'enfin il soit tombé en défaillance complète. Il n'a donc point été étouffé sous les couronnes de lauriers ; il est mort de décrépitude et en état d'imbécillité¹²⁷.

Hugo et Bertrand soulignent tous deux que les épopées classiques se rapprochaient plus ou moins du modèle d'Homère. Le premier souligne à plusieurs reprises que les multiples aspects de la nature n'ont pas été rattachés auparavant à la beauté et qu'il sont les nouveaux éléments de la poésie moderne : « Elle [la poésie] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit¹²⁸. » Et en tant que différence fondamentale entre la littérature romantique et la littérature classique, il introduit le grotesque d'une part, élément nouveau de l'art moderne que l'on trouve dans la première, et la comédie, d'autre part, forme dans laquelle le grotesque émerge :

Ainsi voilà un principe étranger à l'Antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie ; et, comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie¹²⁹.

Hugo n'oublie pas ici de mentionner sa préface de 1824 aux *Nouvelles odes* où il prétend ignorer « profondément ce que c'est que le *genre classique* et que le *genre romantique*¹³⁰. » « En littérature, ajoute-t-il, comme en tout chose, il n'y a que le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux¹³¹. » Toutefois, il esquive à l'avance la critique supposée, affirmant que cette confession pourrait se concilier avec la nouvelle préface « qui fait du *laid* un type d'imitation, du *grotesque* un élément de l'art¹³² ». Son argumentation est cohérente, car il estime que le partage entre le beau et le laid dans l'art n'est pas symétrique à celui de la nature, mais se juge au degré d'« exécution » : « Une chose difforme, horrible, hideuse, transportée avec vérité et poésie dans le domaine de

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 416.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 417.

¹³⁰ Victor Hugo, « Préface de 1824 » des *Odes et ballades* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 270.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 1741 (note de l'édition originale III).

l'art, deviendra belle, admirable, sublime, sans rien perdre de sa monstruosité¹³³. » En premier lieu, poursuit Hugo, des éléments grotesques étaient latents dans l'art primitif et dans l'art classique. Il cite les noms de Dante et de Milton comme des écrivains qui valorisaient déjà ce type d'éléments et parle de « l'âpre génie de Dante et de Milton¹³⁴ ». « Si l'élysée homérique est fort loin de ce charme éthéré, de cette angélique suavité du Paradis de Milton, c'est que sous l'éden il y a un enfer bien autrement horrible que le tartare payen. [...] Dante n'aurait pas tant de grâce, s'il n'avait pas tant de force¹³⁵. » Cela nous rappelle aussi que Bertrand avait désigné quatre écrivains, Dante, Arioste, Milton et Chateaubriand, comme étant dans une position de « transition » entre le classicisme et le romantisme. Ainsi, en reconnaissant que le nouvel art contemporain est en phase avec la « vérité » de la nature, laquelle contient divers éléments, Hugo reconnaît Shakespeare comme le représentant du « drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie¹³⁶ » :

Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous avons observés jusqu'ici, la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie. Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité. [...] L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose, le drame du réel. Enfin, cette triple poésie découle de trois grandes sources : la Bible, Homère, Shakespeare¹³⁷.

En effet, dans sa préface de 1824, Hugo mentionne non seulement Homère, Shakespeare, Dante, Milton, mais aussi Voltaire et Chateaubriand¹³⁸. Il n'est pas impossible que Bertrand ait fait référence à cette préface. Cependant, dans les écrits de Hugo, ces écrivains figuraient dans la catégorie classique ou étaient traités séparément.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 418.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 420.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 422.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 422-423.

¹³⁸ « Le beau dans Shakespeare est tout aussi classique (si *classique* signifie digne d'être étudié) que le beau dans Racine ; et le faux dans Voltaire est tout aussi romantique (si *romantique* veut dire mauvais) que le faux dans Calderon. » (Victor Hugo, « Préface de 1824 » des *Odes et ballades* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 270-271) ; « David, Homère, Virgile, Le Tasse, Milton et Corneille, ces hommes, dont chacun représente une poésie et une nation, n'ont de commun entre eux que le génie. » (*ibid.*, p. 271) ; « [N]ous voyons Homère apparaître après la chute de Troie et les catastrophes de l'Argolide ; Virgile, après le triumvirat. Jeté au milieu des discordes des Guelfes et des Gibelins, Dante avait été proscrit avant d'être poète. Milton rêvait Satan chez Cromwell. [...] Après la révolution française, Chateaubriand s'élève, et la proportion est gardée. » (*ibid.*, p. 273).

Leurs noms sont finalement reclassés dans la préface de *Cromwell* de 1827 en fonction du grotesque latent ou manifeste inscrit dans leur œuvre, leur conférant ainsi un lien historique. Ce faisant, Hugo semble mettre l'accent sur Dante et Milton :

C'est donc au drame que tout vient aboutir dans la poésie moderne. [...] On voit donc que les deux seuls poètes des temps modernes qui soient de la taille de Shakespeare se rallient à son unité. Ils concourent avec lui à empreindre de la teinte dramatique toute notre poésie ; ils sont comme lui mêlés de grotesque et de sublime ; et, loin de tirer à eux dans ce grand ensemble littéraire qui s'appuie sur Shakespeare, Dante et Milton sont en quelque sorte les deux arcs-boutants de l'édifice dont il est le pilier central, les contre-forts de la voûte dont il est la clef¹³⁹.

Ainsi, Bertrand, qui met Dante et Milton dans la position d'auteurs susceptibles de faire l'objet d'une « transition » du classicisme au romantisme semble montrer, dans un article paru en septembre 1828, l'influence de *Cromwell*, publié en décembre 1827 et immédiatement salué comme un manifeste romantique. Hugo a également défini le caractère du nouvel art moderne du drame comme étant réaliste, c'est-à-dire doté de « l'harmonie des contraires¹⁴⁰ », ce qui est naturel dans la nature même : « C'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations¹⁴¹. » Dans le droit fil de cet argument, il commence à discuter des conditions de l'art et de sa relation avec les règles et les formes. Selon lui, quelle que soit l'importance accordée aux règles antérieures, il existe toujours des modèles « d'après lesquels on a fait les règles¹⁴² » et, inversement, des œuvres peuvent être grandes même si elles imitent le passé. Après tout, dit-il, les règles et les formes ne sont qu'un moyen de parvenir à une fin, et l'essentiel dans l'art, c'est le « génie » : « Il [l'art] a, pour ses créations les plus capricieuses, des formes, des moyens d'exécution, tout un matériel à remuer. Pour le génie, ce sont des instruments ; pour la médiocrité, des outils¹⁴³ », ou encore, « le rang d'un ouvrage doit se fixer non d'après sa forme, mais d'après sa valeur intrinsèque. Dans les questions de ce genre, il n'y a qu'une solution [...] : c'est le génie¹⁴⁴. » Cet argument se retrouve chez Bertrand, bien que celui-ci semble suivre sa propre voie, car il cite Walter Scott et non Shakespeare comme l'exemple le plus marquant :

¹³⁹ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 425.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 417.

¹⁴² *Ibid.*, p. 433.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 436.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 442.

Ces germes une fois semés, au soleil, au temps, au génie de leur donner la vie ! Déjà un écrivain qui ne voulait faire qu'un roman, a fait une épopée admirable, sans s'en douter. Walter Scott est aussi prodigieux qu'Homère, en ce qu'il est autant créateur que lui. Il n'est aucun de nos lecteurs qui ne connaisse *Ivanhoë*, qui n'en ait admiré les formes heureuses jusques à la perfection. Cette œuvre est en prose : le vers, au lieu de lui donner de l'éclat, l'eût ternie. Nous avons avancé plus haut que l'épopée dramatique devait parler avec la prose, comme l'épopée lyrique chanter avec le vers. Ce qui est pour être dit ne doit point être chanté, et *vice versa*. Ceci est trivial à force d'être vrai¹⁴⁵.

Hugo explique l'impulsion qui l'a poussé à écrire *Cromwell* : « C'est en furetant la chronique, ce qu'il [Hugo] fait avec amour¹⁴⁶. » Le mouvement des chroniques vers la poésie est partagé par Bertrand. Cependant, dans sa préface, Hugo suggère que ce qui convient mieux au drame est la rime, « passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque », et ne craignant pas la césure ou l'enjambement, « un vers libre, franc, loyal »¹⁴⁷. Tout en reconnaissant le danger de la redondance dans la prose, il écrit : « Il nous semble que ce vers-là serait *bien aussi que de la prose*¹⁴⁸. » Ainsi, ces moyens ne sont qu'un aspect secondaire, « l'art », pour dépeindre la vérité qui est l'objectif du drame. Un autre aspect essentiel est indispensable, le « génie » qui contient la « nature » immuable. Hugo mentionne une fois Walter Scott dans cette préface, où il affirme qu'un poète, quoi qu'il fasse, doit s'abstenir de « copier » et qu'il ne doit suivre que son propre « génie » dans la création. Néanmoins, cette mention se trouve dans la note et non dans le texte, et il est difficile de déterminer si Hugo a pensé à Scott d'une manière particulière : « Ce n'est pas non plus en accommodant des romans, fussent-ils de Walter Scott, pour la scène, qu'on fera faire à l'art de grands progrès¹⁴⁹. » En revanche, Bertrand « ne peut passer sous silence le nom de Walter Scott, tant admiré¹⁵⁰ », comme le souligne Helen Poggenburg. Bertrand, que l'on considérera dans l'avenir comme le fondateur du « poème en prose », plaide également ici en faveur de la prose pour l'« épopée moderne dramatique ».

Après ces affirmations de manifeste romantique, Bertrand passe à une critique de livre, mais là, il rejette immédiatement l'ouvrage *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans*, comme relevant d'« épopées banales¹⁵¹ ». Il tente également de résumer chaque chapitre du livre, mais se montre cinglant en affirmant que ce n'est que

¹⁴⁵ J.-L. B., « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* », art. cit., p. 220.

¹⁴⁶ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 444.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 441.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 1744 (note de l'édition originale X).

¹⁵⁰ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 623, note 5.

¹⁵¹ J.-L. B., « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* », art. cit., p. 220.

« pour manifester l'esprit imitateur qui a présidé à son exécution¹⁵² ». L'auteur du livre avait clairement indiqué, dans la préface, que l'œuvre était classique, mais Bertrand n'était pas non plus d'accord avec cela et après avoir fait plusieurs citations du texte, il conclut qu'il s'agit d'« une parodie du *Paradis perdu*, du *Télémaque* ou des *Martyrs*¹⁵³ ». Ensuite, Bertrand coupe court à cet article en posant simplement : « Quand donc brûlerons-nous ces oripeaux grecs et romains ? J'en jure par mon âme, de leurs cendres [que] le Phénix ne s'envolera point¹⁵⁴ ! » Ainsi, bien qu'il s'agisse d'une critique de livre, la discussion sur le nouvel art, dans la première moitié de l'article, en reste la partie principale. Bertrand aspire à l'émergence d'une « épopée dramatique » contemporaine, écrite en prose. Bien qu'il demande « quand », il y a, bien évidemment, une allusion à sa propre prétention d'en être le précurseur. Par conséquent, son article est clairement un manifeste romantique qui incorpore les réalisations cromwelliennes de Hugo, mais contrairement à celui-ci, il tente de montrer ses idées en insistant sur la prose. Il est toutefois nécessaire de considérer cette intention en s'intéressant également à son œuvre ultérieure, car il faut évidemment la relier à *Gaspard de la Nuit*, écrit en prose.

2. ASSOMBRISSEMENT DU ROMANTISME

Épigraphes empruntées à Hugo

Bertrand, après avoir publié avec fracas, dans *Le Provincial* du 17 septembre 1828, une critique qui, tout en s'inscrivant dans la lignée de la préface de *Cromwell*, peut être considérée comme son propre manifeste romantique à la gloire de Walter Scott et de sa prose, a vu la publication du journal s'achever le 30 septembre. Il se rend à Paris au cours de la première semaine de novembre. Il aurait logé à l'Hôtel de Normandie, situé au 6 rue Bouloi¹⁵⁵. Dès le 16 novembre, il compose un poème rimé intitulé « L'Agonie et la mort du Sire de Maupin »¹⁵⁶. À en juger par la correspondance avec son ami intime Charles Brugnot, il s'agit probablement de ses débuts parisiens, car ce texte a été présenté au salon de Victor Hugo. Maintenant que nous savons que les « fantaisies » de Bertrand intègrent

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 221.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Voir « Chronologie » de Bertrand, établie par Helen Hart Poggenburg ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 46.

¹⁵⁶ Selon Helen Poggenburg, le manuscrit autographe est daté du 16 novembre 1828, mais le chiffre « 9 » vient remplacer le « 8 » de « 1828 » (voir *ibid.*, p. 532.)

les courants littéraires qualifiés de « frénétique » et de « fantastique », nous constatons que le poète, peut-être pour rester dans l'air du temps, avait déjà tenté, dans ce poème, de créer une atmosphère inquiétante. Le poème est divisé en quatre parties. Voici la première moitié de la deuxième partie :

Le vieillard cependant, vers la haute poterne,
Réveillé de la mort, un regard fixe et terne,
– « Écoutez, écoutez ! se disait-on tout bas ;
Quand il dormait, sans doute il était aux sabbats ».
– « Satan, dit le mourant, ma tête est trop pesante
Pour sourire au miroir que ta main me présente ».
Sa tête retombe sur l'oreiller, il dit :
« Maudit, maudit sois-tu, toi si souvent maudit »¹⁵⁷.

Le poème décrit une scène dans laquelle Maupin, un vieil homme « cleric en Magie », souffre de fièvre, et les pages ou les « nains » qui le soignent, l'entourent. Pour le maître mourant, la frontière entre la réalité et le rêve est floue, et la lumière de la lampe dans la chambre lui rappelle les flammes du « sabbat », comme si le diable l'appelait. Il répète ses divagations sur son lit de mort. Ces images renvoient à trois poèmes que Bertrand avait publiés dans le numéro 47 du *Provincial*, daté du 12 septembre 1828, avec l'annonce du titre *Bambochades romantiques*, à savoir « Le Clair de lune », « Les Lavandières » et « La Gourde et le flageolet ». « Les Deux Archers », ballade mentionnée dans la dédicace finale (« À l'auteur de la *Ballade des deux archers* »), avaient été dédiés par Hugo au lithographe Louis Boulanger. Dans cette ballade, des motifs sombres apparaissent fréquemment et, dans son poème, Bertrand les dévoile pour la première fois à Paris : « Un démon, ivre encor du banquet des sabbats », « C'était Satan riant tout haut sur la colline¹⁵⁸ ! » Le jeune poète dijonnais a peut-être tenté de s'intégrer au groupe des romantiques en utilisant des motifs qui étaient populaires parmi ses pairs parisiens. En effet, Hugo et Boulanger avaient chacun composé une œuvre intitulée « La Ronde du Sabbat », tandis que Bertrand a écrit « Départ pour le Sabbat », « La Ronde sous la cloche » et « L'Heure du Sabbat ». Nous allons voir comment le poète, arrivé à Paris après avoir publié son manifeste du romantisme, s'est comporté pour le mettre en pratique dans *Gaspard de la Nuit*, aboutissement de ses tentatives d'écrire de la poésie en prose, principalement en relation avec Hugo.

Selon Helen Poggenburg, Bertrand était présent chez Hugo le 24 décembre 1828, un mois après son arrivée à Paris¹⁵⁹. Là, le poète s'est présenté avec « Les Lavandières »,

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 480.

¹⁵⁸ Victor Hugo, « Les Deux Archers » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 516-517.

¹⁵⁹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 47. Voir également « Prospectus de Victor Pavie pour

texte déjà connu grâce au *Provincial*, et avec « Le Maçon », qui évoque les vestiges des rues médiévales de Dijon. À la même époque, il commence à fréquenter les salons d'Émile Deschamps et de Charles Nodier. Les documents, notamment les lettres adressées de Dijon à son ami Charles Brugnot et à sa famille, ainsi que leurs souvenirs, montrent clairement que Bertrand fréquentait les salons romantiques. Sainte-Beuve, Victor Pavie, David d'Angers et d'autres étaient présents à ces réunions et, plus tard, le titre du poème lu à cette époque, « Le Maçon », a été utilisé parmi eux comme surnom de Bertrand¹⁶⁰.

Cependant, aucune correspondance ou autre matériel de cette période, qui pourrait indiquer un lien direct entre notre poète et Hugo, ne nous est parvenu. Cargill Sprietsma affirme cependant qu'il suffit de regarder les épigraphes des œuvres de Bertrand pour se rendre compte de sa « constante admiration¹⁶¹ » pour Hugo. Il affirme que le poète dijonnais a emprunté des épigraphes aux *Odes et ballades* et aux *Chants du Crépuscule* dans cinq poèmes : « L'Ange et la fée », « La Pluie », « Les Deux Anges », « La Nuit après une bataille », « L'Office du soir ». Afin de saisir cette admiration pour Hugo et son évolution, il est utile de s'appuyer sur ces épigraphes et sur la correspondance entre Bertrand et ses amis, dans l'ordre chronologique. Commençons par organiser ces cinq œuvres.

Des cinq poèmes relevés par Cargill Sprietsma, seul le dernier, « L'Office du soir », se trouve dans le texte de *Gaspard de la Nuit*. Il est accompagné de deux épigraphes, dont la première est la seule, dans l'œuvre de Bertrand, à être tirée des *Chants du crépuscule*. Les deux citations créent l'atmosphère d'un rituel du soir, comme si elles étaient suivies d'une description de la scène et d'une prière :

Quand, vers Pasques ou Noël, l'église, aux nuits tombantes,
S'emplit de pas confus et de cires flambantes.
Victor Hugo. - *Les Chants du crépuscule*

Dixit Dominus Domino meo : sede a dextris meis.
*Office des Vespres*¹⁶².

Ce poème de Bertrand, comme son titre l'indique, décrit une scène de prière du soir dans une église, mais c'est dans sa cinquième strophe que nous trouvons le mot sur lequel

Gaspard de la Nuit » : « Il y a onze ou douze ans qu'au coin du feu de Victor Hugo, par une veillée de Noël où chacun récita sa ballade, une voix fut entendue, psalmodiant d'un vers mystique l'*Agonie et la mort du sire de Maupin*. » (*ibid.*, p. 380.)

¹⁶⁰ Lettre de David d'Angers à Victor Pavie, 22 mai 1836 ; *ibid.*, p. 897.

¹⁶¹ Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. cit., p. 46.

¹⁶² *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 149.

nous nous concentrons : « Et moi, pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues, il me semblait ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement¹⁶³. » Le terme de « pèlerin », métaphore de lui-même, a été très utilisé pendant la période où il évoquait à Dijon sa nostalgie de Paris. On suppose également que le poème a été composé vers 1829, car il écrit dans une lettre à sa mère qu'il s'était arrêté dans une église de Paris pour prier : « Ce jour-là, je me glissai, à cinq heures du soir, lorsque la nuit tombait, dans l'église Saint-Roch ; j'épanchai mon âme devant Dieu ; je le suppliai de ne pas nous abandonner¹⁶⁴. » Comme nous le verrons plus loin, cela se passe au moment même où la vie de Bertrand à Paris est menacée ; il a donc pu se considérer à nouveau comme un pèlerin arrivé sur la terre qu'il avait autrefois désirée. Cependant, le dernier poème des *Chants du crépuscule* utilisé comme épigraphe, « *Date Lilia* [offrez des lys] », est daté sur le manuscrit du « 16 septembre 1834 »¹⁶⁵, et le recueil des *Chants du crépuscule* n'a été publié qu'en octobre 1835. Bertrand aurait donc ajouté l'épigraphe après ces dates.

En comparaison, les quatre autres poèmes relevés par Cargill Sprietsma utilisent des textes de Hugo bien antérieurs à cette date, « Les Deux Anges », « L'Ange et la fée », « La Pluie » empruntant aux *Odes et ballades*, et « La Nuit d'après une bataille » aux *Les Orientales*¹⁶⁶. D'ailleurs, l'épigraphe des « Deux Anges » serait tirée de « La Lyre et la harpe », poème daté d'avril 1822, qui figurait depuis la première édition de Hugo dans *Odes et poésies diverses*, publiée en 1822 : « Ces deux êtres qu'ici, la nuit, un saint mystère... / Victor Hugo¹⁶⁷. » Bertrand semble cette fois paraphraser la Lyre et la Harpe du poème de Hugo, les « deux lointaines voix qui descendaient du ciel » et que « le poète » écoutait « à peine à son aurore »¹⁶⁸, comme les deux anges dans son propre poème : « Mystérieux voyage de deux anges qu'on eût vus, au point du jour, traverser les espaces et recevoir sur leurs blanches ailes la fraîche rosée du matin¹⁶⁹ ! »

En revanche, « L'Ange et la fée » de Bertrand, dont l'ambiance est semblable, contient l'épigraphe « Une fée est cachée en tout ce que tu vois. / Victor Hugo¹⁷⁰ ». Cette

¹⁶³ *Ibid.*, p. 150.

¹⁶⁴ Lettre de Bertrand à sa mère et à sa sœur, 20 janvier 1829 ; *ibid.*, p. 852.

¹⁶⁵ Victor Hugo, « *Date Lilia* » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 913-914 et p. 1472, note b.

¹⁶⁶ Bien qu'il ne s'agisse pas d'une épigraphe, Helen Poggenburg affirme également que le contenu du « Nain » dans *Gaspard de la Nuit* est semblable à celui du « Cauchemar » dans *Odes et poésies diverses* (1822) de Hugo. (*Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit. p. 318, note 1.)

¹⁶⁷ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 265. Helen Poggenburg indique que Bertrand a cité ce texte de mémoire. Selon elle, la partie citée exactement serait : « La Lyre : “Ta douce Muse à fuir t'invit, / Cherche un abri calme et serein » ; plus loin, « La Harpe : [...] / “Cherche pour ton cœur pur une âme virginale ; / Chéris-là, Jehovah chérissait Israël. / Deux êtres que dans l'ombre unit un saint mystère / Passent en s'aimant sur la terre / Comme deux exilés du ciel !” ». (*ibid.*, p. 362, note 2). Voir également Victor Hugo, « La Lyre et la harpe » ; *Œuvres poétiques*, op. cit., t. I, 1964, p. 405-408.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 408.

¹⁶⁹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 267.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 261.

phrase est tirée du « Poète au calife », le trente-huitième poème des *Orientales*, dont le contenu n'a pas grand-chose à voir avec le texte de Bertrand¹⁷¹. Elle s'apparente aussi, comme le souligne Helen Poggenburg, à un autre poème, « Une fée », considéré comme une variante de ce poème de Hugo. Celui-ci porte la date de 1824 et se trouve au premier rang dans la série des « Ballades » des *Odes et ballades*. Helen Poggenburg attire l'attention sur la quatrième strophe :

Dans le désert qui me réclame,
Cachée en tout ce que je vois,
C'est elle [la fée] qui fait, pour mon âme,
De chaque rayon une flamme,
Et de chaque bruit une voix¹⁷².

En effet, le deuxième vers est proche de l'épigraphe de Bertrand. Nous pouvons également identifier de nombreux termes dans son texte. Après l'épigraphe, la première strophe commence ainsi : « Une fée parfume la nuit mon sommeil fantastique des plus fraîches, des plus tendres haleines de juillet¹⁷³. » C'est en effet dans cette œuvre qu'Henri Corbat a noté l'influence de *Smarra* ou de *La Fée aux miettes*, et il s'agit d'une rare occurrence du mot « fantastique » dans le texte de Bertrand¹⁷⁴. Ailleurs, dans « Une fée », de Hugo, des fées sont également représentées en tant que gardiennes du sommeil :

C'est elle dont le luth d'ivoire
Me redit, sur un mâle accord,
Vos contes, qu'on n'oserait croire,
Bons paladins, si votre histoire
N'était plus merveilleuse encor.

[...]

Quand, l'hiver, mon foyer pétille,
C'est elle qui vient s'y tapir,
Et me montre, au ciel qui scintille,
L'étoile qui s'éteint et brille,
Comme un œil prêt à s'assoupir¹⁷⁵.

Cette fée qui se cache dans le feu de la cheminée, racontant une histoire tout en restant éveillée, rappelle aussi celle du conte de Nodier. Ces descriptions et d'autres se retrouvent également dans « L'Ange et la fée » de Bertrand. Examinons ses deuxième et

¹⁷¹ Victor Hugo, « Le Poète au calife » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 680-681.

¹⁷² Victor Hugo, « Une fée » ; *ibid.*, p. 499.

¹⁷³ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 261.

¹⁷⁴ Henri Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, José Corti, 1975, p. 50-51.

¹⁷⁵ Victor Hugo, « Une fée » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 499-500.

troisième strophes :

La voici, me berçant comme un héritier de l'épée ou de la harpe, et écartant de ma couche avec une plume de paon les esprits qui me dérobaient mon âme pour la noyer dans un rayon de la lune ou dans une goutte de rosée.

La voici, me racontant quelque'une de ses histoires des vallées et des montagnes, soit les amours mélancoliques des fleurs du cimetière, soit les joyeux pèlerinages des oiseaux à Notre-Dame-des-Cornouillers¹⁷⁶.

Ici aussi, la fée raconte une histoire avec une épée ou une harpe, légèrement différente du luth vu chez Hugo. En outre, on retrouve ici le « pèlerinage », thème utilisé dans les poèmes, confirmant l'admiration pour le père du romantisme. En effet, le poème « L'Ange et la fée » de Bertrand semble mener, en guise d'épigraphe, à d'autres œuvres de Hugo, à savoir *Les Orientales*, mais un simple regard sur le contenu permet de constater qu'il se fonde sur *Odes et ballades*, notamment « Une fée ». Il s'agit d'un exemple précis de l'étude approfondie de l'œuvre de Hugo par notre poète.

De même, l'épigraphe de « La Pluie » de Bertrand, que Sprietsma a signalée, est tirée de « Pluie d'été », poème ajouté aux *Odes et ballades* en 1828.

Pauvre oiseau que le ciel bénit !
Il écoute le vent bruire,
Chante, et voit des gouttes d'eau luire,
Comme des perles dans son nid !
Victor Hugo¹⁷⁷

Selon Helen Poggenburg, ces vers correspondent au dernier verset du poème de Bertrand : « Et le lendemain, au point du jour, les petits charbonniers trouvèrent leur cabane de ramée, d'où ils pipaient les grives, couchée sur le gazon et leurs gluaux noyés dans la fontaine¹⁷⁸. » Dans le poème de Bertrand, après la scène de pluie préparée par la citation de Hugo, ces enfants, « les petits charbonniers », imaginent et plaignent les animaux, les insectes et les humains en les imaginant, lesquels fuient la pluie et se cachent. À la fin, ils trouvent la cabane d'un « pauvre oiseau », qui figurait également dans l'épigraphe, mais celle-ci s'est écroulée. La description des animaux troublés par la pluie se retrouve dans les deuxième et troisième strophes du poème de Hugo¹⁷⁹, de sorte que l'œuvre tout entière, comme « L'Ange et la fée », semble avoir été composée par Bertrand

¹⁷⁶ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 261.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 263.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 264.

¹⁷⁹ Victor Hugo, « Pluie d'été » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 487-488.

en gardant à l'esprit Hugo en tant que modèle. Toutefois, dans la cinquième strophe du poème de Bertrand, on retrouve un motif qui nous est familier : « Ils plaignent le pèlerin attardé qui rencontre le roi Pialus et la reine Wilberta, car c'est l'heure où le roi mène boire son palefroi de vapeurs au Rhin¹⁸⁰. » Helen Poggenburg écrit à propos de cette partie : « Le pèlerin, ici comme ailleurs dans l'œuvre, est le répondant du poète, qui se transporte ainsi dans les temps légendaires germaniques¹⁸¹. » Le pèlerinage, que l'on ne retrouve pas dans l'œuvre de Hugo prise comme modèle, est un thème original que Bertrand a développé depuis son séjour à Dijon, dans lequel il se voit comme un poète provincial se rendant sur les lieux qu'il a toujours ardemment désiré visiter et, en ce sens, il s'agit d'un autre exemple de ses œuvres singulières.

Parmi les poèmes que Cargill Sprietsma a signalés, « La Nuit d'après une bataille » commence par l'épigraphe suivante : « Et les corbeaux vont commencer. / Victor Hugo¹⁸² ». Cette phrase est tirée du seizième poème des *Orientales*, « La Bataille perdue »¹⁸³. Là encore, les deux poèmes sont proches par leur contenu puisqu'ils décrivent un champ de bataille sanglant et funestement silencieux après la bataille. En ce qui concerne *Les Orientales*, Bertrand avait également prévu de joindre une autre épigraphe au poème « Scène indoustane »¹⁸⁴. Il s'agit d'une variante des poèmes qu'il aurait écrits pour la première fois en prose, et la version finale est intitulée « Poésie arabe. Le soir aux portes de Bagdad »¹⁸⁵. Cependant, le manuscrit porte la date de 1826, et il existe une trace de la présentation du poème lors d'une réunion de la SED à Dijon, de sorte que l'épigraphe en question est probablement un ajout après la publication des *Orientales* en 1829¹⁸⁶. Et même s'il s'agit d'une épigraphe inventée à une date ultérieure, tous les poèmes mentionnés jusqu'à présent, à l'exception de « L'Office du soir », n'ont jamais été inclus dans *Gaspard de la Nuit*, compilé dans les années 1830. En outre, le manuscrit autographe de *Gaspard de la Nuit* montre que « Le Clair de lune » porte des traces d'une épigraphe tirée de *Cromwell*, biffée d'un trait oblique¹⁸⁷. Vu sous cet angle,

¹⁸⁰ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 264.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 362, note 5.

¹⁸² *Ibid.*, p. 273.

¹⁸³ Voir Victor Hugo, « La Bataille perdue » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 635.

¹⁸⁴ Voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 441-442.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 441.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 441, note 2. La proposition d'épigraphe de Bertrand était une citation d'un poème des *Orientales* (1829), « La Captive » : « J'aime de ces contrées / Les doux parfums brûlants, / Sur les vitres dorées / Les feuillages tremblants, / L'eau que la source épanche / Sous le palmier qui penche, / Et la cigogne blanche / Sur les minarets blancs. » (*ibid.*, p. 442). Voir également Victor Hugo, « La Captive » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 620-622.

¹⁸⁷ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], *op. cit.*, p. 70 v°. Le texte original de Hugo cité se trouve ci-dessous : « Les lutins de l'air / Vont danser au clair / De lune. » (Victor Hugo, *Cromwell* (acte IV, scène I) ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 759.) Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 319, note b. Par ailleurs, bien qu'il n'y ait pas d'épigraphe, le poème rimé de Bertrand « À la lune », daté du

un certain nombre de poèmes, dont les épigraphes sont tirées des *Odes et ballades*, des *Orientales* et de *Cromwell*, y compris du premier ouvrage de Hugo, *Odes et poésies diverses* de 1822, montrent clairement que Bertrand était attentif à ce que publiait le chef de file du romantisme. Cela révèle également un poète ambitieux, qui s'efforçait de s'intégrer dans la scène littéraire parisienne en composant des poèmes où apparaissait le nom de Hugo. Cependant, le fait que Bertrand ne les ait pas tous adoptés lorsqu'il a composé son recueil n'est pas un hasard, les traces de suppression suggérant que l'acte d'effacer son nom était intentionnel. Pourquoi a-t-il ainsi supprimé le nom de Hugo qu'il admirait tant ? Des signes expliquant ce comportement allaient apparaître l'année suivant son arrivée à Paris, traduits dans deux poèmes contradictoires adressés à Hugo.

Deux poèmes à Hugo : nostalgie ou ironie ?

Le séjour de Bertrand à Paris à partir de novembre 1828 correspond à l'apogée du mouvement romantique, période marquée par la publication d'une série d'ouvrages importants. Le même mois, paraissent les *Études françaises et étrangères* d'Émile Deschamps, et tant sa préface que son salon atteignent ce que Cargill Sprietsma nomme le « sommet de sa gloire¹⁸⁸ ». À la fin de l'année, l'édition finale des *Odes et ballades* de Hugo est publiée avec une nouvelle préface, suivie en janvier 1829 par *Les Orientales* avec un frontispice de Louis Boulanger, et en février paraît *Le Dernier Jour d'un condamné*. Cependant, comme le souligne Roger Aïm, dès le début de cette année, les premiers signes de mauvaise santé apparaissent chez le poète qui souffrira longtemps de tuberculose : « Il tomba malade et dut rester alité tout le mois de janvier 1829¹⁸⁹. » Sainte-Beuve précise : « En ces mois de courte intimité, nous le perdîmes souvent de vue¹⁹⁰. » Bertrand écrit à sa mère au sujet de ses accès de fièvre et de la vie difficile à Paris : « Je vais chez Victor Hugo. Là, on m'y fête comme un ami et, chez moi, j'ai à peine de quoi me nourrir et me blanchir ; je dois un mois de ma chambre et n'ai plus que quinze francs devant moi¹⁹¹. » Mais il travaille aussi résolument à la publication des *Bambochades romantiques*, un recueil de poèmes conçu à Dijon. Sainte-Beuve, qu'il avait rencontré

1^{er} août 1828, qui traite également du thème lunaire, utilise l'image du pèlerin.

¹⁸⁸ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 122. Voir également Henri Girard, *Émile Deschamps 1791-1871 : un bourgeois dilettante à l'époque romantique*, Édouard Champion, 1921.

¹⁸⁹ Roger Aïm, *Aloysius Bertrand : épopée de son grand œuvre, "Gaspard de la Nuit"*, Tusson, Du Lérot, 2014, p. 43.

¹⁹⁰ Sainte-Beuve, « Aloysius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 81.

¹⁹¹ Lettre de Bertrand à sa mère et à sa sœur, 20 janvier 1829 ; *ibid.*, p. 851-852.

dans un salon parisien, avait vu ses « charmants cahiers¹⁹² » en personne et l'avait présenté à deux éditeurs, Sautelet et Delangle¹⁹³, ses amis proches, mais aucune de ces tentatives n'aboutira. Le 12 avril 1829, Bertrand compose un petit poème en vers intitulé « Les Rameaux ». On pense qu'il se rattache à l'« Office du soir » de *Gaspard de la Nuit*, qui plus tard sera pourvu d'une épigraphe de Hugo. La strophe finale des « Rameaux » semble faire allusion à « La Chanson du pèlerin », une ballade publiée autrefois dans *Le Provincial* :

Et moi, pèlerin que Lutèce
Nourrit d'espoir et de tristesse
Priant avec humble ferveur,
Je soupirais à l'écart : est-ce,
Est-ce enfin vous, ô Dieu Sauveur¹⁹⁴ ?

On y retrouve la nostalgie de Paris, mais aussi la désillusion, et le désir plus pressant que lorsqu'il était à Dijon de voir Hugo l'aider. C'est au cours de cette période de mauvaise santé et de revers que Bertrand commence à recevoir des lettres de Charles Brugnot, un ami proche resté à Dijon, et qui s'inquiétait de ne plus avoir de nouvelles. Dans une lettre du 2 mai 1829, Brugnot lui fait part de l'inquiétude de sa mère et de sa sœur, de leur souhait de voir paraître *Bambochades*, qu'ils attendent depuis quelques mois, ainsi que de leur sollicitude à l'égard de Hugo, que Bertrand semble toujours fréquenter :

Je ne parlerai point aujourd'hui de V. Hugo, de S[ain]te-Beuve. Je n'ai pas encore remercié M. Hugo du vol[ume] que vous m'avez annoncé, et après un retard si énorme, comment s'y prendre ? Gouget nous dit que vous continuez à le fréquenter. J'en suis bien aise ; mais quoi ? Ne fait-il rien pour vous¹⁹⁵ ?

Helen Poggenburg qualifie cette lettre de « témoignage précieux de la fréquentation continue¹⁹⁶ » de Hugo. Le volume que Brugnot a oublié de mentionner ici semble se référer aux *Orientales* de Hugo, qui étaient le sujet de leur conversation¹⁹⁷. Depuis l'arrivée de Bertrand à Paris, Brugnot était impatient de savoir comment se portaient les

¹⁹² Lettre de Sainte-Beuve à Bertrand, [fin avril 1829] ; *ibid.*, p. 861.

¹⁹³ Voir la lettre de Sainte-Beuve à Auguste Desnoizelles, [fin avril 1829] ; *ibid.*, p. 860-861.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 482.

¹⁹⁵ Lettre de Charles Brugnot à Bertrand, 2 mai 1829 ; *ibid.*, p. 862.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 924, note 4.

¹⁹⁷ Cependant, bien que Helen Poggenburg considère qu'il s'agit des *Consolations* de Sainte-Beuve (*ibid.*, p. 924, note 3), il est peu probable que l'ouvrage, qui devait paraître en mars 1830, soit mentionné dans une lettre datée du 2 mai 1829. La nouvelle édition du livre de Hugo, que Brugnot avait déjà demandée, semble plus appropriée.

salons parisiens, et il lui avait même demandé de lui envoyer un nouveau livre :

Adieu. Parlez-moi longuement de Victor et de ses amis, et accoutumez-vous à ne plus laisser passer tant de temps sans m'écrire. Envoyez-moi par la poste *Les Orientales*, le jour où elles paraîtront. Les libraires d'ici sont assommants dans leurs délais. Je n'ai eu Émile Deschamps que 16 jours après l'avoir demandé¹⁹⁸ !

Brugnot écrit également à un autre ami, Théophile Foisset, qui attend lui aussi les informations de Bertrand sur le nouveau livre et les salons parisiens. On y lit que Hugo et Sainte-Beuve étaient admirés parmi les amis de Dijon, et que Bertrand, installé à Paris, était connu par eux pour avoir vécu une vie difficile dès son arrivée, mais qu'il était traité comme une personne rare à qui l'on souhaitait de réussir :

Il [Bertrand] est toujours sans place, et sans autre occupation, à ce qu'il paraît, que celle de poète qu'il se donne, sortant du reste de maladie, et comptant sur l'existence future d'un journal *La Nouvelle France*, auquel il sera attaché comme collaborateur ; mais quand ? C'est ce qu'il ignore encore. [...] Du reste, même enthousiasme pour Victor et pour Sainte-Beuve. *Les Orientales* vont paraître incessamment in 8° et in 18° ; Bertrand les vante excessivement ; il me promet, dans une prochaine missive, des détails intéressants sur ses relations nouvelles. – N'oubliai-je pas de te dire que Sautelet imprime les *Bambochades* de Bertrand au nombre de 40, ce qui fera un vol. dit-il de 200 pages et plus avec notes et préfaces ? [...] Tout cela ne rend guère meilleure la position [de] ce pauvre Bertrand. Ses finances s'épuisent, ses ressources futures sont rien moins qu'assurées. Il me semble même assez découragé. Écris donc à Victor ; qu'il le soutienne de sa bienveillance. Bertrand est un homme de talent¹⁹⁹.

Désireux de lire *Les Orientales* au plus vite, Brugnot aurait demandé la livraison à un autre ami commun qui fréquentait Paris et Dijon, l'avocat Jules-François de Jacquot-Bouhier, marquis d'Andelarre (1803-1886), qui était l'un des fondateurs de la SED et du *Provincial* : « Je le [M. d'Andelarre] charge de me rapporter le volume des *Orientales* que je brûle d'avoir. [...] Quand je l'aurai lu, je ne pourrai me tenir d'en écrire à V. Hugo. En attendant, ne m'oubliez pas auprès de lui et de M. S[ain]te-Beuve, je vous prie²⁰⁰. » Mais une fois le nouveau livre entre les mains de Brugnot, celui-ci se montre déçu. Il écrit à Bertrand pour lui faire part de ses impressions, en se gardant bien d'en parler à Hugo lui-même.

¹⁹⁸ Lettre de Charles Brugnot à Bertrand, 29 novembre 1828 ; *ibid.*, p. 847.

¹⁹⁹ Lettre de Charles Brugnot à Théophile Foisset, 14 janvier 1829 ; *ibid.*, p. 850-851.

²⁰⁰ Lettre de Charles Brugnot à Bertrand. Dijon, 24 janvier 1829 ; *ibid.*, p. 857.

J'avais déjà lu *Les Orientales* quand M. d'Andelarre m'a apporté mon vol[ume] ; les lecteurs d'ici ont jugé généralement avec sévérité ces compositions nouvelles. Moi-même, j'ai moins admiré que je m'y attendais. Cet orientalisme me touche peu, et je comprends assez difficilement cette inspiration qui se dit : Je ferai un volume sur l'Orient ! [...] En thèse générale, je veux que le poète me peigne ce qu'il a vu, senti. De la couleur locale puisée dans les voyages, appliquée d'ailleurs à une composition avec tout le talent possible, est-ce bien là le métier de poète ? [...] Ah ! que de choses à dire sur ce recueil !] La part à l'admiration est encore large à faire, et je crois en conscience, n'être pas aveugle ; mais comme totale, il y a trop de défauts pour se plonger jusqu'au cou dans l'extase. Il faut avouer que je vous écris cela dans un accès de mauvaise humeur, que vous ferez bien de mettre sur le compte de mon malaise. J'avais l'intention de faire à ce sujet une lettre à M. Hugo mais à quoi bon ? Des louanges, il en a assez ; des vérités, seraient-elles à leur place ? J'aurais eu l'air d'un paysan du Danube arrivant au milieu de ses triomphes, avec mes critiques de province. Les hommes ne sont bien accueillis que quand ils louent même à tort et à travers comme quelques amis maladroits de V. Hugo. Pourtant, lui n'est pas responsable des sottises de ses amis et cela n'empêche pas que *L'Universel* soit un imbécile. [...]

N'allez pas me jouer le tour de montrer cette lettre à M. P. Foucher [le beau-frère de Hugo] ou à tout autre ami de V. Hugo. Vous sentez que je serais désolé de faire peine à M. Hugo et puis tout cela est écrit sous la mauvaise influence de mon malaise d'aujourd'hui²⁰¹.

Brugnot poursuit en disant qu'il trouve *Le Dernier Jour d'un condamné* plus intéressant que *Les Orientales*, et qu'il aime la lithographie de Louis Boulanger, « La Ronde du Sabbat ». Ces impressions peuvent avoir incité Bertrand à n'emprunter que peu d'épigraphes aux *Orientales*. D'ailleurs plus tard, il a commencé à écrire des pièces inspirées plutôt de Boulanger, comme « La Ronde sous la cloche ». Cependant, l'attente et les inquiétudes de ses amis allaient croissant et, le 1^{er} août 1829, le poète lui-même écrit une lettre à sa mère pour l'informer de la faillite de la maison d'édition sur laquelle il comptait. Il explique qu'il n'a pas de chaussures, que ses vêtements sont en lambeaux, et que sa pauvreté rend difficile la recherche d'une nouvelle maison d'édition, craignant d'être vu. Il avoue également s'être éloigné des salons parisiens : « C'est aussi en partie ma toilette [...] qui me fait négliger Victor Hugo et ses amis²⁰². » D'après les recherches de Jacques-Rémi Dahan, Hugo lui-même, en juin ou juillet 1829, s'est inquiété de l'absence du poète dijonnais et a demandé à son ami Théophile Foisset où il se trouvait : « Je ne vois plus notre autre ami M. Bertrand. On me [mande?] qu'il est retourné à Dijon.

²⁰¹ Lettre de Charles Brugnot à Bertrand, Dijon, 16 février 1829 ; *ibid.*, p. 858-860.

²⁰² Lettre de Bertrand à sa mère et à sa sœur, 1^{er} août 1829 ; *ibid.*, p. 865.

Dites-moi quelque chose de lui, et à lui quelque chose de moi²⁰³. » Il existe également une lettre de Sainte-Beuve à Victor Hugo lui disant que les paysages qu'il avait vus au cours de ses voyages ressemblaient étrangement aux scènes chantées par Bertrand²⁰⁴, ainsi qu'une lettre de Brugnot à Bertrand lui demandant à nouveau de transmettre ses salutations à ces deux écrivains²⁰⁵. Il semble donc que notre poète n'ait pas été complètement oublié à Paris. Selon Roger Aïm, « Louis ne reste cependant pas à l'écart des mouvements intellectuels²⁰⁶ ». En effet, il aurait été présent lors de la première soirée de victoire d'*Hernani*, qui s'est déroulée au Théâtre-Français le 25 février 1830.

Alors que le poète de province vit dans la frustration, le mouvement romantique connaît un moment de grand triomphe. La question de savoir si Bertrand était présent à la bataille d'*Hernani* est restée longtemps sans réponse en raison de la difficulté à suivre les traces d'un poète qui évitait les regards du public. Elle a trouvé une réponse dans la récente découverte de nouvelles ébauches de Jacques-Rémi Dahan. Cargill Sprietsma et Helen Poggenburg, parmi d'autres, ont signalé l'existence de trois manuscrits censés avoir été écrits entre 1831 et 1837 pour le sonnet « À Victor Hugo, poète »²⁰⁷. Jacques-Rémi Dahan a publié un article dans lequel il annonce l'existence de deux autres versions de ce sonnet²⁰⁸. Cette découverte a incité Nathalie Ravonneaux à réorganiser les variantes, ce qui a également révélé qu'il existait probablement six versions du poème : une « À l'auteur d'*Hernani* » et au moins cinq « À Victor Hugo, poète »²⁰⁹. Parmi ces dernières, l'une appartenait à l'ami du poète, Antoine Tenant de Latour, dont la descendante a remis à Helen Poggenburg la copie signée « Ludovic Bertrand ». Le propriétaire lui-même a écrit une lettre nostalgique à propos de ce sonnet à l'auteur dans les années suivantes : « Tu as fait, dans le temps, un beau sonnet à V. Hugo. Je l'ai encore, et je le relisais l'autre soir²¹⁰. » Le terme « dans le temps » mentionné dans cette lettre de 1837, fait référence, selon Cargill Sprietsma, à l'année 1830, car « ce sonnet, sans date, doit son inspiration à *Hernani*²¹¹ ». Les versions trouvées par Jacques-Rémi Dahan dans un article du

²⁰³ Archives départementales de la Côte-d'Or, 34 J 122, dossier Victor Hugo. Jacques-Rémi Dahan transcrit ceci dans son article : Jacques-Rémi Dahan, « À l'auteur d'*Hernani* », *Revue Bertrand*, n° 1, 2018, p. 135.

²⁰⁴ Lettre de Sainte-Beuve à Victor Hugo, Dijon, [11 octobre 1829] ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 866-867.

²⁰⁵ Lettre de Charles Brugnot à Bertrand, Dijon, 19 mars 1830 ; *ibid.*, p. 870.

²⁰⁶ Aïm Roger, *op. cit.*, p. 45.

²⁰⁷ Voir Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. cit., p. 45-46 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 539-540.

²⁰⁸ Jacques-Rémi Dahan, « À l'auteur d'*Hernani* », *Revue Bertrand*, n° 1, 2018, p. 133-138.

²⁰⁹ Nathalie Ravonneaux, « Lecture des sonnets "À l'auteur d'*Hernani*" et "À Victor Hugo, poète" », *Revue Bertrand*, n° 3, 2020, p. 167-168.

²¹⁰ Lettre d'Antoine Tenant de Latour à Bertrand, 18 septembre 1837 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 899.

²¹¹ Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. cit., p. 46, note 1.

bibliothécaire Pierre Dauze confirment cette hypothèse²¹². Citons cette seule version qui comporte un titre différent :

À l'auteur d'*Hernani*

Gloire à toi dont la harpe d'Endor !
Gloire à toi dont les vers, sublime poésie !
Se nourrissent de sang, de miel et d'ambroisie,
D'une colombe éclos dans le nid d'un condor !

Non tu ne joutes pas comme le picador
Qu'aux combats de taureaux, chers à l'Andalousie,
Un sourire, un coup-d'œil enivre et ras[s]asie,
Sous les balcons tendus de fleurs, de soie et d'or !

Depuis Napoléon, nul géant de ta taille
Au siècle n'a livré plus sanglante bataille ;
Où fut son camp hier tu camperas demain.

À lui les nations ; à toi le gouffre immonde ;
Napoléon pesait dans sa droite le monde
Et le cœur des mortels palpite dans ta main.

8 mars 1830.

J.-L. Bertrand²¹³

Dans ce poème, Bertrand tente de hisser Hugo au rang des grands conquérants. Roger Aïm explique l'apparition de Napoléon dans ce poème, citant le vrai nom du poète : « Jacques-Louis-Napoléon Bertrand, n'ayant pas oublié l'un de ses prénoms de baptême, consacre à son maître Hugo un sonnet et témoigne son admiration pour son "parrain" Napoléon, mais aussi pour Lucifer²¹⁴. » Roger Aïm mentionne également « Lucifer », car les deux tercets ci-dessous renvoient à des variantes différentes. Celle-ci est la version longtemps utilisée par Cargill Sprietsma et Helen Poggenburg :

Depuis Napoléon nul qui soit de ta taille
Au siècle n'a joué plus [immense] bataille –
Poète qui combats avec un luth de fer !

Et nul de ton soleil que *la gloire environne*
Ne t'a précipité sans vie ou sans couronne
Comme Napoléon ou comme Lucifer²¹⁵.

²¹² Voir Pierre Dauze, « Sur Victor Hugo », *Revue biblio-iconographique*, 1902, p. 113-124.

²¹³ Jacques-Rémi Dahan, art. cit., p. 136.

²¹⁴ Aïm Roger, *op. cit.*, p. 45. Certes, comme le rappelle Jacques-Rémi Dahan, on peut également voir ici des similitudes entre Bertrand, dont le père était capitaine de la gendarmerie impériale, et Hugo, dont le père était général d'Empire (art. cit., p. 137, note 19).

²¹⁵ « À Victor Hugo, poète » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 499. C'est Bertrand qui

Dans les deux cas, Hugo est mis en valeur et célébré pour avoir gagné les cœurs et les esprits par les mots, alors que Napoléon a gagné les nations par les armes. Le mot « bataille » se trouve dans les deux versions, et l'on a longtemps pensé qu'il s'agissait d'une allusion à *Hernani*²¹⁶. Dans la version retrouvée par Jacques-Rémi Dahan, au lieu du titre « À Victor Hugo, poète », on lit « À l'auteur d'*Hernani* », ce qui confirme cette hypothèse. Jacques-Rémi Dahan attire également l'attention sur la mention « 8 mars 1830 » qui est, selon lui, « la date ostensiblement inscrite au bas du sonnet²¹⁷ ». Or cette date est très significative, car Sainte-Beuve a laissé un témoignage précis, montrant qu'il avait vu *Hernani* ce jour-là. Le critique avait écrit le 8 mars au soir une lettre à Adolphe de Saint-Valry pour rendre compte de cette représentation :

Nous voici ce soir à la septième d'*Hernani*, et la chose commence à devenir claire, elle ne l'a pas toujours été. Les trois premières représentations, soutenues par les amis et le public romantique, se sont très bien passées ; la quatrième a été orageuse, quoique la victoire soit restée aux braves ; la cinquième, mi-bien, mi-mal ; les cabaleurs assez contenus ; le public, indifférent, assez ricaneur, mais se laissant prendre à la fin. Les recettes sont excellentes, et avec un peu d'aide encore de la part des amis, le cap de Bonne-Espérance est décidément doublé ; voilà le bulletin. [...] Nous sommes tous sur les dents ; car il n'y a guère de troupes fraîches pour chaque nouvelle bataille, et il faut toujours donner, comme dans cette campagne de 1814²¹⁸.

Invité par Brugnot qui s'inquiétait de sa vie misérable à collaborer au nouveau journal dijonnais *Le Spectateur*, Bertrand aurait quitté Paris le 31 mars 1830. Son retour n'est enregistré que le 4 avril à la Cité des Ducs. Il est donc « hautement probable²¹⁹ » qu'il fût présent le 25 février pour la première d'*Hernani*. Mais la date du sonnet retrouvé et le témoignage de Sainte-Beuve indiquent que Bertrand a pu être mobilisé parmi les « troupes fraîches » invitées par Sainte-Beuve ou par Hugo lui-même pour cette septième représentation du 8 mars 1830. Jacques-Rémi Dahan affirme que, par le biais d'un poème dans lequel Bertrand a écrit le titre de cette pièce et la date de la représentation, il « ne manqua pas d'attester par un flamboyant hommage poétique sa présence à la bataille du jour²²⁰ ». Nathalie Ravonneaux reconnaît, elle aussi, l'intention du poète de prendre part

souligne.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 540, note 4.

²¹⁷ Jacques-Rémi Dahan, art. cit., p. 137.

²¹⁸ Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, recueillie, classée et annotée par Jean Bonnerot, t. I, Stock, p. 181-182.

²¹⁹ Jacques-Rémi Dahan, art. cit., p. 135.

²²⁰ *Ibid.*, p. 138.

au combat :

En rédigeant « À l'auteur d'*Hernani* », Bertrand prend part aux batailles qui se livrent en assurant Hugo d'un soutien qui n'est pas limité à la défense de l'œuvre pendant la durée des représentations auxquelles les Romantiques sont conviés mais aussi à la ville, donnant l'impression d'apporter une pierre à l'édifice de la construction du mythe du poète²²¹.

Dans une correspondance échangée entre Prosper Lorain et Victor Ladey, anciens membres de la SED, le 4 avril de la même année, probablement le jour de l'arrivée de Bertrand à Dijon, des passages suggèrent qu'il faisait l'éloge de l'auteur d'*Hernani* : « Succès et grands sifflets comme pour *Hernani* ; [...] Il paraît que Bertrand est un admirateur béant de l'enfant sublime [Hugo]²²². » Alors que l'on pensait que Bertrand s'était tenu à l'écart de la scène littéraire parisienne en raison de ses désavantages et de sa pauvreté en 1829-1830, puis de son retour au pays, il aurait ainsi rejoint la troupe qui animait *Hernani* au moins jusqu'au 8 mars 1830, montrant qu'il appréciait toujours Hugo. Bertrand aurait même fait étalage de sa politique et de son expérience littéraires en publiant un éloge de « La Chanson du pèlerin », texte qui lui avait été offert par Hugo lui-même lors d'une polémique dans des journaux dijonnais²²³. Cependant, comme le souligne Nathalie Ravonneaux, il importe de se concentrer aussi sur la signature. Elle note que le nom « J.-L. Bertrand » présent sur la version datée de 1830 est l'une des signatures les plus anciennes, utilisée vers 1828, alors que « Ludovic Bertrand », qui se trouve sur l'autre version en possession d'Antoine Tenant de Latour, est utilisée vers 1831-1834. Certes, aucune de ces versions n'a été publiée du vivant du poète, mais elles semblent montrer qu'il a continué à travailler sur ce sonnet et qu'il est toujours resté attentif aux actions de Hugo. Cependant, si l'on regarde les deux derniers tercets des deux versions citées, on remarque que le futur « tu camperas demain » dans la version de 1830 a été remplacé par le passé composé dans la version postérieure : « Ne t'a précipité ». En d'autres termes, sa gloire était désormais solide. Nathalie Ravonneaux souligne également : « Le temps a passé : ce qui était un moment lourd de promesses, annonciateur d'un avenir potentiellement fécond a laissé place à un bilan : le poète est un poète en gloire²²⁴. » Néanmoins, elle estime que, par l'utilisation de trois noms propres dans les

²²¹ Nathalie Ravonneaux, art. cit., p. 178.

²²² Lettre de Prosper Lorain à Victor Ladey, Dijon, 4 avril 1830 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 870.

²²³ Ludovic Bertrand, « Au Gérant du *Spectateur* », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 2^e année, n^o 75, 7 août 1832, p. 3.

²²⁴ Nathalie Ravonneaux, art. cit., p. 191.

éditions ultérieures, ceux de Napoléon, de Lucifer et de Hugo, pour comparer ce dernier aux premiers, notre poète dissimule « une célébration plus clairement ironique et désenchantée²²⁵ ».

Au niveau littéral, le poète en gloire est ainsi opposé à deux figures de l'échec. Contrastant avec leur chute, la réussite de Hugo n'en paraît que plus grandiose. Ou plus ironique. Car si la gloire dont l'écrivain peut se vanter peut être assimilée à l'arrivisme bourgeois qui caractérise l'époque du Juste-Milieu, la comparaison se renverse et l'échec de Napoléon et celui de Lucifer deviennent, eux, sublimes. De la trempe des Prométhées. On peut alors soupçonner derrière la référence à Lucifer un jeu d'intertextualité ironique à plusieurs degrés²²⁶.

Nathalie Ravonneaux relève ces signes d'ironie et la disparition du nom d'*Hernani* dans le titre comme des résultats possibles du fait que « le Hugo de l'après-Juillet 1830 s'accommode de la Monarchie de Juillet²²⁷ », contrairement à Bertrand.

Mais examinons d'abord un autre poème dédié par Bertrand à Hugo, qui constitue la dernière source permettant de relier les deux hommes. Le poète dijonnais n'a pas connu le succès littéraire qui se dessinait dans « Les Rameaux », où ses prières sincères pour la délivrance ont été exaucées, et où le soutien qu'il offrait pour faire partie de la troupe romantique qui soutenait *Hernani* a été récompensé. Par la suite, l'admiration qu'il éprouve pour Hugo se fait plus réfractaire, teintée d'une désillusion perceptible. Le poème « À M. Victor Hugo » qui ouvre son premier recueil de poèmes *Gaspard de la Nuit* est d'une humeur très différente de « À l'auteur d'*Hernani* ». Le poème commence par deux épigraphes :

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

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

Walter Scott. – *L'Abbé*, chap. xvi²²⁸.

²²⁵ *Ibid.*, p. 192.

²²⁶ *Ibid.*, p. 192.

²²⁷ *Ibid.*, p. 193.

²²⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 106.

Helen Poggenburg décrit ainsi l'emplacement de ces épigraphes : « La juxtaposition d'une première épigraphe plaintive, d'un ami de Bertrand mort jeune, et de celle-ci [de l'œuvre de Scott], moqueuse, annonce les deux tonalités de ce poème liminaire qui présentera, à son tour, les deux faces de l'art bertrandien²²⁹. » En effet, la première citation de Charles Brugnot précise que la source est cette *Ode*, faisant allusion à la forme poétique que Hugo a reprise dans ses *Odes et ballades* des années 1820. D'ailleurs, l'aimable confident qui avait offert à Bertrand une place à Dijon est décédé le 11 septembre 1831, atteint lui aussi de tuberculose. L'utilisation de ce poème, écrit par un camarade mort prématurément avec des rêves de gloire littéraire, a pour effet de renforcer le ton plaintif que Bertrand utilisait aussi. Par ailleurs, nos recherches sur le texte source révèlent que le titre original du poème n'était pas « Ode », mais « À. V. Hugo »²³⁰. Brugnot lui-même avait écrit le poème en s'accrochant à Hugo, tout en ajoutant une épigraphe de Lamartine : « La lyre ne nous fut donnée / Que pour endormir nos douleurs »²³¹. Ce poème a été recueilli dans *Poésies*, un recueil de poèmes publié en 1833, deux ans après la mort de Brugnot, avec la collaboration de sa femme qui tenait une imprimerie, et de son vieil ami Théophile Foisset ainsi que d'autres, et Bertrand y aurait donc fait référence lorsqu'il a écrit *Gaspard de la Nuit*.

L'autre épigraphe est tirée de *L'Abbé ou suite du monastère* (*The Abbot*) de Walter Scott, texte publié en 1820. Cette traduction est sortie en 1822 grâce au « traducteur des romans historiques de sir Walter Scott », probablement Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret, puis, une nouvelle traduction par Albert Montémont est parue en 1830 et a été incluse dans divers recueils des œuvres de Walter Scott publiés successivement²³². S'agissant d'un des ouvrages les plus populaires de Scott, on ne sait quelle édition a été

²²⁹ *Ibid.*, p. 295, note 2.

²³⁰ Charles Brugnot, « À. V. Hugo », dans ses *Poésies*, avec une notice biographique de Théophile Foisset, Dijon, chez Mme Veuve Brugnot, 1833, p. 107-220. De ce poème relativement long de Brugnot, qui comporte cinq parties, Bertrand a cité, dans la première, la seconde moitié de la deuxième strophe.

²³¹ *Ibid.*

²³² Walter Scott, *L'Abbé, suite du monastère*, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret], Gabriel-Henri Nicolle, 1822 ; *Œuvres complètes* de Walter Scott, Gosselin, (*L'Abbé* est dans le t. XXII-XXIII), 1822-1830 ; rééd. dans *Œuvres complètes*, traduction nouvelle, Gosselin et Sautet, (t. XXXIX-XLI : *L'Abbé*), 1826-1833 ; Walter Scott, *L'Abbé, faisant suite au monastère*, traduction nouvelle par Albert Montémont, Rignoux, 1830 ; *Œuvres de Walter Scott*, traduction d'Albert Montémont, Armand-Aubrée, (t. XII : *L'Abbé ou suite du monastère*), 1830. Il existe également une nouvelle traduction, par Louis Vivien en 1838, illustrée de gravures, qui pourrait avoir suscité l'intérêt de Bertrand. Cependant, dès lors qu'on observe des différences significatives entre la traduction et l'épigraphe de celui-ci dans la section concernée, et que la traduction a été réalisée après le 20 septembre 1836, date donnée dans « À M. Victor Hugo », qui est aussi celle de l'achèvement de *Gaspard de la Nuit*, nous ne mentionnons ici que son existence (*Œuvres complètes de Walter Scott*, traduction nouvelle de Louis Vivien, avec une préface générale de Jules Janin, P.-M. Pourrat [*L'Abbé* est dans t. II, II^e partie], 1838).

utilisée par Bertrand, fervent admirateur de cet auteur, mais il est probable qu'il se soit référé à la traduction d'Albert Montémont. La section correspondante se poursuit en ces termes :

Bagatelle pour vos esprits errans [*sic*], dit Adam, je ne m'en inquiète pas plus qu'un aigle ne s'inquiète d'une troupe d'oies sauvages ; tous ces êtres-là ont pris la fuite depuis que les chaires sont occupées par de braves ministres, et les oreilles du peuple remplies de saines doctrines. Oui, je parle contre eux dans ma ballade, si j'avais seulement eu le bonheur de la chanter jusqu'à la fin ; et il se mit en train sur le même air :

De la source et du cercle herbeux
S'attroupent les démons, les spectres et les fées.
Le Kelpy va quitter ces bords marécageux,
Et l'esprit les maisons avec ses coryphées
Va bientôt paraître à nos yeux.
Vers le lac de Limbo tous dirigent leur route ;
Mais volent si péniblement,
Que de tristes pensers les occupent sans doute.
Sous l'arbre vert chantons gaîment²³³.

À première vue, l'aigle qui ne se soucie pas d'« une troupe d'oies sauvages » renvoie au contraste entre Bertrand, Brugnot et d'autres jeunes hommes en train de perdre leurs rêves de romantisme, et Hugo qui ne les a pas sauvés. Cependant, la suite suggère que le narrateur, Adam, récite sa ballade dans l'intention de s'opposer à ceux qui avaient jadis prospéré. Il semble même que Bertrand ait voulu critiquer les romantiques autrefois prospères en citant cette phase de l'histoire. Dans le texte de Bertrand, de telles images se développent :

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

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

Alors, qu'un bibliophile s'avise d'exhumer cette œuvre moisie et vermoulue, il y lira à la première page ton nom illustre qui n'aura point sauvé le mien de l'oubli.

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

²³³ Walter Scott, *L'Abbé, faisant suite au monastère*, *op. cit.*, t. II, 1830, p. 100.

parchemin.

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

Paris, 20 septembre 1836²³⁴.

Dans « La Chanson du pèlerin », en ce qui concerne Hugo et Bertrand, le contraste entre le « trouvère » de Lutèce et le « troubadour » de Dijon est appliqué, mais selon Noriko Yoshida, le poème ci-dessus recèle également un contraste entre « ménestrel » et « jongleur »²³⁵. Certes, Hugo est ici présenté comme celui qui divertit et chérit les gens du château. Le « ménestrel » est un poète médiéval qui était au service de la cour. Le jongleur, quant à lui, est un poète itinérant, qui n'habitait pas dans un château. Il en va de même pour les livres représentés de manière contrastée : « Le livre mignard » de Hugo, « dans cent ans comme aujourd'hui », sera choyé dans les manoirs, alors que « le petit livre » de Bertrand « aura subi le sort de tout ce qui meurt ». Cela semble faire référence à la situation dans les salons romantiques, où il est difficile de rester au cœur des conversations, même si l'on est le bienvenu pour un moment. C'est peut-être parce que, contrairement à l'époque où il rêvait de Paris, Bertrand s'est rendu dans les salons animés par Hugo et d'autres pour y lire ses poèmes. Mais il a vite été oublié et a dû retourner à Dijon et vivre dans la pauvreté. Victor Pavie disait de Bertrand : « On en parla trois jours, ce qui était beaucoup en ces temps d'incubation féconde où chaque jour suffisait à sa muse, où chaque matin un nouveau poète chantait au bord du nid²³⁶. » Cependant, alors que « La Chanson du pèlerin » témoigne d'une admiration prononcée pour Hugo, Noriko Yoshida note que ce que l'on trouve dans « À M. Victor Hugo » n'est plus un éloge complet. Selon elle, le mot « mignard » a également un sens péjoratif. En effet, le poème « À M. Victor Hugo » ne se termine pas par une vision pessimiste de lui-même. L'image du poète itinérant, dit Noriko Yoshida, « semble être une bonne représentation de Bertrand, qui n'était pas simplement un poète errant, mais qui a osé essayer une nouvelle forme de poésie en prose²³⁷ ». Le « jongleur » peut représenter la liberté d'un poète qui est non pas limité à la rime, mais capable de divertir aussi bien les courtisans que les habitants de la ville en racontant et en composant des poèmes sur le folklore et les sujets de genre. D'ailleurs, dans le texte cité ci-dessus, notamment dans la deuxième et la troisième

²³⁴ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 106-107.

²³⁵ Noriko Yoshida, « Aloysius Bertrand et Victor Hugo : autour du poème-dédicace de *Gaspard de la Nuit* » [en japonais], *Ronshû* (Kôbe), n° 43, mars 1989, p. 138-139.

²³⁶ Prospectus de Victor Pavie pour *Gaspard de la Nuit* ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 380.

²³⁷ Noriko Yoshida, art. cit., p. 139. Nous traduisons.

strophe, il y a une ironie particulière à l'égard de Hugo. Là, apparaît « le petit livre que je te dédie », dont la première page porte « ton nom illustre qui n'aura point sauvé le mien de l'oubli ». Ce nom n'est autre que celui de Hugo lui-même, auquel Bertrand a longtemps demandé asile, et ce livre semble aussi être *Gaspard de la Nuit* qui porte « À M. Victor Hugo » au début. Le poème se termine par la prédiction que ce livre sera une bonne affaire pour « un bibliophile ». En d'autres termes, il montre la psychologie complexe d'un poète qui rêve de succès, profite de ce nom en dédiant au début de *Gaspard de la Nuit* un poème à Hugo qu'il admirait, mais dont l'ambition est de voir son propre recueil surpasser le sien.

Deux préfaces de Gaspard de la Nuit et Hugo

Bertrand a dédié de nombreux poèmes à Hugo et mis en épigraphe des citations de son œuvre, mais il ne les a pas recueillis dans *Gaspard de la Nuit*. « À M. Victor Hugo », un poème placé au début du recueil, est le seul dans lequel le nom de Hugo apparaisse directement. Mais il est empreint d'une complexité de sentiments que l'on ne retrouve pas dans ses œuvres antérieures, mêlant à la fois une grande admiration pour le chef de file du romantisme et une certaine déception, parce que celui-ci ne pourra le sauver. Les deux épigraphes de Charles Brugnot et de Walter Scott sont en relation, comme le souligne Helen Poggenburg, avec ce changement de cap, à savoir « les deux faces de l'art bertrandien » : la prière « plaintive » se référant à Hugo et la résistance « moqueuse » pour aller au-delà²³⁸. En particulier, dans son article « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* », que l'on pourrait qualifier de manifeste romantique, Scott est cité en tant que modèle de « l'épopée dramatique en prose ». C'est sur ce point que l'on peut dire que la singularité de l'argument de Bertrand s'exprime à l'encontre de Hugo qui, dans la préface de *Cromwell*, a assumé en vers le drame moderne. Et l'on peut aussi indiquer que cette affirmation a été mise en pratique dans *Gaspard de la Nuit*, écrit en prose. Jean-Bertrand Barrère, dans son étude sur la « fantaisie », l'un des principes artistiques constants de Hugo, situe la période de cette « recherche » entre 1802 et 1833, et voit dans les carnets de voyage de 1834 un tournant dans l'originalité du poète²³⁹. Cela correspond assez bien au cas de Bertrand, qui aurait commencé à écrire la préface à ses œuvres poétiques et le corps principal de ses « Fantaisies de Gaspard de la Nuit » au plus tard en 1833. En suivant les parties des deux préfaces de *Gaspard de la Nuit* qui se

²³⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 295, note 2.

²³⁹ Jean-Bertrand Barrère, *op. cit.*, p. IX.

chevauchent, différent ou sont déplacées par rapport aux affirmations contemporaines de Hugo, nous tenterons de saisir leurs points divergents comme une étape finale dans le suivi de la relation entre Bertrand et Hugo.

Angelika Corbineau-Hoffmann se demande pourquoi, lorsque la conception d'une dualité de l'art est développée dans la préface de *Gaspard de la Nuit*, Hugo n'est jamais cité²⁴⁰. Car selon elle, les thèmes médiévaux de Bertrand et ces dualités doivent évidemment à la préface de *Cromwell* qui affirme que « la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires²⁴¹. » Avant elle, Jean Richer avait écrit également à propos de « la seconde préface » de *Gaspard de la Nuit* : « C'est comme un exercice sur la *Préface de Cromwell*²⁴² ! » Lorsque des similitudes avec *Cromwell* sont évoquées, la seconde des deux préfaces est celle qui retient l'attention, comme dans ces exemples²⁴³. Pourtant, les rappels sont nombreux dans la première préface, plus longue, ainsi que dans d'autres poèmes. Nous voudrions ajouter une analyse des deux préfaces de *Gaspard de la Nuit* et de quelques poèmes, en nous rappelant la comparaison entre « *Pélage* » de Bertrand et *Cromwell*.

Dans sa préface à *Cromwell*, Hugo avait déclaré que l'art de la nouvelle ère pouvait contenir des éléments grotesques²⁴⁴. Ce faisant, selon ses « Notes de l'édition originale », le partage entre le beau et le laid dans l'art n'est pas symétrique à celui de la nature, mais jugé par le degré d'« exécution » : « Une chose difforme, horrible, hideuse, transportée avec vérité et poésie dans le domaine de l'art, deviendra belle, admirable, sublime, sans rien perdre de sa monstruosité²⁴⁵. » En lisant ces explications de Hugo, on ne peut s'empêcher de penser à Bertrand, et en particulier à son Scarbo, esprit diabolique, difforme, ressemblant à un nain. Hugo poursuit en disant qu'il y avait aussi un côté grotesque caché dans l'art dans le passé, et prend des exemples de la façon dont le grotesque a été élevé au rang d'art par l'habileté de l'artiste. Cependant, il mentionne d'abord le nom de l'artiste, également utilisé par notre poète :

Les orgies de Callot, La *Tentation* de Salvator Rosa avec son
épouvantable démon, sa *Mêlée* avec toutes ses formes repoussantes de

²⁴⁰ Angelika Corbineau-Hoffmann, « Les formes du fantastique. Pour une comparaison entre E.T.A. Hoffmann et A. Bertrand », dans *Les Diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, sous la direction de Francis Claudon, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. Figures libres, 1993, p. 52.

²⁴¹ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 425.

²⁴² *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean Richer, p. 5.

²⁴³ Seul Henri Scepi explore la stratégie du poète dans la première préface (Henri Scepi, « Les Stratégies du prologue dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, sous la direction de Steve Murphy, Press universitaires de Rennes, coll. Didact français, 2010, p. 55-67).

²⁴⁴ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 1741.

²⁴⁵ *Ibid.*

mort et de carnage, le *Triboulet* de Bonifacio, le mendiant rongé de vermine de Murillo, les ciselures où Benvenuto Cellini fait rire de si hideuses figures dans les arabesques et les acanthes, sont des choses laides selon la nature, belles selon l'art. [...] Une chose bien faite, une chose mal faite, voilà le beau et le laid de l'art. [...] Du reste, dans l'art comme dans la nature, le grotesque est un élément, mais non le but. Ce qui n'est que grotesque n'est pas complet²⁴⁶.

L'œuvre ici envisagée, étant donné qu'elle est apparentée à des « orgies », comporterait des caricatures et des peintures de genre dans lesquelles on voit souvent divers nains difformes, comme dans la série *Gobbi* qui a fait la renommée de Callot. On retrouve également les noms de Salvator Rosa et de Murillo, qui ont été complétés comme sources d'influence dans la préface de *Gaspard de la Nuit*, même s'ils n'apparaissent pas dans le titre. C'est en effet dans la seconde préface, comme l'indique Jean Richer, que sont décrits des peintres autres que Rembrandt et Callot :

Or, l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personnification, mais il n'a point été trop exclusif, et voici, outre des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, des études sur Van-Eyck, Lucas de Leyde, Albert Durrer [*sic*], Peèter Neef [*sic*], Breughel de velours, Breughel d'enfer, Van Ostade, Gérard Dow, Salvator Rosa, Murillo, Fusely et plusieurs autres maîtres de différentes écoles²⁴⁷.

Cependant, l'insistance sur l'importance du grotesque en tant qu'élément du nouvel art n'est pas le fait de Hugo. Selon René Bray, Nodier, en 1814, alors qu'il tentait encore de ne reconnaître la littérature romantique que dans la mesure où elle était une continuation de la littérature classique, a écrit : « Le romantique n'est donc qu'une variété de classique, à moins que ce ne soit le médiocre, le grotesque²⁴⁸. » De même, pour le courant « frénétique », il a cherché à définir le « grotesque » comme quelque chose qui échappe à la catégorie classique de la beauté :

Les mœurs, les passions, les caractères qu'on veut mettre à la place des mœurs, des passions, des caractères classiques ne sont pas moins inconvenants, pas moins difformes. Ce prétendu genre romantique n'est point un genre, à moins que la caricature ne soit un genre. Un grotesque n'est jamais qu'un grotesque. L'imagination abandonnée à elle-même fait des Calots [*sic*] et des Rembrands [*sic*], mais non pas des Michel-Anges²⁴⁹.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 105.

²⁴⁸ René Bray, *Chronologie du romantisme : 1804-1830*, Boivin, coll. Bibliothèque de la "Revue des cours et conférences", 1932, p. 12.

²⁴⁹ C[harles] Nodier, « *Cours de Littérature dramatique*, traduit de l'allemand de Schlégel [*sic*] », *Journal*

Là encore, les lecteurs de *Gaspard de la Nuit* remarqueront que Callot et Rembrandt sont cités comme s'ils étaient des représentants du grotesque. Avec le temps, toutefois, on en est venu à considérer, comme Hugo l'a montré, que le grotesque était la marque de la nouvelle littérature, ou littérature romantique. Le mérite de la préface de *Cromwell* est qu'elle constitue une synthèse de tous ces débats de l'époque. Hugo reprend sans doute l'argument de Nodier ci-dessus, et soutient que le grotesque existe depuis longtemps, et qu'il était faible sous un voile de grandeur et de sainteté, mais qu'il a désormais un rôle important à jouer. Comme Nodier, il met lui-même Callot et Michel-Ange côte à côte :

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du Moyen Âge ; c'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauve-souris. C'est lui, toujours lui, qui tantôt jette dans l'enfer chrétien ces hideuses figures qu'évoquera l'âpre génie de Dante et de Milton, tantôt le peuple de ces formes ridicules au milieu desquelles se jouera Callot, le Michel-Ange burlesque. Si du monde idéal il passe au monde réel, il y déroule d'interminables parodies de l'humanité. Ce sont des créations de sa fantaisie que ces Scaramouches, ces Crispins, ces Arlequins, grimaçantes silhouettes de l'homme, types tout à fait inconnus à la grave Antiquité, et sortis pourtant de la classique Italie. C'est lui enfin qui, colorant tour à tour le même drame de l'imagination du Midi et de l'imagination du Nord, fait gambader Sganarelle autour de don Juan et ramper Méphistophélès autour de Faust²⁵⁰.

La section explicative de ce « grotesque » dans la préface de *Cromwell* rappelle *Gaspard de la Nuit*, où le grotesque est décrit, créant « le difforme et l'horrible » d'une part, et « le comique et le bouffon » d'autre part. Dante et Milton en sont des exemples que Bertrand mentionne dans son article sur *Pélage* en tant qu'auteurs qui se trouvaient dans une position de transition entre le classique et le romantique, ainsi que nous l'avons évoqué. Il en va de même pour Callot qui apparaît dans deux citations de Hugo et de Nodier. Dans la préface de *Cromwell*, Hugo indique qu'il crée des « formes ridicules », mais qu'il s'agit d'« interminables parodies de l'humanité ». Il est donc probable que ce

de l'Empire, 4 mars 1814, p. 3. Voir également Charles Nodier, *Feuilletons du Journal des débats et autres écrits critiques (1800-1823)*, édition critique par Jacques-Rémi Dahan, Classiques Garnier, t. I, 2021, p. 302-306.

²⁵⁰ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 418-419.

qui est envisagé ici, ce sont toujours les caricatures et les peintures de genre de Callot qui, dans *Le Magasin pittoresque*, seront présentées collectivement sous des catégories telles que « les fantaisies, caprices, diableries, mascarades, danses, gueuseries, etc²⁵¹ ». Dans l'explication de Hugo, le mot « fantaisie » semble être le modèle de la description du *Magasin pittoresque*. À tout le moins, on a sans doute à l'esprit que Callot, actif en Italie, était célèbre pour ses caricatures inspirées de la commedia dell'arte. On se souvient d'ailleurs qu'Arlequin, Cassandre, Colombine, venus de la commedia dell'arte, apparaissent aussi dans les poèmes de Bertrand, dont « La Viola de Gamba ». Ces « myriades d'êtres intermédiaires » qui vivent « dans les traditions populaires du Moyen Âge » ou « dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu » rappellent les esprits et les nains habitués de ses poèmes : « Scarbo », « Le Nain », « Ondine », « La Salamandre », etc. La description de ce qui « fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat » est également liée au thème du démoniaque dans *Gaspard de la Nuit* : « Départ pour le Sabbat », « La Sérénade », « La Messe de minuit », « La Ronde sous la cloche », etc. Le nom même de « Gaspard de la Nuit » était associé à Satan et à Faust ainsi qu'au mime, représenté par Jean-Gaspard Debureau. Cette figure énigmatique est elle-même porteuse des deux aspects du grotesque mentionnés par Hugo, « le difforme et l'horrible » et « le comique et le bouffon », qu'il incarnait. Ainsi, en se référant au *Cromwell* de Hugo, la possibilité que l'existence de « Gaspard de la Nuit » ainsi que la première préface dans laquelle il est longuement discuté incarnent le « grotesque » en tant que romantisme est à nouveau reconnue.

Hugo poursuit en expliquant pourquoi le « grotesque » est désormais utile. Il affirme que la beauté est rehaussée par la laideur, et que ce n'est qu'en observant et en prenant en compte les innombrables archétypes du grotesque que nous pouvons créer un drame capable de dépeindre la complexité de la nature. Selon lui, le génie moderne peut regarder l'art sans en négliger les parties cachées, devenues trop grandes, comme dans les œuvres classiques :

La poésie antique, obligée de donner des compagnons au boiteux Vulcain, avait tâché de déguiser leur difformité en l'étendant en quelque sorte sur des proportions colossales. Le génie moderne conserve ce mythe des forgerons surnaturels, mais il lui imprime brusquement un caractère tout opposé et qui le rend bien plus frappant ; il change les géants en nains ; des cyclopes il fait les gnomes²⁵².

²⁵¹ « Callot », *Le Magasin pittoresque*, n° 12, [mars] 1833, p. 92. L'article se terminait par « Franca-Trippa et Fritellino » de *Balli di sfessania* de Callot. Rappelons qu'il s'agit également d'une des illustrations de *La Princesse Brambilla* d'E.T.A. Hoffmann.

²⁵² Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 419.

La reconnaissance du « grotesque » permet le contraste avec ce qui était merveilleux, sublime et beau, et invite à partir vers une nouvelle beauté, plus naturelle. Hugo réaffirme que « la salamandre fait ressortir l'ondine, [et que] le gnome embellit le sylphe²⁵³ ». Ces déclarations nous rappellent à nouveau les nains et les gnomes du poème de Bertrand, ainsi que Scarbo, qui est représenté comme une petite fée cauchemardesque, à la fois drôle et terrifiante, qui hante les nuits d'insomnie du poète.

Nicolas Wanlin discute lui aussi de la relation visible entre la préface de *Cromwell* et la seconde préface de *Gaspard de la Nuit*. Tout en reconnaissant l'influence de Hugo, il signale : « Alors que le grotesque dont parle Hugo est un contrepoint hyperbolique au sublime, Bertrand pratique plutôt la synthèse des deux²⁵⁴. » Le poète dijonnais, selon lui, « ne pratique pas de violents contrastes mais laisse plutôt deviner l'aspect sublime qui se fond au sein d'une dominante grotesque²⁵⁵ ». Et contrairement à Hugo qui utilise « l'opposition notionnelle du sublime et du grotesque dans une perspective strictement esthétique », Bertrand, « à la manière des fous shakespeariens », montre « une sagesse empreinte de sublime sous des apparences ostensiblement grotesques »²⁵⁶. En effet, dans sa préface, Hugo désigne le grotesque comme « une fièvre de réaction, une ardeur de nouveauté qui passe » à la beauté qui fut, et annonce peu après de manière prophétique, que « le type de beau » sera bientôt rétabli²⁵⁷. Cependant, Hugo a également déclaré que le temps était venu d'établir « l'équilibre entre deux principes²⁵⁸ », et il a vu en Shakespeare un modèle de drame capable de fusionner ces deux principes :

Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le Drame ; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle²⁵⁹.

Compte tenu du fait que Hugo lui-même a affirmé qu'« à la période dite *romantique* », toutes les choses démontrent une « alliance intime et créatrice » entre le laid et le beau²⁶⁰, nous devons nous munir de prudence en affirmant que son attitude et

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans « Gaspard de la Nuit »*, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2010, p. 300.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 301.

²⁵⁷ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 422.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

celle de Bertrand à l'égard du grotesque s'opposent. Certes, concernant *Gaspard de la Nuit*, Nicolas Wanlin note que « si la dominante du recueil est plutôt au grotesque qu'au sublime, il faut bien voir que cette allure grotesque n'est pas entièrement réductible à la théorie hugolienne²⁶¹ ». En effet, le grotesque semble être fondamental dans l'œuvre de Bertrand. Ce faisant, Nicolas Wanlin relève dans le grotesque bertrandien le caractère du regard porté sur les mœurs et les coutumes, comme cela est souvent le cas dans les peintures flamandes et hollandaises privilégiées par le poète :

Chez Bertrand, le grotesque suppose la sympathie plutôt qu'il ne subsume l'horrible et le ridicule. Les « personnifications » de la préface ne sont sans doute ni de fidèles portraits d'artistes, ni de rigoureux principes esthétiques mais déjà des personnages attachants, comme ceux qui peuplent le recueil. En cela encore, Bertrand est aussi proche du réalisme de Champfleury que du romantisme de Hugo. Son utilisation du grotesque ne sert pas tant, selon moi, la dramatisation des scènes que l'expression d'une tendresse envers un certain « peuple ». C'est ainsi que l'on peut expliquer que son Moyen Âge soit presque vide de preux chevaliers, d'aimables princesses et de souverains en majesté. Il est plutôt peuplé de la tourbe des gueux, des soudards, des servantes et des lavandières. Non seulement Bertrand évite l'idéalisation, mais il se tourne vers une réalité sociale humble et réputée sans histoire²⁶².

L'intérêt pour la peinture flamande et hollandaise que manifeste le recueil de Bertrand est lié à l'évocation du passé et à « l'esthétisation de la vie populaire²⁶³ » dès la planification des *Bambochades romantiques*. Nicolas Wanlin souligne ainsi « l'équivalence du "flamand" et du grotesque²⁶⁴ » chez Bertrand. Hugo n'a cependant pas oublié la relation entre le grotesque et la peinture et, dans le paragraphe de la préface de *Cromwell* où il explique comment le grotesque peut transformer des géants en nains, il cite Rubens en exemple. Ce peintre, à une certaine époque, dirigeait un grand atelier à Anvers et était étroitement associé à d'autres peintres flamands mentionnés par Bertrand dans la préface de son recueil : il était, par exemple, le mentor de Van Dyck et un ami proche de Jan Brueghel, dit Brueghel de Velours :

Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art. Rubens le comprenait sans doute ainsi, lorsqu'il se plaisait à mêler à des déroulements de pompes

²⁶¹ Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque, op. cit.*, p. 301.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 303.

²⁶⁴ *Ibid.*

royales, à des couronnements, à d'éclatantes cérémonies, quelque hideuse figure de nain de cour²⁶⁵.

Selon Hugo, la « figure de nain », dont il est question à propos du grotesque, apparaît également dans l'œuvre de Rubens. En effet, le genre de la bambochade, que Bertrand utilisait autrefois dans le titre de son recueil, est à l'origine dérivé de Pieter van Laer, surnommé « *il Bamboccio* » en raison de sa petite taille. En d'autres termes, même si nous prenons en compte les thèmes de la peinture flamande ou hollandaise, nous pouvons trouver des points communs avec l'attention que porte Hugo à ces êtres. Là encore, il semble que l'inspiration de Bertrand n'ait pas été indépendante de la mode romantique²⁶⁶.

Dans la préface de *Cromwell*, il existe une autre similitude avec *Gaspard de la Nuit* que nous aimerions souligner. Il s'agit de l'image des pièces d'or. De nombreux chercheurs, dont Gérard Dessons, Hélène Védrine et Melaine Folliard, ont attiré l'attention sur ce thème dans *Gaspard de la Nuit*²⁶⁷. Mais il ne faut pas oublier que Hugo utilise à plusieurs reprises la métaphore du poète, ou du « génie », comme on l'appelle justement, un être qui produit des pièces d'or : « Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son œuvre. Le génie ressemble au balancier qui imprime l'effigie royale aux pièces de cuivre comme aux écus d'or²⁶⁸. » Il décrit l'alliance complémentaire du sublime et du grotesque, du laid et du beau, indispensable à la représentation d'un art parfaitement naturel, en les remplaçant par le recto et le verso d'une œuvre d'art, une pièce d'or :

Où voit-on médaille qui n'ait son revers ? talent qui n'apporte son ombre avec sa lumière, sa fumée avec sa flamme ? Telle tâche peut n'être que la conséquence indivisible de telle beauté. Cette touche

²⁶⁵ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 419.

²⁶⁶ Nicolas Wanlin note que le choix de la peinture flamande a également été influencé par une préférence pour l'historiographie, évidente dans l'autre tendance précoce de Bertrand, le genre de la chronique : « En l'occurrence, c'est la conjonction de la doctrine hugolienne du grotesque avec la nouvelle historiographie qui procurait ce nouveau cadre d'interprétation. » (Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque*, op. cit., p. 305-306.) Mais c'est ainsi qu'Hugo prend conscience de la nouvelle image de *Cromwell*, « C'est en furetant la chronique, ce qu'il fait avec amour » ; il semblerait donc que dans ce cas également, Bertrand ait quelque chose de commun avec lui. (Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 444.)

²⁶⁷ Gérard Dessons, « La manière d'Aloysius Bertrand », dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, op. cit., p. 139-154 ; Hélène Védrine, « Fausse monnaie et pantins. Le livre et ses simulacres dans *Gaspard de la Nuit*. », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Classiques Garnier, 2010, p. 115-147 ; Melaine Folliard, « “La vague aurore du clair-obscur”. Le XVII^e siècle d'Aloysius Bertrand », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, op. cit., p. 117-134.

²⁶⁸ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 437-438.

heurtée, qui me choque de près, complète l'effet et donne la saillie à l'ensemble. Effacez l'une, vous effacez l'autre. L'originalité se compose de tout cela. Le génie est nécessairement inégal²⁶⁹.

Une telle dualité rappelle la dichotomie anthropomorphique de la deuxième préface de *Gaspard de la Nuit*, « Préface » : « L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot²⁷⁰. » Mais ces dichotomies se retrouvent aussi dans la première préface, intitulée « Gaspard de la Nuit ». En effet, il y est question d'une exploration des deux éléments qui composent l'art, même s'ils ne sont pas personnifiés. Le narrateur, dans cette préface, entend Gaspard de la Nuit, un homme mystérieux qu'il a rencontré dans un parc, raconter : « Une question exerça d'abord ma scolastique. Je me demandai : Qu'est-ce que l'art ? – L'art est la science du poète. [...] Mais quels sont les éléments de l'art²⁷¹ ? » Il compare sa quête à un voyage à la recherche d'une pièce d'or : « Et moi, j'errais parmi ces ruines comme l'antiquaire qui cherche des médailles romaines dans les sillons d'un *castrum*, après une grosse pluie d'orage²⁷². » En d'autres termes, comme le résume Gérard Dessons, « chez Bertrand, la médaille, à l'image de la monnaie, est à la fois un modèle de l'œuvre et un modèle de l'homme²⁷³ ». Le personnage de Gaspard de la Nuit nomme deux éléments, le sentiment et l'idée, comme conditions de son œuvre ou de son art :

– « Et l'art ? lui demandai-je. »

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

[...] Je réfléchis que, puisque Dieu et l'amour étaient les premières conditions de l'art, ce qui dans l'art est *sentiment*, – Satan pourrait bien être la seconde de ces conditions, ce qui dans l'art est *idée*²⁷⁴. »

Gaspard paraphrase également les deux éléments de l'art en les nommant respectivement « Dieu et Amour » et « Satan ». Mais son exploration de l'art, sur la base de ces hypothèses, se termine par une conclusion inattendue. Il considère à nouveau « Satan », qui porte l'une des conditions de l'art, mais arrive à la conclusion que « Satan » n'existe pas.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 452.

²⁷⁰ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 105.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 93.

²⁷² *Ibid.*, p. 100.

²⁷³ Gérard Dessons, art. cit., p. 149.

²⁷⁴ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 94-101.

– « Et le diable ? »
 – « Il n'existe pas. »
 – « Et l'art ? »
 – « Il existe. »
 – « Mais où donc ? »
 – « Au sein de Dieu ! » – Et son œil où germait une larme, sondait le ciel. – « Nous ne sommes, nous, monsieur, que les copistes du ciel. La plus magnifique, la plus triomphante, la plus glorieuse de nos œuvres éphémères n'est jamais que l'indigne contrefaçon, que le rayonnement éteint de la moindre de ses œuvres immortelles. Toute originalité est un aiglon qui ne brise la coquille de son œuf que dans les aires sublimes et foudroyantes du Sinaï. – Oui, monsieur, j'ai longtemps cherché l'art absolu ! Ô délire ! ô folie ! Regardez ce front ridé par la couronne de fer du malheur ! Trente ans ! et l'arcane que j'ai sollicité de tant de veilles opiniâtres, à qui j'ai immolé jeunesse, amour, plaisir, fortune, l'arcane gît, inerte et insensible comme le vil caillou, dans la cendre de mes illusions ! Le néant ne vivifie point le néant²⁷⁵. »

Cet homme mystérieux remet alors au narrateur son manuscrit contenant « divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense²⁷⁶ » de son enquête. Finalement, cette première préface, que l'on pourrait comparer à une histoire, se termine par la recherche du narrateur pour lui rendre le manuscrit, et la découverte que M. Gaspard de la Nuit est lui-même le diable. Max Milner explique la structure de cette préface : « À l'opposition hugolienne entre les deux moitiés de l'art que sont le sublime et le grotesque, *Gaspard de la Nuit* substitue une opposition entre sa composante sentimentale et sa composante intellectuelle, qui se trouve ainsi mise tout entière sous la dépendance de Satan²⁷⁷. » De son côté, Henri Scepi affirme que « l'art, comme le diable, n'existe pas et existe tout à la fois. Le non-être contient de l'être, et vice versa²⁷⁸. » La dominante du recueil est plutôt grotesque, selon Nicolas Wanlin, mais il s'agit aussi d'un démon satanique, ou du diable. Cet homme, qu'il soit poète ou diable, avoue que si l'on n'est pas un « génie » avec une certaine « originalité », comme dirait Hugo, l'œuvre que l'on crée n'est qu'une imitation. Ce cri pessimiste d'un homme qui, selon lui, a consacré trente ans de sa vie à la littérature (figurant dans le texte ci-dessus), nous semble être celui de Bertrand lui-même. Comme l'ont souligné de nombreux chercheurs, il s'agit d'un passage où Bertrand, qui essayait de construire un nouveau genre en prose, peut être lu comme pessimiste face à une technique qui n'était pas encore reconnue par le public.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 102.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 103.

²⁷⁷ *Gaspard de la Nuit*, éd. Max Milner, p. 48-49.

²⁷⁸ Henri Scepi, « Les stratégies du prologue de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 63.

Ainsi, les deux préfaces de *Gaspard de la Nuit* s'engagent dans un discours dichotomique sur l'art qui rappelle le débat sur le romantisme et le grotesque, et elles semblent partager un élément avec la préface de *Cromwell*, dans la mesure où les œuvres d'art sont comparées à des pièces d'or. D'ailleurs, cette image de la médaille est reprise à la fin du recueil de Bertrand mais, curieusement, dans un poème dédié à Nodier, et non à Hugo :

L'homme est un balancier qui frappe une monnaie à son coin. La quadruple porte l'empreinte de l'empereur, la médaille du pape, le jeton du fou.

Je marque mon jeton à ce jeu de la vie où nous perdons coup sur coup et où le diable, pour en finir, rafle joueurs, dés et tapis vert.

L'empereur dicte des ordres à ses capitaines, le pape adresse des bulles à la chrétienté, et le fou écrit un livre²⁷⁹.

Henri Scepi retrouve ici la dichotomie apparue dans les préfaces : « Ainsi, à la médaille de l'art, dont l'envers et l'avant distinguent l'absolu du relatif, le sublime du grotesque, répond, dans la dernière pièce du recueil, dédiée À M. Charles Nodier, le "jeton du fou"²⁸⁰. » Certes, Hugo et Bertrand utilisent tous deux la métaphore du poète comme « balancier ». Néanmoins, alors que le premier le décrit comme étant « le génie », le second ne dépeint le poète, c'est-à-dire lui-même, que comme « le fou ». Helen Poggenburg affirme également que Bertrand ici « s'identifie comme fou, rappelant les figures de fou dans les poèmes précédents, les représentations allégoriques du poète²⁸¹ ». La description d'un poète, qui est le « fou », parfois le nain, le gnome ou Scarbo, fabriquant des pièces d'or est fréquente dans d'autres poèmes de Bertrand : « Le Fou », « Le Clair de lune », « La Viole de Gamba », « La Chanson du masque ». Il termine ainsi « À M. Charles Nodier », c'est-à-dire le livre de *Gaspard de la Nuit*, par les trois vers suivant :

Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire, avant que les commentateurs ne l'obscurcissent de leurs éclaircissements.

Mais ce ne sont point ces pages souffreteuses, humble labeur ignoré des jours présents, qui ajouteront quelque lustre à la renommée poétique des jours passés.

²⁷⁹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 251.

²⁸⁰ Henri Scepi, « Art et illusion. Le problème du visible dans *Gaspard de la Nuit* », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 114.

²⁸¹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 359, note 4.

Et l'égilantine du ménestrel sera fanée, que fleurira toujours la giroflée, chaque printemps, aux gothiques fenêtres des châteaux et des monastères.

Paris, 20 septembre 1836²⁸²

Bertrand fait la distinction entre les poètes comme lui et ceux ayant atteint « la renommée poétique des jours passés ». Bien que faiseur de médaille, il n'est ni « le génie » selon Hugo ni « le balancier qui imprime l'effigie royale »²⁸³, mais se présente comme « le fou ». Il est clairement conscient que sa position est opposée à celle de Hugo. Hugo lui-même a décrit les produits du grotesque comme « le difforme et l'horrible » ou « le comique et le bouffon ». Nous comprenons donc que cette affirmation de Bertrand, qui semble les incarner en se glissant dans un clown renvoyant à celle du nain Scarbo, est non seulement pessimiste, mais aussi provocatrice. En d'autres termes, il s'agit d'un défi caché au poète Hugo, qui s'est imposé comme un grand génie, de la part d'un poète inconnu qui rêve d'un succès encore inédit, c'est-à-dire d'un clown qui serait responsable d'un art nouveau. Ainsi, tout en suivant les relations de Bertrand avec le romantisme, Hugo et le grotesque, nous voyons apparaître le mot « fantaisie » à côté de noms de peintres tels que Callot, mais également avec un poète, un clown et une pièce d'or. Nous nous retrouvons donc au même point que lorsque nous avons discuté de la relation entre Bertrand et Nodier.

En effet, nous pouvons voir, chez Hugo, une expansion des intérêts vers le « frénétique », le « fantastique » et la « fantaisie », comme chez Nodier. Selon Max Milner et Jean-Bertrand Barrère, le concept de « grotesque », pour Hugo, fait partie de son processus de transformation littéraire : sa littérature a commencé par l'inspiration « frénétique », représentée par *Han d'Islande*, suivie du « grotesque », et elle a évolué vers le « pittoresque » ou la « fantaisie »²⁸⁴. Le « grotesque » que Hugo revendique comme caractéristique des romantiques se transformera encore en 1829, précisément avec la parution d'une traduction d'Hoffmann, écrivain qui a, lui aussi, célébré Callot. Élevé au rang de héros des romantiques français, l'écrivain allemand est associé non uniquement au « grotesque », mais aussi au « fantastique », voire à la « fantaisie ». En effet, un article du *Globe* du 26 décembre 1829 « insiste sur la nouveauté du genre et

²⁸² *Ibid.*, p. 251-252.

²⁸³ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 438.

²⁸⁴ Milner Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire : 1772-1861*, José Corti, 1960, t. I, p. 359-360. Voir également Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, 3 vol., José Corti, 1949-1960 ; rééd. Klincksieck, 1972-1973.

définit la poétique d'Hoffmann comme celle du "grotesque"²⁸⁵ ». Et Saint-Marc Girardin, qui a lui-même une expérience de la traduction, publie la même année un article dans le *Journal des débats* pour défendre la muse d'Hoffmann qui est la fantaisie²⁸⁶. Michèle Benoist, afin d'expliquer la situation jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle, affirme qu'« avant que *fantaisiste* ne se répande, c'est le terme de *grotesque* qui ser[vait] à qualifier les artistes amateurs de *fantaisie*²⁸⁷ ». Ainsi, même si l'on analyse les œuvres de Bertrand concernant Hugo, on retrouve Nodier au point de départ et Hoffmann, à qui le maître de l' Arsenal confie la voie littéraire à venir. Jean-Bertrand Barrère résume la « fantaisie » de Hugo en ces termes :

Alors, la fantaisie apparaît ce qu'elle est, l'imagination en liberté qui se porte du côté du riant, le sourire de l'imagination laissée à elle-même, ou selon la brillante et poétique intuition de Nodier, qui fut l'un des premiers maîtres de fantaisie de Victor Hugo²⁸⁸.

Bertrand a intercalé l'ensemble de son recueil entre les poèmes consacrés à Hugo et à Nodier, les plaçant comme les deux faces d'une même médaille, non pas comme des opposés mais comme des gardiens avec des similitudes, à l'instar de Callot et Rembrandt, et les mettant sous un titre qui rappelle celui d'Hoffmann. Ainsi retient-il un mélange savant et complexe, non seulement « de cauchemar et d'humour, de terreur et de grotesque²⁸⁹ », mais aussi de frénétique et de fantastique, de grotesque-romantique et de fantaisie.

²⁸⁵ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 50. Voir également [o.], « *Contes fantastiques* de E.T.A. Hoffmann, traduits par M. Loève-Weimars » [compte rendu], *Le Globe*, 26 décembre 1829, p. 818-820.

²⁸⁶ S[ain]t-M[arc] [Girardin], « *Hofmann's [sic] auserlesene erzählungen, novellen, maehrchen und phantasiestücke*. – Choix de contes, nouvelles et fantaisies d'Hoffmann. Vienne, 1825. Marino Faliéro », *Journal des débats*, 17 juillet 1829, p. 3.

²⁸⁷ Michèle Benoist, *La Fantaisie et les fantaisistes dans le champ littéraire et artistique en France de 1820 à 1900*, thèse, Université Paris III, 2000, p. 89.

²⁸⁸ Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo* (1949), Klincksieck, t. I, 1973, p. XXXII.

²⁸⁹ Christine Marcandier et Sandrine Bédouret-Larraburu, « *Gaspard de la Nuit* » d'Aloysius Bertrand, Neuilly, Atlande, coll. Clefs concours-lettres XIX^e siècle, 2010, p. 150.

CONCLUSION DU CHAPITRE IV

« GROTESQUE » ET « FANTAISIE ». HUGO HÉRITIER DE NODIER ?

Nous avons retracé, dans ce chapitre, l'évolution de l'attitude du poète à l'égard du mouvement romantique, en prenant pour guide les œuvres de Bertrand associées à Hugo. Durant son séjour à Dijon, notre poète développe une aspiration pour Paris et sa scène littéraire, comme en témoigne le thème du « pèlerin ». Lorsque le débat entre classicisme et romantisme prend de l'ampleur, il exprime lui-même sa sympathie pour ce dernier dans un article qu'il écrit pour *Le Provincial*, que l'on pourrait qualifier de manifeste du romantisme. Cependant, à partir de 1828, lorsqu'il s'installe à Paris, il est confronté aux déboires littéraires et économiques que connaissent de nombreux jeunes de l'époque. Il utilise nombre d'épigraphes tirées de l'œuvre de Hugo, y compris dans ses nouvelles tentatives de composition de poèmes en prose, mais il ne les utilisera finalement presque pas dans *Gaspard de la Nuit*. En particulier, en comparant deux poèmes dédiés à Hugo, « À Victor Hugo, poète » ou « À l'auteur d'*Hernani* » et « À M. Victor Hugo », placés au début de *Gaspard de la Nuit*, nous constatons que son admiration pour Hugo est dans ses dernières années teintée d'ironie et de défi. En analysant l'article en tant que manifeste romantique de Bertrand, son compte rendu de *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans*, ainsi que les deux préfaces de *Gaspard de la Nuit*, dont l'influence de la préface de *Cromwell* de Hugo a été observée depuis longtemps, bien qu'elles soient certainement plus en ligne avec les arguments hugoliens, nous trouvons des indications qui montrent que notre poète cherche sa propre voie. Cette recherche est cependant plus marquée dans les deux préfaces écrites après son échec littéraire ou économique que dans la première écrite avant son arrivée à Paris, et pourrait même être perçue comme une déception à l'égard de Hugo. Toutefois, une comparaison minutieuse de leur contenu avec les écrits de ce dernier montre que Bertrand s'appuyait encore largement sur lui. En particulier, la controverse sur le classique et le romantique dans *Odes et ballades* et les journaux connexes, ainsi que le contraste entre sublime et grotesque dans la préface de *Cromwell*, ont également été incorporés par Bertrand dans ses écrits. Le terme de « grotesque » est cependant rarement utilisé dans *Gaspard de la Nuit*²⁹⁰, mais plutôt dans la première préface, où l'exploration artistique est métaphoriquement qualifiée de « chimère », ayant suscité l'intérêt des chercheurs²⁹¹.

²⁹⁰ Le mot « grotesque » n'est utilisé qu'une seule fois dans *Gaspard de la Nuit*, dans « La Chanson du masque ». Voir également Melaine Folliard, « "La vague aurore du clair-obscur". Le XVII^e siècle d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 124.

²⁹¹ « – Vous avez cherché l'art ! Et l'avez-vous trouvé ? / – Plût au ciel que l'art ne fût pas une chimère ! » (*Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 93.)

Filip Kekus note qu'à l'époque, « grotesque » et « chimère » étaient considérés comme des « parasynonymes de “fantaisie”²⁹² », et Max Milner note également que, dans l'utilisation par Bertrand du terme de « chimère » et dans son style d'écriture soupçonnant une présence démoniaque, on perçoit la « conscience des créateurs hoffmannesques²⁹³ ». Mais comme il l'indique, la fin, soit « la recherche de l'“art absolu” sur cette terre est une chimère²⁹⁴ », rappelle également les romantiques français tels que Hugo et Gautier. En écrivant *Cromwell*, c'est-à-dire en pratiquant le « grotesque », le premier a déclaré qu'« il s'est livré libre et docile aux fantaisies de la composition²⁹⁵ », et Gautier affirmera plus tard que « la laideur ne peut guère être admise dans l'art qu'à la condition d'être corrigée par la fantaisie²⁹⁶ ». Filip Kekus résume ainsi cette situation : « Seul le génie aidé de la fantaisie peut se permettre de tels tours de force artistiques, aux yeux de Gautier tout comme à ceux d'Hugo²⁹⁷. » Cette analyse entre en cohérence avec celle de Michel Benoist de la relation entre Callot et le « grotesque » :

Le graveur nancéen Jacques Callot (1592-1635), qui est la première et la principale référence de l'esthétique de la fantaisie au XIX^e siècle, vécut à Florence de 1612 à 1622. C'est là qu'il dessina les quarante-huit pièces de la suite des *Caprices* qui traitent des thèmes très variés : personnages, animaux ou paysages, ainsi que les quatorze pièces de la série intitulée : *Les Fantaisies*²⁹⁸.

Comme le souligne Pierre Laforgue²⁹⁹, le « grotesque » est aussi un concept dérivé de l'imagination et ce qui deviendra l'une des poétiques des années 1830. Callot était également un exemple du « grotesque », devenant art par imagination ou « fantaisie », et il a donc été considéré ensuite comme l'un des premiers exemples du type d'art auquel aspirent les romantiques du XIX^e siècle. Hugo, dans ses « Notes de l'édition originale » pour la préface de *Cromwell*, insiste sur le fait qu'un seul poème est plus important qu'une théorie littéraire, et il refuse de donner une description détaillée de la pièce : « Dans les productions de l'imagination, il n'est pas de *pièces justificatives*³⁰⁰. » Ce geste hugolien,

²⁹² « Des termes comme “caprice”, “humour”, “grotesque”, “baroque”, “chimère”, “bizarre”, “arabesque”, “excentricité”, “imagination”, “poésie”, etc., soit sont parasynonymes de “fantaisie”, soit le connotent. » (Kekus Filip, *Nerval fantaisiste*, Classiques Garnier, 2019, p. 39.)

²⁹³ *Gaspard de la Nuit*, éd. Max Milner, p. 49.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Victor Hugo, « préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 448.

²⁹⁶ Théophile Gautier, « Variétés. Salon de 1837 », *La Presse*, 17 mars 1837, p. 3.

²⁹⁷ Filip Kekus, « *Gaspard de la Nuit* et la fantaisie romantique », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 61, note 2.

²⁹⁸ Michèle Benoist, op. cit., p. 61-62.

²⁹⁹ Pierre Laforgue, *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'Imaginaire du texte, 2001.

³⁰⁰ Victor Hugo, « Notes de l'édition originale » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 1740.

affirmant que les productions de l'imagination, ou « fantaisie », n'ont pas besoin d'être expliquées, nous fait à nouveau penser à Bertrand. Les arguments des deux poètes sont semblables, dans la mesure où ils font appel à la liberté de l'imagination.

Ainsi, bien que le nom de Hugo ait été réduit du recueil de poèmes, Bertrand n'a pas échappé à son influence. Au contraire, comme le montrent les images des pièces d'or et du clown, celui-ci les a utilisées pour se positionner en tant que clown défiant le poète reconnu qu'est Hugo. En outre, il s'agit également d'images liées à Nodier. En effet, dans les années 1830, Hugo, comme l'a montré Jean-Bertrand Barrère, avait absorbé les tendances du frénétique et du grotesque et cherchait sa propre ligne littéraire (« fantaisie », comme l'appelait Barrère). Dans cette période génératrice, les « fantaisies » de Bertrand et de Hugo se situent sur le même terrain. Le manifeste romantique de Bertrand, les poèmes liés à Hugo et les préfaces de *Gaspard de la Nuit* montrent que Bertrand appartenait clairement à la génération romantique qui l'a conduit à Nodier, à Hugo et à Hoffmann. Il s'agit donc d'un courant littéraire qui passe du frénétique, du grotesque, du romantique, du fantastique et de la fantaisie à ce que l'on qualifie de « noir » au sein du courant romantique. Mais Bertrand parle ensuite de Scott, ou d'Hoffmann, puis de la poésie s'appuyant sur la prose. Les « fantaisies » de Bertrand sont donc, comme l'a souligné Jean Richer, plus complexes et plus savantes³⁰¹. Ni le grotesque ni le frénétique, ni le fantastique ne suffisent à inclure Nodier ou Hugo, ni même Scott ou Hoffmann. Apparaît alors une stratégie composite, dans laquelle le poète vise des « fantaisies » originales en recourant à une prose susceptible de les englober.

Mais ce choix de la prose en tant que support poétique n'est pas compris sans sa relation avec la poésie en vers. Bertrand est retourné une fois à Dijon en 1830 et il y est resté dans une position marginale, caché du monde littéraire et du public, jusqu'à ce qu'il soit retrouvé à Paris par David d'Angers. Comme l'a souligné Nathalie Ravonneaux³⁰², une nouvelle distance semble s'être instaurée entre le poète et Hugo et, par extension, les littérateurs romantiques, après la révolution de Juillet 1830. Après avoir déduit la similitude de la période génératrice de la « fantaisie » de Hugo et de Bertrand, et la position de leurs points de divergence, il faut encore examiner comment ce poète marginal, qui n'a pu assister à la révolution de 1830, a choisi la voie poétique de la prose.

³⁰¹ *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean Richer, p. 10.

³⁰² Nathalie Ravonneaux, art. cit.

CHAPITRE V

LA « FANTASIE », UN CREDO DU ROMANTISME NOIR

Chaque homme, dans son cœur, crée à sa fantaisie
Tout un monde enchanté d'art et de poésie.

Victor Hugo, « À mes amis L. B et S.-B.¹ »

Louis Boulanger est ce peintre rêveur que vous connaissez,
toujours accessible au beau, sous quelque aspect qu'il se
présente, admirant presque à un degré égal la forme avec
Raphaël, la couleur avec Rubens, la fantaisie avec Goya.

Alexandre Dumas, *Impressions de voyage*²

Aloysius Bertrand, ayant entamé sa carrière littéraire à Dijon, se rend à Paris en 1828 pour assister à l'aube du romantisme qu'il admire. À cet égard, un poème a été retrouvé, daté du 8 mars 1830, jour de la septième représentation d'*Hernani*, intitulé « À l'auteur d'*Hernani* », qui célèbre le triomphe de Hugo. Toutefois, cette période est également marquée par la grande pauvreté du poète, qui n'a pas connu le succès littéraire escompté à Paris. Sur les instances de son ami Charles Brugnot, il quitte la capitale le 31 mars 1830 pour rentrer à Dijon, et il n'y reviendra qu'en janvier 1833.

Bertrand, comme le souligne Henri Corbat³, n'a déclaré officiellement son adhésion au romantisme qu'une seule fois : avant son premier séjour à Paris, dans la recension « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans*⁴ », parue dans *Le Provincial* du 17 septembre 1828. Dans ce texte, il appelle à la naissance d'une nouvelle littérature, la littérature romantique, et fait écho à la préface de *Cromwell* de Victor Hugo. Cependant, tout en reprenant la distinction entre les genres établie par ce dernier, il insiste sur l'utilisation de la prose en tant que mode d'expression convenant au romantique, contrairement à Hugo qui envisageait un drame en vers. Bertrand estime, comme le souligne Luc Bonenfant, que la prose permet de montrer le monde et de rendre l'œuvre

¹ Victor Hugo, « À mes amis L[ouis] B[oulanger] et S[ainte]-B[euve] » ; *Les Feuilles d'automne* ; *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, avec une préface de Gaëtan Picon, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1964, p. 767.

² Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, Garnier frères, t. I, 1847, p. 41.

³ Henri Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, José Corti, 1975, p. 69-70.

⁴ J[acques]-L[ouis] B[ertrand], « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* ; 1 vol. in-8°, chez les principaux libraires, Paris ; et à Dijon, chez Victor Lagier, rue Rameau : prix, 6 fr. », *Le Provincial* (Dijon), n° 49, 17 septembre 1828, p. 219-221.

plus vivante⁵. Cette idée est notamment guidée par plusieurs pratiques de genre : chronique, ballade, sonnet, bambochade, fantaisie. Dans *Gaspard de la Nuit*, aboutissement des tentatives de Bertrand, sa désillusion vis-à-vis des grands poètes romantiques apparaît, notamment à l'égard de Hugo qu'il avait autrefois admiré. D'ailleurs, le poète, qui mourra en 1841 sans avoir publié son manuscrit, en demandera une réduction drastique. Il a donc souvent été supposé que le choix de la prose, chez Bertrand, relevait d'une volonté de s'écarter de Hugo et du romantisme.

Suffit-il de conclure que le changement d'opinion de Bertrand à l'égard de Hugo et donc son choix de « fantaisies » en prose s'expliquent par sa volonté de s'éloigner du romantisme et par son antiromantisme ? Cette exploration de la forme, ainsi que l'atmosphère satanique qui traverse *Gaspard de la Nuit*, ne sont-elles pas toujours caractéristiques du romantisme ? Parallèlement à la mode des poèmes traduits, Émile Deschamps affirme que les épopées modernes doivent être écrites en prose plutôt qu'en vers⁶. En outre, la fusion de différentes formes artistiques à l'intérieur de *Gaspard de la Nuit*, en particulier l'insistance de l'auteur sur l'illustration imprimée et l'art de l'imprimerie, est-elle en phase avec le romantisme noir animé par Louis Boulanger, peintre qui fut un solide collaborateur de Hugo ? Après tout, n'est-ce pas pour ces raisons que Bertrand a fait de Nodier, Hugo et Hoffmann, précurseurs des courants sombres du romantisme, les gardiens de son recueil ? Où trouver, dans ce cas, la singularité qui a élevé Bertrand au rang de fondateur du « poème en prose » ? Afin de mieux cerner le caractère de ses « fantaisies », nous suivrons les pas de ce poète qui, de retour à Dijon en 1830, semble s'éloigner du milieu littéraire parisien ; enquêter sur son travail créatif ultérieur nous permettra de faire apparaître les motifs qui président à son choix de la prose et les effets rendus possibles par cette forme d'écriture.

⁵ Luc Bonenfant, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n° 123, 2004, p. 41.

⁶ Voir la préface des *Études françaises et étrangères*, Urbain Canel, 1828. Par exemple, Émile Deschamps constate que « la vieille épopée est devenue presque impossible en vers, et principalement en vers français » (p. XIII).

1. MARGINALITÉ DE BERTRAND

Bertrand engagé à Dijon

Il existe plusieurs versions de « À l'auteur d'*Hernani* », texte daté du 8 mars 1830 et comportant des titres différents. Les recherches de Jacques-Rémi Dahan et de Nathalie Ravonneaux ont, jusqu'à présent, confirmé l'existence d'environ cinq versions de « À Victor Hugo, poète »⁷. Le fait que les poèmes relatifs à cet auteur, voire à *Hernani*, ont été continuellement modifiés semble indiquer l'enthousiasme de Bertrand au moment du triomphe du romantisme et son soutien au mouvement. Cependant, Nathalie Ravonneaux remarque que, parmi ces versions, celles postérieures à la révolution de Juillet 1830 prennent une position opposée à celle de Hugo, qui « s'accommode de la Monarchie de Juillet »⁸. Bertrand, qui a quitté Paris le 31 mars 1830 pour retourner à Dijon, n'a pas assisté à cette révolution. Quelle activité littéraire le poète, souvent jugé « marginal » dans l'histoire de la littérature française ou du romantisme, a-t-il menée depuis son retour à Dijon ? Il ne s'est nullement éloigné de la littérature malgré ses déboires parisiens et a continué à collaborer aux nouveaux journaux locaux ; il a même tenté de réaliser sa propre version d'*Hernani*. Il importe de suivre plus avant ses activités après son premier séjour parisien afin de mieux saisir son changement d'attitude vis-à-vis du romantisme.

Le retour de Bertrand à Dijon à la fin de mars ou au début d'avril 1830 a déjà été détaillé dans la biographie réalisée par Cargill Sprietsma, qui s'appuie sur les journaux et autres publications de l'époque⁹. Il nomme le poète entre 1830 et 1832 « Bertrand journaliste¹⁰ ». Éliane Lochot élargit cette époque à 1828 et 1832 et la considère comme la période où le poète s'est « engagé »¹¹. En effet, alors qu'il venait de rejoindre la Société d'Études (SED) en 1826, Bertrand se contentait d'apprécier les discussions littéraires dans un espace de liberté qui n'était pas encore stable politiquement et n'exprimait jamais ses positions. Là, sous la douce devise « Étude et Amitié », les jeunes étaient libres de travailler selon quatre sections : la philosophie, l'histoire, le droit public et la littérature.

⁷ Jacques-Rémi Dahan, « À l'auteur d'*Hernani* », *Revue Bertrand*, n° 1, 2018, p. 133-138 ; Nathalie Ravonneaux, « Lecture des sonnets "À l'auteur d'*Hernani*" et "À Victor Hugo, poète" », *Revue Bertrand*, n° 3, 2020, p. 167-206.

⁸ Nathalie Ravonneaux, art. cit., p. 193.

⁹ Sprietsma Cargill, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand (1807-1841). Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Honoré Champion, 1926 ; rééd. avec un avant-propos de Jacques Bony, Eurédit, 2005, p. 147-174.

¹⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹¹ Éliane Lochot, « Un poète engagé. Dijon 1828-1832 », *Revue Bertrand*, n° 4, 2021, p. 171-191.

Néanmoins, le journal *Le Provincial*, lancé par cette SED le 1^{er} mai 1828, est devenu politique en changeant de devise dès le 29 juillet : « Le Roi et la Charte ». D'après Éliane Lochot, l'autorisation de ce changement, c'est-à-dire la transformation du journal purement littéraire en journal politique, a été demandée par une lettre datée du 18 mai 1828, signée Louis Bertrand et adressée au préfet¹². L'aboutissement de cette demande a pris du temps, car « l'autorisation ne sera effective qu'à compter du 29 juillet 1828, Brugnot [pouvant] alors confirmer la devise du journal, "Le Roi et la Charte"¹³ ». Éliane Lochot ne mentionne pas, ici, le nom de Bertrand, car, alors qu'il était bien le gérant responsable et directeur lors de la sortie du premier numéro, il avait déjà été critiqué pour son manque d'expérience à la direction du journal, selon la correspondance datée du 13 mai entre Théophile Foisset et Charles Brugnot¹⁴. Début juin 1828, ce dernier le remplace à ce poste. Il est donc préférable de supposer que le changement de politique du *Provincial* était souhaité par Brugnot et Foisset, qui avaient davantage d'ancienneté que Bertrand au sein de la rédaction ; lequel, dès le départ, n'ayant guère de pouvoir de décision sur le journal et en ayant laissé la direction à Brugnot, était exclusivement « l'un des contributeurs » et se consacrait aux collaborations littéraires¹⁵. Il n'existe pas d'article expliquant comment Bertrand a vécu le changement de politique, et ses arguments, dans ce journal, sont restés littéraires jusqu'à la fin : après l'annonce de son projet de *Bambochades romantiques* le 12 septembre 1828, il a rédigé, le 17 septembre, un article en faveur du romantisme, en particulier de Hugo, intitulé « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* ». Ironiquement, ce changement de politique a provoqué une levée de boucliers au sein de la SED, et le journal a cessé de paraître après le 30 septembre. Bertrand est parti pour Paris en novembre.

Le poète est cependant invité par Brugnot à quitter la capitale en 1830. Ayant constaté la pauvreté de son jeune confrère, il lui a demandé alors de l'aider à fonder un nouveau journal en se prévalant de son expérience parisienne ; mais Brugnot lui-même, qui deviendra le gérant de ce journal, était déjà atteint de tuberculose et occupé à diriger sa propre imprimerie. Leur nouveau journal, nommé *Le Spectateur : journal politique, littéraire et industriel*, paraît trois fois par semaine à partir du 15 avril 1830. Toutefois, comme le précise Éliane Lochot, ce qui lui semblait être un nouveau départ n'était que le

¹² *Ibid.*, p. 173.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Voir lettre de Théophile Foisset à Charles Brugnot, 13 mai 1828 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éditées par Helen Hart Poggenburg, Honoré Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2000, p. 840.

¹⁵ « Pour le public, Brugnot exerce en titre la gérance à compter du 8 juin 1828 et annonce que Bertrand demeure l'un des contributeurs, ce qu'il sera effectivement jusqu'à la disparition du *Provincial* le 30 septembre 1828. » (Éliane Lochot, art. cit., p. 174.)

début de nouveaux déboires :

C'est au cœur de ces mutations que la deuxième tentative journalistique de Bertrand tente de s'épanouir. Cette année 1830 est en fait surtout une période de rupture et d'émancipation. Il s'éloigne de Théophile Foisset puis de Charles Brugnot sans doute pour divergence d'opinion à l'égard du régime de la monarchie de Juillet et plus encore parce qu'il se rend compte qu'il n'est qu'un employé et demeure en marge des réseaux de sociabilité tels que l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, dont sont membres la plupart des personnes qu'il côtoie professionnellement ; Brugnot, après avoir été lauréat du prix de l'Académie puis associé, a été reçu membre résidant le 6 janvier 1830¹⁶.

Bien que la lettre de Brugnot à Bertrand lui demandant de coopérer avec le journal ait survécu¹⁷, aucun article portant la signature de Bertrand n'apparaît réellement. Cargill Sprietsma reconnaît qu'il se peut qu'il ait collaboré audit journal, car certains articles reflètent son style, mais en l'absence de signature, il conclut que « Bertrand collabora peu »¹⁸. N'ayant pas réussi à publier un recueil de poèmes à Paris, ce dernier n'a pas eu l'occasion de faire un retour triomphal dans sa ville de province, et alors, sans succès, il a pris conscience de sa position marginale. Cargill Sprietsma décrit la situation cette année-là : « Dix-huit-cent-trente réunit et sépara, peut-être la dernière fois, l'ancien groupe de la *Société d'Études*¹⁹. » Les anciens membres, qui étaient « des hommes établis », se sont retrouvés, mais Bertrand, étant parti de Paris et n'ayant pas d'emploi régulier, n'était pas à sa place²⁰.

Dans la Bourgogne de 1830, de même qu'au sein de la capitale, une révolution était attendue. Selon les recherches de Cargill Sprietsma, à Dijon aussi, « une association se constitua pour défendre ses droits contre Charles X²¹. » Cependant, le 29 juillet, l'annonce d'une ordonnance restreignant la liberté de la presse offusqua Brugnot, qui dirigeait une maison d'édition ; mais il semble avoir immédiatement exprimé son opposition à cette mesure : « Le mercredi matin 28, la *Gazette-Genoude* m'apporta les ordonnances scélérates. On affichait à la porte de mon imprimerie, pour me signifier

¹⁶ *Ibid.*, p. 175.

¹⁷ Lettre de Charles Brugnot à Bertrand, 19 mars 1830 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 869-870.

¹⁸ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 148-150.

¹⁹ *Ibid.*, p. 152.

²⁰ « Tous ses anciens membres alors étaient des hommes établis. Foisset était magistrat, Lorain et Ladey avocats, professeurs de droit, Brugnot, ancien professeur, poète, journaliste et imprimeur, les Daveluy, professeurs, et Lacordaire, prêtre. » (*ibid.*)

²¹ *Ibid.*, p. 152.

l'arrêt du ministre, un placard que je déchirai au nez d'un commissaire de police²². » Cargill Sprietsma, se fondant sur le rare matériel disponible, spéculait sur l'état de Bertrand :

quoique je ne trouve rien qui me permette de dire que Bertrand fit partie de la bande qui défendit l'imprimerie contre le commissaire de police, son esprit partagea la résistance dont Brugnot donna un si courageux exemple. M. Chabeuf a transmis une tradition de famille en disant que ce jour-là Bertrand fut le premier à arborer un drapeau tricolore. Le nom de Bertrand paraît enfin, dans *Le Spectateur* du 3 août, à la tête d'une souscription nationale, pour les blessés et les veuves de ceux « qui moururent en sauvant la France »²³.

En effet, à la une du *Spectateur* du 3 août 1830, les noms des « amis de la liberté » qui avaient fait des dons au journal sont énumérés, témoignant ainsi de leur solidarité ; parmi eux, la mention « Louis Bertrand 5 [francs] »²⁴. C'est la preuve que, même en l'absence d'article signé de son nom, il n'était pas étranger au journal. Le numéro contient également des extraits du *Globe* et du *Temps*, revues qui tentent de rendre compte de l'évolution de la capitale après la révolution. Brugnot était alors fier d'être « le porte-parole du nouvel état de choses²⁵ ». Toutefois, ses amis qui s'étaient temporairement rassemblés dans cette opposition à l'abolition de la liberté de la presse allaient être désunis par les querelles politiques à venir. Les espoirs d'un nouveau gouvernement post-révolutionnaire étant restés vains et les éditeurs n'ayant pas été indemnisés, la vie de Brugnot et de sa famille était menacée. Entre avril et juin 1831, son état de santé se dégradait, l'obligeant à abandonner la direction du journal. Après avoir cédé la gérance du *Spectateur* à un autre ami, Jean-Baptiste Isidore Vincent, Brugnot s'éteignit le 11 septembre²⁶. Bertrand écrivit deux jours plus tard un hommage à sa mémoire, qui parut non pas dans *Le Spectateur*, auquel son ami consacra sa dernière passion, mais dans *Le Patriote de la Côte-d'Or : journal politique, littéraire, industriel et commercial*, un nouveau journal lancé en opposition au premier²⁷. À cette époque, il aurait également

²² Henri Chabeuf, *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon* [extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, série IV, t. I, 1889, p. 115-374], Dijon, Darantière, 1889, p. 211.

²³ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 154.

²⁴ *Le Spectateur* (Dijon), n° 48, 3 août 1830.

²⁵ Jacques-Rémi Dahan, « La vie culturelle à Dijon à l'époque d'Aloysius Bertrand », dans *Les Diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, sous la direction de Francis Claudon, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. Figures libres, 1993, p. 32.

²⁶ Éliane Lochot, *art. cit.*, p. 176.

²⁷ « M. Charles Brugnot, imprimeur dans notre ville, et l'un des fondateurs du *Spectateur*, est mort avant hier dimanche, à cinq heures du matin. Il était depuis longtemps affecté d'une maladie pulmonique. C'est une perte pour les lettres, qu'il avait dotées d'une excellence traduction de l'*Éloge de la folie* d'Éradme. » (Anonyme, sans titre, *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 1^{re} année, n° 91, 13 septembre 1831, p. 3.)

écrit un poème dédié à Brugnot, « Aux mânes de Charles Brugnot », qui fut publié dans le journal seulement l'année suivante. Cette situation, selon Jacques-Rémi Dahan, était probablement due, en grande partie, au fait que la nouvelle organisation du *Spectateur* était devenue intolérable pour ses anciens amis : « Rédigé après la mort de Brugnot par des notables orléanistes très conservateurs, *Le Spectateur* évolua au point de se proclamer dès 1837 ennemi déclaré de la démocratie, et passa en 1844 sous le contrôle d'une société en commandite formée d'ultra-religieux²⁸. »

Après la révolution de Juillet, Bertrand commença à se considérer ouvertement comme républicain. Roger Aïm résume en ces termes la situation de l'époque : « Le soutien de Louis à la révolution de Juillet, alors que *Le Spectateur* était plutôt conservateur, le conduira à se brouiller avec son ami Charles Brugnot²⁹. » N'ayant pas trouvé sa place au sein du *Spectateur*, il prit le parti d'un journal politiquement « beaucoup moins modéré³⁰ » : *Le Patriote de la Côte-d'Or*. Ce dernier, fondé le 15 février 1831, paraissait trois fois par semaine. Il était principalement dirigé par « un groupe de libéraux composé de révolutionnaires et de bonapartistes³¹ » qui n'étaient pas satisfaits de la politique du *Spectateur*. Plus précisément, selon Jacques-Rémi Dahan, il a été « fondé par une société en commandite par actions à la tête de laquelle se trouvaient les députés Hernoux, Louis-Bazile, Mauguin et Thiers³² ». Dans le premier éditorial, leurs convictions étaient exprimées sous la forme d'« une charte nouvelle jurée par un roi-citoyen » qui demandait clairement, selon Éliane Lochot, « la liberté de la presse, la paix, une réforme de la loi électorale et l'élection par les gardes nationaux de leurs officiers »³³. Dès janvier 1831, Brugnot lui-même avait laissé une lettre montrant qu'il était conscient que ses alliés d'autrefois s'éloignaient : « Mes anciens collaborateurs ont brisé violemment tous rapports avec moi³⁴. » Dans le nouveau journal, Bertrand, selon Helen Hart Poggenburg, était devenu « le rédacteur en chef, “homme de paille” [d'après] *Le Spectateur*³⁵. » Ainsi, les deux journaux rivaux commencèrent désormais « une guerre de communiqués et de lettres ouvertes³⁶ », impliquant des attaques personnelles. Helen Poggenburg décrit les activités de Bertrand durant cette période comme suit :

²⁸ Jacques-Rémi Dahan, « La vie culturelle à Dijon à l'époque d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 32.

²⁹ Roger Aïm, *Aloysius Bertrand : épopée de son grand œuvre, “Gaspard de la Nuit”*, Tusson, Du Lérot, 2014.

³⁰ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 21.

³¹ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 159.

³² Jacques-Rémi Dahan, « La vie culturelle à Dijon à l'époque d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 33.

³³ Éliane Lochot, art. cit., p. 177.

³⁴ Lettre de Charles Brugnot à Théophile Foisset, Archives départementales de la Côte-d'Or, Fonds Foisset, 34 J 93. Voir également Éliane Lochot, art. cit., p. 177.

³⁵ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 53.

³⁶ Éliane Lochot, art. cit., p. 176.

En 1831 et 1832, Bertrand se montre prompt à vouloir se battre en duel, à haranguer le public en faveur des républicains, à manifester contre les représentants du « juste milieu », à vouloir défendre les révoltés où qu'ils se trouvent. Il compose plusieurs articles polémiques, autant sur l'art et l'École des Beaux-Arts de Dijon que sur la politique³⁷.

Bertrand contribua en effet à de nombreux articles dans *Le Patriote de la Côte-d'Or*, ce qui contraste avec *Le Spectateur*. Ainsi, dans « Sur la guerre³⁸ » du 9 mars 1831 et « Fin de la Pologne³⁹ » du 11 mars 1831, il reprend les arguments républicains et encourage son pays : « En avant, Ô France, arrière-garde de la liberté⁴⁰ ! » D'autres articles, datant de 1831 à mi-1832, s'avèrent en revanche moins politiques, comme le souligne Cargill Sprietsma : nombre d'entre eux rappellent les *Bambochades romantiques* à travers un « langage pittoresque et imagé⁴¹ » évoquant la plume d'un poète plutôt que celle d'un journaliste. Le 3 novembre 1831 paraît « Le Père Chancenet⁴² », l'histoire d'un prêtre qui pleure en parlant « des grandes journées de Juillet⁴³ » et d'un homme qui écoute son récit historique. Ce récit est suivi par « Les Chasseurs suisses⁴⁴ » publié le 6 décembre de la même année, et par « Mon oncle essuya d'abord ses lunettes⁴⁵ », sorti le 1^{er} mars, mais tous deux ne contiennent pas d'éléments politiques. Cargill Sprietsma déclare que le premier est « une bambochade » et le second « un compte-rendu d'une série de lithographies de la Bourgogne »⁴⁶. Il convient de rappeler que c'est à cette époque que Bertrand étudiait la traduction d'Hoffmann et la pratique narrative fantastique, ainsi que la peinture. « Mon oncle essuya d'abord ses lunettes » est en effet une publicité sous forme de compte rendu d'un livre préparé par l'imprimerie reprise par l'épouse de Brugnot, *Voyage pittoresque en Bourgogne, ou description historique et vues des monuments antiques, modernes et du Moyen Âge*⁴⁷. En outre, deux articles parus en

³⁷ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 21.

³⁸ L[ouis] B[ertrand], « Sur la Guerre », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 1^{re} année, n° 10, 9 mars 1831, p. 1.

³⁹ L[ouis] B[ertrand], « Fin de la Pologne », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 1^{re} année, n° 11, 11 mars 1831, p. 1.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 160.

⁴² L[ouis] B[ertrand], « Le Père Chancenet », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 1^{re} année, n° 113, 3 novembre 1831, p. 2.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ L[ouis] B[ertrand], « Les Chasseurs suisses », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 1^{re} année, n° 127, 6 décembre 1831, p. 3.

⁴⁵ L[ouis] B[ertrand], « Mon oncle essuya d'abord ses lunettes », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 2^e année, n° 7, 1^{er} mars 1832, p. 2.

⁴⁶ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁷ *Voyage pittoresque en Bourgogne, ou description historique et vues des monuments antiques, modernes et du Moyen Âge*, dessinés d'après nature par différents artistes, sous la direction de Charles-Hippolyte

septembre 1832, prétendument écrits par Bertrand, intitulés « Notre pauvre école des Beaux-arts » et « Un ancien élève de l'école des Beaux-arts », témoignent d'une telle recherche picturale⁴⁸. Le poème « Aux mânes de Charles Brugnot », censé avoir été rédigé deux jours après la mort de Brugnot, a été publié avec une courte évocation du défunt le 7 juillet 1832, coïncidant avec la période de calme, peu politisée, de Bertrand⁴⁹. D'aucuns ont pu penser que le caractère tardif de ce mémorial était le signe que l'amitié entre les deux hommes avait été écornée par des désaccords politiques. Néanmoins, nous pensons qu'il s'agit là plutôt d'un retour à la réalité de Bertrand, qui, depuis *Le Provincial*, éprouvait des difficultés à gérer les aspects pratiques de la direction d'un journal, étant plus apte à y contribuer en tant que poète. En effet, bien que le titre de rédacteur en chef lui ait été donné, probablement parce qu'il était un poète revenu de Paris, en réalité, « l'autorité appart[enait] de fait à James Demontry, qui commença au *Patriote* la carrière qui le conduisit à la députation en 1848⁵⁰ ».

La controverse, ou plutôt la guerre de dénigrement entre *Le Spectateur* et *Le Patriote de la Côte-d'Or* s'intensifia dans la seconde moitié de l'année 1832. Le poète Bertrand, présenté comme le directeur de ce dernier, y était inévitablement mêlé. Cargill Sprietsma affirme que trois événements marquants ont jeté, en cette année, une ombre sur la vie de Bertrand à Dijon : deux conflits avec *Le Spectateur* et son échec au théâtre. Tout d'abord, le 3 août 1832, deux jeunes gens – dont Bertrand – prononcèrent un discours à la gloire du vicomte Louis de Cormenin, député de l'Ain et coryphée de l'opposition en visite à Dijon. *Le Spectateur* les critiqua, ce qui entraîna une violente polémique avec *Le Patriote de la Côte-d'Or*. En effet, dans un article du 6 août, le journal dénonçait Bertrand, le qualifiant « de commis au *Patriote* et d'improvisateur⁵¹ » et de « royalis[te] de vicomte et de conseiller d'état⁵² ». Bertrand répondit à la critique et publia dès le lendemain, dans son propre journal, une lettre de réfutation intitulée « Au gérant du *Spectateur* » :

Monsieur,
L'accueil fait à M. de Cormenin dans notre ville a été pour les
cafards de la peur un calice d'amertume et pour le journal doctrinaire le

Maillard de Chambure, Gabriel Peignot, Joseph Boudot. Dijon, Imprimerie de madame veuve Brugnot, 1833-1835. Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 624, note 5.

⁴⁸ Anonyme, « Notre pauvre école des Beaux-arts », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 2^e année, n^o 88, 6 septembre 1832 ; Anonyme, « Un ancien élève de l'école des Beaux-arts », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 2^e année, n^o 94, 20 septembre 1832. Ces deux articles sont recueillis dans *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand par Helen Poggenburg pour la première fois.

⁴⁹ L[ouis] B[ertrand], « Poésies de Charles Brugnot », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 2^e année, n^o 62, 7 juillet 1832, p. 2.

⁵⁰ Jacques-Rémi Dahan, « La vie culturelle à Dijon à l'époque d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 33.

⁵¹ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 161.

⁵² Éliane Lochot, art. cit., p. 187.

texte d'une guizotine contre l'honorable député, contre la foule *niaise* de ses admirateurs et contre les patriotes dijonnais. [...]

Et d'abord, *Le Spectateur* plaint l'illustre citoyen d'avoir été complimenté que par *deux jeunes gens*, qu'il qualifie l'un d'*avocat en herbe* et l'autre (c'est moi) de *commis au Patriote*. *Par deux jeunes gens* ! [...] comme si la parole n'était pas libre comme la presse ! Depuis quand est-il interdit à la jeunesse d'invoquer les noms sacrés de patrie et de liberté, communs à tous ? N'est-ce pas sur elle, sur cette jeunesse sage et valeureuse, que repose l'avenir, la gloire, le salut de la France ? N'est-ce pas elle qui est toute la *nationalité* ? Oui, et c'est votre désespoir : vous êtes les troncs caducs et pourris d'une société qui tombe en poussière, tandis que la jeunesse est l'ombrage immense de la régénération, sous lequel, un jour qui n'est pas loin sans doute, s'assoiera la liberté pour reposer de ses fatigues et de sa victoire.

Je préfère votre dédain à vos suffrages. Vos suffrages d'ailleurs seraient bien humbles après ceux dont m'honorent Victor Hugo, Sainte-Beuve, [...] etc., dont l'amitié encourage mes études littéraires. Il faut bien, puisque vous m'y forcez, citer en regard de vos injures les éloges que ne dédaigne pas de me prodiguer le génie lui-même. M. Victor Hugo m'écrit : « ... Je lis vos vers en cercle d'amis, comme je lis André Chénier, Lamartine, ou Alfred de Vigny : il est impossible de posséder à un plus haut point les secrets de la facture. Notre Émile Deschamps s'avouerait égalé. Envoyez-nous souvent de la province de ces vers comme on en fait si peu à Paris. » Voilà le *commis du Patriote*, celui qui a eu l'audace de saluer publiquement M. de Cormenin ! [...] Je ne craignais pas pourtant, lorsque j'ai pressé la main à l'honorable député, *au nom de la jeunesse dijonnaise*, d'être désavoué par personne. Je ne suis donc qu'un prolétaire, et c'est à un homme du peuple de haranguer l'homme du peuple ; Je n'entends pas autrement la popularité⁵³.

Éliane Lochot explique ainsi cette objection : « Ce plaidoyer en faveur de la jeunesse mêle inévitablement revendications collectives et apitoiement sur son propre statut social. Il lui plaît de se dresser en porte-parole d'une jeunesse rejetée⁵⁴. » Bertrand, pour démontrer ses qualités, s'appuie également sur une lettre de remerciements de Hugo, reçue le 31 juillet 1828 à la suite de la parution dans *Le Provincial* de « La Chanson du pèlerin », qui était dédié à l'auteur de *Cromwell*⁵⁵. Le fait de tenter d'utiliser le nom d'une figure littéraire parisienne comme bouclier en produisant une lettre vieille de quatre ans est révélateur de sa fierté d'avoir été actif à Paris et de sa situation délicate à Dijon. Il a été supposé que la controverse avait même conduit à un duel entre les directeurs des deux journaux⁵⁶, controverse qui se serait par la suite atténuée – sans avoir été réglée pour

⁵³ Ludovic Bertrand, « Au gérant du *Spectateur* », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 2^e année, n° 75, 7 août 1832, p. 3.

⁵⁴ Éliane Lochot, art. cit., p. 187.

⁵⁵ Voir la lettre de Victor Hugo à Bertrand, 31 juillet 1828 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 845.

⁵⁶ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 165.

autant.

Cependant, un autre conflit avec *Le Spectateur* eut lieu le 10 novembre 1832, cette fois jusqu'au tribunal. Lors du banquet, dit « fédératif », organisé ce jour-là, où de nombreux électeurs et membres de la garde nationale s'étaient réunis, Bertrand prononça un nouveau discours, intitulé *À la moralisation du peuple par la presse*, porta un toast, montra son opposition au gouvernement et déclara, par exemple : « L'ère des monarchies n'est point achevée ; et la révolution de Juillet n'est qu'un pas de plus dans l'ère des révolutions » ; ou bien : « Citoyens, les soleils de juillet ne suffisent pas pour mûrir un peuple »⁵⁷. Néanmoins, ce discours serait, à notre avis, l'expression de sa position fluctuante à Dijon. C'est aussi ce que Cargill Sprietsma décrit :

C'est le langage qui a passé aujourd'hui des journaux et orateurs « républicains », par l'intermédiaire des socialistes, aux bolchevistes et communistes. Quand il s'écrie : « Citoyens, la presse a mission d'élaborer le dogme de notre foi politique, jusqu'à ce qu'il soit formulé par le peuple », on voit combien il est loin de croire à l'efficacité de l'enseignement de l'École des hautes études, et quand il ajoute : « Alors seront résolus les problèmes du genre humain, Dieu et la Liberté ! » il se sépare pour toujours de ce groupe d'élite dijonnais dont il faisait partie à la *Société d'études*. L'établissement de « la religion universelle », « ces jours où le peuple sera roi », « tout pour le peuple et par le peuple », « à la moralisation du peuple par la presse » font un charabia assez incompréhensible. [...]

Bertrand a écrit : « J'aime Dijon comme l'enfant sa nourrice dont il a sucé le lait », mais il semble l'oublier en 1832 et méconnaître l'esprit de cette ville qui, libérale et haïssant l'arbitraire, conserve avec sa générosité et son indépendance, jusqu'à ce jour, un ton mesuré et une grâce ancienne qui conviennent à ses traditions⁵⁸.

À ce moment, Bertrand était toujours directeur du *Patriote de la Côte-d'Or*, mais son manque de fiabilité ne lui permettait pas d'être soutenu par l'assemblée des actionnaires. Comme pour achever de ternir sa réputation, *Le Spectateur* le critiqua à propos de l'inadéquation de l'organisation de l'événement, et *Le Patriote* fut accusé d'avoir gracieusement offert des « billets d'entrée » lors d'un « banquet fédératif »⁵⁹. On retrouve ici une facette de Bertrand qui, depuis *Le Provincial*, n'était qu'un poète maladroit, dépourvu de sens pratique. Cette fois, il n'avait pas son ami Brugnot pour le protéger et le remplacer. Il fut même calomnié par ces propos : « Ce poète a toujours le nez dans les nuages et ne voit pas ce qui se passe à ses pieds⁶⁰. » Il démissionna

⁵⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Roger Äim, *op. cit.*, p. 49-50.

⁶⁰ Henri Chabeuf, *op. cit.*, p. 119.

immédiatement en prenant la responsabilité de ces troubles.

Libéré des liens du journalisme, Bertrand poursuivit toutefois ses recherches en peinture et se concentra sur de nouvelles créations. L'expérience apportée par ses activités républicaines semble l'avoir conduit à s'intéresser à différents genres ; il se tourna ainsi vers le théâtre, dans l'optique de séduire le public.

Échec de l'Hernani dijonnais

Parmi les trois incidents de 1832 décrits par Cargill Sprietsma dans les activités dijonnaises de Bertrand, deux sont des conflits entre *Le Patriote de la Côte-d'Or* et *Le Spectateur*, et le troisième concerne sa pièce théâtrale. Le 30 novembre, Bertrand a mis en scène *Monsieur Robillard, ou le sous-lieutement de hussards*, un vaudeville, au théâtre de Dijon⁶¹. Il s'agissait clairement d'une tentative d'obtenir du succès dans sa vie de province, à l'image de *Hernani* à Paris.

L'intérêt de Bertrand pour le théâtre a été reconnu relativement tôt, car les jeunes romantiques de l'époque rêvaient tous d'un succès théâtral. D'ailleurs, Bertrand avait vraisemblablement déjà fréquenté le théâtre de Dijon avant son premier séjour à Paris, c'est-à-dire dès 1828 :

Bertrand, dont les ambitions dramatiques sont connues, fréquenta sans nul doute la première salle de spectacle dijonnaise. Sise rue du Grand Potet (actuelle rue Buffon), celle-ci occupait un bâtiment acquis en 1717 par la ville du marquis de Beaufremont. Cette salle, qui n'avait abrité de troupe permanente qu'entre 1794 et 1797, reçut jusqu'en 1828 les comédiens en déplacement : le grand Talma, Mlle Duchesnois, Mlle George, Mlle Mars, Jenny Vertpré, Joanny, Potier et bien d'autres illustrations parisiennes s'y produisirent⁶².

Les pièces qui y étaient jouées étaient, selon Jacques-Rémi Dahan, des « tragédies classiques ou classicisantes (Corneille, Racine, Voltaire, Lebrun, etc.), opéras et opéras-comiques (Sacchini, Grétry, Méhul, Spontini, Dalayrac, Piccini, etc.), et surtout des vaudevilles, qui poursuivaient en province la triomphale carrière entamée à Paris⁶³ ». *Othello* et *Hamlet*, de l'Odéon, furent également joués en 1817. Bertrand avait assisté à

⁶¹ Ce manuscrit autographe est conservé à la Bibliothèque municipale de Dijon : Aloysius Bertrand, *Monsieur Robillard ou Un Sous-lieutenant de hussards, folie vaudeville en un acte* [manuscrit], Bibliothèque municipale de Dijon, Fonds Hendi Breuil, Ms 3145. Certaines parties ont également été publiées dans la revue : *Le Pont de l'épée* (Dijon), n° 9, février 1960, p. 72-77.

⁶² Jacques-Rémi Dahan, « La vie culturelle à Dijon à l'époque d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 18-19.

⁶³ *Ibid.*, p. 19.

ces représentations parce qu'il avait publié des critiques théâtrales dans *Le Provincial*. Les 15, 18 et 22 mai 1828, il écrivit trois articles distincts sur l'actrice emblématique du théâtre dijonnais, Mademoiselle George⁶⁴, laquelle jouait alors dans *Sémiramis* et *Méropé* de Voltaire et *Jeanne d'Arc* d'Alexandre Soumet, entre autres, dont la dernière pièce avait été très applaudie. Bertrand publia également un très court fragment de satire dans *Le Provincial* le 25 mai, mais celui-ci n'a jamais été intégré à aucun texte⁶⁵. L'année 1828 est aussi celle de l'achèvement du nouveau théâtre, qui porte, aujourd'hui encore, le nom de « Grand Théâtre de Dijon ». Si sa construction avait commencé en 1810, son inauguration eut lieu le 4 novembre 1828. Lors de son ouverture, le théâtre présenta les genres traditionnels joués jusqu'alors, mais par la suite, il se mit progressivement à mettre en lumière l'avant-garde parisienne. Jacques-Rémi Dahan résume l'accueil enthousiaste réservé aux œuvres romantiques :

Toutefois, le goût parisien évoluant et dictant sa loi à la province, les Dijonnais purent dès 1831-1832 *s'ébaudir* tout à la fois devant les hardiesses d'Alexandre Dumas père (*Henri III et sa cour*, 23 décembre 1831, quatre représentations ; *Richard Darlington*, 24 février 1832, deux représentations ; *Antony*, 1^{er} mai 1832, deux représentations) et celle de Victor Hugo (*Hernani*, 20 août 1832, quatre représentations)⁶⁶.

C'est ainsi que Bertrand, arrivé à Paris en novembre 1828 et revenu à Dijon le 31 mars 1830, où il demeura jusqu'au 6 ou 8 janvier 1833, eut l'occasion de voir *Hernani* non seulement à la capitale, mais également dans sa ville. Il composa un poème dédié à Hugo, peut-être en réponse à ces deux représentations, à savoir « À l'auteur d'*Hernani* ». Parmi les autres pièces auxquelles il a pu assister, citons le drame romantique de Dumas, *La Tour de Nesle*, joué soixante-neuf fois, ainsi que *Lucrèce Borgia* et *Angelo, tyran de Padoue* de Hugo⁶⁷. Bertrand lui-même écrivit un poème intitulé « La Tour de Nesle » dans *Gaspard de la Nuit*, ainsi qu'un récit nommé « La Tour de Nesle (1358) »⁶⁸. Ces productions s'inspirent des estampes du même nom de Callot, probablement bien connues à l'époque, mais s'expliquent aussi par le fait qu'il avait été témoin de l'engouement suscité par ces pièces romantiques. Ce tourbillon théâtral des années 1830 créa également

⁶⁴ Voir *Le Provincial* (Dijon), n° 6 (15 mai 1828), n° 7 (18 mai 1828) et n° 8 (22 mai 1828). Si le premier article n'est pas signé, les deux autres laissent apparaître « B[ertrand] ». Helen Hart Poggenburg les regroupe sous le titre « Articles sur Mademoiselle George » (*Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 595-598.)

⁶⁵ J[acques]-L[ouis] B[ertrand], « Le Portier d'une académie de province : scène », *Le Provincial* (Dijon), n° 9, 25 mai 1828, p. 40.

⁶⁶ Jacques-Rémi Dahan, « La vie culturelle à Dijon à l'époque d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 20.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 145-146 et p. 413.

un élan d'écriture dramatique chez les jeunes auteurs dijonnais. Beaucoup de pièces ont été oubliées, mais certaines d'entre elles, comme *L'Homme noir* (1837) de Xavier Forneret, ont conservé leur nom jusqu'à nos jours. *Monsieur Robillard, ou le sous-lieutenant de hussards* (1832), de Bertrand, est donc une œuvre expérimentée dans cette atmosphère. Or cet ouvrage est un « affligeant vaudeville » selon Jacques-Rémi Dahan, qui affirme que « le manuscrit inédit mérite, pour l'honneur du poète, de demeurer enfoui dans le fonds Breuil de la Bibliothèque de Dijon »⁶⁹. Francis Claudon a toutefois reconnu sa valeur et a reproduit un extrait des trois dernières scènes dans un article, en 1993⁷⁰. Il déclare : « S'il y a faiblesse, c'est moins la faute de Bertrand que celle du genre, des habitudes de l'époque [...]. La comédie et l'opéra comique ont représenté la mode la plus neuve, non pas quelque chose d'affadi ; voilà donc Bertrand rehaussé en initiateur⁷¹. » Helen Poggenburg a ensuite retranscrit l'intégralité de la pièce dans les *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éditées en 2000, en s'appuyant sur le manuscrit autographe, dans lequel, dit-elle, le titre original « Le sous-lieutenant de hussards » a été biffé et remplacé par « M. Robillard ». La pièce figure donc désormais dans les *Œuvres complètes* sous le titre de « Monsieur Robillard (le Sous-lieutenant de Hussards) : Folie-vaudeville en un acte »⁷². Il s'agit d'une pièce en treize actes, située dans la maison des Robillard, mettant en scène Monsieur et Madame Robillard, leurs sœurs Eugénie et Lisette, et un hussard, Adolphe. Ce scénario banal traite des amours d'Adolphe et d'Eugénie, ainsi que des problèmes de la maison. Helen Poggenburg explique pourquoi la pièce est si quelconque : « Elle représente la réalité de l'époque, la vie quotidienne, ce qui était une exigence propre à la nouvelle école⁷³. » En d'autres termes, « on doit apprécier, sous la banalité apparente de l'intrigue, l'ironie toute particulière de Bertrand et l'astuce qui lui permet de rire, non seulement de la bourgeoisie du "juste milieu" mais du genre même qu'il pratique⁷⁴ ». En effet, Bertrand semble avoir raillé l'atmosphère de l'époque dans cette pièce. Éliane Lochot, à partir de quelques citations, indique :

Le propos mêle le sarcasme à l'encontre de la ville de Dijon « est-il vrai qu'on y fait de la moutarde avec de la graine de navet ? », l'amertume « je suis esclave des convenances sociales lorsqu'il s'agit de champagne mousseux », les craintes de la défaite politique « si jamais rompant la trêve et pour effacer nos succès, les rois

⁶⁹ Jacques-Rémi Dahan, « La vie culturelle à Dijon à l'époque d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 21.

⁷⁰ Francis Claudon, « Bertrand et Dijon », *Cahiers du centre d'études de tendances marginales dans le romantisme français* (Brno), n° 2, 1993, p. 12-23.

⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

⁷² *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 636-666.

⁷³ *Ibid.*, p. 715.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 715-716.

recommençaient le rêve d'asservir le peuple français »⁷⁵.

Ainsi, l'on trouve, dans la pièce, une scène où Adolphe récite la chanson suivante en réponse à la question sur le premier Dijon, citée par Éliane Lochot :

Honneur à Dijon

À son vieux donjon
si tranquille
À ses murs sacrés
Que les beaux arts ont illustrés !
Les plaisirs, l'amour
Ont leur séjour
Dans cette ville.
Les femmes, le vin
À Dijon, oui, tout est divin.

[...]
Honneur à Dijon !

Qui, des Bourguignons
Joyeux compagnon[s],
La devise
À toujours été
Gloire, patrie et liberté !
Plus d'un hautfait
Plus d'un bienfait
Immortalise
Dans leurs cœurs pieux
Le souvenir de leurs aïeux !

Honneur à Dijon.

Oiseau passager,
L'étranger
Aujourd'hui visite
Ses fosses sans eau
Son pesant château
Son logis du roi
Où, je crois,
Jamais roi n'habite,
Et son Jacquemart
Qui s'enrhume dans le brouillard⁷⁶.

Il ne s'agit certainement pas, ici, d'un pur amour pour Dijon, mais plutôt, comme le suggère Helen Poggenburg, d'une phrase empreinte d'ironie à l'égard des « heureux

⁷⁵ Éliane Lochot, art. cit., p. 190.

⁷⁶ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 640-641.

habitants⁷⁷ » de la ville. Bertrand a écrit trois autres ballades sur le thème de Dijon, entre 1829 et 1830, qui sont aujourd'hui classées sous les numéros I, II et III, la seconde figurant au début de *Gaspard de la Nuit* :

Gothique donjon
Et flèche gothique
Dans un ciel d'optique,
Là-bas, c'est Dijon.
Ses joyeuses treilles
N'ont point leurs pareilles ;
Ses clochers jadis
Se comptaient par dix.
Là, plus d'une pinte
Est sculptée ou peinte ;
Là, plus d'un portail
S'ouvre en éventail.
Dijon, *moult te tarde* !
Et mon luth camard
Chante ta moutarde
Et ton Jacquemart⁷⁸ !

Ici aussi apparaissent la fameuse moutarde suggérée par l'ancienne devise de la commune de Dijon et l'horloge-marionette Jacquemart, toutes deux également citées dans *Monsieur Robillard, ou le sous-lieutenant de hussards*. Cependant, la ballade III qui suit est plus proche de la partie finale chantée dans la pièce théâtrale :

Dijon, l'étranger,
Oiseau passager,
Aujourd'hui visite
Ton pesant château
Sans canon, sans eau,
Ta flèche bénite,
Tes tristes chartreux,
Cloître que des preux
L'ombre encor habite,
Et ton Jacquemart,
Las ! que rien n'abrite
Contre le brouillard⁷⁹.

Les vers chantés dans la pièce et dans cette ballade présentent en commun certaines combinaisons de mots : « oiseau passager » et « étranger », « sans eau » et « château », « Jacquemart » et « brouillard ». Bertrand a manifestement écrit la pièce de 1832 en

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 486.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 487.

prenant cette ballade dijonnaise comme point de départ ; mais une telle comparaison montre que ce qui est unique, dans *Monsieur Robillard, ou le sous-lieutenant de hussards*, c'est l'élément politique, comme l'illustre le vers « La devise / À toujours été / Gloire, patrie et liberté⁸⁰ ! ». Cette pièce de Bertrand datée de 1832 est donc intéressante en ce qu'elle présente Dijon telle qu'il la voyait à travers ses activités républicaines. Cependant, elle ne fut représentée qu'une fois, le 30 novembre 1832, puis annulée, ce qui fit dire à l'auteur qu'elle « a été jou[e] d'une manière incomplète ou plutôt [qu'elle] n'a pas été jou[e] du tout⁸¹ ». Plusieurs raisons peuvent expliquer cet échec, notamment les critiques virulentes tournées contre Bertrand, qui venait de quitter son poste de directeur du *Patriote de la Côte-d'Or*, ainsi que la préparation insatisfaisante de la représentation elle-même. Helen Poggenburg explique également : « Cette comédie mêlée de chant satirise la bourgeoisie du “juste milieu”. Elle ne manque ni de verve ni d'humour, mais elle est mal jouée et probablement mal chantée par des acteurs et des musiciens médiocres qui ont perdu le texte de l'auteur⁸². » De son côté, Éliane Lochot note : « Le préfet adresse au maire Hernoux un rappel à la loi, le directeur du théâtre n'a pas demandé ni donc reçu l'autorisation de faire la pièce de Bertrand⁸³. » En conséquence, l'œuvre fut sanctionnée par une interdiction et le poète ne protesta pas : il avait décidé de quitter Dijon en raison de son double échec au journal et au théâtre.

« Fantaisie » en tant que révolte

Les chercheurs sont divisés sur les positions politiques de Bertrand. Nicolas Wanlin a résumé le débat sur le sujet⁸⁴ : selon Fernand Rude, Bertrand était proche du saint-simonisme⁸⁵ ; Cargill Sprietsma le décrit comme un « bolcheviste » ou un « bouzingot »⁸⁶ ; tandis que Jean-Luc Steinmetz en fait un « petit-bourgeois⁸⁷ ». Nathalie Vincent-Munnia considère que ces thèmes politiques ont une importance secondaire et

⁸⁰ *Ibid.*, p. 640.

⁸¹ *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 2^e année, n° 125, 1^{er} décembre 1832, p. 3.

⁸² *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 21.

⁸³ Éliane Lochot, art. cit., p. 191.

⁸⁴ Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans « Gaspard de la Nuit »*, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2010, p. 311-312.

⁸⁵ Fernand Rude, *Aloysius Bertrand*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1971, p. 27-28.

⁸⁶ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 165-168. Roger Aïm affirme également que *Le Spectateur* traitait Bertrand de « bousingot » (Roger Aïm, *op. cit.*, p. 48).

⁸⁷ Steinmetz Jean-Luc, « Lire la nuit », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Classiques Garnier, 2010, p. 151.

juge que les convictions de Bertrand ne sont pas particulièrement visibles⁸⁸. Après avoir résumé les points de vue susmentionnés, Nicolas Wanlin les remet en question : « Si l'œuvre de Bertrand ne tient assurément pas de discours politique, on peut toutefois chercher à comprendre comment l'orientation politique du poète a pu déterminer son usage des arts dans *Gaspard de la Nuit*⁸⁹. » D'un autre côté, Filip Kekus considère que Bertrand était proche des « Jeunes-France »⁹⁰. Parallèlement aux spéculations sur ses opinions politiques, la position de Bertrand à l'égard du romantisme a également été classée dans plusieurs catégories, certains faisant de lui un romantique, d'autres un antiromantique ou encore un petit romantique.

Comment comprendre, en fin de compte, l'attitude de Bertrand à l'égard de la politique et du romantisme ? Éliane Lochot synthétise ainsi son évolution du journalisme vers la politique entre 1828 et 1832 :

Du jeune journaliste qui n'est habilité qu'à rédiger « des œuvres purement littéraires et philosophiques » au patriote promouvant les idées républicaines en passant par les critiques d'une société intrinsèquement inégalitaire, cette brève période offre une palette variée de l'expression de Bertrand dans une ville en permanente tension politique, économique, sociale et sanitaire. Malgré ses dires, Bertrand n'est pas durant ces quatre années un jeune homme pauvre, isolé ; il connaît de nombreuses personnalités des milieux politiques et socio-économiques dijonnais même s'il préfère *in fine* la reconnaissance parisienne aux propositions d'implantation en province⁹¹.

Comme le souligne Roger Aïm, « les deux départs de Louis de Dijon vers Paris ont la même cause : ses échecs journalistiques⁹² ». Cependant, l'expérience acquise par Bertrand, que ce soit dans *Le Provincial* en 1828 ou dans *Le Patriote de la Côte-d'Or* en 1832, n'a pas toujours été vaine et, comme le note Éliane Lochot, elle lui a permis d'élargir ses contacts. Bertrand est arrivé à Paris le 6 ou le 8 janvier 1833, et s'est installé « n° 18, rue du Bouloi, à l'Hôtel du Commerce »⁹³. Là, il se serait remis sérieusement à travailler son recueil de poèmes, dont la publication était reportée depuis sa parution avortée, tout en cherchant un emploi avec l'aide de ses connaissances. Le manuscrit, qui sera rebaptisé *Gaspard de la Nuit*, est caractéristique de son style des quatre années sur

⁸⁸ Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 1996, p. 290.

⁸⁹ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 312.

⁹⁰ Filip Kekus, « Gaspard de la Nuit et la fantaisie romantique », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, *op. cit.*, p. 63.

⁹¹ Éliane Lochot, *art. cit.*, p. 191.

⁹² Roger Aïm, *op. cit.*, p. 50.

⁹³ Voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 59.

lesquelles Éliane Lochot s'est concentrée, notamment 1831 et 1832, après son retour à Dijon. Par exemple, « Le Père Chancenet », publié dans *Le Patriote de la Côte-d'Or* le 3 novembre 1831, est le récit d'un prêtre qui raconte une histoire à un homme qui l'écoute :

Un soir j'étais seul près du père Chancenet ; le vieillard, malade depuis quelques jours d'une légère indisposition, était assis dans un fauteuil. Son sourire conservait la même grâce, la même mansuétude, et il ne semblait pas souffrir. La vue de cette paix inaltérable me remplissait d'émotion. Je lui demandai quel secret de bonheur il avait reçu de Dieu pour être si calme après quatre-vingt-neuf ans d'orages.

« L'amour du prochain, me répondit-il. »

« Eh ! Qu'avez vous appris dans votre vie », ajoutai-je ?

Le père Chancenet plaça dans ma main un petit livre avec des agrafes de cuivre et me dit :

« J'ai vécu ce que vivent les hommes, et vous supposez que j'ai amassé beaucoup de science. Vous ne vous trompez pas. Ce livre contient tout ce qui est vérité, l'intelligence des choses cachées, et la véritable définition de la liberté. Mon père, qui l'avait reçu de ses ancêtres, me l'a transmis. C'est le fruit de leur sagesse, et j'y ai consigné mes propres observations. Puisque je n'ai point de fils, vous serez mon légataire ».

J'emportai le précieux livre, et j'étais à peine dans ma chambre que je m'empressai de l'ouvrir. Quel fut mon étonnement de n'y trouver que des pages blanches ! Je retournai aussitôt chez le père Chancenet pour lui demander l'explication de cette énigme. Le vieillard venait d'expirer⁹⁴.

Cette description, en particulier la séquence où le prêtre donne son livre à l'auditeur, rappelle la première préface de *Gaspard de la Nuit*, où le héros, qui racontait également son histoire personnelle, confie le manuscrit à l'auditeur-narrateur :

Ce manuscrit, [...] vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenus mes élucubrations⁹⁵.

Dans le récit du *Provincial*, le livre est censé inclure « tout ce qui est vérité, l'intelligence des choses cachées, et la véritable définition de la liberté », mais il est devenu, dans *Gaspard de la Nuit*, un livre contenant « divers procédés nouveaux

⁹⁴ L[ouis] B[ertrand], « Le Père Chancenet », art. cit., p. 2.

⁹⁵ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 103.

d'harmonie et de couleur ». Cela semble également indiquer que Bertrand, qui s'était engagé dans un mouvement politique pour la « liberté », s'était orienté vers la liberté des activités artistiques, y compris la peinture et la musique. D'ailleurs, « Les Chasseurs suisses », récit publié dans *Le Provincial* le 6 décembre 1831, commence par des textes concernant le diable :

- « Au diable la besace ! s'écria le vieillard. »
- « Le diable a bien souci de votre besace qui ne renferme que du plomb, de la poudre et du tabac, murmura le jeune homme. »
- « Le diable est bon enfant, répliqua maître Schwartz⁹⁶. »

Cela rappelle également le personnage de Gaspard de la Nuit, qui compare les deux éléments de l'art à Dieu et au Diable, et qui était à la poursuite de ce dernier, alors qu'il était lui-même le Diable. Le récit « Mon oncle essuya d'abord ses lunettes », publié le 1^{er} mars 1832, ne comporte pas non plus d'élément politique, mais présente des personnages importants pour *Gaspard de la Nuit* :

C'était un cahier de charmantes lithographies, dont la couverture portait pour titre : *Voyage en Bourgogne*. – Dix livraisons ; 1^{re} livraison. – Jobard, éditeur, à Dijon.

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

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

Le « Voyage en Bourgogne » n'a donc aux yeux de ces messieurs que le mérite d'attester les progrès de l'art en province au XIX^e siècle⁹⁷.

Ce sont précisément les artistes qui figurent dans le sous-titre « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot » qui apparaissent ici. De tout ce que Bertrand a écrit à l'époque, les exemples cités ci-dessus n'avaient que peu, voire pas de couleur politique ; et dans *Gaspard de la Nuit*, ils se rapprochent davantage de l'art. Comme le souligne Nicolas Wanlin, ces changements peuvent montrer que « son affichage de références artistiques anciennes pousserait plutôt à le rattacher à une doctrine de l'Art pour l'Art

⁹⁶ L[ouis] B[ertrand], « Les Chasseurs suisses », art. cit., p. 3.

⁹⁷ L[ouis] B[ertrand], « Mon oncle essuya d'abord ses lunettes », art. cit., p. 2. Cet oncle, selon Max Milner, est l'oncle maternel de Louis (Max Milner, préface de *Gaspard de la Nuit*, Gallimard, coll. Poésie, 1980, p. 55, note 23).

tournant le dos à toute forme de politique⁹⁸ ». Cette approche suppose, bien entendu, que l'on rattache l'œuvre de Bertrand à la « mode fantaisiste⁹⁹ » développée par Gautier à la fin des années 1830, correspondant à cette doctrine de la suprématie artistique, en particulier celle de l'Art pour l'Art. Nicolas Wanlin, quant à lui, voit dans ce choix de la préférence du poète pour la peinture flamande (et hollandaise), également liée au grotesque romantique, l'influence de son activité de démocrate, c'est-à-dire « un Bertrand attentif au peuple, aux différences de statut social, aux marginalités, volontiers convaincu du génie artistique populaire¹⁰⁰ ». Ce faisant, il se tourne vers Michelet, qui invoque le nom du même peintre pour défendre l'utilisation de l'art dans la recherche historique :

Allez à la bibliothèque, prenez Callot, prenez Rembrandt.
Rapprochement ridicule, direz-vous, et vous aurez raison, c'est mettre
le sable et le caillou d'un petit torrent sec, en présence d'un océan.
N'importe, regardez, étudiez, interrogez¹⁰¹.

Ce texte de Michelet se trouve au chapitre XXIV du tome XI de son *Histoire de France*, sous la rubrique « Callot et Rembrandt, la France et la Hollande ». Cet ouvrage a été publié en 1857, donc bien après *Gaspard de la Nuit*, mais il est possible que, comme Michelet, Bertrand, qui vivait à une époque où fleurissaient les études sur l'histoire de Prosper de Barante et les récits historiques de Walter Scott, se soit appuyé sur des tableaux représentant le peuple, confiant ainsi les valeurs politiques à l'art¹⁰². Du point de vue du poète, son intérêt pour l'histoire, la politique et la peinture peut être considéré, ainsi que le note Nicolas Wanlin, comme « une ouverture sur le réel¹⁰³ ».

S'il est difficile de trouver un discours politique dans *Gaspard de la Nuit*, il est possible d'y relever des déclarations suggérant une critique de l'aristocratie et des allégories démocratiques dans « Maître Ogier », « La Chanson du masque », « La Tour de Nesle » ou encore « La Messe de minuit ». Entre autres, dans « L'Air magique de Jehan de Vitteaux », le poète apparaît comme un être capable de se rebeller contre l'ordre existant¹⁰⁴. Le texte décrit un échange entre le chevalier assoiffé et le musicien, qui lui prête une gourde remplie de vin. Comme le chevalier ne le remercie pas, le musicien prend l'archet et joue une musique magique. Le chevalier, incapable de cesser de danser,

⁹⁸ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 309.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 310.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 311. Selon Nicolas Wanlin, « Bertrand ne semble pas, avant ses notes de 1841, faire de différence entre les manières flamande et hollandaise » (*ibid.*, p. 305).

¹⁰¹ Jules Michelet, *Histoire de France au XVII^e siècle*, t. XI : Henri IV et Richelieu, Chamerot, 1857, p. 454-455.

¹⁰² Voir également Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 310-311, note 60.

¹⁰³ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 310.

¹⁰⁴ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 271-272.

se rend et paye la boisson. Nathalie Vincent-Munnia explique ainsi cette courte histoire : « la poésie, représentée par la figure populaire du “clerc du gai savoir”, à pouvoir de renverser l’ordre social, incarné par le fier et riche chevalier que le musicien-magicien fait danser à la fin du poème¹⁰⁵. » Ce passage de la politique à l’art et la prise de conscience que le poète a le droit et la liberté de se rebeller contre la norme nous donnent, une fois de plus, l’occasion de rappeler la préface de Hugo aux *Orientales*, où le poète est présenté comme un « homme de fantaisie et de caprice, mais aussi de conviction et de probité¹⁰⁶ ». Il s’agit d’une « fantaisie » romantique signifiant la liberté de se rebeller contre la norme dans le romantisme des années 1830, ce que Filip Kekus affirme également :

La fantaisie étant d’essence romantique, elle partage et révèle les traits qui ont caractérisé les revendications esthétiques de l’« école moderne », au premier rang desquels une exigence nouvelle de liberté. Hugo est clair sur ce point : « La *liberté dans l’ordre*, la *liberté dans l’art*, tel doit être à mon sens le mot de ralliement politique et littéraire du XIX^e siècle » écrit-il dans une lettre adressée à Aloysius Bertrand. La génération romantique de 1830 s’est nourrie du mot d’ordre lancé par Hugo dans ses deux préfaces aux *Orientales* en 1829. « L’art n’a que faire des lisières, des menottes, des baillons », « le poète est libre », « qu’il aille où il veut en faisant ce qui lui plaît : c’est la loi », tel est le nouveau credo¹⁰⁷.

La puissante définition que Hugo donne du romantisme, « la liberté dans l’art », dans sa préface de *Cromwell* de 1827, figurait également dans celle des *Odes et ballades* de 1826. Cette « revendication romantique », que Bertrand a citée et adaptée dans ses poèmes et articles, a été poursuivie par Hugo dans *Les Orientales* de 1829, et fut également à l’origine de « l’art pour l’art »¹⁰⁸ ; il semble donc que Bertrand ait continué dans la même veine. Au sein d’un article paru dans *Le Patriote de la Côte-d’Or* en 1832, il cite une lettre qu’il a reçue de Hugo, mentionnée dans la citation ci-dessus. Il continuait probablement à être influencé par le cri de liberté et le mot d’ordre de « fantaisie » du grand auteur romantique. Il est donc nécessaire d’en savoir plus sur le comportement de Bertrand, qui était non seulement admiratif de Hugo, mais aussi désabusé et repoussé par ce dernier lors de son second et dernier séjour à Paris, alors qu’il venait d’achever *Gaspard de la Nuit*.

¹⁰⁵ Nathalie Vincent-Munnia, « Aloysius Bertrand ou le poème en prose entre Dijon et Paris », *La Toison d’Or*, n° 3, mai 2003, p. 17.

¹⁰⁶ Victor Hugo, « Préface de février 1829 » des *Orientales* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 582.

¹⁰⁷ Kekus Filip, *Nerval fantaisiste*, Classiques Garnier, 2019, p. 51.

¹⁰⁸ Voir également Victor Hugo, « Préface de l’édition originale » des *Orientales* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 1301, note 4.

De retour dans la capitale en 1833, Bertrand publia dans *Les Grâces. Journal du beau sexe*, sous la direction d'Amédée Gayet de Cesena, un ami dijonnais, une nouvelle intitulée « Perdue et retrouvée. Conte fantastique », ainsi que d'autres œuvres¹⁰⁹. Une lettre de cet ami signale également que Bertrand avait été chargé de transmettre un message à Hugo¹¹⁰. Il est donc tout à fait possible qu'il se soit à nouveau tourné vers lui, Sainte-Beuve et d'autres personnes qu'il avait rencontrées lors de son premier séjour dans la capitale. On pense que Bertrand a été présenté par Hugo ou Sainte-Beuve à Eugène Renduel, un éditeur de premier plan, qui soutenait également le mouvement romantique. Le poète était impatient de publier et, selon l'estimation d'Helen Poggenburg, dès avril 1833, il prépara une lettre publicitaire destinée à paraître dans le journal dijonnais :

Nous nous empressons d'annoncer la prochaine publication d'un livre fait pour exciter vivement la curiosité. Le libraire du romantisme fashionable, l'éditeur des œuvres de Victor Hugo, de Charles Nodier, d'Hoffmann, de Henri Heine, de Sainte-Beuve, du bibliophile Jacob, etc., M. Eugène Renduel vient de mettre sous presse une production littéraire en prose, qui, sous le titre neuf et piquant de *Gaspard de la Nuit*, se recommande aux lecteurs bourguignons par l'intérêt local de plusieurs des situations qu'il renferme, et par le nom de l'auteur, M. Louis Bertrand, notre jeune compatriote. Un des peintres les plus distingués de la nouvelle école, M. Louis Boulanger dont les belles compositions enrichissent la nouvelle édition des œuvres de Victor Hugo, a voulu concourir au succès du livre en l'illustrant de dix admirables eaux-fortes. La *Revue de la Côte-d'Or* publiera dès le jour de mise en vente un extrait de cet ouvrage qui serait dit-on, le précurseur d'un roman historique dont le sujet est tiré de l'histoire de Dijon aux temps de chevalerie¹¹¹.

Sont déjà mentionnés les noms de Hugo et de Nodier, à qui sont dédiés le premier et le dernier poèmes de *Gaspard de la Nuit*, ainsi que celui de E.T.A. Hoffmann, à l'origine du sous-titre. Bertrand manifeste son enthousiasme de publier un extrait de son livre dans un journal, probablement *Le Patriote de la Côte-d'Or*. Il cite, en outre, le nom d'un peintre, Louis Boulanger, qui était à l'époque un collaborateur de Hugo, ce qui suggère qu'il ne s'était pas encore complètement éloigné du romantisme et qu'il essayait toujours de tirer parti de sa popularité. Cependant, ce n'est qu'en 1836 que Bertrand, qui continuait à apporter des modifications au manuscrit, signe un contrat d'édition avec

¹⁰⁹ Ludovic Bertrand, « Perdue et retrouvée. Conte fantastique », *Les Grâces. Journal du beau sexe*, n° 7, 26 novembre 1833, p. 3-6.

¹¹⁰ « Veuillez, je vous prie, agréer mes excuses et les faire agréer à M. Victor Hugo. Je vous en serai infiniment obligé. Je n'ai plus eu le temps d'aller le voir. C'est presque impoli. » (Lettre d'Amédée Gayet de Cesena à Bertrand, 12 mars [1833] ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 881.)

¹¹¹ « Annonce par Bertrand de la publication de *Gaspard de la Nuit* » ; *ibid.*, p. 377-378.

Renduel. Cette période de 1833 à 1836 est aussi la plus prolifique du poète. Non seulement il s'essaie à l'écriture de récits fantastiques, dits hoffmanniens, mais il se remet également à la rédaction de pièces de théâtre, ce qu'il n'avait pas réussi à Dijon.

Bertrand est l'auteur de plusieurs pièces de théâtre : *Les Conversions*¹¹² et *Louise ou un pensionnat de demoiselles*¹¹³ en 1833, *Daniel* entre 1835 et 1837. Cette dernière œuvre a fait l'objet de plusieurs tentatives de représentation et de réécriture. D'abord, sous le titre *Le Lingot d'or*, comme drame mêlé de chants, en trois actes et six tableaux, elle a été jouée au Théâtre des Jeunes Artistes, à Paris, le 26 août 1835. Un an plus tard, le 22 août 1836, sa version augmentée d'un acte et d'un épilogue a été représentée au théâtre de la Gaîté, également à Paris, sous le titre *Peeter Waldeck ou la chute d'un homme* ; mais ces deux représentations firent un four et furent rapidement annulées. Enfin, en 1837, après quelques remaniements, Bertrand a achevé la pièce sous la forme d'un drame-ballade en trois actes sous le titre de *Daniel*. Il l'a présenté au Théâtre de la porte Saint-Martin, sous une scène de rêve pour la jeunesse de l'époque, c'est-à-dire « le temple du drame romantique¹¹⁴ », mais le théâtre a refusé de monter la pièce. Le texte de *Daniel* a survécu longtemps par fragments¹¹⁵, mais grâce à la découverte du manuscrit par Jacques-Rémi Dahan et à sa nouvelle publication en 2017, il peut désormais être lu dans son intégralité¹¹⁶. Bertrand s'est inspiré de la légende du bûcheron Martin Waldeck dans un roman de Walter Scott, *L'Antiquaire*¹¹⁷. Toutefois, comme le souligne Claire Bigel, on y reconnaît aussi l'influence des *Brigands* de Schiller (1781) et du *Faust* de Goethe (1808), dont la traduction par Nerval en 1828 avait attiré d'attention¹¹⁸. L'intrigue reflète la mode de l'époque, puisque le protagoniste Daniel est séduit par le diable et en fait les frais après avoir réalisé son ambition. Xavier Malassagne compare les trois actes à des tableaux : « *Daniel* se construit avec trois tableaux clairement délimités. [...] Daniel travaille avec ses frères dans la Forêt-Noire, puis il rejoint Stuttgart en ayant succombé à la séduction

¹¹² Ludovic Bertrand, « Les conversions (proverbe dramatique) », *Les Grâces. Journal du beau sexe*, n° 4, 11 novembre 1833, p. 1-6.

¹¹³ Cette œuvre n'existait qu'à l'état de manuscrit, mais Bertrand Guégan l'a rétablie et publiée. Voir *Le Keepsake fantastique. Poésies, chroniques et essais. Théâtre inédit. Correspondance* par Aloysius Bertrand, édité par Bertrand Guégan, avec des bois et des lithographies de Celestin Nanteuil, Deveria, Jehannot, etc., La Sirène, coll. Collection romantique, 1923.

¹¹⁴ Georges Zaragoza, « Le théâtre peut-il être fantastique ? À propos de *Daniel* », *Revue Bertrand*, n° 3, 2020, p. 137.

¹¹⁵ Voir Jules Marsan, *Bohème romantique (Documents inédits)*, Éditions des Cahiers libres, 1929, p. 34-49.

¹¹⁶ Aloysius Bertrand, *Daniel : drame-ballade en trois actes*, introduction, établissement du texte et annotation par Jacques-Rémi Dahan, Tusson, Du Lérot, 2017. Voir également Jacques-Rémi Dahan, « *Daniel*, ou le drame mal-aimé », *La Giroflée. Bulletin de l'association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand* (La Madeleine), n° 8, 2016, p. 21-27.

¹¹⁷ Voir Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 192.

¹¹⁸ Claire Bigel, « *Daniel*, du *Strum und Drang* au drame romantique », *Revue Bertrand*, n° 3, 2020, p. 209.

d'un démon, enfin, devenu comte du lieu, il paie de sa vie son ambition¹¹⁹. » De même, Georges Zaragoza les assimile à trois moments de la vie de Daniel : « l'apparition mystérieuse du lingot comme point de départ de son aventure, l'arrivée à "Stuttgard" où il doit se fixer, puis l'épisode de sa chute¹²⁰ ». Ces trois actes ont pour cadre, respectivement, une forêt sombre, une ville commerçante et une chambre gothique. Selon Claire Bigel, le décor du deuxième acte, en particulier, comporte une atmosphère grotesque rappelant les peintures de genre préférées de Bertrand, à laquelle se mêle une tonalité drôle et comique¹²¹. En comparaison, « le côté du sublime¹²² » se retrouve dans les deux premiers actes. La pièce est donc assez proche d'un scénario romantique, comme si elle illustrait la théorie de la préface de *Cromwell*. Néanmoins, la réaction qu'a suscitée la pièce a été, en grande partie, la condamnation de son « invraisemblance » dans toutes les versions¹²³. Selon Georges Zaragoza, les autres pièces de Bertrand étaient simplistes, incorporaient « une veine facile » comme celle des chansons populaires de l'époque, et visaient à « un accueil favorable à peu de frais »¹²⁴, tandis que *Daniel* est une pièce ambitieuse, intégrant de nouveaux éléments :

Avec *Daniel*, tout change. Bertrand se tourne délibérément vers cette veine qui nourrit son recueil de poèmes en prose, à savoir le mystère, la légende, l'incertain, le fantastique en somme. C'est comme si l'écriture de ce drame-ballade marquait la volonté chez son auteur de frapper un grand coup ; s'il veut réussir dans le théâtre, il faut s'en donner les moyens et produire enfin, une œuvre dans le droit fil de son imaginaire¹²⁵.

Daniel, comme *Gaspard de la Nuit* où Bertrand « se montre l'héritier de Nodier, et le frère de Gérard de Nerval¹²⁶ », est fondée sur l'essence de l'inspiration ou de l'imagination. Le diable y apparaît comme un mystérieux voyageur qui visite une cabane dans la forêt. Georges Zaragoza voit dans ce démon à forme humaine la dualité, caractéristique du fantastique, et donc de la littérature romantique, ce qui s'apparente aussi au personnage Gaspard de la Nuit, qui est à la fois poète et démon : « Ce voyageur combine donc assez justement les caractères d'un être fantastique, à savoir une apparence

¹¹⁹ Xavier Malassagne, « *Daniel*, une pièce de l'enfermement », *Revue Bertrand*, n° 4, 2021, p. 38.

¹²⁰ Georges Zaragoza, art. cit., p. 148.

¹²¹ Claire Bigel, art. cit., p. 212.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Jules Marsan, par exemple, présente les impressions suivantes : « C'est une succession étourdissante de scènes romantiques, les unes intéressantes, les autres inutiles, presque toutes invraisemblables, un roman en action, un véritable cauchemar. » (Jules Marsan, *op. cit.*, p. 35.)

¹²⁴ Georges Zaragoza, art. cit., p. 136.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 136-137.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 136.

qui lui confère un statut humain et une part d'ombre qui suggère d'autres caractères extraordinaires¹²⁷. » Dans la pièce, les personnages sont, à plusieurs reprises, associés au diable : Bertrand présente le protagoniste Daniel non pas par un « excès » d'énergie, mais par un « manque », comme quelqu'un qui peut se laisser abuser par le diable, et c'est peut-être là la perfection du héros qui anticipe « le désenchantement d'une génération bercée par l'épopée napoléonienne et qui refuse l'ennui de la médiocrité bourgeoise¹²⁸ » – le héros romantique. Georges Zaragoza analyse de la façon suivante les limites de la tentative de Bertrand de créer un drame-ballade fantastique :

Nous sommes au cœur de la difficulté majeure que le genre fantastique rencontre lorsqu'il cherche à emprunter la voie théâtrale. Le fantastique, on le sait, s'épanouit principalement dans le conte, c'est-à-dire le genre où la médiation d'une parole d'autorité est la plus forte, la plus essentielle à ce type de production ; et c'est précisément au théâtre que cette parole s'efface totalement pour laisser chaque personnage s'exprimer en son nom, en direct en quelque sorte. Vouloir contraindre le discours théâtral à être le véhicule du fantastique, c'est s'exposer au reproche d'in vraisemblance, ce qui fut le reproche principal formulé contre le drame de Bertrand, *Daniel*¹²⁹.

Les éléments fantastiques, trop abstraits pour être exprimés sur scène, n'étaient pas aisés à comprendre. L'échec de cette dernière tentative théâtrale fait prendre conscience à Bertrand, selon Georges Zaragoza, que « c'est bien dans le discours que naît la poétique de l'étrange, non dans le spectacle lui-même¹³⁰ », et il choisit alors de développer une nouvelle caractéristique au sein du recueil de poèmes. La tentative d'ajouter un élément fantastique, rappelant E.T.A. Hoffmann et d'autres littératures allemandes en vogue durant les années 1830, à un drame romantique inspiré par *Cromwell* et fondé sur Scott, son écrivain favori, est toutefois une manifestation précoce, pour le poète, d'une recherche d'originalité, d'une « fantaisie » qui défie la norme. Bertrand s'attache donc à trouver un nouveau genre, notamment en prose, répondant à une nouvelle exigence de liberté, qui ne soit ni un simple conte, ni une pièce de théâtre, mais un texte qui admette le fantastique ; et il s'agit certainement d'un genre né de la « fantaisie » traduisant la révolte de Bertrand, qui a toujours subi sa position marginale durant les années 1830.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 142.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 152.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 139.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 154.

2. QUESTIONS DE FORME

La Volupté, recueil de poèmes en vers

Dans son compte rendu de *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans*, où il formule une manifestation romantique, Bertrand affirme qu'un drame moderne doit être écrit en prose et fait, à cet égard, l'éloge de Scott. *Daniel*, inspiré de cet écrivain, est désigné comme un drame-ballade ; les répliques des personnages sont entrecoupées de chansons, dont certaines sont de longs discours descriptifs. En outre, l'atmosphère fantastique est très présente, rappelant les histoires fantastiques d'Hoffmann, qui vient de remplacer Scott. Il semble donc important de se pencher sur la manière dont Bertrand a choisi la prose et le genre de la poésie avant d'écrire *Gaspard de la Nuit*, afin de retracer la relation entre ses « fantaisies » et la fantaisie romantique rebelle des années 1830 à la recherche d'un espace libre. Comme l'indique Henri Scepi, « le choix d'une écriture de prose, dans ce moment de la révolution romantique, équivaut à un choix d'individuation – pour le sujet et pour le poème¹³¹ ». Bien évidemment, Bertrand, dès le départ, n'est en aucun cas un écrivain centré sur la prose. Comme Hugo, il expérimente des récits (nouvelles, chroniques, bambochades) et des pièces de théâtre, et compose de la poésie en vers (sonnets, ballades, etc.). Il envisage même un recueil de poèmes en vers parallèlement à la conception de *Gaspard de la Nuit* en prose.

Suzanne Bernard considère que la naissance de la poésie en prose est due à la sclérose de la poésie rimée et à une tentative « consciente » de Bertrand, qui crée justement un prototype du « poème en prose », différent de la « prose poétique »¹³². Shigeru Oikawa a souligné que ce point de vue ne tenait pas compte de l'existence de la poésie rimée de Bertrand¹³³. En effet, il est indéniable que son étude de ce type de poésie avait pris du retard par rapport à celle de *Gaspard de la Nuit*, car son recueil de poèmes en vers, *La Volupté*, n'a été édité par Cargill Sprietsma qu'en 1926¹³⁴. Or afin de comprendre pourquoi Bertrand a choisi la prose pour sa poésie, il est essentiel d'examiner sa relation à sa poésie en vers. Par exemple, outre la ballade qui figure dans la pièce

¹³¹ Henri Scepi, *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Honoré Champion, coll. Unichamp-Essentiel, 2012, p. 38.

¹³² Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959, p. 10-11 et p. 49-73.

¹³³ Shigeru Oikawa, « *Aloysius Bertrand no inbun-shi* » (« Le Poème en vers d'Aloysius Bertrand ») [en japonais], *Journal of Saitama University (Foreign Languages & Literature)* (Saitama, Japon), n° 14, septembre 1980, p. 23.

¹³⁴ Louis (dit Aloysius) Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, publiées d'après les manuscrits avec une préface, une introduction et des notes par Cargill Sprietsma, Honoré Champion, 1926 ; rééd. Genève, Slatkine, 1977.

intitulée *Monsieur Robillard, ou le sous-lieutenant de hussards*, Bertrand a écrit trois autres ballades sur le thème de Dijon. Cargill Sprietsma et Helen Poggenburg supposent que celles-ci ont été écrites entre 1829 et 1830. L'une d'elles, la ballade de Dijon I, et un sonnet, « À M. Eugène Renduel », ont été publiés dans l'ouvrage *Les Poètes français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française des origines jusqu'à nos jours*, édité par Eugène Crépet en 1862¹³⁵. La notice sur Bertrand est confiée à Charles Asselineau, qui publiera la deuxième édition de *Gaspard de la Nuit* en 1868. Il explique son intention d'introduire la poésie rimée de Bertrand en ces termes :

Louis Bertrand est un poète en prose ; poète non pas seulement par le sentiment, et par la pompe ou par l'élévation des pensées, comme on l'a pu dire des grands écrivains qui ont élevé la prose française à la hauteur du style épique ; mais par l'art même, par la façon, ainsi que l'a très-justement dit M. Sainte-Beuve : *ses jolies ballades dont la façon lui coûtait autant que des vers !* Car Bertrand a écrit aussi en vers ; et vraiment avec l'habileté merveilleuse qu'il avait à ordonner les mots et à varier les phrases, avec la science qu'il possédait du vocabulaire et du nombre, il serait surprenant qu'il n'y eût point essayé¹³⁶.

Asselineau apprécie le rapport de Bertrand à la langue et déclare qu'il est passé à la prose parce que son talent était à l'étroit dans le « petit vaisseau » de la rime¹³⁷. En 1872, Théodore de Banville cite la ballade de Dijon II, c'est-à-dire la première moitié du texte figurant au début de *Gaspard de la Nuit*, en tant que modèle de « vers de cinq syllabes » dans le *Petit traité de poésie française* :

Gothique donjon
Et flèche gothique,
Dans un ciel d'optique,
Là-bas, c'est Dijon.
Ses joyeuses treilles
N'ont point leurs pareilles
Ses clochers jadis
Se comptaient par dix¹³⁸.

Ce livre de Banville inclut « Les Djinns » des *Orientales* de Hugo, comme exemple de poème comprenant des vers de deux syllabes, et « Le pas d'armes du roi Jean » des

¹³⁵ *Les Poètes français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française des origines jusqu'à nos jours*, avec une notice littéraire sur chaque poète, précédé d'une introduction par Sainte-Beuve, publié sous la direction d'Eugène Crépet, Gide, t. IV, 1862, p. 697-700.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 697.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 697-698.

¹³⁸ Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Le Clère, 1872, p. 11.

Odes et ballades du même auteur, en tant que poème composé de vers de trois syllabes. Le poème en vers de Bertrand est ainsi placé aux côtés de ceux des grands poètes. En d'autres termes, Bertrand, que Banville qualifie d'« orfèvre de la forme », s'est également intéressé à la poésie rimée au point d'être cité en modèle par Banville¹³⁹. Sainte-Beuve connaissait également ces poèmes en vers, mais lorsqu'il édite le même *Gaspard de la Nuit*, il choisit de ne pas les inclure dans l'ouvrage et ne les cite que dans l'introduction¹⁴⁰. Il mentionne non seulement « La Chanson du pèlerin », dont Hugo fait l'éloge, mais également « La Jeune Fille », « L'Ange », « Un soir dans une chaumière », « À M. Eugène Renduel », tout en présentant la vie du poète, cités comme sources biographiques. Le critique avait connaissance de ces pièces, en partie grâce aux manuscrits posthumes de Bertrand, peut-être également de leur origine, parce que le poète les avait interprétées dans des salons parisiens.

L'organisation des poèmes en vers de Bertrand par Cargill Sprietsma donne une vue d'ensemble de ses regroupements poétiques rimés¹⁴¹. Le biographe montre qu'ils peuvent être divisés en deux catégories. La première se compose de quarante-cinq œuvres organisées sous le titre *La Volupté*, destinées à être publiées sous la forme d'un recueil de poèmes. Un plan de table des matières subsiste aujourd'hui et le recueil était prévu en deux parties, avec vingt-cinq poèmes dans la première et vingt dans la seconde, bien que de nombreux textes soient incomplets ou n'aient pas été découverts. La plupart des poèmes sont datés de 1823 et 1828, alors que Bertrand était membre du journal *Le Provincial*, et certains sont datés de 1834, indiquant qu'il a très tôt écrit en vers. Le recueil contient probablement des œuvres écrites entre 1834 et 1836, même si elles ne sont pas datées. La seconde catégorie comprend des œuvres de jeunesse qui n'ont pas été incluses dans la première, ainsi que d'autres, plus tardives, composées entre 1837 et 1840, que Cargill Sprietsma a regroupées sous le nom de « pièces diverses ». Cet aperçu signifie que Bertrand a continué à écrire des poèmes rimés, y compris pendant la rédaction de *Gaspard de la Nuit* ; l'idée selon laquelle il a abandonné le vers pour la poésie en prose est donc à rejeter¹⁴². Au contraire, le fait qu'il ait envisagé un recueil de poèmes en vers, *La Volupté*, comme pendant de son projet en prose, montre que, loin de négliger ou

¹³⁹ Voir Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit. Gaspard de la Nuit*, Presses universitaires de France-CNED, 2010, p. 71-72.

¹⁴⁰ Sainte-Beuve, « Aloysius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 75-85.

¹⁴¹ Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. cit.

¹⁴² Cargill Sprietsma, en particulier, estime que l'évolution de Bertrand vers la prose résulte de sa comparaison avec la poésie rimée des poètes romantiques : « Le jeune poète dut bientôt se rendre compte qu'il ne rivaliserait jamais avec les Lamartine, les Hugo et les Vigny ; il ne fit qu'imiter, et souvent faiblement. Or, comme le but de sa vie était l'immortalité par une création artistique, il chercha ailleurs. » (*ibid.*, p. VII.)

d'abandonner la poésie rimée, il en était tout à fait conscient et qu'il écrivait de la poésie en prose. Aurélie Loiseleur suggère également que son choix de la prose pourrait s'expliquer autrement que par un manque d'aptitude à la rime : « La genèse de *Gaspard de la Nuit* ne peut faire l'économie du corpus en vers de Bertrand, qui fut le creuset et l'école de cette œuvre nouvelle¹⁴³. »

Néanmoins, certains poèmes en vers de Bertrand peuvent être considérés comme de simples imitations romantiques. Par exemple, ainsi que le souligne Cargill Sprietsma, « Regrets », daté du 20 juin 1828, est une chanson banale à propos d'un amant qui s'en va, sur la tristesse des jours heureux rapidement envolés. Il est clair qu'il s'agit d'une imitation des « Regrets » de Hugo, les deux poèmes comportant une structure identique en matière de nombre de syllabes et de vers et partageant de nombreux termes – des vers entiers sont même repris du texte de Hugo¹⁴⁴. Il existe également de multiples poèmes, dont une pièce très romantique, « Regrets », où Bertrand dépeint sa vie sentimentale : « L'Ange », « Le Cimetière de fontaine » (1827), « La Jeune Fille » (1828), « À la lune » (1828), « Épithalame » (1833), « À une jeune fille » (1833), « Une autre vie » (1840), entre autres. Là encore, les dates montrent qu'il a écrit ces poèmes très peu de temps avant sa mort en 1841. De ce fait, il est difficile d'affirmer qu'il a abandonné la poésie romantique en vers dans les dernières années de sa vie. En outre, on trouve des traces d'exploration formelle dans certains passages de *La Volupté*, rappelant *Gaspard de la Nuit*. Selon Cargill Sprietsma, les vers réguliers consistaient, pour Bertrand, en une sorte d'« exercice¹⁴⁵ ». Aurélie Loiseleur, quant à elle, fournit à cet égard l'explication suivante :

Charles Asselineau, en 1857, dénonce cette pléthore de poètes qui copient toujours les grands romantiques. [...] Cependant, la production poétique de Bertrand n'est pas réductible à ces redites plutôt ternes. Le vers est aussi pour lui un premier terrain d'exploration formelle¹⁴⁶.

Selon elle, la poésie rimée de Bertrand présente déjà des traces d'exploration formelle, ou « quelques réflexions métapoétiques¹⁴⁷ », qui peuvent être rapprochées de la poésie en prose. Luc Bonenfant souligne, pour sa part, que les trois poèmes sur Dijon sont descriptifs, sans refrain ni envoi¹⁴⁸. À son tour, Cargill Sprietsma signale que certains des poèmes en vers de Bertrand auraient été réécrits plus tard en prose, puis transformés en

¹⁴³ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴⁴ Pour une comparaison détaillée des deux œuvres, voir l'analyse de Cargill Sprietsma : Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. cit., p. 70-71.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. XI.

¹⁴⁶ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 79.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁸ Voir Luc Bonenfant, art. cit., p. 42.

poèmes dans *Gaspard de la Nuit*, dont notamment « L'Hôtellerie », « À Victor Hugo, sonnet », « Les Rameaux », « Mon rêve » et « À la lune ». En effet, parmi eux, le tout premier poème de *La Volupté*, « L'Hôtellerie », n'évoque pas seulement le Dijon médiéval comme dans la première préface de *Gaspard de la Nuit* : son atmosphère est semblable à un poème, renvoyant au genre des chroniques, comme « Maître Ogier (1407) » et « La Chasse (1412) ». Il existe plusieurs manuscrits de ce poème, mais aucun n'a survécu sous une forme achevée. Citons les trois premières parties de cette ballade divisée de I à V, selon la forme reproduite par Cargill Sprietsma :

I

Or, à la Cigogne,
Place du marché,
Le Duc de Bourgogne
Hier a couché,
Et ce soir encore
Son falot décore,
Comme il est minuit,
L'ogive fleurie
De l'hôtellerie
Qui bourdonne et crie
Rouge dans la nuit.

II

La borgne cuisine
Du logis flamand
Fume de résine,
Flambe de sarment ;
Et, chauffant à l'aise,
Ne vous en déplaie !
Sa grève au foyer,
Plus d'un homme d'armes
Écoute avec charmes
Les chiens tout en larmes
Dans l'ombre aboyer.

III

Ce ne sont qu'épées
De maint officier,
Finement trempées,
À pommeau d'acier,
Que robes de prêtres,
Que buffles de reîtres
Que housseaux d'archers,
Que bonnets sans nombre
Dont la grotesque ombre
Peint sur le mur sombre
De pointus clochers¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. cit., p. 5-6.

Les thèmes et les mots de cette ballade reviennent souvent dans *Gaspard de la Nuit*. Non seulement le duc de Bourgogne est repris, mais des adjectifs tels que « flamand » et « grotesque », clairement privilégiés par les romantiques, apparaissent. L'image du feu évoquée par des mots tels que « falot », « fume », « flambe » et « foyer », liée à l'alchimie et au sabbat, est fréquente dans *Gaspard de la Nuit*. Helen Poggenburg insiste sur cette atmosphère romantique, picturale et onirique qui leur est commune :

Cette ballade, qui reflète si fidèlement le goût de l'école romantique, est remarquable pour ses rythmes, pour son détail pictural et pour sa verve. Le lecteur de *Gaspard de la Nuit* sera frappé par la présence d'images qui réapparaissent dans un contexte pictural ou onirique dans les poèmes en prose – *les cigognes de Harlem*, *le jaune missel de Mon Bisaïeul*, *les vitraux plaintifs* qui rappellent *Ondine*, etc¹⁵⁰.

Cependant, concernant le passage de la forme rimée à la prose, « Les Rameaux » dans *La Volupté*, qui correspondent à « L'Office du soir » dans *Gaspard de la Nuit*, constituent un exemple précis. Citons les derniers vers des « Rameaux » :

Et moi, pèlerin que Lutèce
Nourrit d'espoir et de tristesse
Priant avec humble ferveur,
Je soupirais à l'écart : est-ce,
Est-ce enfin vous, ô Dieu Sauveur¹⁵¹ ?

Nous pouvons les mettre en regard des deux dernières strophes de « L'Office du soir » :

Et moi, pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues, il me semblait
ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement.

Je recueillais de loin quelques parfums de l'encensoir, et Dieu
permettait que je glanasse l'épi du pauvre derrière sa riche moisson¹⁵².

Toujours d'après Helen Poggenburg, ces deux poèmes comprennent les mêmes personnages, des « moines hypocrites et crasseux, serviteurs du diable », et les mêmes thèmes, comme l'esprit religieux, que Bertrand évoque rarement. Selon elle, le passage cité ci-dessus est un bon exemple du passage du vers à la prose¹⁵³. Bertrand aurait songé,

¹⁵⁰ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p 536, note 1.

¹⁵¹ Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. cit., p. 54.

¹⁵² *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p 150.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 533, notes 1-3.

à un moment donné, à insérer ses pièces de vers dans les épigraphes de *Gaspard de la Nuit*. Par exemple, dans le manuscrit autographe des « Deux Juifs », l'épigraphe est supprimée :

La ruelle est étroite, et ce sont des brigands
Qui pour vous poignarder ne mettraient pas de gants.
*Gaspard de la Nuit, Pièce inédite*¹⁵⁴

En outre, dans le manuscrit de « La Salamandre », l'épigraphe est également biffée : « Le pendu rit au soleil qui s'efface / en face¹⁵⁵ ». Cette dernière serait tirée du « Dizain en losange », un poème en vers assez inhabituel de Bertrand¹⁵⁶ :

du
pendu
le squelette,
le soir, reflète
les feux du couchant
là-bas, au penchant
morne et sévère
du calvaire
des trois
croix.

Cette forme caractéristique rappelle les œuvres de Charles Nodier comme *Trilby*, où une fée habite une cheminée et joue avec un fuseau, ou bien *Smarra*, dans laquelle les serviteurs d'une sorcière utilisent des dés en forme de diamant pour pratiquer la divination. On trouve aussi dans ce poème « la tentative de systématiser et de dépasser l'innovation de Victor Hugo dans "Les Djinns" des *Orientales* (1829), poème qui va crescendo puis decrescendo, le volume des vers mimant l'attaque qu'ils sont chargés de décrire¹⁵⁷ ». En effet, Hugo, dans « Les Djinns », utilise une forme de crescendo et de decrescendo dans laquelle le nombre de syllabes de chaque strophe passe de deux à dix puis revient progressivement à deux. Citons ci-dessous les vers de deux et de trois syllabes :

Murs, ville,
Et port,
Asile

¹⁵⁴ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], BnF, Département des manuscrits, NAF 25276, p. 41 v°. Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 306.

¹⁵⁵ *Gaspard de la Nuit* [manuscrits], *op. cit.*, p. 80 v°. Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 327.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 510.

¹⁵⁷ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 80.

De mort,
Mer grise
Où brise
La brise,
Tout dort.

Dans la plaine
Naît un bruit.
C'est l'haleine
De la nuit.
Elle brame
Comme une âme
Qu'une flamme
Toujours suit¹⁵⁸ !

Dans « Dizain en losange », le travail de Bertrand est semblable à celui de Hugo : augmentation du nombre des syllabes, passant d'une à cinq, puis diminution de cinq à une. D'un point de vue formel, la poésie de Bertrand paraît nouvelle, car le poète met l'accent sur l'augmentation et la diminution en faisant de chaque syllabe un vers, l'ensemble prenant visuellement l'apparence d'un diamant. Il a tenté d'écrire d'autres poèmes dans la même forme que ce « Dizain en losange ». Deux ébauches d'« Épilogue », comportent toutes deux de nombreuses lignes blanches. Dans la première, le nombre de syllabes est écrit avec une large marge à gauche de chaque ligne, indiquant que le texte a été rédigé de façon systématique. Il semble qu'il ait aussi voulu mettre en relief l'augmentation et la diminution du nombre de syllabes, passant d'une à douze¹⁵⁹ :

1 J'ai
2 poète,
3 dégagé
4 de sa boîte
5 mon sistre poudreux
6 pour vous chanter les preux
[...]
12 trésors de ... de prière et d'amour ;

[...]

2 Sinon
1 Non !

Le manuscrit porte en note de bas de page : « Point de vers de 9 ni de 11 syllabes ». Helen Poggenburg pense donc que le poète s'intéressait à la versification, en particulier

¹⁵⁸ Victor Hugo, « Les Djinnns » ; *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. I, p. 412.

¹⁵⁹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 546.

aux mètres impairs¹⁶⁰. De l'autre « Épilogue », seuls le début et la fin sont lisibles¹⁶¹ :

Si
Souci
J'ai du nombre

[...]

J'ai
piqueur
peur.

Le manuscrit contient également deux notes importantes dans un coin de la page. L'une est considérée par Helen Poggenburg comme « un commentaire en vers plus étendu sur la poésie¹⁶² » :

Il est vrai
Pour vous la poésie est montrer belles choses
Mais nul de nos auteurs ne manque de vos gloses¹⁶³.

Cela pourrait signifier que Bertrand était attentif à la forme extérieure de ses poèmes. L'autre note de bas de page indique : « Si je vous dénombre les fautes qui jonchent comme une ombre ce livre que j'avais destiné aux dames et aux cavaliers de la ville et de la cour, c'est que pour mériter un peu de renommée de n'avoir pas assez lutté contre l'hydre du mètre et de la rime j'ai, j'aurai, piqueur, peur¹⁶⁴. » Helen Poggenburg y voit « une boutade qui n'est pas sans importance et qui pourrait se rapporter à *Gaspard de la Nuit*¹⁶⁵ ». Or la fin de cette note « j'ai, j'aurai, piqueur, peur » coïncide avec la dernière partie du brouillon du poème en losange. On voit là une source du processus créatif de Bertrand, qui a d'abord écrit une partie du contenu du poème, puis a tenté de placer les mots en fonction du nombre de syllabes.

Si nombre de poèmes rimés comportent des éléments romantiques, d'autres sont plus inventifs et mettent l'accent sur la liberté qui avait déjà germé en eux jusqu'à l'exploration formelle. Luc Bonenfant explique ces procédés de cette manière : « Enjambements nombreux, césures irrégulières et vers de différentes longueurs : la facture des poèmes en vers de Bertrand montre combien il fut sensible aux innovations

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 545, note 1.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 546.

¹⁶² *Ibid.*, p. 547.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

du temps. » Puis il conclut : « De toute évidence, Bertrand cherche là à repousser les cadres *formels* du vers tel que celui-ci existe à l'époque¹⁶⁶. » Ce faisant, notre poète semble à nouveau avoir été influencé par Walter Scott. En effet, durant cette période, alors qu'il expérimente des formes de rimes libres, la poésie traduite semble également très populaire, et une place est accordée à une poésie encore plus libre.

L'influence de la traduction : « ballade en prose »

Anthony Glinoyer, dans sa description des années 1820, qui correspond à la période de développement du courant frénétique, cite Byron, Scott et Hoffmann, et soutient : « C'est bien sous le signe des littératures étrangères que se jouent les premières scènes de la bataille romantique¹⁶⁷. » En effet, Émile Deschamps, précurseur du premier cénacle romantique, partageait l'affirmation du *Globe* selon laquelle « le temps des imitations est passé. Il faut créer ou traduire¹⁶⁸ ». Il insiste sur le fait qu'à une époque où il n'y a pas de théories romantiques ni d'œuvres représentatives comme celle de Hugo, il importe d'apprendre par la traduction : « En vérité, jusqu'à ce qu'il se présente un génie inventeur, les traducteurs doivent avoir la préférence¹⁶⁹. » Dans cette atmosphère, Bertrand se serait également adonné à l'œuvre de Scott autant qu'à celle de Chateaubriand, en particulier entre 1827 et 1828, alors qu'il ne connaissait pas encore Paris. L'écrivain écossais jouissait d'une popularité remarquable en France, à tel point que, dès 1823, de nombreux jeunes gens de province venaient à Paris avec des romans historiques à la mode de Scott, qui avaient déjà remplacé les romans noirs, provisoirement populaires¹⁷⁰. Ces fondements du mouvement romantique avaient toutefois été préparés par de nombreuses autres traductions, comme en témoignent les *Études françaises et étrangères* d'Émile Deschamps. Suzanne Bernard rappelle que les traductions d'Horace, du Tasse et de Milton, et plus précisément celles de L'Edda en 1756 et 1777, de Gessner en 1762 et de Young en 1769, étaient particulièrement populaires¹⁷¹, et que « toutes [...] furent écrites en prose¹⁷² ». En outre, Loève-Weimars, principal traducteur d'Hoffmann depuis 1829, s'attachait depuis longtemps à faire connaître d'autres auteurs et avait publié, en 1825,

¹⁶⁶ Luc Bonenfant, art. cit., p. 42.

¹⁶⁷ Anthony Glinoyer, *La Littérature frénétique*, PUF, coll. Les Littéraires, 2009, p. 92.

¹⁶⁸ Émile Deschamps, *Études françaises et étrangères*, op. cit., p. XLIII.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. XXXVI.

¹⁷⁰ Anthony Glinoyer, op. cit., p. 93-95.

¹⁷¹ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959, p. 25.

¹⁷² *Ibid.*

*Ballades, légendes et chants de l'Angleterre et de l'Écosse*¹⁷³. On y trouve des œuvres qui semblent avoir inspiré les refrains et les répétitions dans *Gaspard de la Nuit* et qui auraient exercé une influence déterminante sur les poètes dijonnais, comme le souligne également Suzanne Bernard : « Outre qu'il contient déjà des ballades traduites de Scott, ces refrains et répétitions [...] sont une des lois du genre ; enfin on y trouve quantité de ballades fantastiques, toutes peuplées de spectres, de sorciers, d'esprits ou d'ondins, qui jouent un si grand rôle dans la littérature populaire¹⁷⁴. » Jean Richer remarque, de son côté, l'influence des *Contes du gay savoir. Ballades, fabliaux et traditions du Moyen Âge*, ouvrage publié en 1828 par Ferdinand Langlais¹⁷⁵. C'est certainement de ce livre que provient l'épigraphe de l'édition finale du « Clair de lune » de *Gaspard de la Nuit*, et il ne fait aucun doute que le poète le connaissait¹⁷⁶. Bien que de nombreux ouvrages traduits aient influencé la méthode poétique de Bertrand, il n'est pas aisé de corroborer avec certitude leur relation. Explorons toutefois le processus de changement dans son écriture poétique en suivant les indices qu'il a pu laisser dans son œuvre.

Bertrand aurait en effet laissé un certain nombre d'œuvres en vers influencées par Scott, en se concentrant particulièrement sur l'année 1828. Cargill Sprietsma pense que « les archives de la *Société d'Études* portent, pour cette année, parmi les pièces reçues, *Jock d'Hazeldean, traduit de l'Anglais, et Trois ballades écossaises*¹⁷⁷ » de Bertrand. La table des matières que notre poète avait préparée pour *La Volupté* énumère bien trois poèmes successifs, regroupés sous le nom de Scott : « Les Maraudeurs écossais », « La Nourrice » et « Jock d'Hazeldean ». Ils ont été reproduits par Cargill Sprietsma en tant que « trois ballades écossaises ». Les deux derniers ont paru dans *Le Provincial* respectivement le 1^{er} juin et le 6 juillet 1828¹⁷⁸. Le premier aurait été inspiré par « *Lullaby of an Infant Chief* » (1815), le second par « *Jock of Hazeldean* » (1816). De même, « Les Maraudeurs écossais » serait fondé sur « *The Foray* » de l'auteur écossais. Puisque de nombreux livres de lui étaient disponibles à la fois en anglais et en français, il n'est pas

¹⁷³ *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Écosse*, par Walter Scott, Thomas Moore, Campbell et les anciens poètes, publiés et précédés d'une introduction par Adolphe Loève-Veimars, Renouard, 1825.

¹⁷⁴ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 52.

¹⁷⁵ Jean Richer, introduction de *Gaspard de la Nuit*, Flammarion, coll. Nouvelle Bibliothèque romantique, 1972, p. 6. Ferdinand Langlais est le pseudonyme de Joseph Adolphe Langlois (1798-1867). Voir également Ferdinand Langlé, *Les Contes du gay savoir. Ballades, fabliaux et traditions du Moyen Âge*, ornés de vignettes et fleurons imités des manuscrits originaux, par Bonington et Monnier, Firmin Didot pour Lami Denozan, 1828.

¹⁷⁶ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 173 et p. 320, note 2.

¹⁷⁷ Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. cit., p. 58.

¹⁷⁸ J[acques]-L[ouis] B[ertrand], « La Nourrice. Ballade écossaise (Walter Scott) », *Le Provincial* (Dijon), n° 11, 1^{er} juin 1828, p. 52 ; J[acques] L[ouis]-Bertrand, « Jock d'Hazeldean », *ibid.*, n° 21, 6 juillet 1828, p. 101.

possible de savoir exactement lesquels Bertrand a consultés. Par exemple, *The Poetical Works of Sir Walter Scott* de 1826 contient plusieurs ballades de Scott dans leur texte original¹⁷⁹. Le livre a été publié à Paris, il était donc largement disponible en France, et l'on pense que Bertrand y a eu accès. Les trois œuvres mentionnées, « *The Foray* », « *Lullaby of an Infant Chief* » et « *Jock of Hazeldean* », sont incluses dans ce livre. Cependant, le travail de Bertrand aurait consisté en une imitation ou en une adaptation, plutôt qu'en une traduction exacte. Regardons en premier lieu la « *Lullaby of an Infant Chief* » :

O hush thee, my babie, thy sire was a knight ;
 Thy mother a lady, both lovely and bright ;
 The woods and the glens, from the towers which we see,
 They all are belonging, dear babie, to thee.
 O ho ro, i ri ri, cadil gu lo,
 O ho ro, i ri ri ri, etc.

O fear not the bugle, though loudly it blows,
 It calls but the warders that guard thy repose ;
 Their bows would be bended, their blades would be red,
 Ere the step of a foeman draws near to thy bed.
 O ho ro, i ri ri, etc.

O hush thee, my babie, the time will soon come,
 When the sleep shall be broken by trumpet and drum ;
 Then hush thee, my darling, take rest while you may,
 For strife comes with manhood, and waking with day.
 O ho ro, i ri ri, etc.¹⁸⁰.

Le texte est écrit comme une chanson, comportant un certain rythme, et laisse entendre la voix d'une mère qui essaie d'endormir son enfant. Il est impossible de le traduire selon les conventions classiques de la poésie française de l'époque sans en altérer l'esthétique. La liberté des ballades étrangères, qui ne répondaient pas à des règles aussi strictes que les ballades françaises et qui étaient suffisamment souples pour intégrer des chansons populaires, a été utile à la fois pour la traduction et pour le développement de la poésie française elle-même : « La ballade française était, par définition, très codifiée, tandis que la ballade anglaise ou allemande était beaucoup plus souple et fluide : elle peut

¹⁷⁹ Walter Scott, *The Poetical Works*, A. and W. Galignani, vol. VII, 1826. Les deux poèmes, « *Lullaby of an Infant Chief* » et « *Jock of Hazeldean* », sont également publiés dans le recueil complet, traduits et repris en prose en tant que « Le Chant de la Nourrice » et « Jock d'Hazeldean ». (*Œuvres complètes* de Walter Scott, Gosselin, 1826.)

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 272. Voir également Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. cit., p. 64.

n'observer ni forme fixe ni structure rimique¹⁸¹. » Néanmoins, Bertrand, qui était toujours attaché à la poésie en vers, a apporté des changements significatifs à ce poème, l'ayant beaucoup retravaillé :

LA NOURRICE.
Ballade écossaise. (WALTER SCOTT)

Clos ta paupière, enfant, et ta bouche vermeille ;
Sommeille jusqu'au jour, sommeille en paix, sommeille.

Cesse tes cris, sommeille, ô mon beau nourrisson !
Endors-toi mollement au bruit de ma chanson.
Héritier de Donald, qui ne fais que de naître,
Ces lointaines forêts, ces vallons, ce torrent,
Ces blanches tours qu'on voit par la haute fenêtre,
Seront un jour à toi lorsque tu seras grand.

Clos ta paupière, enfant, et ta bouche vermeille ;
Sommeille jusqu'au jour, sommeille en paix, sommeille.

Sommeille et ne crains plus que les accents du cor
Viennent épouvanter tes doux songes encor.
Ces guerriers valeureux protègent ton enfance ;
Avant qu'un ennemi jusqu'à toi se glissant,
Dans ton berceau d'osier t'eût ravi sans défense,
Leurs glaives seraient teints du plus pur de son sang.

Clos ta paupière, enfant, et ta bouche vermeille ;
Sommeille jusqu'au jour, sommeille en paix, sommeille.

Trop tôt viendra le temps où le clairon vainqueur,
T'éveillant en sursaut, fera battre ton cœur.
Mais à présent sommeille ; attends que l'aube naisse ;
Sommeille en paix, sommeille en cet heureux séjour ;
Car la soif des combats vient avec la jeunesse.
Comme le doux réveil avec l'aube du jour.

Clos ta paupière, enfant, et ta bouche vermeille ;
Sommeille jusqu'au jour, sommeille en paix, sommeille¹⁸².

Bertrand reprend la répétition de Scott « O ho ro, i ri ri, etc. », la voix d'une mère allaitant son enfant pour l'endormir, retravaillée en deux vers. Toutefois, ce poème étant plus volumineux que l'original, il semble plus approprié de le considérer comme une adaptation conçue dans le style de Bertrand, tout en restant une traduction de Scott. En

¹⁸¹ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸² J[acques]-L[ouis] Bertrand, « La Nourrice. Ballade écossaise (Walter Scott) », art. cit., p. 52.

revanche, « Jock d'Hazeldean », publié le mois suivant, est beaucoup plus simple, les poèmes de Scott et de Bertrand apparaissant à première vue dans une relation de traduction. Citons la première partie de « *Jock of Hazeldean* » de Scott :

« Why weep ye by the tide, ladie ?
Why weep ye by the tide ?
I'll wed ye to my youngest son,
And ye sall by his bride :
And ye sall be his bride, ladie,
Sae comely to be seem » –
But aye she loot the tears down fa'
For Jock of Hazeldean¹⁸³.

Si, au premier abord, la traduction de Bertrand en 1828 reste fidèle au texte original, une comparaison approfondie montre qu'elle a été légèrement modifiée, comme nous pouvons le voir :

« Pourquoi pleurer, pourquoi pleurer,
« Pourquoi pleurer dans la prairie ?
« Franck jure de vous adorer !
« Pourquoi pleurer dans la prairie ?
« Oh ! combien vous serez chérie !
« Oui, c'est demain, oui, c'est demain
« Que vous lui donnez votre main ;
« Oui c'est demain qu'on vous marie. »

Mais elle pleurait tristement,
Parce que Jock est son amant¹⁸⁴.

Hormis les deux derniers qui sont fidèles à l'original, les vers diffèrent quelque peu et leur nombre a augmenté. Or, avant Bertrand, Loève-Weimars avait, en 1825, traduit le recueil dans lequel figure ce poème. Cette section est ainsi traduite :

« Pourquoi pleurez-vous sans cesse, aimable fille ? Pourquoi pleurez-vous sans cesse ? Je vous marierai au plus jeune de mes fils, et vous serez son épouse ; et vous serez son épouse, ô fille si charmante à voir ! » Mais hélas ! elle laissa tomber des larmes pour Jock d'Hazeldean¹⁸⁵.

La traduction de Loève-Weimars est en prose, assez proche de la forme dans

¹⁸³ Walter Scott, *The Poetical Works*, op. cit., p. 271. Voir également Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. cit., p. 65.

¹⁸⁴ J[acques] L[ouis]-Bertrand, « Jock d'Hazeldean », art. cit, p. 101.

¹⁸⁵ *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Écosse*, op. cit., p. 370.

Gaspard de la Nuit. Cependant, Bertrand ne renonçait jamais à traduire en vers lorsqu'il s'agissait de Scott. En effet, ces trois poèmes à la manière de l'écrivain écossais, « Les Maraudeurs écossais », « La Nourrice » et « Jock d'Hazeldean », devaient être inclus dans *La Volupté*, un recueil de poèmes en vers. Par la suite, l'admiration de Bertrand pour Scott semble s'être atténuée, car la célébrité de l'écrivain commençait à décliner en raison de la grande popularité d'Hoffmann à partir de 1830 environ. On peut donc supposer que c'est lors de son premier séjour à Paris, après 1829, que Bertrand a découvert le recueil de traductions de Loève-Weimars de 1825, qui s'était fait connaître avec les traductions d'Hoffmann, et probablement après sa propre traduction en 1828. Bertrand considérait pourtant l'écrivain écossais comme le modèle du drame moderne dans son propre manifeste romantique de 1828. Ce n'est qu'entre 1835 et 1837 qu'il a écrit *Daniel*, un drame fondé sur la légende du bûcheron Martin Waldeck dans *L'Antiquaire* de Scott. En outre, certains poèmes de *Gaspard de la Nuit* ont également survécu avec des épigraphes tirées de l'œuvre du même auteur. Par exemple, « À M. Victor Hugo » et « Messire Jean » contiennent des épigraphes citées de *L'Abbé* ; « Mon bisaïeul » et « La Citadelle de Wolgast » reprennent celles de *Woodstock* ; « La Poterne du Louvre », celles du *Lai du ménestrel*. Dans chaque cas, Scott demeurait, pour Bertrand, un modèle de la poésie en vers, du drame ou de l'épigraphe, sans lien direct avec la forme de *Gaspard de la Nuit*.

Tout en traduisant la littérature étrangère de Scott, il semble plutôt que ce soient les tentatives d'un écrivain français qui aient conduit aux premiers poèmes en prose de Bertrand – ce dernier ayant appris l'idée de la traduction, et donc de la poésie en prose, auprès d'écrivains français. Suzanne Bernard cite ainsi Chateaubriand, autre écrivain très admiré par Bertrand, comme une influence majeure de son renouvellement stylistique. Ce grand auteur français a non seulement insufflé une atmosphère poétique à sa prose, dite prose poétique, mais il a aussi parfois créé sa propre écriture à l'aide de la traduction. Suzanne Bernard observe que les « chansons indiennes », qui apparaissent dans *Atala*, préfigurent « la composition et le rythme du poème en prose tel qu'Aloysius Bertrand le formulera¹⁸⁶ ». De même, pour Henri Corbat, Bertrand « découvre, dans *Atala*, un chant où cinq alinéas ordonnent une prose poétique, musicale et sans rime¹⁸⁷ ». Dans le texte de Chateaubriand, « le guerrier, en se glissant dans les ombres, chantait à demi-voix ces paroles » :

« Je devancerai les pas du jour sur le sommet des montagnes, pour
chercher ma colombe solitaire parmi les chênes de la forêt.
« J'ai attaché à son cou un collier de porcelaines ; on y voit trois

¹⁸⁶ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸⁷ Henri Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, José Corti, 1975, p. 46.

grains rouges pour mon amour, trois violets pour mes craintes, trois bleus pour mes espérances.

« Mila a les yeux d'une hermine et la chevelure légère d'un champ de riz ; sa bouche est un coquillage rose, garni de perles ; ses deux seins sont comme deux petits chevreaux sans tache, nés au même jour, d'une seule mère.

« Puisse Mila éteindre ce flambeau ! Puisse sa bouche verser sur lui une ombre voluptueuse ! Je fertiliserai son sein. L'espoir de la patrie pendra à sa mamelle féconde, et je fumerai mon calumet de paix sur le berceau de mon fils !

« Ah ! laissez-moi devancer les pas du jour sur le sommet des montagnes, pour chercher ma colombe solitaire parmi les chênes de la forêt¹⁸⁸ ! » »

Cette chanson, que Chateaubriand a insérée dans son récit, est teintée d'une atmosphère de traduction puisqu'elle est chantée par un guerrier indien. De plus, comme le souligne Suzanne Bernard, la chanson est « séparée du texte d'*Atala*, [et] la similarité de l'arrangement en cinq alinéas avec les ballades de Bertrand [est] plus frappante¹⁸⁹ ». Selon elle, Chateaubriand, de même que ses prédécesseurs, a été influencé par les formes d'Ossian et de la Bible, mais l'« on peut penser que ces brefs couplets, avec des effets de répétitions et de refrains, doivent aussi beaucoup à ces chants et romances populaires dont on lisait à l'époque des traductions dans maints journaux, et que Chateaubriand affectionna toujours¹⁹⁰ ». En effet, les berceuses sont également utilisées dans le poème de Scott que Bertrand a traduit, rappelant aussi que Hugo a introduit des fragments de poèmes orientaux dans *Les Orientales*. À l'époque, la poésie et les chansons populaires étrangères étaient souvent à l'origine de tentatives de poésie plus libre. D'après Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, dans ce contexte, le premier « poème en prose » de Bertrand s'appuie, lui aussi, sur une ambiance étrangère :

La poésie est dépaysée. Elle s'ouvre à un espace fantasmatique, l'Orient, qui justifie ses altérations formelles et ses mutations thématiques. Il n'est donc guère étonnant qu'Aloysius Bertrand propose un premier poème en prose, « Scène indoustane », qui devient ensuite « Poésie arabe ». Notons que c'est le seul parmi ses textes en prose à être qualifié de poésie¹⁹¹.

Après une première version intitulée « Scène indoustane (Le soir aux portes de

¹⁸⁸ Chateaubriand, *Atala*, suivi de *René*, édition présentée et annotée par Jean-Claude Berchet, Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 2007, p. 80-81.

¹⁸⁹ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. VII.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹¹ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 86.

Schiraz) » écrite en 1826 et retravaillée l'année suivante¹⁹², le texte a finalement été publié sous le titre de « Poésie arabe (Le soir, aux portes de Bagdad) » dans *Le Cabinet de lecture*, le 24 octobre 1831¹⁹³. Il est intéressant de noter que, dans la dernière version, Bertrand a ajouté une précision liminaire :

La pièce suivante a été traduite de l'arabe en russe par M. Schwine, interprète des langues orientales attaché aux armées du Caucase. Du russe elle a été traduite en anglais, et nous la traduisons en français. C'est une feuille de rose que le vent a promenée sur bien des rivages ; mais le poète n'y a pas inscrit son nom. Nous savons seulement qu'il était fils d'un marchand de poissons de Bassora, qu'il fut d'abord chamelier de caravanes, puis baigneur à Bagdad. La tradition lui attribue les nombreuses chansons populaires répandues dans le Kurdistan. Voici celle qui est venue jusqu'à nous. On croit lire une page des *Mille et une nuits*¹⁹⁴.

Bertrand, en 1831, a délibérément ajouté à ce poème la mise en scène d'une traduction. Cependant, le poète persan qu'il mentionne n'apparaît plus par la suite, de sorte que le poème n'a pas de source originale. Selon Jean-Luc Steinmetz, « la lecture de cette poésie arabe nous montre [...] qu'elle est très vraisemblablement due à Bertrand lui-même¹⁹⁵ » : « Il est intéressant de constater que se reconnaît, en l'occurrence, l'une des sources présumées du poème en prose, à savoir la transcription par traduction d'un poème en langue étrangère, sans souci d'en garder le rythme ni les rimes¹⁹⁶. » Une telle mise en scène de la traduction aurait donc constitué, à l'époque, le premier pas vers l'écriture de la poésie en prose. Le texte de Bertrand est désormais écrit en prose, selon la méthode de traduction utilisée par Chateaubriand et Loève-Weimars. Ce poème est aussi divisé en six paragraphes, forme préfigurant *Gaspard de la Nuit*. Citons les quatre premiers :

Les cigales demeurent suspendues sans voix aux feuilles cotonneuses du figuier ; le lourd moucheron, couleur de feu, que le soleil couchant aveugle, fait son lit du calice d'une fleur ; et les demoiselles bleues s'envolent de la surface des eaux en livides essaims comme des papillons de nuit.

Les paons roucoulent sur les toits du caravansérail ; la famille de la

¹⁹² Selon Jean-Luc Steinmetz, on connaît un manuscrit intitulé « Scène indoustane (Le Soir aux portes de Schiraz) », daté de 1826, et « Le soir, aux portes de Schiraz (prose) » est indiqué au n° 53 des archives de la SED pour 1827. Voir l'édition de *Gaspard de la Nuit* établie et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Librairie générale française, coll. Classiques de poche, 2002, p. 253, note 1. Le manuscrit autographe a été reproduit en fac-similé également par Cargill Sprietsma (*op. cit.*, p. 60-61).

¹⁹³ L[ouis]-B[ertrand], « Poésie arabe », *Le Cabinet de lecture*, n° 148, 24 octobre 1831, p. 11.

¹⁹⁴ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 405.

¹⁹⁵ Jean-Luc Steinmetz, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », dans *Ces poètes qu'on appelle maudits*, Neuchâtel, À la Baconnière, 2020, p. 47.

¹⁹⁶ *Ibid.*

cigogne crie dans les combles de la mosquée ; les tourterelles jouent au bord des murs élevés du jardin de l'émir ; le pasteur, appuyé sur sa houlette, voit, lente et pâle, la lune se lever derrière les collines.

Le marchand s'assied sur sa terrasse ; les femmes entrent au bain public ; les chameliers mènent leurs dromadaires à l'abreuvoir ; les forgerons du faubourg attisent la fournaise et tourmentent le fer à coups de marteaux : mille étoiles de feu s'échappent de l'enclume et jonchent la rue.

Une caravane campe depuis trois jours sur le chemin d'Alep. Les falots brillent dans les airs. Des almées dansent à la porte des pavillons ; on entend retentir autour des tentes le son joyeux du fifre et les roulements sonores du tambourin turc¹⁹⁷.

Dans ce poème, Bertrand emploie des mots exotiques afin de rester dans le cadre de la traduction et de créer une atmosphère orientale : les « cigales », les « paons », les « chameliers », le « caravansérail », la « mosquée », l'« émir », la « caravane », les « almées », le « tambourin turc », le « turban », les « muezzins », les « minarets », et bien d'autres. Lorsqu'il a travaillé le poème en 1826 et 1827, il a conçu une épigraphe ; mais deux citations inscrites dans les coins du manuscrit autographe n'ont pas été conservées dans la version finale. Helen Poggenburg transcrit ainsi les épigraphes du manuscrit de Bertrand :

J'aime de ces contrées
Les doux parfums brûlants,
Sur les vitres dorées
Les feuillages tremblants,
L'eau que la source épanche
Sous le palmier qui penche,
Et la cigogne blanche
Sur les minarets blancs.

Les Orientales

J'aperçus de loin une multitude de lumières roses.
C'était le repos d'une caravane.

Chateaubriand, *Itinéraire*¹⁹⁸

Dans l'épigraphe de son poème en prose en forme de traduction, Bertrand cite un extrait d'un poème de Hugo, qui avait déclaré sa liberté en matière de poésie dans *Les Orientales*, ainsi qu'un extrait de Chateaubriand – deux écrivains dont le travail créatif, à l'époque, tente justement de puiser dans des atmosphères étrangères. Dans la citation de Hugo, une « cigogne » apparaît, tout comme dans le deuxième paragraphe du poème de

¹⁹⁷ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, p. 405.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 442. L'ouvrage de Chateaubriand mentionné ici désigne l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*.

Bertrand, et le mot « caravane », qui figure dans la citation de Chateaubriand, se retrouve au troisième paragraphe. Les tentatives des poètes du XIX^e siècle d'explorer une nouvelle poésie se font écho, s'appuyant sur ces atmosphères étrangères et sur la forme de la traduction. Pour Helen Poggenburg, ce poème « appartient à la tradition, déjà établie en France (et que Bertrand ne continuera pas, que nous sachions), de la pseudo-traduction¹⁹⁹ ». Aussi, comme le souligne Suzanne Bernard, « les chansons indiennes de Chateaubriand, et ses traductions françaises des ballades de Walter Scott²⁰⁰ », de même que *Les Orientales* de Hugo et les traductions de Loève-Veimars, ont pu servir de modèles aux premières ballades en prose de *Gaspard de la Nuit*.

Dans *Ballades, légendes et chants de l'Angleterre et de l'Écosse* de Loève-Veimars, on trouve également un autre poème, intitulé « Le Chant de la Naïade » :

Ma demeure est au sein de la vague ; le lis d'eau est mon lit ; et les perles les plus brillantes que roulent les rivières, sont enlacées autour de mon sein et de ma tête.

Le poisson nage avec indolence auprès de ma couche ; souvent ses nageoires frémissantes effleurent mon front, et ses esprits s'exhalent en silence vers moi, tandis que le flot roule doucement au-dessus de lui.

Viens donc dans ces bras que je t'ouvre, viens sur ce sein charmant, et tu tresseras parmi les vagues d'argent, ma chevelure de soie.

J'ai un anneau d'algue de rivière qui fut scellé avec le baiser d'un esprit ; je t'épouserai aux clartés de cette lune d'eau et de miel... Ah ! viens couronner mon amour²⁰¹.

Ce poème en forme de conte – dont la source n'est pas précisée et dans lequel une nymphe vivant dans l'eau veut épouser un humain – concerne Ondine, l'une des quatre nymphes de la mythologie gréco-romaine. Le motif de cette nymphe obtenant une âme en épousant un homme a été repris dans de nombreuses œuvres littéraires, dramatiques et musicales. Bertrand a également inclus « Ondine » dans *Gaspard de la Nuit*, un poème relativement proche du poème introduit par Loève-Veimars :

– « Écoute ! Écoute ! – C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune ; et voici, en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

» Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 441, note 1.

²⁰⁰ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. X.

²⁰¹ Adolphe Loève-Veimars, *op. cit.*, p. 160.

» Écoute ! – Écoute ! – Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes sœurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne ! » –

*

Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais pour être le roi des lacs.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus²⁰².

Ici, le style est différent de celui de Bertrand traducteur de Scott vers 1828, et il commençait à utiliser la prose à la manière de Chateaubriand en 1831. Le paragraphe est plus court et le style, plus soigné, comporte des interlignes et un astérisque centré. En outre, l'impératif « Écoute ! », qui interpelle le lecteur, renvoie le poème à une tirade de pièce de théâtre. Les termes « losanges sonores » ou « chanson murmurée » ajoutent une thématique musicale, malgré l'absence de rimes. Le poème sera transformé plus tard en une pièce pour piano par Maurice Ravel²⁰³. Toutefois, Hoffmann avait composé un opéra du même nom d'après *Undine* de Friedrich de La Motte-Fouqué, qui avait réécrit l'histoire de ce mythe. Cet opéra, créé à Berlin le 3 août 1816, est devenu l'une des œuvres les plus populaires d'Hoffmann. Le fait que Bertrand ait écrit un tel poème signifie donc que sa tentative de traduction et d'adaptation constituait une avancée dans une nouvelle direction, tant du point de vue de la forme de l'utilisation de la prose marginale que du point de vue des thèmes fantastiques rappelant Hoffmann, lequel devenait populaire en France à cette époque. Outre Scott, le livre de Loève-Weimars contient de nombreux textes d'autres écrivains, dont Thomas More, Matthew Gregory Lewis, William Wordsworth, William Cowper ou Robert Burns, tous traduits en prose. Simultanément à sa traduction de ballades étrangères dans ce qui semblait être une forme nouvelle, Bertrand s'est inspiré d'œuvres déjà traduites en prose, ce qui l'a conduit à la forme de *Gaspard de la Nuit*. Suzanne Bernard conclut que ces ballades étrangères ont influé à la fois « sur sa forme et sur son inspiration²⁰⁴ » : « Il trouvait des modèles d'inspiration médiévale et fantastique, aussi bien que de chansons à forme fixe et à refrain²⁰⁵. »

²⁰² *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 181-182.

²⁰³ Maurice Ravel, *Gaspard de la Nuit. Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand*, Durand, 1909.

²⁰⁴ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 52.

²⁰⁵ *Ibid.*

Fantaisie entre vers et prose

Pour les écrivains français, la traduction d'œuvres étrangères constituait la première étape d'une tentative de s'affranchir des règles et, parfois, d'écrire de la poésie en prose. Dans le cas de Bertrand, il s'agit non seulement de pratiquer la traduction de Scott, mais aussi d'expérimenter la prose, influencée par les traductions ou les créations stylistiques de ses prédécesseurs, tels que Chateaubriand, Loève-Weimars et Hugo. Cette poésie traduite a certainement mis en lumière, comme le souligne Suzanne Bernard, le fait que « la rime et la mesure ne sont pas tout dans un poème ; que le choix du sujet, le lyrisme, les images, la structure du poème et ce que Poe appellera "l'unité d'impression" sont autant d'éléments capables de provoquer le mystérieux choc poétique²⁰⁶ ». Les traducteurs insistaient sur la nécessité de libérer le langage poétique et, sous le prétexte de la traduction, plus exactement sous « la forme de pseudo-traductions²⁰⁷ », de nombreuses tentatives audacieuses ont vu le jour. Cependant, la distinction entre vers et prose était encore forte. Bertrand, tout en écrivant des poèmes en vers, se rapprochait de la forme en prose que l'on trouve dans *Gaspard de la Nuit* en pratiquant la traduction ; mais, dans le même temps, il s'éloignait de la prose historique, appelée chronique, pour se rapprocher de la prose pittoresque, de la « bambochade », ainsi que de la poésie. La forme de *Gaspard de la Nuit* se situe donc entre le vers et la prose.

Parmi les premières œuvres de Bertrand, le meilleur exemple du processus de changement dans la prose est « Jacques-les-Andelys ». Il s'agit de sa première chronique et il existe une trace de sa lecture lors d'une réunion de la SED en 1826²⁰⁸. Jean-Luc Steinmetz prend ce texte ainsi que « Scène indoustane » comme exemples de l'approche de Bertrand pour *Gaspard de la Nuit*, tant du point de vue du vers que de celui de la prose :

Dès les commencements de son écriture, Bertrand observe une distinction dans la présentation de ses pièces. La « scène indoustane » est développée sous la forme de courts paragraphes (six au total), alors que la chronique de « Jacques-les-Andelys » est beaucoup plus compacte²⁰⁹.

« Jacques-les-Andelys » a été publié dans le premier numéro du *Provincial*, le 1^{er} mai 1828, sous le titre « Jacques-les-Andelys. Chronique de l'An 1364 »²¹⁰. À cette

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁸ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 335, note 1.

²⁰⁹ Jean-Luc Steinmetz, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », art. cit., p. 52.

²¹⁰ J[acques]-L[ouis] Bertrand, « Jacques-les-Andelys. Chronique de l'An 1364 », *Le Provincial* (Dijon),

époque, la chronique est encore en prose normalisée et elle n'est pas divisée en paragraphes courts. Antoine de Latour, qui l'a lue, l'a même comparée à une œuvre de Walter Scott²¹¹. Comme cette version de 1828 est aussi longue qu'un récit historique, nous n'en citerons qu'une courte partie :

Jean le Bon ne léguait pour héritage de gloire à son fils, que le souvenir malencontreux de la défaite de Poitiers et de la paix de Brétigny, dernières calamités d'un règne sans honneur. Ces tristes leçons fructifièrent au cœur du nouveau roi : les soldats furent congédiés, braves gens, qui déclarèrent bientôt, les armes à la main, ne pouvoir souffrir la paix, honteuse fatigue même après d'aussi constants revers. Charles V employa tour à tour la douceur persuasive, et la menace des châtimens. Mais quelle voix ramènerait des furieux à la raison ? D'abord, ils proclamèrent leur *franchise* ; puis ils se choisirent pour chefs des soldats comme eux. Parmi ces chefs de rebelles, on remarquait *Jacques-les-Andelys*, né du sang de ces Barbares du nord, longue terreur de toute une race de nos rois, peuplades belliqueuses qui s'éclipsèrent enfin, exterminées par Raoul-le-Bourguignon et Louis-d'Outre-mer. [...]

Quelques maraudeurs rassemblés sur une montagne pour y passer la nuit, se pressaient en rond autour d'un large feu de veille presque éteint : la plupart sommeillait avec leurs armes, les autres écoutaient les vieilles ballades guerrières que le héros de la troupe finissait de chanter.

– « Grande nouvelle ! dit un arbalétrier, le Roi veut notre conversion ; il envoie Monseigneur Duguesclin nous faire la barbe avec du miel ; mais le *fauconnier* est là ; et l'on n'engue pas le diable comme un merle au printemps.

Longs éclats de rire aussitôt : trois des dormeurs lèvent la tête, et roulent des yeux tout effrayés ; une cornemuse pressée involontairement murmure des sons grotesques qui ajoutent au rire des soldats.

[...]

Georges descendit vers Châlon, où son ami Thomas pendait sans vie, non loin des portes de la ville, à un gibet neuf de huit pieds de hauteur. Ses camarades joyeux remarquèrent qu'il n'oubliait ni son arbalète, ni son épée courte à deux tranchants²¹².

Il s'agit d'un récit historique sur la guerre de Cent Ans, décrivant des soldats qui bavardent. L'ensemble est divisé en deux parties séparées par un astérisque, mais rien n'indique que Bertrand avait l'intention de le présenter comme un poème. Il l'a republié dans *Le Cabinet de lecture*, le 9 octobre 1831, sous le titre « Jacques-les-Andelys. Scènes de bandouliers (1364) », dans un format nettement différent. Le récit est divisé en trois

n° 1, 1^{er} mai 1828, p. 3-4.

²¹¹ Lettre d'Antoine Tenant de Latour à Bertrand, 4 juin 1828 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 841.

²¹² J[acques]-L[ouis] Bertrand, « Jacques-les-Andelys. Chronique de l'An 1364 », art. cit., p. 3-4.

parties, numérotées de I à III, et chacune des trois a été considérablement raccourcie. En outre, les pauses conversationnelles et les retours à la ligne sont plus nombreux, ce qui rend le texte plus rythmé. La partie citée ci-dessus semble coïncider avec la partie I de la nouvelle version :

Quelques maraudeurs, rassemblés sur une montagne, se chauffaient à un feu de veille.

– Le roi, dit un archer, a juré ses fleurs-de-lis de nous convertir ; il nous dépêche monseigneur Duguesclin, pour nous barbifier avec du miel : mais on n’englue pas le diable comme un merle au printemps !

Bruyants éclats de rire ; une cornemeuse, presque désenflée, pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent.

– Foin de Jacques-les-Andelys ! Le loup n’est plus qu’un levrier.

– Eh ! qui est ton capitaine, Jehan ?

– Le connétable, s’il me guerdonne mieux, répondit l’autre.

Ici le feu flamba, et les faces des bandouliers bleurent. Un coq chanta dans une ferme.

– Le coq a chanté, et saint Pierre a renié notre Seigneur, dit l’archer en se signant.

Jehan descendit vers la ville dentelée, à l’horizon, de clochers, de tours, d’aiguilles et de gibets. Il n’oublia ni son arbalète, ni son épée courte à deux tranchants²¹³.

Bertrand a placé toutes les descriptions qui figuraient au début de la version de 1828 dans des notes de bas de page ; et, dans le texte, il est parvenu à écrire une sorte de poème chronologique en réduisant considérablement la narration et la description et en utilisant de courtes mais imposantes conversations. On pourrait parler d’une « bambochade » poétique, comme il l’a lui-même nommée, qui expose la situation de l’entre-deux-batailles à la manière d’une peinture de genre. Bertrand la publie d’ailleurs presque en même temps que « Poésie arabe (Le soir, aux portes de Bagdad) », texte dans lequel il introduit un poème en prose exotique dans le cadre d’une traduction et qui est paru dans *Le Cabinet de lecture* du 24 octobre 1831²¹⁴. Nous remarquons ici qu’il expérimente parallèlement la prose de type traduction à partir du vers et la poésie de type bambochade à partir de la prose. Ce texte sera ensuite repris dans *Gaspard de la Nuit*, mais sous une forme plus raffinée, avec le titre « Les Grandes compagnies (1364) ». Ce texte se présentant sous la même forme, divisé en trois parties, nous ne citons et ne comparons que la partie I :

²¹³ Ludovic Bertrand, « Jacques-les-Andelys. Scènes de bandouliers (1364) », *Le Cabinet de lecture*, n° 145, 9 octobre 1831, p. 5.

²¹⁴ L[ouis]-B[ertrand], « Poésie arabe », art. cit., p. 11.

Quelques maraudeurs, égarés dans les bois, se chauffaient à un feu de veille, autour duquel s'épaississaient la ramée, les ténèbres et les fantômes.

– « Oyez la nouvelle ! dit un arbalétrier. Le roi Charles cinquième nous dépêche messire Bertrand du Guesclin avec des paroles d'appointement ; mais on n'englue pas le diable comme un merle à la pipée ! »

Ce ne fut qu'un rire dans la bande, et cette gaïeté sauvage redoubla encore, lorsqu'une cornemuse qui se désenflait pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent.

– « Qu'est ceci ? répliqua enfin un archer, n'êtes-vous point las de cette vie oisive ? Avez-vous pillé assez de châteaux, assez de monastères ? Moi, je ne suis ni soûl ni repu. Foin de Jacques d'Arquiel, notre capitaine ! – Le loup n'est plus qu'un lévrier. – Et vive messire Bertrand du Guesclin, s'il me soldoie à ma taille, et me rue par les guerres ! » –

Ici la flamme des tisons rougeoya et bleuit, et les faces des routiers bleurent et rougeoyèrent. Un coq chanta une ferme.

– « Le coq a chanté et saint Pierre a renié notre-seigneur ! marmotta l'arbalétrier en se signant. »²¹⁵

Cette fois, le texte est composé de plusieurs alinéas et comporte des blancs, une caractéristique de *Gaspard de la Nuit*, et les passages en prose sont devenus ce que l'on pourrait appeler un « poème en prose à la Bertrand ». Il semble aussi possible d'affirmer qu'il s'agit d'une des premières tentatives de *Gaspard de la Nuit*, même si l'attention portée aux sons n'est pas la même que dans « Ondine ».

Cette évolution vers une prose plus concise, divisée en paragraphes courts ou en couplets avec des blancs, est également visible dans d'autres de ses œuvres. Par exemple, dans *Le Spectateur*, que Bertrand avait rejoint en rentrant à Dijon après un premier séjour infructueux à Paris, un texte relatif à « Octobre » de *Gaspard de la Nuit* figurent trois fois dans le recueil. Ces textes, publiés les 4 mai, 5 octobre et 23 décembre 1830, n'ont ni signature ni date, mais recourent en effet le contenu d'« Octobre ». Citons le texte publié le 5 octobre 1830, qui semble particulièrement proche d'« Octobre » de *Gaspard de la Nuit* :

– Les petits savoyards sont de retour, et déjà leur jeune voix a frappé l'écho sonore de notre quartier. Les hirondelles suivaient le printemps ; ils précèdent l'hiver. La pluie intermittente qui bat nos vitres, la cloche

²¹⁵ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 203-204.

de Sainte-Anne qui tinte plus mélancolique, la mendiante qui remue les cendres de sa chaufferette, les jeunes gens hâtifs qui s'enveloppent de leurs manteaux, la jeune fille furtive qui croise sa pelisse, la lourde *balonge* qui cahote au coup de fouet du conducteur, les *marronniers* de nos promenades qui gémissent, chauves et caducs ; la brise qui balaie à fleur de terre les feuilles mortes ; cet horizon immense, uni-couleur, glacé et sans perspective, que le regard attristé interroge en vain des remparts, tout nous invite à nous recueillir dans nos affections domestiques et à resserrer le cercle de nos amusements. Voici venir pourtant les causeries du coin du feu, les soirées théâtrales, la Saint-Martin et ses brandons, Noël et ses bougies allumées, le jour de l'an et ses papillotes, les Rois et la [fève] du gâteau, le Carnaval et sa marotte, et Pasques enfin. Alors un peu de cendres aura effacé l'ennui de nos fronts, et les petits Savoyards salueront du haut de la colline le hameau natal²¹⁶.

À ce moment et à l'instar des chroniques précédentes, le texte est encore écrit en prose ordinaire et ne semble pas avoir été rédigé dans un but poétique. Cependant, la description des changements successifs de point de vue, de loin comme de près, peut rappeler les descriptions de *Gaspard de la Nuit*, en particulier dans « Le Maçon ». Le texte ci-dessus a été remanié par la suite dans ce recueil et intitulé « Octobre » :

Les petits savoyards sont de retour, et déjà leur cri interroge l'écho sonore du quartier ; comme les hirondelles suivent le printemps, ils précèdent l'hiver.

Octobre, le courrier de l'hiver, heurte à la porte de nos demeures. Une pluie intermittente inonde la vitre offusquée, et le vent jonche des feuilles mortes du platane le perron solitaire.

Voici venir les veillées de famille, si délicieuses quand tout au-dehors est neige, verglas et brouillard, et que les jacinthes fleurissent sur la cheminée, à la tiède atmosphère du salon.

Voici venir la Saint-Martin et ses brandons, Noël et ses bougies, le jour de l'an et ses joujoux, les Rois et leur fève, le carnaval et sa marotte.

Et Pasques enfin, Pasques aux hymnes matinales et joyeuses, Pasques dont les jeunes filles reçoivent la blanche hostie et les œufs rouges !

Alors un peu de cendre aura effacé de nos fronts l'ennui de six mois d'hiver, et les petits savoyards salueront du haut de la colline le hameau natal²¹⁷.

Dans cet « Octobre » aussi, le blanc entre chaque paragraphe est agrandi, laissant

²¹⁶ *Le Spectateur*, sous la rubrique « Nouvelles de Dijon et du département », n° 75, 5 octobre 1830, p. 335.

²¹⁷ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 241-242.

apparaître une forme plus spacieuse. En outre, « Ondine » comporte un verbe à l'impératif – « Écoute ! » – au début de chaque paragraphe, de sorte que le lecteur s'imagine qu'il entend une chanson, stimulant ainsi son ouïe, alors que dans cet « Octobre », le mot « Voici » est répété et vise un effet visuel. Cela rappelle à nouveau « Le Maçon » de *Gaspard de la Nuit*, dans lequel sont énumérés les points de vue du tailleur de pierre. Prenons les trois premières strophes :

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

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

Il voit les fortifications qui se découpent en étoile, la citadelle qui se rengorge comme une géline dans un tourteau, les cours des palais où le soleil tarit les fontaines, et les cloîtres des monastères où l'ombre tourne autour des piliers²¹⁸.

« Il voit » ou « Voilà » apparaissent également à plusieurs reprises dans la suite, laissant imaginer une succession de paysages. Suzanne Bernard, dans sa comparaison des versions d'« Octobre », qualifie la première de « descriptive et anecdotique » et la dernière d'« évocat[rice] »²¹⁹. Selon elle, Bertrand a effacé « les allusions purement dijonnaises destinées aux lecteurs du *Spectateur*, tout le pittoresque un peu trop local et feuilletonesque » des premières versions, ne laissant que des mots « plus suggestifs »²²⁰, et « impose à sa pièce la division par couplets, dont chacun forme un petit tableau distinct²²¹ ». Il est clair que les poèmes sont passés d'une prose de type bambochade à une évocation plus visuelle de scènes d'un tableau. Dans de brefs paragraphes, la nouvelle musicalité provoquée par des répétitions, telles que « Il voit », « Voilà » ou bien « Écoute ! », etc., combinée à l'objectivité créée par la réduction minimale des mots, produit une technique qui « suggère » les sons et les objets. Suzanne Bernard y trouve « l'esthétique de la suggestion », un lien avec Mallarmé²²². Bertrand, dans sa préface de *Gaspard de la Nuit*, indique qu'il expérimente une nouvelle technique née de

²¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

²¹⁹ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 62.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*, p. 70.

l'expérimentation de la musique et de la peinture, qui pourrait provenir de ses innovations concernant la nature musicale et picturale du vers et de la prose.

Par ailleurs, Bertrand est aussi devenu plus attentif au contraste entre le noir et le blanc, ainsi qu'aux illustrations qui ornent son recueil de poèmes. Ces particularités se retrouvent dans deux instructions relatives au style du recueil, probablement écrites après *Gaspard de la Nuit* : « Règle générale. – Blanchir comme si le texte était de la poésie²²³ » ; « Le caractère général du dessin sera *Moyen Âge* et *fantastique*²²⁴. » Philippe Andrès, quant à lui, affirme que « le Blanc, c'est la couleur du rêve et de la fantaisie », précisant que le contraste entre le noir et le blanc ne provient pas de Bertrand lui-même, mais de « stéréotypes symboliques remis à la mode par les romantiques »²²⁵. Comment Bertrand a-t-il développé sa passion pour les poèmes et les livres ? Il convient à nouveau de retracer les rapports que Bertrand entretient avec le courant du romantisme noir, représenté par le mouvement pictural issu de la collaboration entre Hugo et Louis Boulanger, parallèlement à la liberté de la poésie proclamée dans *Les Orientales* durant les années 1830.

3. FANTAISIES NOIRES DE NODIER À HUGO

Les Nuits de Young, fantaisie noire romantique

Parmi les salons fréquentés par Bertrand lors de son premier séjour à Paris, nous pouvons citer celui d'Émile Deschamps. Bertrand lui avait dédié des poèmes dans *Le Provincial* lorsqu'il était à Dijon, tout comme à Hugo et Nodier : « Les Lavandières », avec la dédicace « À Monsieur Émile Deschamps »²²⁶. Ce poème a également été repris dans *Gaspard de la Nuit* sous le titre de « Jean des Tilles ». En outre, une lettre qu'il a reçue de Hugo en 1828, dans laquelle ce dernier écrit que Deschamps a fait l'éloge de son poème « La Chanson du pèlerin », suggère qu'ils se sont connus à travers leurs œuvres avant même de se rencontrer en personne : « Votre *pèlerin* est un petit chef-d'œuvre du genre, et notre Émile Deschamps lui-même s'avouerait égalé²²⁷. » Cargill Sprietsma souligne aussi que Bertrand et Deschamps partageaient les mêmes goûts littéraires :

²²³ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 373.

²²⁴ *Ibid.*, p. 374.

²²⁵ Philippe Andrès, *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2000, p. 123-124.

²²⁶ J[acques]-L[ouis] Bertrand, « Les Lavandières », *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.

²²⁷ Lettre de Victor Hugo à Bertrand, 31 juillet 1828 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 845.

Bertrand et Émile Deschamps eurent plus d'un goût commun ; entre autres, leur admiration pour Nodier, créateur des fées et des rêveries. Ils eurent encore cette prédilection pour la psychologie anormale, que Nodier avait montrée dans *Smarra, ou le démon de la nuit*²²⁸.

Bertrand est parti pour Paris en novembre 1828, date qui coïncide avec la publication, par Deschamps, des *Études françaises et étrangères*, dont la préface compte parmi les manifestes essentiels de l'école romantique. Le livre était très apprécié et le salon de Deschamps, rempli d'habitues des salons de Nodier et de Hugo, constituait un autre bastion romantique. Cependant, aux yeux de ses amis, Deschamps était connu « comme collaborateur de Vigny, et partisan du théâtre de Shakespeare, dès la première lecture de *Cromwell*²²⁹ ». En d'autres termes, ainsi que le souligne Henri Girard, « ce qui caractérise le romantisme d'Émile Deschamps, ce n'est pas seulement le goût de la forme, le sentiment de l'art et de la beauté, c'est l'importance qu'il attache à l'étude des littératures étrangères²³⁰ ». Deschamps préparait, à l'époque, des traductions de Shakespeare, dont *Macbeth* et *Roméo et Juliette*, parfois en collaboration avec Alfred de Vigny. Selon Henri Girard, il était attaché au renouvellement de la littérature de son pays par la traduction plutôt que par la création : « S'il [Deschamps] traduit *Macbeth* ou *Roméo*, c'est à élargir et à transformer la langue poétique de la France en l'obligeant à porter le fardeau des idées, images et sentiments d'un poème comme Shakespeare²³¹. » La présence de Deschamps a peut-être influencé Hugo dans le choix de Shakespeare comme modèle du drame moderne. En effet, il est fait mention de son travail de traduction dans les notes de la préface de *Cromwell* :

M. Émile Deschamps reproduit en ce moment pour notre théâtre *Roméo et Juliette*, et telle est la souplesse puissante de son talent, qu'il fait passer tout Shakespeare dans ses vers comme il y a déjà fait passer tout Horace. Certes, ceci est aussi un travail d'artiste et de poète, un labeur qui n'exclut ni l'originalité, ni la vie, ni la création. C'est de cette façon que les psalmistes ont traduit Job²³².

Cependant, Cargill Sprietsma fait remarquer que Deschamps était également très

²²⁸ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 122.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Henri Girard, *Émile Deschamps 1791-1871 : un bourgeois dillettante à l'époque romantique*, Édouard Champion, 1921, p. 168.

²³¹ *Ibid.*, p. 178.

²³² Victor Hugo, « Notes de l'édition originale » de *Cromwell ; Théâtre complet*, préface de Roland Purnal, édition établie et annotée par Jean-Jacques Thierry et Josette Méléze, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1963, p. 1744, note X.

versé dans la littérature espagnole : « Émile par son *Romancero* (d'après la traduction d'Abel Hugo) fut le roi d'Espagne²³³. » Henri Girard développe ce point :

Dès 1820, ce poète, héritier de la tradition mondaine du XVIII^e siècle essayait de tourner en vers français *La Cloche*, de Schiller, et non content d'exercer ainsi sa virtuosité technique, il se piquait de montrer aux lecteurs français un des chefs-d'œuvre de la poésie philosophique allemande. C'est une question de savoir si cette autre imitation de l'allemand qu'il offrait, à côté de *La Cloche*, *La Fiancée de Corinthe* de Goethe l'attira seulement par l'intérêt fantastique du sujet ou s'il fut sensible aussi au caractère hellénique et païen de cette ballade, que la haine du christianisme inspira au poète allemand. Quant à la pièce maîtresse du recueil, le *Poème de Rodrigue*, cette belle adaptation du *Romancero* espagnol, ce fut la contribution essentielle de Deschamps à l'œuvre de rénovation littéraire entreprise par les romantiques²³⁴.

Les *Études françaises et étrangères* de Deschamps incluent « La Cloche » de Schiller et « La Fiancée de Corinthe » de Goethe ; et le « Poème de Rodrigue », dont il est ici question, se trouve dans le chapitre intitulé « Romances sur Rodrigue, roi des Goths, imitées de l'espagnol » du même livre, qui comprend plusieurs pièces relatives à Rodrigue²³⁵. Selon Henri Girard, il s'agit d'« un épisode du *Romancero espagnol*, tiré de la traduction en prose qu'avait publiée Abel Hugo²³⁶ » et sous la forme d'un court poème, également appelé romance, transmis oralement²³⁷. Comme l'indique l'expression « Romances [...] imitées de l'espagnol », Deschamps s'est appuyé sur une forme de traduction, ou d'adaptation, pour inclure dans le poème la couleur de l'Espagne, ce qui constituait une nouveauté à cette époque²³⁸. Henri Girard attribue à Deschamps le mérite d'avoir imité la poésie espagnole, alors que d'autres introduisaient plutôt la littérature anglaise ou allemande :

Émile Deschamps devra à l'Espagne son plus assuré titre de gloire, et, dès l'époque romantique, l'Espagne était considérée comme son domaine. Les esprits malveillants ne craignaient point alors d'affirmer que les jeunes poètes s'étaient partagé les provinces du monde

²³³ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 122.

²³⁴ Henri Girard, *op. cit.*, p. 168-169.

²³⁵ Émile Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *op. cit.*, p. 41-147.

²³⁶ Henri Girard, *op. cit.*, p. 184.

²³⁷ Voir également Gustave Lanson, « Émile Deschamps et le *Romancero* : étude sur l'invention de la couleur locale dans la poésie romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 6, n° 1, janvier-mars 1899, p. 1-20.

²³⁸ Walter Scott a également laissé une œuvre, *The Vision of Don Roderick* (1811), inspirée de Rodéric, dernier roi wisigoth d'Hispanie. Cette œuvre se présentait sous la forme d'un court fragment en prose, lorsqu'elle a été traduite et incluse dans les *Œuvres complètes* de Scott de 1826, sous le titre *La Vision de Don Rodrigue*. (*Œuvres complètes de Sir Walter Scott*, *op. cit.*, p. 3-60.)

poétique : le frère d'Émile, Antoni, le traducteur de Dante, régnait sur l'Italie, Hugo, en 1829, semblait seigneur et maître de l'Orient²³⁹.

Ainsi, pour Émile Deschamps, dont le frère Antony pratiquait également la traduction, « accorder que la véritable poésie du XIX^e siècle a fait invasion en France par la prose²⁴⁰ » semblait naturel. Dans *Gaspard de la Nuit*, un chapitre porte le nom de deux pays que Bertrand n'a jamais visités, « Cinquième Livre : Espagne et Italie », qui pourrait provenir des frères Deschamps. Cependant, le nom d'Émile Deschamps n'apparaît que dans « Les Lavandières », version antérieure à « Jean des Tilles » ; il n'apparaît donc pas dans *Gaspard de la Nuit*. Comme il n'existe pas de correspondance ou d'autres documents témoignant de la relation entre Bertrand et Deschamps, il s'agit d'une hypothèse, mais comme le conclut Cargill Sprietsma, l'opinion générale estime que Bertrand s'est familiarisé avec l'atmosphère de ses œuvres étrangères dans les salons de Deschamps :

Le soir même où il lut les strophes de sa traduction, le salon d'Émile Deschamps fut le foyer du romantisme : parmi les assistants étaient les maîtres de l'Ode, de l'Élégie et du Poème, Victor Hugo, Lamartine et Alfred de Vigny.

En Nodier, Bertrand aime le conteur des fées, des songeries bizarres, j'allais dire merveilleuses, mais on réserve ce terme au genre d'Hoffmann et de Poë. Chez Deschamps il découvrit l'exotisme espagnol : on retrouvera ces influences dans *Gaspard de la Nuit*²⁴¹.

Certes, l'œuvre de Bertrand contient également de nombreuses citations d'auteurs étrangers ; il a donc dû beaucoup apprendre par l'intermédiaire de Deschamps, qui était particulièrement attaché à l'introduction de la littérature étrangère. Cependant, si l'on considère l'impact de la traduction, il ne faut pas oublier un autre ouvrage important qui était également en vogue, celui d'Edward Young (1683-1765), qui n'est revenu sur le devant de la scène que vers 1832, à un moment qui coïncidait avec la montée du romantisme et avec l'engouement pour Hoffmann.

Les Nuits (The Complaint, or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality, 1742-1745) de Young ont été traduites pour la première fois par Pierre Le Tourneur dès 1769²⁴². Ce dernier a également publié un recueil de traductions de Young l'année suivante²⁴³. La traduction des *Nuits* a toutefois été réimprimée par plusieurs éditeurs vers 1817 et, selon Helen Poggenburg, elle était si populaire qu'en 1832, elle avait été rééditée

²³⁹ Henri Girard, *op. cit.*, p. 169.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 174.

²⁴¹ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 122.

²⁴² Edward Young, *Les Nuits*, traduites de l'anglais par Pierre Le Tourneur, 2 vol., Le Jay, 1769.

²⁴³ Edward Young, *Œuvres diverses*, traduites de l'anglais par Pierre Le Tourneur, Le Jay, 1770.

quinze fois au total²⁴⁴. Par ailleurs, c'est également en 1817 qu'Hoffmann a achevé *Nachtstücke*²⁴⁵. Ce titre a été choisi d'après le genre pictural du « nocturne », né au XVI^e siècle, mais le terme même de « nocturne » (*Nokturne*) était également connu dans un sens musical, tout comme la « fantaisie » (*Fantasia/Phantasia*), ce qui montre l'intention d'Hoffmann de combiner les arts. En peinture, la technique consistait à éclairer artificiellement le sujet dans l'obscurité de la nuit à l'aide de bougies ou du clair de lune, puis à concevoir une composition par l'arrangement de l'ombre et de la lumière : c'est précisément cette technique qui s'applique aux *Nuits* de Young. La domination de l'obscurité, son contraste avec la lumière et la dualité de l'art étaient caractéristiques de ce poète, et pas seulement d'Hoffmann, et ces éléments sont également devenus prépondérants dans *Gaspard de la Nuit*. À cet égard, Henri Corbat a écrit : « Young lui [Bertrand] enseigne le sentiment de la dualité dans l'art ainsi que la primauté de la nuit et de ses prestiges sur le jour et ses fadeurs²⁴⁶. » Or Suzanne Bernard note qu'une autre caractéristique a été ajoutée à l'œuvre de Young lors de sa traduction : « Le Tourneur, remaniant (à l'excès peut-être) *Les Nuits* de Young, les présente aux lecteurs français de façon plus coupée, chaque *Nuit* anglaise fournissant plusieurs *Nuits* françaises²⁴⁷. » En effet, comme Michel Brix le fait remarquer, « les traductions françaises en prose des *Nuits* de Young (vers blancs) furent couronnées du titre de “poèmes”²⁴⁸ » et comportent davantage de divisions que dans le texte original ; le texte ne semble donc pas fragmenté comme un poème. Cependant, dans la traduction de Scott par Loève-Weimars, par exemple, il n'est ni aussi court qu'une strophe, ni composé d'autant de paragraphes que dans les années 1820. La traduction de *Le Tourneur* n'est qu'une réédition de celle de 1769, qui ne ressemble toujours pas à la forme de la poésie écrite en prose qui se développe à la fin des années 1820 et dans les années 1830, ni à celle de Bertrand. Regardons, par exemple, le début de « Première nuit : les misères de l'humanité » dans *Les Nuits* :

Doux sommeil, toi dont le baume répare la nature épuisée... Hélas !
il m'abandonne. Semblable au monde corrompu, il fuit les malheureux.
Exact à se rendre aux lieux où sourit la fortune, il évite d'une aîle rapide
la demeure où il entend gémir, et va se reposer sur des yeux qui ne sont
point trempés de larmes.

Après quelques moments d'un repos agité, et depuis long-tems je

²⁴⁴ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 38.

²⁴⁵ E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 2 vol., 1816-1817.

²⁴⁶ Henri Corbat, *op. cit.*, p. 79.

²⁴⁷ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 28.

²⁴⁸ Michel Brix, « Le poème en prose : révolution esthétique ou “sérieuse bouffonnerie” ? », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, *op. cit.*, p. 204.

n'en connais plus de tranquille, je me réveille... Heureux ceux qui ne se réveillent plus ! ... Pourvu toutefois que les songes effrayants n'épouvantent pas les morts dans le fond des tombeaux.

Quels flots tumultueux de rêves insensés ont battu mes sens pendant le sommeil de ma raison ! Comme j'errais de malheurs en malheurs ! J'éprouvais toutes les horreurs du désespoir pour des infortunes imaginaires. Rendu à moi-même et retrouvant ma raison, qu'ai-je gagné à m'éveiller ! Hélas ! Je n'ai fait que changer de maux, et je trouve la vérité plus cruelle encore que le mensonge. Les journées sont trop courtes pour suffire à ma douleur. Et la nuit, oui, la nuit la plus noire, au moment même où elle s'enveloppe des ténèbres les plus profondes, est encore moins triste que ma destinée, moins sombre que mon âme²⁴⁹.

Ici, plus que la forme de *Gaspard de la Nuit*, les thèmes relatifs à la nuit, au sommeil et aux cauchemars sont semblables. Ainsi que le souligne Cargill Sprietsma, dans « Onzième nuit : l'anéantissement », on trouve la description suivante : « L'homme dont la nature est double, a deux espèces de vie [...]. La vie animale est nourrie par le soleil [...]. La vie intellectuelle a besoin d'une nourriture plus noble²⁵⁰. » Par la suite, dans « Douzième nuit : les avantages de la nuit et de la solitude », nous trouvons un contraste : « Deux penchants opposés se disputent le cœur de l'homme, et le tirent en sens contraire²⁵¹. » Ceux-ci rappellent la préface de *Gaspard de la Nuit*, qui traite de la dualité de l'homme et de l'art. Bertrand n'a que rarement mentionné le nom de Young dans son œuvre. Il existe seulement deux poèmes en vers, autres que ceux de *Gaspard de la Nuit*, dont les épigraphes sont tirées des *Nuits* : « Le Soir sans une église » et « À la dérive ». La même épigraphe, « Elle se baisse jusqu'à moi / et me visite la nuit. Young, *Nuit I*. », est utilisée dans les deux poèmes²⁵². La première partie du premier, par exemple, est très proche de celui de Young, qui mentionne le sommeil, l'obscurité et la lumière de la nuit :

Tout dort, mais au fond de l'hospice
Une lampe veille sans fin
Devant l'autel de Saint-Sulpice
Comme le brûlant séraphin.

Un pâle rayon dans l'enceinte
À l'ombre est venu déposer
Sur tes beaux yeux, ô vierge sainte,
Un mélancolique baiser.

Cloître pieux et où jamais l'heure
N'a mesuré que la paix des jours,

²⁴⁹ Edward Young, *Les Nuits*, op. cit., t. 1, p. 1-2.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 298.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 305. Voir également Cargill Sprietsma, op. cit., p. 85.

²⁵² *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 508 et p. 521.

Où jamais le mourant ne pleure
Près de s'endormir pour toujours²⁵³.

De nombreux autres textes faisant penser à ceux de Young ont été découverts : les poèmes en vers « Le Cimetière de fontaine », « L'Ange » et « Regrets », ou encore, dans *Gaspard de la Nuit*, « Les Deux Anges » et « Le Deuxième Homme », entre autres. En effet, l'atmosphère picturale flamande qui se dégage des deux premiers chapitres de *Gaspard de la Nuit* se transforme progressivement en un dernier thème primordial du livre, comme l'observe Cargill Sprietsma : « Le rêve, parfois onirique, peuple la nuit d'une infinité de prestiges²⁵⁴. » Le chapitre suivant, « Troisième Livre : la Nuit et ses prestiges », incarne l'ambiance romantique de l'époque, inspirée par Young. Le même critique l'explique ainsi : « Aloysius mêle, habilement, le rêve à la réalité, la veille au sommeil. La nuit recouvre le théâtre de sa grande ombre, efface le contour des personnages, en augmente ainsi l'aspect fantastique²⁵⁵. » L'ajout par Bertrand de nouveaux thèmes fantastiques à ses poèmes est démontré dans « Ondine », qui sera inclus dans le troisième chapitre. En effet, en expérimentant différentes techniques de création, Bertrand passe des motifs frénétiques nommés par Nodier, tels que la nuit, les ténèbres, les rêves et les cauchemars, à la fantaisie noire encouragée par le romantisme qui a réévalué Young, par le biais du fantastique d'Hoffmann. En outre, si l'on considère le lien avec la mode de Young, il ne faut pas oublier que William Blake (1757-1827) a illustré *Les Nuits*. Ce peintre, graveur et poète fut chargé d'illustrer ce recueil et, après avoir composé des aquarelles, il en fit des gravures. À partir de 1797 eut lieu une tentative d'édition de luxe avec les poèmes de Young sur des pages illustrées par les gravures de Blake²⁵⁶, mais ce fut un échec commercial et l'édition fut abandonnée. Il ne fait néanmoins aucun doute que ces recueils de Young ont renforcé le genre sombre et mélancolique du romantisme en France, sur le plan non seulement littéraire, mais aussi visuel. Dans la France du XIX^e siècle, au moment où Young devient populaire, ces collaborations entre poètes et graveurs sont menées par Victor Hugo et Louis Boulanger. Tous deux ont introduit et développé ce courant mélancolique du romantisme, hérité de la littérature étrangère, dans le mouvement français du romantisme noir.

²⁵³ *Ibid.*, p. 508.

²⁵⁴ Cargill Sprietsma, *op. cit.*, p. 104.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Edward Young, *The Complaint and the Consolation, or Night thoughts*, avec trente-cinq dessins allégoriques dans les marges du texte et quatre frontispices gravés par William Blake, London, Richard Edwards, 1797.

« La Ronde du sabbat », rencontre avec Louis Boulanger

En France, au XIX^e siècle, l'influence de la littérature noire, confirmée au siècle précédent par la popularité du roman gothique anglais, a donné naissance au courant frénétique français qui, combiné à l'influence de la littérature allemande comme celle d'Hoffmann, s'est répandu et transformé en littérature fantastique. Aussi bien Nodier que Hugo ont d'abord tenté de publier des œuvres qui relevaient de l'esthétique frénétique. Anthony Glinoeur décrit cette tendance : « Victor Hugo, quant à lui, donne à lire avec l'ode "Le Cauchemar" (1822) une scène d'horreur proche du *Smarra* de Nodier. C'est encore Victor Hugo, dans les *Ballades*, qui donnera l'impulsion d'une poésie puisant à la source de Byron ainsi qu'à celles de Scott, Lewis, Goethe et Burger²⁵⁷. » Le thème frénétique a ainsi pénétré progressivement le domaine de la poésie française, avec l'aide de la littérature étrangère. Un exemple emblématique est « La Ronde du sabbat » de Hugo, poème ajouté aux *Odes et ballades* après l'édition de 1826. Ce poème dédié à Nodier, « À M. Charles N. », est daté d'« octobre 1825 ». Le même recueil contient également « À Trilby, le lutin d'Argail » (daté des 8-10 avril 1825). Cela rappelle la dédicace « À l'auteur de *Trilby* », du « Clair de lune » de Bertrand, publié dans *Le Provincial* le 12 septembre 1828. L'influence de Nodier, praticien du courant frénétique, et notamment de ses écrits *Smarra* et *Trilby*, a été importante pour les poètes de l'époque et avait donc déjà pénétré le domaine de la poésie. Dans « La Ronde du sabbat », l'assemblée est décrite par une longue série de vers :

Voyez devant les murs de ce noir monastère
La lune se voiler, comme pour un mystère !
L'esprit de minuit passe, et, répandant l'effroi,
Douze fois se balance au battant du beffroi.
Le bruit ébranle l'air, roule, et longtemps encore
Gronde, comme enfermé sous la cloche sonore.
Le silence retombe avec l'ombre... Écoutez !
Qui pousse ces clameurs ? qui jette ces clartés ?
[...]
Parmi les rayons bleus, parmi les rouges flammes,
Avec des cris, des chants, des soupirs, des abois,
Voilà que de partout, des eaux, des monts, des bois,
Les larves, les dragons, les vampires, les gnômes,
Des monstres dont l'enfer rêve seul les fantômes,
La sorcière, échappée aux sépulcres déserts,
Volant sur le bouleau qui siffle dans les airs,
Les nécromants, parés de tiares mystiques
Où brillent flamboyants les mots cabalistiques,

²⁵⁷ Anthony Glinoeur, *La Littérature frénétique*, PUF, coll. Les Littéraires, 2009, p. 103.

Et les graves démons, et les lutins rusés,
 Tous, par les toits rompus, par les portails brisés,
 Par les vitraux détruits que mille éclairs sillonnent,
 Entrent dans le vieux cloître où leurs flots tourbillonnent !
 Debout au milieu d'eux, leur prince Lucifer
 Cache un front de taureau sous la mitre de fer ;
 La chasuble a voilé son aile diaphane,
 Et sur l'autel croulant il pose un pied profane.
 O terreur ! Les voilà qui chantent dans ce lieu
 Où veille incessamment l'œil éternel de Dieu.
 Les mains cherchent les mains... Soudain la ronde immense,
 Comme un ouragan sombre, en tournoyant commence.
 À l'œil qui n'en pourrait embrasser le contour,
 Chaque hideux convive apparaît à son tour ;
 On croirait voir l'enfer tourner dans les ténèbres
 Son zodiaque affreux, plein de signes funèbres.
 Tous volent, dans le cercle emportés à la fois.
 Satan règle du pied les éclats de leur voix ;
 Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,
 Troublent les morts couchés sous le pavé des salles²⁵⁸.

Le clair de lune et le feu contrastent avec l'obscurité de la nuit et du sombre monastère. Une telle utilisation de la lumière est commune à Young et à Bertrand. En outre, parmi les créatures réunies pour le sabbat, on trouve de nombreux points communs avec *Gaspard de la Nuit* ; et des figures comme « le vampire », « le gnôme », « le monstre », « le fantôme », « la sorcière », « le démon » ou « le lutin » rappellent non seulement Smarra ou Trilby, les fées inventées par Nodier, à qui l'œuvre est dédiée, mais également Scarbo, la fée du cauchemar créée par Bertrand. Après avoir établi ce cadre sombre, Hugo répète les cris des participants au sabbat, deux vers décrivant la scène. Citons quelques passages du milieu à la fin.

« Qu'en ce beau moment
 » Les clercs en magie
 » Brûlent dans l'orgie
 » Leur barbe rougie
 » D'un sang tout fumant ;
 » Que chacun envoie
 » Au feu quelque proie,
 » Et sous ses dents broie
 » Un pâle ossement ! »

Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,
 Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.

« Riant au saint lieu,

²⁵⁸ Victor Hugo, « La Ronde du sabbat » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 541-542.

» D'une voix hardie,
» Satan parodie
» Quelque psalmodie
» Selon saint Matthieu,
» Et dans la chapelle
» Où son roi l'appelle,
» Un démon épèle
» Le livre de Dieu ! »

Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.

[...]

« Satan vous verra !
» De vos mains grossières,
» Parmi des poussières,
» Écrivez, sorcières :
» ABRACADABRA !
» Volez, oiseaux fauves,
» Dont les ailes chauves
» Aux ciels des alcôves
» Suspendent Smarra ! »

Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.

« Voici le signal ! –
» L'enfer nous réclame ;
» Puisse un jour toute âme
» N'avoir d'autre flamme
» Que son noir fanal !
» Puisse notre ronde,
» Dans l'ombre profonde,
» Enfermer le monde
» D'un cercle infernal ! »

L'aube pâle a blanchi les arches colossales.
Il fuit, l'essaim confus des démons dispersés !
Et les morts, rendormis sous le pavé des salles,
Sur leurs chevets poudreux posent leurs fronts glacés²⁵⁹.

Si le nom de Smarra n'est mentionné que vers la fin, le thème du feu dans la sorcellerie est répété tout au long du poème. *Gaspard de la Nuit* ressemble beaucoup à ce texte, non seulement du point de vue du contraste entre Dieu et Satan, mais aussi du point de vue du thème du livre. Il s'achève sur la fuite des êtres maléfiques à l'aube, ne laissant que les morts qui dorment paisiblement dans l'abbaye. En réponse à ce poème de Hugo,

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 543-545.

Louis Boulanger réalise, en 1828, sa première lithographie du même nom : « La Ronde du sabbat ». Il avait commencé à se faire connaître en tant que peintre et graveur romantique en 1827 avec le tout aussi sombre « Supplice de Mazeppa », transposition du texte de lord Byron. Preuve de l'importance symbolique de cette œuvre pour les romantiques, Hugo a tenté de théoriser un tel tableau dans sa préface de *Cromwell* et a publié un poème intitulé « Mazeppa » dans *Les Orientales* en 1829. « La Ronde du sabbat » de Boulanger, qui allait être le prochain grand succès populaire, a également été publiée dans la quatrième édition de 1828 d'*Odes et ballades* et est devenue une importante lithographie romantique²⁶⁰. Hugo et Boulanger en ont profité pour entamer une solide collaboration littéraire et picturale.



Louis Boulanger, *La Ronde du sabbat* (1828), Maison de Victor Hugo.

Hugo et Boulanger ont collaboré en partie parce que le premier avait déjà écrit une œuvre pour le second. Le poème intitulé « Les Deux Archers » (juillet 1825) avait été composé avant « La Ronde du sabbat » (octobre 1828). Il était accompagné de la mention « À M. Louis Boulanger » et était inclus dans *Odes et ballades*. Il a notamment attiré l'attention de Bertrand. À l'endroit même du *Provincial* où il avait publié « Le Clair de

²⁶⁰ Victor Hugo, *Odes et ballades*, Hector Bossange, 1828.

lune » en 1828, le poète dijonnais place « La gourde et le flageolet », avec la dédicace « À l'auteur de la *Ballade des deux archers* »²⁶¹. « Les Lavandières », poème dédié à Émile Deschamps, prouve une fois encore que Bertrand était attentif aux courants frénétiques, aux tendances de la littérature étrangère, ainsi qu'aux relations entre les poètes et les graveurs à Paris. Hugo et Boulanger se seraient rencontrés grâce à Achille Devéria, qui avait réalisé l'illustration du « Sylphe » dans les *Nouvelles odes* en 1824. De même, selon Pierre Albouy, dans ce poème, « le fantastique se fait “frénétique” et le souvenir de *Smarra* se mêle à celui de *Trilby* »²⁶². « Les Deux Archers », dédié à son nouvel ami Boulanger, est empreint d'une atmosphère semblable. Il s'agit d'un poème dans lequel deux archers, qui passent la nuit près d'un feu de joie dans les collines après une chasse, rencontrent le diable dans l'obscurité sinistre :

C'était l'instant funèbre où la nuit est si sombre,
Qu'on tremble à chaque pas de réveiller dans l'ombre
Un démon, ivre encor du banquet des sabbats ;
Le moment où, liant à peine sa prière,
Le voyageur se hâte à travers la clairière;
C'était l'heure où l'on parle bas !

[...]

Soudain à leurs regards une lueur rampante
En bleuâtres sillons sur la hauteur serpente ;
Les deux blasphémateurs, hélas ! sans s'effrayer,
Jetèrent au brasier d'autres branches de chênes,
Disant : « C'est, au miroir des cascades prochaines,
Le reflet de notre foyer. »

Or cet écho (d'effroi qu'ici chacun s'incline !)
C'était Satan riant tout haut sur la colline !
Ce reflet, émané du corps de Lucifer,
C'était le pâle jour qu'il traîne en nos ténèbres,
Le rayon sulfureux qu'en des songes funèbres
Il nous apporte de l'enfer²⁶³ !

Selon le récit de ce poème, les deux hommes sont, à l'aube, retrouvés morts. Cette fin terrifiante, le thème du feu et les mots qui apparaissent dans le texte (« ombre », « démon », « sabbat », « Satan », « Lucifer ») annoncent « La Ronde du sabbat ». Boulanger a peut-être perçu une atmosphère semblable dans ce dernier poème et en a fait

²⁶¹ J[acques]-L[ouis] Bertrand, « La gourde et le flageolet », *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.

²⁶² Victor Hugo, « Le Sylphe » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 1287, note 1.

²⁶³ Victor Hugo, « Les Deux Archers » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 516-517.

une lithographie. Son but consistait alors à « construire un art qui abattra les barrières entre la peinture et la littérature²⁶⁴ ». Il s'agit d'une tentative, selon Olivia Voisin, de répondre à la théorie de *Cromwell* selon laquelle toutes les libertés dans l'art devraient être permises :

Boulanger le met en pratique, d'abord en faisant éclater la hiérarchie des formats et des techniques et, pour cela, il traduit les sujets poétiques de Hugo en lithographie, à l'aquarelle et d'un pinceau esquissé, techniques de la nouvelle école. Ensuite, il établit le sujet poétique comme la source par excellence pour développer à son tour une poétique de l'image²⁶⁵.

Cette œuvre de Boulanger est digne de la définition que Hugo donne du grotesque : « C'est lui [le grotesque] qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du Moyen Âge ; c'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauve-souris²⁶⁶. » La lithographie devient ainsi l'œuvre emblématique de Boulanger, que l'on peut qualifier de manifeste pictural de l'école romantique. C'est ainsi que le poète et le graveur ont, ensemble, composé « l'une des œuvres communes les plus engagées du rêve romantique²⁶⁷ ». Olivia Voisin explique leur collaboration de la manière suivante : « Boulanger donne corps aux textes de Hugo en les transposant dans le monde des images, tandis que l'écrivain révèle la poésie profonde des toiles de son ami²⁶⁸. » Ensuite, les *Odes et ballades* seront également publiées et ornées des vignettes et des frontispices de Boulanger. En hommage au travail de son ami, Hugo insère une autre ballade, « La Légende de la nonne », avec la dédicace « À M. Louis Boulanger », et y ajoute les notes suivantes, ainsi qu'aux « Deux Archers » :

M. Louis Boulanger, à qui ces deux ballades sont dédiées, s'est placé bien jeune au premier rang de cette nouvelle génération de peintres qui promet d'élever notre école au niveau des magnifiques écoles d'Italie, d'Espagne, de Flandre et d'Angleterre. La réputation de M. Boulanger s'appuie déjà sur beaucoup d'œuvres du premier ordre, entre lesquelles nous rappellerons seulement le beau tableau de *Mazeppa*, si remarqué

²⁶⁴ Olivia Voisin, « Aux sources du romantisme », dans *Louis Boulanger, peintre rêveur* [catalogue d'exposition, Paris, Maison de Victor Hugo, du 10 novembre 2022 au 5 mars 2023], sous la direction de Gérard Audinet et Olivia Voisin, Paris-Musées, 2022, p. 25.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, éd. cit., t. I, p. 418.

²⁶⁷ Olivia Voisin, « La fraternité des arts avec Victor Hugo et Alexandre Dumas », dans *Louis Boulanger, peintre rêveur, op. cit.*, p. 105.

²⁶⁸ *Ibid.*

au dernier Salon, et cette gigantesque lithographie où il a jeté tant de vie, de réalité et de poésie sur *La Ronde du Sabbat*. L'auteur de ce recueil lui a donné ces deux ballades en signe d'admiration, de reconnaissance et d'amitié²⁶⁹.

Là encore, nous pouvons constater l'enthousiasme de Boulanger et de Hugo à l'idée de renouveler leur art en tant que romantiques français, à une période où les œuvres étrangères sont particulièrement en vogue. Comme l'indique Olivia Voisin, « le tempérament sensible de Boulanger séduit, sa fidélité en amitié achève d'en faire un pilier du groupe romantique²⁷⁰ ». Bertrand connaissait sans doute « La Ronde du sabbat » et « Les Deux Archers », ainsi que la collaboration des deux hommes. Il a même reçu une lettre de son ami Charles Brugnot, de Dijon, lui faisant part de ses impressions sur cette lithographie : « Je me suis encore donné une jouissance récemment : c'est *La Ronde du sabbat*, la lithographie de Boulanger²⁷¹. » En outre, plusieurs poèmes de *Gaspard de la Nuit* ont pu être influencés par cette lithographie, en particulier « Départ pour le Sabbat », « Les Gueux de nuit », « La Ronde sous la cloche » et « L'Heure du Sabbat ». Parmi eux, « Les Gueux de nuit » et « La Ronde sous la cloche » comportent effectivement la même dédicace : « À M. Louis Boulanger, peintre » ; et ce dernier poème rappelle l'œuvre de Hugo à bien des égards. Il a été écrit après le 8 août 1828, selon l'estimation d'Helen Poggenburg²⁷². En effet, dans *Le Provincial*, paru à cette date, un court article, probablement de Sainte-Beuve, décrit la lithographie de Boulanger :

Il a disposé la chaîne des démons qui vient former une ronde dans la vieille église en une immense spirale qui, commencée dans l'air, vient finir sur la terre. On y retrouve et les *nécromans avec leurs tiaras mystiques*, et les *faux moines, que brûle leur robe de feu*, et les sorcières pressant *leurs cavales qui n'ont pas de mors*, ou assises sur *le bouleau qui siffle dans les airs*. Le mouvement imprimé à la ronde est rendu avec une vérité étonnante. Tous ces démons tournent bien réellement, s'attachant les uns aux autres, ceux-ci entraînant après eux leurs compagnons trop tardifs, d'autres se laissant emporter dans le cercle immense où se mêlent des serpents et de hideuses têtes qui tournoient sous leurs pieds. M. Boulanger a mêlé à ces êtres repoussants quelques sorcières jeunes et belles, dont les poses gracieuses attestent la variété de talents du jeune artiste. Chez lui la correction du dessin ne se trouve presque qu'un mérite secondaire. Les détails d'architecture de l'église gothique sont traités avec une fidélité qui est l'unique sorte de goût que

²⁶⁹ Victor Hugo, « Notes des premières éditions » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 564.

²⁷⁰ Olivia Voisin, « La fraternité des arts avec Victor Hugo et Alexandre Dumas », art. cit., p. 105.

²⁷¹ Lettre de Charles Brugnot à Bertrand, 16 février 1829 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 859.

²⁷² *Ibid.*, p. 322, note 2.

l'on puisse se permettre en reproduisant ces admirables édifices²⁷³.

L'article parvient à décrire le travail de Boulanger avec précision. Il est fort possible que Bertrand, qui était encore à Dijon, ait décidé de créer une œuvre après avoir lu cet article dans un journal au sein duquel il était rédacteur. Il a écrit le poème « La Ronde sous la cloche », dédié au graveur, comme suit :

C'était un bâtiment lourd, presque
carré, entouré de ruines, et dont la tour
principale, qui possédait encore son
horloge, dominait tout le quartier.

Fenimore Cooper.

Douze magiciens dansaient une ronde sous la grosse cloche de Saint-Jean. Ils évoquèrent l'orage l'un après l'autre, et du fond de mon lit je comptai avec épouvante douze voix qui traversèrent processionnellement les ténèbres.

Aussitôt la lune courut se cacher derrière les nuées, et une pluie mêlée d'éclairs et de tourbillons fouetta ma fenêtre, tandis que les girouettes criaient comme des grues en sentinelle sur qui crève l'averse dans les bois.

La chanterelle de mon luth, appendu à la cloison, éclata ; mon chardonneret battit de l'aile dans sa cage ; quelque esprit curieux tourna un feuillet du *Roman-de-la-Rose* qui dormait sur mon pupitre.

Mais soudain gronda la foudre au haut de Saint-Jean. Les enchanteurs s'évanouirent frappés à mort, et je vis de loin leurs livres de magie brûler comme une torche dans le noir clocher.

Cette effrayante lueur peignait des rouges flammes du purgatoire et de l'enfer les murailles de la gothique église, et prolongeait sur les maisons voisines l'ombre de la statue gigantesque de Saint-Jean.

Les girouettes se rouillèrent ; la lune fondit les nuées gris de perle ; la pluie ne tomba plus que goutte à goutte des bords du toit, et la brise, ouvrant ma fenêtre mal close, jeta sur mon oreiller les fleurs de mon jasmin secoué par l'orage²⁷⁴.

La citation de Cooper et la première strophe plantent le décor inquiétant de la soirée en suggérant le son de l'« horloge » ou de la « cloche ». Cette atmosphère est étrangement semblable au début de « La Ronde du sabbat » de Hugo :

²⁷³ Anonyme, « Variétés. Beaux-Arts », *Le Provincial* (Dijon), n° 32, 8 août 1828, p. 152-153.

²⁷⁴ « La Ronde sous la cloche » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 175-176.

Voyez devant les murs de ce noir monastère
La lune se voiler, comme pour un mystère !
L'esprit de minuit passe, et, répandant l'effroi,
Douze fois se balance au battant du beffroi.
Le bruit ébranle l'air, roule, et longtemps encore
Gronde, comme enfermé sous la cloche sonore.
Le silence retombe avec l'ombre... Écoutez !
Qui pousse ces clameurs ? qui jette ces clartés²⁷⁵ ?

Là aussi, on retrouve « la cloche sonore », ainsi qu'une obsession pour le chiffre douze. L'origine de cette dernière n'est pas connue, mais il pourrait s'agir d'une prise de conscience des nombres sacrés dans le christianisme, tels que les douze portes de l'Apocalypse, les douze apôtres de Jésus, les douze tribus d'Israël, ou encore les douze fils de Jacob, chef de la tribu. Dans le poème de Bertrand, le sabbat, qui tournait en spirale dans le tableau de Boulanger, est représenté par un orage, avec des éclairs et des flammes du plus bel effet. La strophe finale, qui décrit le silence dans lequel les sorcières ont disparu, rappelle la fin du poème de Hugo, où il ne reste plus que les morts :

L'aube pâle a blanchi les arches colossales.
Il fuit, l'essaim confus des démons dispersés !
Et les morts, rendormis sous le pavé des salles,
Sur leurs chevets poudreux posent leurs fronts glacés²⁷⁶.

En sus, Bertrand évoque souvent dans ses poèmes le sabbat, ou la fête des sorcières telle qu'elle est décrite par Hugo et Boulanger, avec le feu en son centre. La première partie de « Départ pour le sabbat », par exemple, dépeint aussi une scène où douze sorciers sont autour d'un feu :

Ils étaient là une douzaine qui mangeaient la soupe à la bière, et
chacun d'eux avait pour cuillère l'os de l'avant-bras d'un mort.

La cheminée était rouge de braise, les chandelles champignonnaient
dans la fumée, et les assiettes exhalaient une odeur de fosse au
printemps²⁷⁷.

Parallèlement au thème du feu, les mots référant au diable sont fréquents dans *Gaspard de la Nuit*, par exemple dans le premier livre, avec le terme « diable » dans « La Viole de Gamba » et « L'Alchimiste », et « diaboliquement » dans « Départ pour le sabbat ». Dans le deuxième livre, « Les Deux Juifs », « Le Falot », « La Tour de Nesle »,

²⁷⁵ Victor Hugo, « La Ronde du sabbat » ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 541.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 545.

²⁷⁷ « Départ pour le sabbat » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 131.

« L'Office du soir » et « Le Bibliophile » contiennent tous le mot « diable ». « Les Gueux de nuit » sont aussi accompagnés d'une épigraphe qui contient une référence à « La Chanson du pauvre diable ». Parmi ces poèmes, « Le Falot » est le plus caractéristique, le feu étant cette fois dans la lanterne. C'est là qu'apparaît le contraste entre « le falot » et le feu « follet » qui s'y trouve : « – Ah ! pourquoi me suis-je, ce soir, avisé qu'il y avait place à me blottir contre l'orage, moi petit follet de gouttière, dans le falot de madame de Gourgouran !²⁷⁸ » Soulignons également l'épigraphe jointe au poème :

Le Masque. Il fait noir ; prête-moi ta lanterne.
Mercurio. – Bah ! les chats ont pour lanterne leurs deux yeux.
*Une nuit de carnaval*²⁷⁹.

La source de cette épigraphe n'a pas été précisément identifiée, mais il est clair qu'il s'agit d'une scène de la commedia dell'arte, car Mercurio est l'un de ses personnages typiques. Helen Poggenburg souligne que le *Balli* de Callot est ici évoqué²⁸⁰. En d'autres termes, dans ce poème, le « fou », qui était un motif important dans *Gaspard de la Nuit*, est lié au « feu », termes qui apparaissent également sous des formes contrastées : « falot » et « follet ». Leur lien avec le diable rappelle encore le personnage de Scarbo, qui incarne les thèmes clés de *Gaspard de la Nuit* : le feu, la fée, le clown, le démon et le poète.

Sur *Les Orientales* de 1829 et sur une pièce théâtrale comme *Hernani*, ou encore sur un roman tel que *Notre-Dame de Paris*, Hugo et Boulanger ont œuvré ensemble. Olivia Voisin décrit ainsi le travail de Boulanger sur *Les Orientales* :

En janvier 1829, la publication des *Orientales*, premier recueil de Hugo à naître du contexte cénaculaire, offre à Boulanger un monde poétique à déployer par l'image. Le volume s'ouvre sur une vignette in-texte, invitant de manière initiatique à suivre un Djinn, génie oriental, dans le voyage littéraire du recueil. Surtout, l'ensemble du répertoire de formes est décliné pendant plusieurs années en compositions exploitant le potentiel grotesque, sublime et évocateur des fantômes, odalisques, sultanes et interventions terribles du ciel. [...] Dans une même démarche, il conçoit les illustrations pour les auteurs qu'il connaît le plus intimement – Alexandre Dumas, Pétrus Borel ou Théophile Gautier – comme une traduction visuelle permettant au lecteur de mieux pénétrer l'écriture²⁸¹.

²⁷⁸ « Le Falot » ; *ibid.*, p. 143.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 308, note 2.

²⁸¹ Olivia Voisin, « Aux sources du romantisme », art. cit., p. 25.

Entre autres, la lithographie « Les Fantômes », parue dans *Les Orientales*, devient, à la suite de « La Ronde du sabbat », une sorte d'emblème du romantisme noir. Ces visions allient toujours le grotesque au pittoresque et le frénétique au fantastique, incarnant l'ambition de Boulanger d'imager l'univers poétique. Il n'est pas certain que son projet d'illustrations comprenait un recueil de Bertrand, mais ce dernier l'aurait sûrement souhaité, car le nom de l'artiste est mentionné dans un brouillon pour la promotion de *Gaspard de la Nuit*, probablement écrit en 1833 :

Un des peintres les plus distingués de la nouvelle école, M. Louis Boulanger dont les belles compositions enrichissent la nouvelle édition des œuvres de Victor Hugo, a voulu concourir au succès du livre en l'illustrant de dix admirables eaux-fortes²⁸².

Bertrand a également préparé deux séries d'instructions pour son recueil : « Instructions à M. le metteur en pages » et « Dessin d'un encadrement pour le texte ». Après avoir analysé « La Ronde du sabbat », ainsi que les lithographies et les poèmes qui s'y rapportent, on constate que le projet de *Gaspard de la Nuit*, dans lequel Bertrand expérimente diverses méthodes de création, s'est transformé, suivant la tendance du romantisme noir, en un projet plus visuel, qui s'est épanoui avec la collaboration de Hugo et Boulanger.

Noir et blanc : fantaisie typographique

La coopération entre Hugo et Boulanger a encouragé les poètes et les peintres de l'époque à collaborer. Par la suite, Boulanger s'est lancé dans la peinture et la création de costumes inspirés non seulement par la poésie et la fiction, mais aussi par le théâtre, tandis que Hugo lui-même a réalisé de nombreux dessins à l'atmosphère sombre, inquiétante et fantastique, caractéristique du romantisme noir popularisé par l'œuvre de Boulanger. Sur le talent pictural de Hugo, Gautier écrira :

Victor Hugo, s'il n'était pas poète, serait un peintre de premier ordre ; il excelle à mêler, dans des fantaisies sombres et farouches, les effets de clair-obscur de Goya à la terreur architecturale de Piranèse ; il sait au milieu d'ombres menaçantes, ébaucher d'un rayon de lune ou d'un éclat de foudre, les tours d'un bourg démantelé, et sur un rayon livide de soleil couchant découper en noir la silhouette d'une ville

²⁸² « Annonce par Bertrand de la publication de *Gaspard de la Nuit* » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 378.

lointaine avec sa série d'aiguilles, de clochers et de beffrois. Bien des décorateurs lui envieraient cette faculté étrange de créer des donjons, des vieilles rues, des châteaux, des églises en ruines, d'un style insolite, d'une architecture inconnue, pleine d'amour et de mystère, dont l'aspect vous oppresse comme un cauchemar²⁸³.

Si les « fantaisies » de Bertrand ont quelque chose en commun avec celles de Hugo, il semble que ce soit ce type de « fantaisies sombres et farouches », c'est-à-dire ces images sombres qui, appartenant à la frénétique, se sont répandues dans le domaine de l'illustration par le biais du fantastique. Mais, les « fantaisies » de Bertrand ont la particularité de ne pas se limiter au simple poème ou à la peinture, elles concernent une nouvelle forme de poésie écrite en prose. Il importe d'approfondir l'idée de Bertrand sur la forme finale de la poésie et du recueil.

Ainsi que le résume Hélène Védrine, les chercheurs ont rapidement remarqué le style et les illustrations de ses poèmes :

Nicolas Wanlin et Marie-Hélène Girard pensent que Bertrand a conçu d'emblée son ouvrage comme un livre illustré. Cette hypothèse est fondée sur les dix-sept dessins laissés par Bertrand, le document explicitant le « dessin d'un encadrement pour le texte », le projet d'annonce par Bertrand de la publication de *Gaspard de la Nuit* mentionnant « dix eaux-fortes » de Louis Boulanger et le titre envisagé pour le recueil, *Keepsake fantastique*, qui fait allusion à ces livres d'origine anglaise offerts en cadeau pour les étrennes, richement reliés et composés d'un assemblage disparate de textes courts et de gravures²⁸⁴.

Comme Hugo, Bertrand avait également commencé à produire ses propres dessins pour son recueil. Outre les dix-sept dessins mentionnés conservés à la Bibliothèque municipale d'Angers, de nouvelles découvertes sont présentées de temps à autre dans des revues spécialisées, tandis que d'autres sont à venir²⁸⁵. Les plus importantes sont sans doute les trois dessins du même visage inclus dans les dix-sept déjà connus. Deux d'entre eux portent le nom de « Maribas » et l'autre était apparemment destiné à être utilisé pour la couverture de *Gaspard de la Nuit*. La grande ressemblance de ces visages indique que Gaspard était autrefois Maribas.

²⁸³ Théophile Gautier, « Vente du mobilier de M. Victor Hugo », *La Presse*, 7 juin 1852, p. 2.

²⁸⁴ Hélène Védrine, « Fausse monnaie et pantins. Le livre et ses simulacres dans *Gaspard de la Nuit* », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, *op. cit.*, p. 136.

²⁸⁵ Voir Nathalie Ravonneaux, « Dessins inédits de Bertrand à la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon », *La Giroflée* (La Madeleine), n° 8, 2016, p. 37-47 et *id.*, « Un collage et un dessin inconnu de Bertrand. Getty Research Institute », *Revue Bertrand*, n° 1, 2018, p. 185-194.



« Maribas », dessin n° 2, conservé à la Bibliothèque municipale d'Angers (*Gaspard de la nuit, fantaisie à la manière de Rembrandt et de Callot* [dessins de Louis Bertrand], Réserve Belles Lettres 1443 bis, [1836-1841]).



« Maribas », dessin n° 1, *ibid.*

Le premier de ces deux dessins est signé « Ludovic Bertrand » et s'intitule « Maribas ». Cette signature, selon les chercheurs, était utilisée vers 1833. L'autre dessin, que nous ne montrons pas, n'est pas signé, mais il représente un homme au visage identique avec le nom de « Maribas » écrit dessus, méditant d'un œil, très semblable au second dessin ci-dessus. Le nom d'« Eugène Renduel », son adresse et la date de 1836, à laquelle le contrat d'édition aurait été signé, indiquent que cette illustration était destinée à être utilisée pour la couverture de *Gaspard de la Nuit*. Ainsi, ces dessins ont été réalisés par Bertrand dans les années 1830, probablement entre 1833 et 1836. Cette période coïncide avec celle où il commence à intégrer les modes d'Hoffmann dans son recueil,

avec le mot « fantaisies » en sous-titre, et où il développe l'idée d'illustrer ses recueils de poèmes. Bien qu'il ait tenté de réaliser lui-même les dessins, Bertrand a probablement envisagé un illustrateur comme Boulanger et a exposé, pour l'artiste, les sujets qui conviendraient au recueil dans « Dessin d'un encadrement pour le texte » :

Cet encadrement doit être le plus large et le plus historié qu'il se pourra. Le caractère général du dessin sera *Moyen Âge et fantastique*. [...]

Je vais indiquer à l'artiste les sujets qui me semblent les plus faciles à exécuter. – C'est à son talent d'en tirer parti et de les combiner ensemble²⁸⁶.

D'après Marie-Hélène Girard, cette décoration du cadre entourant la page est une formule romantique caractéristique, en vogue entre 1830 et 1835, et d'ailleurs l'utilisation de ce type d'illustration était particulièrement fréquente dans les livres imprimés par Renduel²⁸⁷. Après avoir présenté le thème général comme ci-dessus, Bertrand énumère le contenu de chaque chapitre, ainsi que les mots-clés. Par exemple, la consigne du premier chapitre est la suivante :

Livre I. Projets flamands ancienne école. Des cigognes au long cou volant autour d'une horloge gothique [...] – la servante d'une hôtellerie flamande accrochant à une fenêtre un faisán mort (voir pour ces deux sujets la pièce intitulée : Harlem, p. 33 du ms.)

Des sorciers et des sorcières partant pour le Sabbat en s'envolant par la cheminée à califourchon sur des balais, des pincettes, des poêles à frire, etc. (*voir le Départ pour le sabbat, p. 65*)²⁸⁸.

Les poèmes « Harlem » et « Départ pour le sabbat », respectivement, ouvrent et closent le chapitre. Ce dernier est inspiré de « La Ronde du sabbat » de Hugo et Boulanger : les sorcières réunies autour du feu partent pour le sabbat. D'ailleurs, la troisième et la sixième strophes montrent que « Maribas » était présent : « Et lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé²⁸⁹ » ; « Mais déjà sorciers et sorcières s'étaient envolés par la cheminée, à califourchon qui sur le balai, qui sur les pincettes, et Maribas sur la queue de la poêle²⁹⁰ ». C'est cette dernière strophe que Bertrand aurait utilisée pour ses instructions

²⁸⁶ « Dessin d'un encadrement pour le texte » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 374.

²⁸⁷ Marie-Hélène Girard, « Sur l'illustration de Gaspard de la Nuit », dans *Les Diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 154.

²⁸⁸ « Dessin d'un encadrement pour le texte » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 374-375.

²⁸⁹ « Départ pour le sabbat » ; *ibid.*, p. 131.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 132.

d'illustration. Nathalie Ravonneaux signale également qu'en plus des trois dessins de Maribas déjà connus, un quatrième a été découvert en 2016 à la Bibliothèque patrimoniale de Dijon²⁹¹. S'il ne porte pas la mention « Maribas », il est accompagné de l'illustration d'un homme au même visage, cette fois avec un violon, ce qui indique qu'il s'agit d'une tentative de représentation de la scène de la troisième strophe. Le fait que le poète lui-même ait laissé un dessin de « Maribas » pour un poème écrit sous l'influence de Boulanger nous rappelle la pratique de Hugo, également influencé par Boulanger.

Les instructions d'illustration de Bertrand n'expliquent que l'image du « Falot » pour le deuxième chapitre. Or les instructions pour le « Troisième Livre : la Nuit et ses prestiges » présentent un aspect différent. Le thème du chapitre dans son ensemble y est décrit comme « *Fantastique Moyen Âge*²⁹² », tandis que tous les poèmes qu'il contient sont expliqués, et plusieurs images sont énumérées pour chacun d'eux. Concernant les chapitres 4 à 6, brièvement résumés, il écrit : « Pour ces trois livres, moins importants aux yeux de l'auteur, on se contentera d'indiquer à l'artiste les deux sujets suivants²⁹³. » Il est donc possible de supposer que le troisième chapitre correspond à la partie principale de *Gaspard de la Nuit*, étant donné l'ampleur des instructions. Parmi ces dernières, on trouve de nombreuses instructions concernant Scarbo, personnage que le poète a inventé :

La terre sous la forme d'une fleur dont le calice, au lieu de pistil et d'étamines, est surmonté de la lune et des étoiles. (*La Chambre gothique*, 117.)

[...]

Un lutin sous la forme d'un fuseau qui tombe de la quenouille d'une sorcière (*Scarbo*, 121.)

Un esprit sous la forme d'une bougie qui va s'éteindre (*id.*)

Un jeune homme endormi que Scarbo, le nain du cauchemar, emmaillote d'une peau de serpent (*Le Linceul*, 125)

Un gnome difforme vannant des pièces d'or sur un toit au clair de lune (*Le Fou*, 129.)

[...]

Scarbo, le nain du cauchemar, aux crins d'une blanche cavale qui fuit (*Le Nain*, 133.)²⁹⁴

Il s'agit de quelques extraits des instructions pour le troisième chapitre, mais dans

²⁹¹ Nathalie Ravonneaux, « Dessins inédits de Bertrand à la Bibliothèque patrimoniale et d'étude de Dijon », art. cit.

²⁹² « Dessin d'un encadrement pour le texte » ; *ibid.*, p. 375.

²⁹³ *Ibid.*, p. 376.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 375-376.

le manuscrit autographe, trois autres dessins de Bertrand figurent à côté de la page²⁹⁵. Le poète met en pratique ces propres instructions, l'un étant une image de la « lune » au-dessus du « calice », les deux autres étant peut-être Scarbo sous « la forme d'un fuseau » et sous « la forme d'une bougie ».

Cependant, comme le souligne Hélène Védrine, les illustrations, dont le poète a fourni les idées principales, étaient destinées à être placées en marge, compte tenu de leur titre : « Dessin d'un encadrement pour le texte »²⁹⁶. Par conséquent, en plus de ce projet, Bertrand a laissé une autre instruction concernant le style, « Instructions à M. le metteur en pages », où il décrit comment assembler le manuscrit pour l'impression :

Règle générale. – Blanchir comme si le texte était de la poésie.

L'ouvrage est divisé en *six livres*, et chaque livre contient un plus ou moins grand nombre de *pièces*.

M. le metteur en pages remarquera que *chaque pièce* est divisée en *quatre, cinq, six* et même *sept alinéas ou couplets*. Il jettera de *larges blancs* entre *ces couplets* comme si c'étaient des strophes en vers.

[...]

Je le prie de ne pas oublier de placer dans la mise en page les étoiles que j'ai figurées dans le manuscrit entre les *couplets* de quelques pièces, et qui indiquent qu'il faut en outre un *double blanc*.

Quant aux *épigraphes de chaque pièce* et aux *notes du bas des pages*, je le prie de les composer en *très petits caractères*. Il remplacera par des *astérisques* les *chiffres* de renvoi de ces notes²⁹⁷.

Cette instruction montre que la forme de la poésie en prose de Bertrand, comportant quatre à sept « alinéas » ou « couplets » dans les marges, caractéristique de sa poésie en prose, était intentionnelle. Selon Hélène Védrine, « “blanchir” un texte est une pratique courante de l'édition de la première moitié du XIX^e siècle, qui permet d'augmenter le volume et donc le prix du livre²⁹⁸ ». Bertrand, toutefois, se distingue non seulement en raison des illustrations et du volume du livre, mais aussi parce qu'il introduit des blancs pour que le « texte » ressemble à une « poésie ». En effet, bien que le projet d'illustrations ait été abandonné et que la première édition de *Gaspard de la Nuit* ait été publiée avec le seul texte, Hélène Védrine reconnaît que ce dernier conserve son aspect pictural grâce à cette attention portée à la présentation :

²⁹⁵ *Gaspard de la Nuit* [manuscrit], *op. cit.*, p. 4 v^o. Voir également annexe.

²⁹⁶ Hélène Védrine, *art. cit.*, p. 137.

²⁹⁷ « Instructions à M. le metteur en pages » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 373-374.

²⁹⁸ Hélène Védrine, *art. cit.*, p. 138.

Le livre de Bertrand aurait eu alors l'aspect d'un album, l'assimilation du texte à une gravure se faisant non par le biais de la transposition ou de l'*ekphrasis*, mais par celui de la composition du livre. Le texte peut être une image, sans qu'il y ait référence à un tableau ou présence d'une gravure, par le seul jeu de la mise en page²⁹⁹.

Il est certain que la prose, « blanchie » pour donner la forme d'un poème, rappelle les gravures en noir et blanc. Les lithographies et les dessins de Boulanger et de Hugo, ou les estampes de Callot et de Rembrandt, pourraient bien avoir été des sources d'inspiration. Les formes fragmentées et l'esthétique du noir et blanc semblent particulièrement appropriées pour le troisième livre de *Gaspard de la Nuit*, intitulé « La Nuit et ses prestiges ». Un tel contraste de couleurs est en effet lié à la création d'un cadre littéraire évoquant les rêves et les images – une nuit qui rappelle Callot, Young et Hoffmann, influences privilégiées des romantiques de l'époque. Toutefois, concernant ces obsessions typographiques, il existe un autre précédent important : Charles Nodier avait déjà publié, en 1830, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*³⁰⁰.

Cet ouvrage de Nodier, ayant l'apparence d'un roman, était morcelé par des espaces blancs, rappelant les poèmes de Bertrand, et la première édition était illustrée de cinquante vignettes. Anne-Marie Christin le décrit comme « un livre visionnaire³⁰¹ » et Jean Richer affirme même que pour que le recueil de Bertrand ait eu du succès, il aurait fallu qu'il soit publié au plus tard en même temps que ce livre de Nodier³⁰². Marie-Jeanne Boisacq-Generet résume ainsi les réactions controversées suscitées par le livre à sa sortie :

En effet, si les uns considèrent ce livre comme une « magnifique ratée », une fantaisie « inclassable, d'une verve divagante », un livre « où Nodier se complait à écrire non pour s'exprimer mais pour ne pas s'exprimer », d'autres au contraire le voient comme un chef d'œuvre surréaliste, un livre où Nodier exprime par l'écriture son rapport avec la folie, ou encore un « livre-objet » parfait³⁰³.

À cette époque, Nodier opère une importante transition littéraire, manifeste dans deux articles théoriques publiés consécutivement dans la *Revue de Paris*, à savoir « Du fantastique en littérature » en 1830 et « De quelques phénomènes du sommeil » en

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 139.

³⁰⁰ Charles Nodier, *L'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Delangle, 1830.

³⁰¹ Voir Anne-Marie Christin, *Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. Idées et recherches, 1995, p. 125-141.

³⁰² *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean Richer, p. 12.

³⁰³ Marie-Jeanne Boisacq-Generet, *Tradition et modernité dans L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, Honoré Champion, 1994, p. 15.

1831³⁰⁴. Comme le souligne Pierre-Georges Castex, « fantaisie » et « imagination » sont alors synonymes, et Nodier, à partir de 1830, « saisit toutes les occasions pour s'évader, par l'imagination, d'un monde qui l'importe³⁰⁵ ». Il classe donc ses « œuvres nées parfois du caprice d'un jour³⁰⁶ » entre 1830 et 1836 par ordre chronologique et crée une entrée de classification « Fantaisies et légendes (1830-1836) ». Pour cette entrée, Pierre-Georges Castex inclut deux fragments qui composaient *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Comme l'indique son titre, le livre de Nodier lui-même est conçu pour raconter l'histoire du roi de Bohême qui visite ses sept châteaux. Or il s'agit non pas d'une histoire unique et cohérente, mais plutôt d'un ensemble de fragments que l'on peut extraire sans altérer l'histoire. Jean-Luc Steinmetz évoque la contradiction figurant dans le titre même du livre :

Il est intéressant de voir apparaître le terme de « Bohême » à côté du mot « châteaux » qui semble le nier. Par ironie, la Bohême vagabonde semble avoir ainsi trouvé ses assises, bien qu'elle n'ait pas encore désigné les artistes errants, hôtes de problématiques demeures. Le roi de Bohême, dont l'apparition est toujours différée par Nodier, finit toutefois par dessiner un individu chimérique régnant non pas sur une région déterminable, mais sur une sorte de domaine mental. À la recherche de son identité, la marginalité artistique pourra donc revendiquer de tels logis, comme les sûres demeures du songe et du plaisir poétique ; implicitement, le livre de Nodier lui donnait droit de cité³⁰⁷.

Certes, pour ceux qui l'ont apprécié, comme Balzac, qui l'a inclus dans « l'école du *désenchantement* », ce livre est apparu comme stimulant, et nombreux sont ceux qui se demandaient où pouvait s'établir l'harmonie entre l'esprit de l'artiste et son œuvre³⁰⁸. Néanmoins, il a été controversé non seulement en raison de son contenu, mais également en raison de sa forme. Anne-Marie Christin signale que les ventes n'ont pas été suffisantes, à tel point qu'il a déclenché la faillite de l'éditeur Delangle : « Habitué à des œuvres plus homogènes, le public devait être assez inévitablement rebuté par l'incohérence narrative, les jeux visuels, le désordre typographique de cette "espèce de rébus"³⁰⁹. » En effet, la

³⁰⁴ Charles Nodier, « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, 28 novembre 1830, p. 205-226 ; « De quelques phénomènes du sommeil », dans *Revue de Paris*, 6 février 1831, p. 31-46.

³⁰⁵ Pierre-Georges Castex, « Notice » ; Charles Nodier, *Contes*, avec des textes et des documents inédits, édité par Pierre-Georges Castex, Garnier Frères, coll. Classiques Garnier, 1961, p. 465.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Jean-Luc Steinmetz, « Quatre hantises (sur les lieux de la Bohême) », *Romantisme*, n° 59, 1988, p. 59-60.

³⁰⁸ Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 125.

³⁰⁹ *Ibid.* Les mots cités sont tirés de Champfleury. (Voir Champfleury, *Les Vignettes romantiques*, Édouard Dentu, 1883, p. 8.)

prose romanesque de Nodier varie d'une page à l'autre, changeant librement la taille et la disposition des caractères textuels, contenant de courts paragraphes séparés par des blancs et des illustrations placées entre eux. Néanmoins, la « création à trois – écrivain, illustrateur, typographe³¹⁰ » que tente ici Nodier est, comme le fait également remarquer Nicolas Wanlin, si novatrice qu'il semble avoir été le précurseur de *Gaspard de la Nuit* :

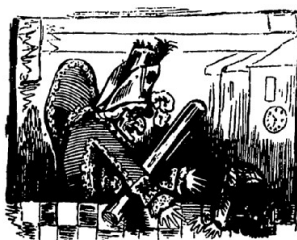
Ainsi, *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, de Nodier, peut certes être considéré comme une innovation dans les pratiques de l'imprimerie, mêlant étroitement l'illustration au texte, donnant l'impression, non pas d'une concurrence de l'image et du texte, mais d'une étroite solidarité, d'un fonctionnement unitaire où serait minimisée la différence sémiotique entre le graphique et le typographique³¹¹.

Par exemple, dans le chapitre « Dissertation » se trouve une scène où apparaît Polichinelle, que Bertrand reprend d'ailleurs souvent dans son recueil :

214

HISTOIRE

Le jeu du bâton de Polichinelle étoit si connu —



La grande machine du diable qui emporte tous les personnages, quand on n'en a plus besoin, étoit si passée de mode —

Brioché d'ailleurs étoit si bien mort, et Girolamo si puissamment vivant!...

.....

Mais j'ai promis de ne rien décider entre Girolamo et Brioché.

Ce qu'il y a de certain, c'est que le théâtre de Girolamo est tout neuf;

Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Delangle, 1830, p. 214.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 126.

³¹¹ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 66.

Cette forme, avec des paragraphes divisés par des espaces, ainsi que des illustrations en noir et blanc, est proche des pages de *Gaspard de la Nuit*. En outre, certaines ressemblent également, par la taille et la disposition du texte, aux poèmes en vers en forme de diamant que Bertrand avait expérimentés :

Protestation.

Plagiaire ! moi, plagiaire ! — Quand je voudrais trouver moyen pour me soustraire à ce reproche de disposer les lettres dans un ordre si

N O U V E A U,
ou d'assujettir les lignes à des règles
de disposition si bizarres,
ou pour mieux dire
si follement
hétérocl-
ites!!!

Ibid., p. 41.

Gaspard de la Nuit est divisé en six livres. Au début et à la fin de chacun d'eux, une page d'annonce est insérée, et à chaque fois, le mot « fantaisies » est répété. La disposition de ces passages est semblable à celle employée par Nodier³¹².

Ici commence le premier
livre des Fantaisies
de Gaspard
de la
Nuit

Aucun document ne permet d'affirmer que Bertrand était au courant de la publication du livre expérimental de Nodier en 1830. Cependant, vers 1829, alors que son recueil était encore nommé *Bambochades romantiques*, une lettre de Sainte-Beuve à un

³¹² Voir annexe.

ami révèle que Bertrand avait demandé à deux maisons d'édition de le publier :

Mais je ne connais nullement de libraires, à l'exception de deux, à savoir Sautelet à qui j'ai vendu mon premier ouvrage [...]. L'autre libraire que je connais qui est le mien dans ce moment est N. Delangle, qui vient de refuser il n'y a pas huit jours un joli volume de Ballades en prose à l'un de mes amis que moi et V. Hugo lui avions recommandé³¹³.

Le « joli volume de Ballades en prose » dont il est ici question est considéré comme une forme précoce du recueil de Bertrand, et c'est ce même Delangle qui a publié *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Nodier. Il est probable que le poète, qui venait de Dijon et négociait la publication de son premier recueil avec cet éditeur, sans doute parce qu'il avait été présenté dans les salons parisiens, ait vu le nouveau livre publié chez lui au début de l'année 1830, bien qu'il fût encore à Paris ; mais l'échec de l'entreprise entraîna des difficultés financières et Delangle cessa toute activité en 1831. À cette époque, l'œuvre de Bertrand n'était encore désignée que sous le nom de « ballade en prose », mais entre 1833 et 1836, tandis qu'il conçoit les illustrations et le style d'impression, il est probable qu'il s'est référé au nouveau style de Nodier. Nicolas Wanlin reconnaît également l'importance de ce dernier : « Dans le cas de Bertrand, même si sa fantaisie n'est pas aussi spectaculaire que celle de Nodier, il est manifeste que l'occupation de la page par son texte était une préoccupation majeure³¹⁴. » Ce livre de Nodier sera salué au XX^e siècle par André Breton et Louis Aragon : « *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, de Charles Nodier, est un exemple unique de fantaisie typographique alliée à un esprit philosophique voisin de celui même de "Dada"³¹⁵. » L'un des sens du mot « fantaisie » exprime également la liberté de l'imprimerie, un caractère qui n'appartient à aucune classification existante. Les « fantaisies » de Bertrand doivent être considérées comme une incorporation non seulement de la fantaisie noire poétique et lithographique de Hugo et Boulanger, mais aussi de la fantaisie typographique de Nodier.

³¹³ Lettre de Sainte-Beuve à Auguste Desnoizelles [fin avril 1829] ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 860-861. Jacques Bony l'a retranscrite comme suit : N. Delangle, qui « vient de refuser il n'y a pas huit jours un joli volume de Ballades en prose à l'un de [s]es amis que [lui] et Victor Hugo lui av[ai]ent recommandé » (*Gaspard de la Nuit*, éd. Jacques Bony, p. 8.)

³¹⁴ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, p. 67.

³¹⁵ Lettre d'André Breton et Louis Aragon, février 1922 ; André Breton, *Lettres à Jacques Doucet, 1920-1926*, présentées et éditées par Étienne-Alain Hubert, Gallimard, 2016, p. 115-116.

CONCLUSION DU CHAPITRE V

FANTAISIES ROMANTIQUES NOIRES CONDENSÉES EN POÈMES

Après un premier séjour à Paris, Bertrand rentre à Dijon en avril 1830 et tente de fonder un nouveau journal, *Le Spectateur*, avec son ami Charles Brugnot. En raison des difficultés dudit journal au lendemain de la Révolution de Juillet, ou de certains désaccords politiques avec ses amis, il collabore au *Patriote de la Côte-d'Or*, où il peut faire campagne en tant que républicain. Les journaux de l'époque avaient en partie pour vocation de susciter la controverse par des discours intenses, ce qui contribuait à leur succès commercial. Une telle bataille journalistique était cependant vouée à l'échec pour un poète qui, depuis sa première participation au *Provincial*, ne se sentait apte qu'à la création littéraire. Il effectue par ailleurs ses propres tentatives théâtrales, probablement parce qu'il admire *Hernani*, et *Monsieur Robillard, ou le sous-lieutenant de hussards*, en particulier, est un tour de force comportant une ballade de sa composition. Toutefois, l'insuccès du journalisme est suivi de l'arrêt immédiat de sa production théâtrale. Après de nombreux échecs dijonnais, Bertrand s'installe à Paris en 1833, prenant appui sur les contacts noués au cours de ses diverses activités.

Durant son second séjour parisien, si Bertrand s'est détaché de Hugo, il met en pratique la liberté artistique proclamée dans *Les Orientales*. En effet, vers 1833, il s'essaie encore au théâtre, expérimentant parallèlement de nombreuses autres activités, comme l'écriture de contes à la manière d'Hoffmann. L'œuvre théâtrale, connue sous le nom de *Daniel*, se révèle assez proche de l'idéal hugolien du drame romantique, mêlant l'atmosphère grotesque à une touche de comique. En outre, des scènes sataniques et abstraites semblent programmer *Gaspard de la Nuit* et indiquent l'intention de Bertrand de mélanger des éléments romantiques et fantastiques. Ainsi, son activité républicaine et sa quête de liberté théâtrale sont liées par le mot-clé de « fantaisie » et par la liberté de se rebeller contre la norme.

Les années 1830 constituent pour Bertrand une période plus difficile. Pour réussir à se démarquer dans le monde littéraire, Bertrand expérimente beaucoup de genres et de formes d'écriture créative : il a également le projet de composer un recueil de poèmes en vers, *La Volupté*, lequel témoigne d'une certaine recherche formelle expérimentale. L'évolution des formes poétiques traditionnelles a été, en partie, influencée par les traductions en vogue à l'époque. Probablement sous l'influence des salons d'Émile Deschamps, désireux d'introduire la littérature étrangère, Bertrand entre alors en contact avec la poésie étrangère traduite en prose, non seulement à partir de Scott, l'un de ses auteurs favoris depuis longtemps, mais aussi à partir d'anthologies de poésie traduites et

éditées par Loève-Veimars. Ensuite, c'est en utilisant le cadre de la traduction que Bertrand écrit ses premiers poèmes en prose, comme l'avaient fait Chateaubriand et Hugo. Dans le même temps, il fait évoluer la prose longue vers une prose de plus en plus courte et poétique. À cet égard, Aurélie Loiseleur signale que « l'auteur de *Gaspard de la Nuit* emprunte à la chanson le mot de "couplet", et à la prose le mot "alinéa" : à la croisée des deux appellations doit bien se trouver un troisième terme qui ferait la synthèse en donnant un nom à cette hybridation³¹⁶ ». Cette nouvelle appellation pourrait être les « fantaisies », terme qu'il utilise dans le sous-titre de son dernier recueil. Ainsi, les « Fantaisies de Gaspard de la Nuit » sont le fruit d'une approche formelle à la fois du vers et de la prose.

Cette préoccupation visuelle, et parfois auditive, de Bertrand est également influencée par les thèmes vers lesquels se tournaient les romantiques. Le titre *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* est conçu dans les années 1830, époque où le motif de la nuit était au goût du jour, mis en évidence par Edward Young et E.T.A. Hoffmann. Les thèmes de l'obscurité, de la noirceur, des démons et des cauchemars étaient typiques du romantisme noir depuis le courant frénétique. En particulier, la complémentarité entre la poésie et l'estampe – notamment la collaboration entre Hugo et Boulanger – confère aux livres une nouvelle dimension en tant qu'objet. Tout comme Hugo lui-même a commencé à dessiner, Bertrand s'intéresse à l'apparence du livre de poésie, à travers la planification des illustrations et la pratique du dessin. Outre cette attention picturale, il accorde de l'importance à l'imprimerie, ce qui est encore rare dans l'œuvre de Hugo. Il a probablement été influencé par les tentatives de Nodier de réunir les rôles d'écrivain, d'illustrateur et de typographe dans son *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830).

Les « fantaisies » de Bertrand sont le résultat de son expérimentation de toutes les formes alors en vogue, y compris la prose, la chronique, le drame, le journal, le vers et le vers en traduction. En ce sens, *Gaspard de la Nuit*, sur lequel il a continué à travailler jusqu'à la fin, ressemble à un catalogue de l'art à la mode, englobant tous les processus d'essais et d'erreurs. Nous pourrions avancer que c'est précisément ce qu'indique Bernard Vouilloux : un « complexe notionnel mis en place par les usages du mot *fantaisie* au XIX^e siècle³¹⁷ ». Selon Filip Kekus, le terme de « fantaisie », « bannière de ralliement romantique³¹⁸ », était « un fourre-tout³¹⁹ » esthétique ou lexical.

³¹⁶ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 109.

³¹⁷ Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisies : grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Hermann, coll. Savoir-Lettres, 2008, p. 19.

³¹⁸ Filip Kekus, « Gaspard de la Nuit et la fantaisie romantique », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, *op. cit.*, p. 51.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

Il semblerait donc que Bertrand ne soit, lui aussi, que « la figure de l'émule et de l'épigone » qui aspire au romantisme, mais nous remarquons que la forme finale de *Gaspard de la Nuit* lui permet de passer, à un moment donné, à « celle du pionnier »³²⁰. En d'autres termes, son originalité réside dans le fait que ses « fantaisies » plurielles, qui englobent toutes les mutations de l'art du XIX^e siècle, sont contenues dans ce petit livre, *Gaspard de la Nuit*, ou dans la conception des pages, semblables à celles d'une estampe. Son livre n'a pas d'équivalent dans la mesure où, bien qu'absorbant tant d'éléments, Bertrand, comme un « maçon », vise une forme de poésie qui épure à l'extrême les mots inutiles, utilisant une prose concise et des espaces libres. Il a choisi de mettre la prose au service de la poésie sans recourir au cadre de la traduction, et non, comme Nodier, au service d'un roman. Son poème est écrit en prose, mais divisé en couplets ou en alinéas, selon le principe consistant à « blanchir comme si le texte était de la poésie ». En fait, il s'agit d'une méthode plus difficile que la poésie traditionnelle, car il faut éviter de faire apparaître la prose redondante ou le simple vers. Il s'agit également d'une forme dans laquelle les thèmes frénétiques ou fantastiques pouvaient être exprimés au moyen d'artifices verbaux évoquant des images ou des sons. Comme le montre le troisième chapitre de son livre, le mélange que Bertrand a finalement mis au point comprend à la fois la littérature frénétique et fantastique, la fantaisie comme une révolte, c'est-à-dire la liberté artistique, le romantisme noir poétique et graphique venant de Hugo et Boulanger, ainsi que la fantaisie typographique de Nodier. Il devient alors possible d'affirmer qu'il s'agit de fantaisies romantiques noires et compactes, qui oscillent entre la prose et le vers, qui puisent dans tous les courants sombres du romantisme, mais qui, dans leur forme, rejettent toutes les catégories existantes.

L'unicité de l'œuvre de Bertrand, née de la condensation du processus romantique d'exploration des thèmes et des formes, est d'une telle complexité qu'elle n'a pas été justement appréciée de son vivant. Cependant, elle a pu servir de guide aux générations suivantes pour l'étude du romantisme ou, comme l'écrit Jean Richer, constituer « un bréviaire, un abrégé de romantisme³²¹ ». Ainsi, les « fantaisies » de Bertrand permettent également d'expliquer qu'« une double tension anime les poèmes en prose, la tentation du vers et la tentation de la prose³²² » ; il semble que ce soit la raison pour laquelle il sera considéré comme le fondateur du « poème en prose ».

³²⁰ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 80.

³²¹ *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean Richer, p. 12.

³²² Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 114.

CHAPITRE VI

DES « FANTAISIES » AUX « POÈMES EN PROSE »

La fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte ; dangereuse comme la poésie en prose, [...] dangereuse comme toute liberté absolue.
[...]

Le romantisme est une grâce, céleste ou infernale, à qui nous devons des stigmates éternels.

Charles Baudelaire, *Salon de 1859*¹.

Bertrand a consacré une grande partie de sa vie à préparer la publication de *Gaspard de la Nuit*, son premier livre de poésie et l'aboutissement de son travail de création. Ce manuscrit est le résultat de son expérimentation de plusieurs genres : prose, théâtre, poésie rimée et poésie traduite. Au début, il s'agissait essentiellement de prose, qu'il appelait « chronique », mais celle-ci devint plus courte et fut appelée « bambochade », puis « fantaisies », terme au pluriel utilisé pour nommer ses œuvres. Ce terme englobe les courants les plus sombres de la période romantique dans laquelle il vivait, à savoir le « frénétique » prôné par Charles Nodier, le « fantastique » apporté par Hoffmann et la « fantaisie », plus avancée et porteuse du sens fort d'imagination. Il intègre non seulement le romantisme noir poétique et graphique, objet d'étude de Victor Hugo et Louis Boulanger, mais aussi la fantaisie typographique que l'on retrouve dans le défi de Nodier, qui a réalisé un livre fait de pages libres. Le manuscrit de Bertrand, finalement intitulé *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*, aurait fait l'objet d'un contrat de publication avec l'éditeur Eugène Renduel en 1836. Cependant, le poète ne l'a jamais vu sous forme de livre. La publication est reportée à plusieurs reprises, et son auteur meurt le 29 avril 1841.

Pour faire le deuil du malheureux poète, ses trois amis Sainte-Beuve, David d'Angers et Victor Pavie reprennent le flambeau de la publication. Ils rachètent le manuscrit à Renduel et le mettent sous forme de livre pour une première publication en 1842. Juste avant sa mort, Bertrand avait rédigé une sorte de testament à l'attention de ses amis. Non seulement il leur confie la publication du manuscrit, mais il leur demande également de supprimer la plus grande partie du texte. Cependant, au moment de

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859* ; *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 644-645.

l'impression proprement dite, les amis choisissent de publier le manuscrit dans sa forme originale. Il est donc possible que *Gaspard de la Nuit* n'ait pas été la composition que Bertrand désirait.

Ce poète dijonnais figure cependant dans l'histoire littéraire, justement grâce à cette édition originale, en tant qu'initiateur du « poème en prose ». Mais, comme le suggère Michel Brix, on peut se demander si cette appellation lui convient :

Il n'est pas inutile de rappeler que le syntagme paradoxal « poème en prose » n'apparaît jamais sous la plume de Bertrand lui-même. Celui-ci voulait seulement contribuer à créer « un nouveau genre de prose », en utilisant notamment dans ses textes certains des marqueurs typographiques de la « poéticité » (ainsi l'insertion de blancs séparant entre eux les paragraphes des textes qui composent *Gaspard de la Nuit*)².

Pourquoi et comment les « fantaisies » nées de l'incorporation, par Bertrand, des diverses formes d'art prévalant à l'apogée du mouvement romantique furent-elles connues, voire popularisées, sous le nom de « poèmes en prose », expression que l'on ne trouve pas sous la plume du poète ? Dans une dernière étape de notre examen des caractéristiques de ses « fantaisies », nous tenterons de mettre en ordre les circonstances qui ont conduit à la publication de ces poèmes, et de voir comment ils ont été appréciés à l'époque et par les générations suivantes. Cette analyse nous permettra enfin d'identifier l'un des contextes d'émergence du genre du « poème en prose ».

1. LES « FANTAISIES » DE BERTRAND ET LEURS LIMITES EN TANT QUE GENRE

Le testament de Bertrand

Bertrand a corrigé et complété pendant longtemps son manuscrit de *Gaspard de la Nuit* en vue de le publier. Ce travail semble avoir été achevé en 1836, lorsque le texte a été remis à Renduel. La dernière date que l'on peut relever dans le manuscrit est celle du 20 septembre 1836, inscrite à la fin de « À M. Victor Hugo ». Un projet de contrat de

² Michel Brix, « Le poème en prose : révolution esthétique ou “sérieuse bouffonnerie” ? », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Classiques Garnier, 2010, p. 203.

publication avec Eugène Renduel, vraisemblablement daté de la même année, subsiste également :

1. M. Louis Bertrand vend à M. Eugène Renduel pour la somme de 150 fr., la première édition d'un ouvrage intitulé : *Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* ;

2. Ladite édition sera faite dans le format in-8° et tirée à *huit cents exemplaires*. Les cinq cents premiers exemplaires porteront le titre de *Gaspard de la Nuit, etc...* énoncé ci-dessus à l'article 1^{er}, et les *trois cents autres* paraîtront sous le titre de *Keepsake fantastique [...]*.

3. Ladite édition sera comptée comme épuisée au 1^{er} janvier 1838 et à cette époque M. Louis Bertrand rentrera dans la propriété de son ouvrage ;

4. M. Renduel donnera, outre le prix convenu, à M. Louis Bertrand, quinze exemplaires du premier tirage et six du second.

Par le présent traité M. Eugène Renduel reconnaît avoir reçu le manuscrit de l'ouvrage en question et M. Louis Bertrand déclare donner pleine et entière quittance de la somme stipulée à l'article 1^{er}³.

Ce contrat montre que le titre avait déjà été choisi à cette époque pour être celui que nous connaissons aujourd'hui. Il semble également qu'il était prévu qu'un certain nombre d'exemplaires soient transformés en « keepsakes », des livres-cadeaux de luxe illustrés de gravures, qui étaient alors à la mode. Il existe aussi des mentions, selon lesquelles les droits d'auteur reviendraient à Bertrand vers 1838. À l'époque de la rédaction de ce document, Bertrand aurait retrouvé le sculpteur David d'Angers chez Renduel. Ce dernier n'avait rencontré Bertrand qu'au salon de Hugo ou de Sainte-Beuve, lors de son premier séjour à Paris, mais comme le poète était ensuite retourné à Dijon, ils n'avaient pas entretenu de relations particulières. Cependant, vers 1836, David d'Angers est devenu l'ami le plus proche de Bertrand, et il l'est resté jusque dans les dernières années de sa vie. Leurs nombreuses lettres en témoignent. Le sculpteur écrit également à Victor Pavie, un ancien compagnon de salon de Hugo, que le livre de Bertrand est en attente de publication :

J'ai vu le *Maçon*, tu sais ce poète si naïf dont Sainte-Beuve nous a lu des vers. Il avait pris une velléité à Renduel d'imprimer son œuvre,

³ « Projet de contrat avec Eugène Renduel » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, édition établie et annotée par Helen Hart Poggenburg, Honoré Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2000, p. 378-379.

mais il a réfléchi que la saison n'était pas bonne, ainsi nous voilà retardés jusqu'à l'année prochaine⁴.

Cependant, en 1837, l'année suivant le contrat, et dont il est question ici, le manuscrit n'a toujours pas été publié. L'ami de Bertrand, Antoine Tenant de Latour, venant aussi de province, lui envoie également une lettre d'encouragement : « Gaspard aura son jour, et ce jour sera le tien. Le fragment que tu m'as envoyé m'a charmé et j'y ai retrouvé avec joie toute notre Bourgogne⁵. » Or la correspondance avec ses amis, y compris ce dernier, est par la suite presque inexistante. Dans un premier temps, Bertrand envoie des lettres à diverses personnes pour leur faire part de son impatience de voir son recueil de poèmes publié, mais après une longue période sans le moindre signe de publication, il semble s'être éloigné de ses amis, aussi bien parisiens que dijonnais. Il se tient à l'abri du public, non seulement en raison de sa situation et de sa piètre apparence, mais aussi pour échapper aux exigences de ses créanciers. La seule exception était David d'Angers. Dans une lettre de 1837, Bertrand semble avoir conservé un certain optimisme, puisqu'il lui raconte les nouvelles tentatives qu'il a entreprises concernant son recueil de poèmes : « *Gaspard de la Nuit*, ce livre de mes douces prédilections, où j'ai essayé de créer un nouveau genre de prose, attend le bon vouloir d'Eugène Renduel pour paraître enfin cet automne⁶. » Cependant, en automne, la publication n'a toujours pas lieu. On pense que cela est dû à la réticence de Renduel, au dernier moment, à publier ce livre inhabituel. De surcroît, cet éditeur envisageait de se retirer lui-même du monde de l'édition. Incapable de vivre de ses autres travaux, Bertrand sombre alors dans une grande pauvreté, sa tuberculose s'aggrave et il commence à vivre sur un lit d'hôpital. Il semble qu'il ait cherché de l'aide auprès de David d'Angers et qu'il l'ait consulté au sujet d'un recueil. En témoigne la correspondance entre les frères Pavie, qui auraient été sollicités par David d'Angers pour l'imprimer à la place de Renduel :

Le poète pauvre et honteux est retrouvé. Bertrand est reparu, mais pour demander un secours à M. David, qui lui a vite envoyé de l'argent. J'ai offert de ta part l'impression de son livre, dont tu paraissais disposé à lui faire l'avance. Là-dessus, M. David m'a donné son adresse. Réponds-moi vite, et j'irai le trouver, non pas de la part de M. David, à cause du récent bienfait, qui ferait rougir le pauvre poète, mais de la part de Sainte-Beuve, comme ayant entendu dire, ce qui est vrai, que Renduel n'avait pas voulu se charger de son livre. Ainsi j'attends ta réponse, et je vais, dans sa pauvre mansarde, le trouver entre sa mère et sa sœur, et lui dire qu'il y a un moyen de faire paraître ses œuvres. C'est

⁴ Lettre de David d'Angers à Victor Pavie, 22 mai 1836 ; *ibid.*, p. 897.

⁵ Lettre d'Antoine Tenant de Latour à Bertrand, 18 septembre 1837 ; *ibid.*, p. 899.

⁶ Lettre de Bertrand à David d'Angers, 18 septembre 1837 ; *ibid.*, p. 900.

une aumône qui te ferait grand honneur. À tout prendre, la vente rembourserait, et ce n'est qu'une avance... (Je crains de m'être mal expliqué ; c'est à M. David que j'ai parlé de l'offre d'imprimer, et non à Bertrand, que je n'ai pas vu)⁷.

Cependant, les frères Pavie et le poète ont probablement manqué l'occasion de se rencontrer. La santé de Bertrand se détériore, et il est hospitalisé à plusieurs reprises. Lors de sa première hospitalisation, le 18 septembre 1838, il utilise le nom de « Bertrand, Jacques Aloysius⁸ » pour son inscription sur le registre de l'hôpital. Cette première admission prend fin le 13 mai 1839, mais Bertrand est réadmis deux jours plus tard, cette fois jusqu'au 23 novembre. Sur son lit d'hôpital, il n'abandonne pas la littérature, puisqu'il écrit plusieurs poèmes en vers : « N° 1 [Entrée à l'hôpital] », « N° 2 [Départ de l'hôpital] », « Le Démon de la Forêt-Noire », « Une autre vie », « Le Prisonnier montagnard », « Le Lac ». Le poète, inquiet pour son manuscrit, aurait finalement rendu visite à Renduel en octobre 1840. Mais à ce moment-là, ce dernier avait déjà abandonné son entreprise d'édition et quitté sa résidence à Paris. Déçu, Bertrand est contraint de repartir et de laisser derrière lui le sonnet « À Monsieur Eugène Renduel » :

Quand le raisin est mûr, par un ciel clair et doux,
Dès l'aube, à mi-coteau rit une foule étrange :
C'est qu'alors dans la vigne, et non plus dans la grange,
Maîtres et serviteurs, joyeux, s'assemblent tous.

À votre huis, clos encor, je heurte. Dormez-vous ?
Le matin vous éveille, éveillant sa voix d'ange.
Mon Compère, chacun en ce temps-ci vendange ;
Nous avons une vigne ; – eh bien ! vendangeons-nous ?

Mon livre est cette vigne, où, présent de l'automne,
La grappe d'or attend, pour couler dans la tonne,
Que le pressoir noueux crie enfin avec bruit.

J'invite mes voisins, convoqués sans trompettes,
À s'armer promptement de paniers, de serpettes.
Qu'ils tournent le feuillet : sous le pampre est le fruit.
Paris, le 5 octobre 1840⁹.

Bertrand reprend l'image de l'huis utilisée dans « La Chanson du Pèlerin qui heurte pendant la nuit sombre et pluvieuse, à l'huis d'un châtel¹⁰ », autrefois dédiée à Hugo dans

⁷ Lettre de Théodore Pavie à Victor Pavie, 4 janvier 1838 ; *ibid.*, p. 903.

⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹ « À Monsieur Eugène Renduel, sonnet » ; *ibid.*, p. 522.

¹⁰ J[acques] L[ouis] Bertrand, « La Chanson du pèlerin qui heurte pendant la nuit sombre et pluvieuse à l'huis d'un châtel », *Le Provincial* (Dijon), n° 23, 13 juillet 1828, p. 112.

Le Provincial : le poète dijonnais était toujours dans une position marginale, à l'extérieur, de l'autre côté de la porte. Le poème utilise aussi constamment des motifs associés au raisin – vignobles, arbres et fruits. Ceux-ci évoquent bien entendu sa ville, Dijon. Cependant, l'expression « Mon livre est cette vigne » montre clairement que le fruit qui attend d'être récolté, comme un cadeau de l'automne, se superpose à *Gaspard de la Nuit*, qui devait être publié à l'automne. Cependant, vers la fin, il est également suggéré que ce sont « [s]es voisins » qui récoltent les raisins. Ils tournent le « feuillet » sous les branches de vigne. On peut facilement imaginer que ce mot désigne non seulement les feuilles de vigne, mais aussi les pages d'un livre. Ces descriptions révèlent le désir ardent de Bertrand de retrouver le manuscrit que Renduel avait emporté sans le publier. Elles montrent également qu'il attend que ses amis l'y aident.

En effet, ces derniers, David d'Angers en tête, cherchaient un moyen de récupérer le manuscrit pour Bertrand qui n'avait pas d'argent. Mais la santé du malheureux poète se dégrade à nouveau et, le 11 mars 1841, il est admis à l'hôpital Necker, où il passera ses derniers jours. David d'Angers, qui recherche ardemment le manuscrit de *Gaspard de la Nuit*, apprend cette hospitalisation. Il vient de retrouver la trace de Renduel. Une lettre à la mère de Bertrand, venue à Paris, a également survécu, lui recommandant de déposer une réclamation pour la restitution du manuscrit :

M. Renduel ne demeure pas comme je le pensais à quelques lieues de Paris, mais bien dans la Nièvre à plus de soixante lieues.

Je vous engage à lui écrire de suite et de la manière la plus persuasive possible. M. Sainte-Beuve pense qu'après le malheur qui vient de vous arriver il est impossible que M. Renduel ne vous envoie pas de suite le manuscrit de votre fils. Vous ferez bien de lui offrir de suite cent francs, lui promettant de lui remettre le restant de la somme plus tard.

Pour moi je vais de mon côté lui écrire aussi de la manière la plus pressante.

Voici l'adresse :
à Monsieur Renduel au Château de Recuras,
par Varzy (Nièvre)¹¹

David d'Angers n'a pas non plus ménagé ses efforts pour aider financièrement à la restitution des droits sur ces manuscrits. Il s'est également adressé à Hugo pour lui demander d'aider Bertrand. Dans sa réponse, Hugo indique qu'il peut fournir une aide financière par l'intermédiaire d'une autre personne :

¹¹ Lettre de David d'Angers à Madame Bertrand, [13] mars 1841 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 905.

Voici la chose faite, mon bon et cher David. Villemain a été admirable. Dites à M^e Bertrand, pour laquelle je vous envoie le paquet ci-joint, que, dès que son fils sera rétabli, il aille voir Villemain. Le ministre tâchera de le caser¹².

Cette lettre, comme l'indique Helen Hart Poggenburg, est un « témoignage précieux de l'amitié d'Hugo pour Bertrand¹³ ». « Ton nom illustre qui n'aura point sauvé le mien de l'oubli¹⁴ », dit ironiquement le poème « À M. Victor Hugo » dans *Gaspard de la Nuit*. Mais le maître parisien ne l'avait pas tout à fait abandonné. La désillusion qui transparaît dans les poèmes de Bertrand est probablement le reflet de sa propre déception face à son incapacité à atteindre le succès, que ce soit à Dijon ou à Paris. Une autre lettre de David d'Angers informe Bertrand que Sainte-Beuve l'aide également à récupérer le manuscrit : « M. Renduel habite à Varzy, mais pour que votre lettre lui parvienne plus sûrement vous me l'enverrez et S^{te}-Beuve la fera passer¹⁵. » Bertrand écrit ainsi un poème adressé à David d'Angers, son bienfaiteur pendant cette période, comme il avait écrit autrefois « À M. Victor Hugo » et « À M. Charles Nodier ». Ce poème, intitulé « À M. David, statuaire », figure aujourd'hui à la fin du supplément « Pièces détachées du portefeuille de l'auteur » ajouté à *Gaspard de la Nuit*, en l'honneur de la contribution du graveur à la publication du recueil.

Non, dieu, éclair qui flamboie dans le triangle symbolique, n'est point le chiffre tracé sur les lèvres de la sagesse humaine !

Non, l'amour, sentiment naïf et chaste qui se voile au sanctuaire du cœur, n'est point cette tendresse cavalière qui répand les larmes de la coquetterie par les yeux du masque de l'innocence.

Non, la gloire, noblesse dont les armoiries ne se vendirent jamais, n'est pas la savonnette-à-vilain qui s'achète au prix du tarif dans la boutique d'un journaliste !

Et j'ai prié, et j'ai aimé, et j'ai chanté, poète pauvre et souffrant ! Et c'est en vain que mon cœur déborde de foi, d'amour et de génie !

C'est que je naquis aiglon avorté. L'œuf de mes destinées, que n'ont point couvé les chaudes ailes de la prospérité, est aussi vide, aussi creux que la noix dorée de l'Égyptien.

¹² Lettre de Victor Hugo à David d'Angers, 15 mars [1841] ; *ibid.*, p. 905. Abel-François Villemain, alors ministre de l'instruction publique, aurait immédiatement accordé à Bertrand une aide de 300 francs (*ibid.*, p. 941, note 1).

¹³ *Ibid.*, p. 941, note 1.

¹⁴ « À M. Victor Hugo » ; *ibid.*, p. 107.

¹⁵ Lettre de David d'Angers à Bertrand, [24 mars 1841] ; *ibid.*, p. 908.

Ah ! l'homme, dis-le-moi, si tu le sais, l'homme, frêle jouet,
gambadant suspendu aux fils des passions, ne serait-il qu'un pantin
qu'use la vie et que brise la mort¹⁶ ?

En ce qui concerne la structure du poème, les trois premiers thèmes, « Dieu », « l'amour » et « la gloire », contiennent d'abord un vers chacun, avant que la quatrième strophe ne précise que le « je » met en action ces trois éléments. Chacun d'eux y est transformé en acte comme « j'ai prié », « j'ai aimé » et « j'ai chanté », ce qui est également répété dans les noms « foi », « amour » et « génie ». Mais même si « je », le « poète pauvre et souffrant », avait essayé ces trois éléments, il n'aurait pas réussi. Le cri pessimiste affirmant que tout est resté vain rappelle la première préface de *Gaspard de la Nuit*. Le personnage Gaspard de la Nuit, que l'on peut considérer comme le double de Bertrand, rapporte à son auditeur les résultats d'une vie similaire :

– « Nous ne sommes, nous, monsieur, que les copistes du créateur. La plus magnifique, la plus triomphante, la plus glorieuse de nos œuvres éphémères n'est jamais que l'indigne contrefaçon, que le rayonnement éteint de la moindre de ses œuvres immortelles. Toute originalité est un aiglon qui ne brise la coquille de son œuf que dans les aires sublimes et foudroyantes du Sinaï. – Oui, monsieur, j'ai longtemps cherché l'art absolu ! Ô délire ! ô folie ! Regardez ce front ridé par la couronne de fer du malheur ! Trente ans ! et l'arcane que j'ai sollicité de tant de veilles opiniâtres, à qui j'ai immolé jeunesse, amour, plaisir, fortune, l'arcane gît, inerte et insensible comme le vil caillou, dans la cendre de mes illusions ! Le néant ne vivifie point le néant¹⁷. »

En effet, ce cri de désespoir d'un homme qui n'est pas un « génie », mais qui peut avoir de l'originalité, que Hugo mentionne dans sa préface à *Cromwell*¹⁸, et dont les œuvres ne sont que des imitations, nous semble être celui de Bertrand lui-même, qui avait déjà consacré trente ans à la littérature, ainsi qu'il est ici décrit. Comme l'ont souligné de nombreux chercheurs, il s'agit d'un passage où le poète dijonnais, qui essayait de construire un nouveau genre en prose, semble devenu pessimiste face à une technique qui n'était pas reconnue par le public. Ce passage introductif est assez proche des trois dernières strophes de « À M. David, statuaire ». Helen Poggenburg pense également que ce poème est probablement l'« un des derniers en date » et explique que « tout en négation, il [Bertrand] résume, peu avant sa mort, la carrière du poète »¹⁹. La strophe finale

¹⁶ « À M. David, statuaire » ; *ibid.*, p. 282.

¹⁷ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸ Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell* ; *Théâtre complet*, préface de Roland Purnal, édition établie et annotée par Jean-Jacques Thierry et Josette Mélèze, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1963, p. 442.

¹⁹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 369, note 2.

s'achève sur la question de savoir si les humains sont des « pantins » manipulés par le destin. Cette image de marionnette est fréquemment utilisée dans *Gaspard de la Nuit*. Par exemple, elle apparaît dans la deuxième préface, dans l'expression « Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras²⁰ ». Par ailleurs, le thème de l'« aiglon », présent dans la préface, est repris dans ce poème : les similitudes entre les deux sont nombreuses. En outre, ce poème est accompagné d'une épigraphe : « Le talent rampe et meurt s'il n'a des ailes d'or. Gilbert²¹. » Cependant, Helen Poggenburg suppose que ce n'est pas Bertrand lui-même mais Victor Pavie, l'un des éditeurs, qui l'a ajoutée ; elle n'a donc pas repris cette épigraphe dans les *Œuvres complètes* de Bertrand. Si les circonstances ne sont pas claires, il est certain que l'épigraphe fait écho à la situation de Bertrand comparée à celle du poète Nicolas Gilbert (1750-1780), auteur du *Poète malheureux*, qui mourut jeune après avoir pris le monde d'assaut. Bertrand s'est également comparé à Gilbert dans une lettre à David d'Angers : « Votre amitié prodigue et ardente s'est consumée du matin au soir, en démarches sans nombre, depuis quinze jours un pauvre barbouilleur de papier que ses visions chagrines et son orgueil sauvage et insociable gîtent au lit de Gilbert qui était, lui, parfois, un admirable poète²² ! » Cette épigraphe ne doit donc pas être considérée comme une distraction par rapport à l'imagerie du poème, mais plutôt comme une référence qui en facilite la compréhension. Le poète, qui sentait la mort approcher, ne pouvait que s'inquiéter de la localisation de son manuscrit depuis son lit de malade. Il écrit une lettre, qui prend la forme d'un testament, à cet ami qui se chargeait de le retrouver :

Nous reverrons-nous ? Je suis dans une crise que je crois la dernière.
Vivez de longs, longs jours et soyez heureux !

Renduel m'a donné pour *Gaspard de la Nuit* je ne sais plus à quel titre, sans doute comme prix de la première édition, et non comme prix du manuscrit, la somme de cent cinquante ou soixante francs. Il faut une déclaration de lui qu'il ne réclame rien, ou ne réclamera rien plus tard. Craignons le coup du coupe-jarret.

Ce manuscrit ensuite, je dois vous le déclarer, est un vrai fouillis. Renduel m'y faisait faire tant de changements. Il est tout à fait provisoire, et devait être *rangé* et *revu*, feuille par feuille d'impression. C'est donc d'avance une œuvre en déshabillé dont mon amour-propre (Il est si grand dans les barbouilleurs de papier ! —) ne pourrait souffrir qu'on examinât les nombreuses imperfections, lacunes, etc., avant que je ne l'eusse remis dans ses habits décents. Si je vis dans huit jours,

²⁰ *Ibid.*, p. 105.

²¹ Voir *ibid.*, p. 368. Cette épigraphe vient de Nicolas-Joseph-Laurent Gilbert, *Le Génie aux prises avec la fortune, ou Le poète malheureux*, Amsterdam, [s. n.], 1772, p. 8.

²² Lettre de Bertrand à David d'Angers, [27 mars 1841] ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 909.

faites-moi le plaisir de me remettre le manuscrit. Si je suis mort à cette époque, je le lègue et le livre tout entier à vous, mon bon ami, et au si bon Sainte-Beuve qui fera tous les retranchements, modifications qu'il croira convenables. Le manuscrit a besoin d'être réduit au tiers et la première préface doit être au moins entièrement supprimée.

Gaspard de la Nuit est un ouvrage ébauché dans beaucoup de ses parties ; j'ai bien peur de mourir tout entier.

M. Victor Pavie exige le retranchement de toute chose qui froisserait ses sentiments religieux. Il y aurait donc quelques pièces et quelques phrases à supprimer.

Sais-je ce que je vous écris ? Je bats la campagne et ma cervelle s'enveloppe de vapeurs. Ma tête commence à s'affaiblir.

Je vous embrasse comme je vous aime, de tous les sentiments de mon âme pour vous, et vous savez quels ils sont ! Mes serrements de main très affectueux à l'excellent M. Sainte-Sainte [*sic*]²³.

Cette lettre montre que Bertrand souhaitait des révisions importantes de *Gaspard de la Nuit*. Bertrand Guégan et Helen Poggenburg datent cette lettre respectivement du 19 avril et du 27 avril 1841²⁴. Quoi qu'il en soit, la vie du poète n'a pas duré assez longtemps pour voir le retour du manuscrit, car il s'est éteint le 29 avril à l'hôpital Necker, et personne n'était à ses côtés pour s'occuper de lui. Comme l'indique la lettre, le manuscrit a été confié aux bons soins de ses amis, David d'Angers, Sainte-Beuve et Victor Pavie, dont les noms sont cités dans ce testament. Cependant, Helen Poggenburg note qu'« on doit se méfier des intentions exprimées ici, car Bertrand admet que les remèdes qu'il prend lui offusquent le cerveau²⁵ ». Il est donc douteux que le poète ait été en état de donner des instructions éditoriales appropriées quelques jours avant sa mort, et la fiabilité du testament lui-même a longtemps été remise en question. Il est très probable que Bertrand a été étourdi par les effets secondaires de ses médicaments. Il avait lui-même signalé à plusieurs reprises dans sa correspondance antérieure la douleur que lui occasionnaient ses nouveaux traitements : « Je subis en ce moment le lourd supplice de l'empoisonnement par l'opium²⁶ », ou bien « je suis dans les poisons les plus violents. C'est avec l'acide *prussique* qu'on me travaille maintenant²⁷. » Si l'existence de ce testament est signalée dans les éditions de *Gaspard de la Nuit*, les commentaires se contentent de reconnaître que le poète avait à la fin voulu supprimer de larges parties de son manuscrit. C'est ce que fait, par exemple, Jean-Luc Steinmetz²⁸.

²³ Lettre de Bertrand à David d'Angers, [27 avril 1841] ; *ibid.*, p. 911-912.

²⁴ Voir *ibid.*, p. 943.

²⁵ *Ibid.*, p. 943, note 1.

²⁶ Lettre de Bertrand à David d'Angers, [27 mars 1841] ; *ibid.*, p. 909.

²⁷ Lettre de Bertrand à David d'Angers, [3 avril 1841] ; *ibid.*, p. 910.

²⁸ Édition de *Gaspard de la Nuit* par Jean-Luc Steinmetz, Librairie Générale française, coll. Classiques de poche, 2002, p. 335.

Or certaines études ont examiné le testament en détail. Steve Murphy, par exemple, l'a analysé en tenant compte de l'état de santé de Bertrand²⁹. À l'origine, le testament était un texte comportant de nombreuses fautes d'orthographe et de grammaire. La citation ci-dessus se réfère aux *Œuvres complètes*, mais les erreurs apparentes ont été corrigées par Helen Poggenburg³⁰. Néanmoins, les avis sur la phrase finale « Mes serremments de main très affectueux à l'excellent M. Sainte-Sainte » sont partagés quant à la nécessité de la corriger ou non. L'opinion la plus répandue est qu'il s'agit d'une erreur pour « Sainte-Beuve » dont le nom est mentionné dans la même lettre. Jacques Bony, quant à lui, développe de la « défiance envers le diagnostic de lapsus pur et simple³¹ ». Selon lui, « mes serremments de main » est une expression ancienne et élaborée qui n'est pas utilisée habituellement ; il est donc peu probable que le poète ait été dérouté en l'écrivant par les effets secondaires de ses médicaments. De plus, comme on peut le déduire des lettres qui nous sont parvenues, il n'a pas dû avoir avec Sainte-Beuve une interaction aussi profonde qu'avec David d'Angers. Il est donc plus naturel de supposer qu'il avait le désir de s'appuyer sur le critique par l'intermédiaire de David d'Angers et qu'il avait l'intention de profiter de sa célébrité. Il est tout à fait possible de voir un jeu de mots dans « M. Sainte-Sainte » pour évoquer le nom de Sainte-Beuve, comme destiné à lui demander d'être un bon « saint » pour le succès de son recueil. De son côté, Steve Murphy trouve également des expressions élaborées dans le testament, et il remarque que Bertrand utilise de nombreuses expressions impersonnelles³². En effet, lorsque ce dernier donne des instructions à propos du recueil, comme le montrent des expressions telles que « a besoin d'être » et « doit être », le sujet, « je » est toujours évité. De plus, « l'évocation de ce qu'un autre, cette fois Sainte-Beuve, jugera "convenable"³³ » exprime, semble-t-il, la volonté de laisser à d'autres le soin de le corriger. Il s'agit d'une expression circulaire qui, tout en paraissant transmettre ses intentions minimales, laisse l'édition au jugement de ses amis. Il y a certainement, comme le souligne Steve Murphy, une intention d'éviter la responsabilité post-publication, qui peut également être considérée comme une

²⁹ Steve Murphy, « "Si je suis mort" : les derniers retranchements de Gaspard ? », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, coll. Didact français, 2010, p. 331-342.

³⁰ Le fac-similé et le texte prétendument transcrit, qui reste fidèle à l'original, ont été mis à disposition par Marion Pécher en 2009 : Marion Pécher, « Fac-similé du manuscrit de la lettre de Louis Bertrand à David d'Angers », *La Giroflée, bulletin de l'association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand* (La Madeleine), n° 1, automne 2009, p. 7-9. Cependant, des ajouts et des corrections sont encore nécessaires pour le lire, c'est pourquoi nous avons adopté la version d'Helen Poggenburg, qui y fait référence sans changer l'idée principale du texte.

³¹ Jacques Bony, « Sainte-Beuve exploitateur d'Aloysius Bertrand ? », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 222.

³² Steve Murphy, art. cit., p. 337.

³³ *Ibid.*

tentative de tout faire pour que la publication du recueil ait lieu, « la circonspection de l'œuvre³⁴ » : « Il s'agit après tout d'une tentative désespérée d'assurer la survie de l'œuvre à un moment où son créateur risque fortement de mourir³⁵. »

Mais que faut-il penser du point crucial, l'instruction signifiant que « le manuscrit a besoin d'être réduit au tiers et la première préface doit être au moins entièrement supprimée » ? Il s'agit pour le moins d'un document montrant que la structure de l'œuvre telle qu'envisagée par Bertrand a changé. Cependant, comme le poète lui-même n'était pas en possession du manuscrit, il est peu probable que l'expression « au tiers » fasse référence au nombre de pages. Toutefois, ce matériel peut permettre de comprendre pourquoi il cherchait à réduire considérablement son manuscrit, alors qu'il souhaitait ardemment qu'il soit publié, et à quoi l'œuvre idéale aurait ressemblé pour lui.

Depuis la redécouverte du manuscrit autographe en 1992, il est possible de spéculer sur les sections que Bertrand souhaitait supprimer, ainsi que sur sa vision du recueil de poésie. En effet, deux des instructions de Bertrand pour l'impression ont été insérées dans le manuscrit : « Instructions à M. le metteur en pages » et « Dessin d'un encadrement pour le texte ». Les premières indiquent, entre autres, que le manuscrit devait être imprimé avec de grandes marges. Mais figurait aussi la note du poète suivante :

Cependant je dois lui [M. le metteur en pages] faire observer que dans la dernière moitié de l'ouvrage, c'est-à-dire, à *commencer du livre IV inclusivement*, il y a plusieurs pièces qui ne sont pas, comme les précédentes régulièrement coupées en *couplets* et qui contiennent des phrases éparpillées, des dialogues, etc. M. le metteur en pages blanchira les pièces comme il le jugera le plus convenable d'après les indications du manuscrit, mais toujours de manière à étendre et à faire foisonner la matière. – J'ai eu soin de lui indiquer ces pièces par une x en marge sur le manuscrit. Elles sont au nombre de neuf³⁶.

Selon Bertrand, les poèmes qui nécessitent une attention particulière et des marges plus importantes sont marqués d'une « x », tandis que Helen Poggenburg affirme que « Bertrand a omis de marquer ces pièces par une x sur le Ms.³⁷ » Or à la fin du manuscrit autographe, la table des matières montre qu'il y en a neuf, ce qui signifie que le poète donnait des instructions précises³⁸. Ces neuf signes figurent dans les quatrième et cinquième chapitres de *Gaspard de la Nuit*. Dans le quatrième livre, « Maître Ogier (1407) », « La Poterne du Louvre », « Les Flamands », « La Chasse (1412) », « Les

³⁴ *Ibid.*, p. 336.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ « Instructions à M. le metteur en pages » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 373.

³⁷ *Ibid.*, p. 384, note e.

³⁸ *Gaspard de la Nuit* [manuscrit], BnF, Département des manuscrits, NAF 25276, p. 136 v°.

Reîtres » et « Les Grandes Compagnies (1364) » sont marqués d'une croix, ainsi que dans le cinquième livre, « Les Muletiers », « Le Marquis d'Aroca », « L'Alerte ». Ces deux chapitres, en particulier, peuvent donc être considérés comme des passages que Bertrand jugeait encore incomplets. Rappelons qu'une autre instruction, « Dessin d'un encadrement pour le texte », contenait une déclaration similaire. Bertrand explique les grands thèmes des chapitres à des illustrateurs tels que Louis Boulanger. « Harlem » et « Départ pour le sabbat » dans le premier livre, et « Le Falot » dans le deuxième, ont été considérés comme des poèmes représentant leurs chapitres respectifs, et certains de leurs sujets ont été décrits. Quant au troisième livre, tous les poèmes qu'il contient sont énumérés et accompagnés d'une explication. Par ailleurs, les instructions pour la seconde moitié du livre sont les suivantes :

Livre IV, V et VI. Chroniques. Pour ces trois livres, moins importants aux yeux de l'auteur, on se contentera d'indiquer à l'artiste les deux sujets suivants :

Le roi Charles VI et un bourgeois de Paris à une petite fenêtre de l'ancien Louvre, regardent les oiseaux qui maraudent les rameaux d'une vigne dans la cour du palais. Les rameaux de la vigne festonnent la fenêtre et les murailles. Le roi tient un sifflet d'argent qui pend à son cou par un cordon. Maître Ogier est tête nue.

Une chasse gothique : chasseurs, varlets, levriers, chevaux, cors de chasse, faucons ; etc³⁹.

Pour ces trois derniers livres, seuls deux sujets sont écrits collectivement. Helen Poggenburg précise qu'ils correspondent respectivement au quatrième livre, « Maître Ogier » et « La Chasse »⁴⁰. En effet, les poèmes de ces trois chapitres se distinguent nettement de ceux des trois chapitres précédents. Les poèmes sont en effet mal divisés en « couplets » et chaque paragraphe est long. En effet, parmi les « Instructions à M. le metteur en pages », ce sont les quatrième et cinquième livres qui portent une petite croix (« x ») à côté de la table des matières. Et, sur le plan du contenu, nombre d'entre eux tentent de décrire des événements historiques. En particulier, le quatrième livre, intitulé « Les Chroniques », est exceptionnel dans *Gaspard de la Nuit*, car il est celui qui contient le plus grand nombre de poèmes historiques portant la mention d'une date de référence : « Maître Ogier (1407) », « La Chasse (1412) », « Les Grandes Compagnies (1364) ». En outre, le mot « Scarbo », un personnage important du recueil poétique, minutieusement

³⁹ « Dessin d'un encadrement pour le texte » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 376-377.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 386, note 6.

décrit dans les trois premiers chapitres et façonné par des associations complexes d'images, n'apparaît pas dans les poèmes contenus dans les trois derniers chapitres. De même, des mots tels que « diable », qui ont trait aux démons, à la nuit et aux rêves, n'apparaissent que très rarement. Et bien que le sixième livre ne soit pas marqué d'une petite croix dans les « Instructions à M. le metteur en pages », il s'agit d'abord d'un chapitre dont le titre est « Silves », c'est-à-dire complémentaire⁴¹. Ce titre, *Les Silves*, est celui d'un recueil célèbre d'un poète latin, Stace. Il désigne de petits poèmes improvisés, ou une sélection de ceux-ci. Comme il n'existe pas de similitude thématique entre les différents poèmes, on peut considérer qu'il s'agit d'un chapitre de poèmes que Bertrand n'a pas inclus dans les autres livres.

Si l'on considère ainsi les instructions restantes de Bertrand, il semble que ce soient les trois premiers chapitres de *Gaspard de la Nuit* qui soient importants⁴². Si Bertrand avait voulu réduire le recueil de poèmes au tiers, ce sont les chapitres quatre à six qui auraient été supprimés en premier lieu. Quels seraient alors les chapitres un à trois ? Il existe des hypothèses selon lesquelles le troisième chapitre aurait également été supprimé, Bertrand ayant lui-même déclaré que « la première préface doit être au moins entièrement supprimée ». Shigeru Oikawa, par exemple, dans son commentaire de la traduction japonaise de *Gaspard de la Nuit*, décrit ce chapitre comme suit : « C'est le plus romanesque de ses livres, mais peu avant sa mort, il [Bertrand] a souhaité le modifier ou le supprimer. Ce qui suggère sa séparation d'avec le climat romantique, à travers le processus de création de la poésie en prose⁴³. » En effet, le troisième chapitre intitulé « La Nuit et ses prestiges » se situe clairement dans le cadre de la « nuit » ou du « rêve », sujets privilégiés par les romantiques, inspirés par Edward Young et Hoffmann. Il est aussi le chapitre où apparaît fréquemment le personnage de Scarbo, qui incarne les thèmes de l'époque, et qui est considéré comme le noyau de *Gaspard de la Nuit*. Mais il est certain que si Bertrand avait voulu supprimer la préface au début du livre, préface dans laquelle le narrateur rencontre M. Gaspard de la Nuit et publie à sa place le manuscrit qui lui a été remis, la dualité que présente le recueil de Bertrand aurait été perdue. Le lecteur n'aurait donc pas su que ce Gaspard de la Nuit était un démon. Ainsi, il ne serait pas faux de supposer que si la première préface avait été effacée, ce troisième chapitre, dans lequel le Diable apparaît fréquemment, aurait également été inutile. Dans ce cas, il ne resterait que

⁴¹ Voir Bertrand Degott, « Étude littéraire de "Silves" », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, op. cit., p. 319-329.

⁴² Voir également Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand (1807-1841). Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Honoré Champion, 1926 ; rééd. avec un avant-propos de Jacques Bony, Eurédit, 2005, p. 204.

⁴³ Aloysius Bertrand, *Yoru no Gaspâru (Gaspard de la Nuit)*, traduit en japonais par Shigeru Oikawa, Tokyo, Iwanami-shoten, 1991, p. 221. Nous traduisons.

le premier chapitre, « L'École flamande », et le deuxième, « Le Vieux Paris », textes les plus imagés et les plus objectifs. Mais le recueil de Bertrand place aussi les poèmes « À M. Victor Hugo » et « À M. Charles Nodier » au début et à la fin de l'ensemble. Et parmi eux, les motifs évoquant le poète et le recueil apparaissent fréquemment dans le troisième chapitre, à savoir le « fou », la « pièce d'or », le « diable », entre autres. Les mots qui évoquent le Moyen Âge sont aussi très présents, et ce sont également les motifs ou les thèmes privilégiés par les romantiques de l'époque qui ont été utilisés à plusieurs reprises depuis le premier chapitre.

Certes, on ne sait pas exactement ce que le poète voulait supprimer. Cependant, si la première préface avait été retirée, les caractéristiques les plus romantiques de ce recueil auraient disparu, et si les quatrième et cinquième chapitres avaient été éliminés, l'atmosphère médiévale à laquelle Bertrand tenait tant aurait été affaiblie. Quoi qu'il en soit, la suppression d'un manuscrit, dont l'organisation en livre avait été soigneusement calculée, n'aurait pas amélioré le recueil, mais aurait détruit le sens même de son titre, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Steve Murphy conclut ainsi que les dernières volontés du poète conduisent à « l'effondrement structural d'une œuvre⁴⁴ » et recommande de les mettre en doute. Ces instructions destructrices et l'attitude de Bertrand consistant à laisser la décision finale à ses amis pourraient être considérées comme une abdication de la responsabilité de son œuvre, à laquelle il avait pourtant dédié presque toute son existence. Cependant, en considérant ses derniers jours, Noriko Yoshida affirme que « c'était un poète taciturne, qui s'effaçait lui-même et qui, par sa "stérilité", se qualifiait pleinement comme poète contemporain⁴⁵ ». De son côté, Jean Richer souligne aussi que *Gaspard de la Nuit* a dû attendre Mallarmé pour être vraiment compris⁴⁶. Ainsi, que Bertrand ait été prêt à remanier son œuvre en profondeur jusqu'au dernier moment est un fait qu'il ne faut pas ignorer si l'on veut saisir ses « fantaisies » en perpétuelle évolution.

Les intentions des éditeurs

David d'Angers a été informé de la mort de Bertrand en venant lui rendre visite, le jour de son décès. Il a laissé un dessin du poète enveloppé dans un drap blanc, conservé

⁴⁴ Steve Murphy, art. cit., p. 335.

⁴⁵ Noriko Yoshida, « Aloysius Bertrand et Victor Hugo : autour du poème-dédicace de *Gaspard de la Nuit* » [en japonais], *Ronshû* (Kôbe), n° 43, mars 1989, p. 140. Nous traduisons.

⁴⁶ Jean Richer, introduction de *Gaspard de la Nuit*, Flammarion, coll. Nouvelle Bibliothèque romantique, 1972, p. 13.

aux musées d'Angers⁴⁷. Il a également décrit la dernière image qu'il en a gardé : « Sa tête était levée vers le ciel, sa bouche ouverte, comme si son dernier soupir eût été un blasphème contre le sort, une énergique protestation contre le malheur⁴⁸. » Le sculpteur est le seul des amis du poète à avoir assisté à son enterrement le lendemain, et il a immédiatement écrit à Sainte-Beuve à ce sujet. Il évoque un souvenir montrant que ce critique est, pour lui, celui qui lui a donné l'occasion de faire la connaissance de Bertrand : « C'est, il y a déjà longtemps dans votre petite chambre de la rue Notre-Dame-des-Champs, que nous fûmes, Victor Pavie et moi, initiés à quelques-unes de ses productions. Vous m'aviez inspiré une juste estime pour ce jeune talent⁴⁹. » Il l'informe ensuite que le poète s'est soucié jusqu'au bout de la publication de son manuscrit et qu'il avait sollicité son aide :

Il cherchait à rassembler ses idées qu'il exprimait par des phrases fiévreuses et inachevées. Votre nom, mon cher Sainte-Beuve, était souvent prononcé par lui. Il disait : « Puisque vous tenez tant à ce que mon *Gaspard de la Nuit* soit imprimé, tâchez de le retirer des mains de Renduel ; mais, hélas ! j'ai bien des choses à y retrancher ; - je ferai cela quand je pourrai me lever ; ce [qui] ne sera pas long, je l'espère. [Dans] En tous [les] cas, quelques mots de Sainte-Beuve à la tête de mon ouvrage auront sur son succès une grande influence ». Il voulait dire d'autres choses, mais de pénibles idées semblaient retenir ses paroles sur ses lèvres mourantes⁵⁰.

Aucune lettre dans laquelle Bertrand exprime son souhait de voir Sainte-Beuve écrire une préface à son recueil de poèmes n'a été conservée. David d'Angers a probablement gardé le souvenir d'une conversation qu'il avait eue avec le poète⁵¹. Après une longue description de la solitude et de la pitié qui caractérisent la sépulture de Bertrand, le sculpteur écrit qu'il regrette de ne pas avoir pu l'assister plus tôt. Pour conclure, il demande à nouveau à Sainte-Beuve de l'aider à publier un recueil, en utilisant une expression probablement tirée du testament de Bertrand :

Si vous parlez de sa mort, ne me nommez pas, je vous en supplie, vous me rendrez un réel service d'ami, en grâce, accédez à ma prière.

En écrivant une notice sur ce malheureux jeune homme vous accomplissez, mon ami, un saint devoir ; vous lui consacrez un

⁴⁷ Voir également *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p.561-562.

⁴⁸ Lettre de David d'Angers à Sainte-Beuve, [29 ou 30 avril 1841] ; *ibid.*, p. 947.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 948.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ David d'Angers lui-même a déclaré que, pendant les six semaines environ qui ont suivi l'admission de Bertrand à l'hôpital Necker, il était allé lui parler presque tous les jours, et avait partagé avec lui des moments très intimes (*ibid.*, p. 950).

monument honorable et éternel. C'est une noble compensation à sa douloureuse existence ; il a tant souffert pendant sa courte apparition sur ce triste théâtre de la vie ! Vous le dédommageriez réellement car, en enchâssant ce diamant dans un travail précieux, vous faites comprendre aux hommes toute sa valeur, puisqu'il s'est attiré votre attention⁵².

Le « saint devoir » rappelle l'expression de « M. Sainte-Sainte » utilisée par Bertrand dans son testament. David d'Angers supplie encore une fois le critique de rédiger « une notice » présentant le poète pour préparer la publication de *Gaspard de la Nuit*. Ce dernier accède immédiatement à ce souhait⁵³. Bertrand et Sainte-Beuve se sont rencontrés au salon de Hugo lors de la première venue du premier à Paris, comme le rappelle David d'Angers. À l'époque, le critique avait également commencé à écrire des poèmes après avoir rencontré Hugo et Bertrand. En avril 1829, pendant le premier séjour parisien de notre poète, Sainte-Beuve avait publié son premier recueil de poèmes, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Ce livre est structuré comme la publication, par un ami, du manuscrit posthume d'un certain Joseph Delorme, mort jeune. La forme de l'édition de cette œuvre présente des similitudes avec le cadre de *Gaspard de la Nuit* et, curieusement, avec la réalité de l'édition de ce dernier. Sainte-Beuve aurait probablement offert son recueil à Bertrand, et des lettres, peu nombreuses, indiquent que les deux hommes ont eu un bref échange : « Vous êtes venu sans me trouver et j'en suis désolé. Si j'étais sûr de vous trouver chez vous, j'irais vous reporter vos charmants cahiers et remettre à votre amitié un *Joseph Delorme* qui vous attend depuis huit jours⁵⁴. » Les « charmants cahiers » font référence aux manuscrits que Bertrand préparait pour son propre recueil. Rappelons en effet que Delangle, qui venait de publier *Joseph Delorme*, était l'un des éditeurs à qui Bertrand aurait demandé de publier ses *Bambochades romantiques*. Ce dernier aurait montré le manuscrit au critique et aurait sollicité son avis. Mais Bertrand est retourné une nouvelle fois à Dijon avant de revenir à Paris en 1833. On ne sait pas quelles ont été ses relations avec Sainte-Beuve à partir de ce moment-là. Aucune autre correspondance n'ayant survécu à cette période, il semble peu probable qu'ils soient restés proches⁵⁵. Cependant, Sainte-Beuve lui-même a écrit à Renduel, probablement sous la pression de David d'Angers, pour lui demander de rendre à son auteur le manuscrit de *Gaspard de la Nuit* :

⁵² *Ibid.*, p. 951.

⁵³ Lettre de Sainte-Beuve à David d'Angers, [3 mai 1841] ; *ibid.*, p. 951.

⁵⁴ Lettre de Sainte-Beuve à Bertrand, [fin avril 1829] ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 861.

⁵⁵ David d'Angers reconnaît également que les trois personnes à qui le manuscrit de *Gaspard de la Nuit* a été confié n'ont pas été choisies parce qu'elles étaient proches du poète (lettre de David d'Angers à Victor Pavie, 3 novembre 1841 ; *ibid.*, p. 955).

Vous souvient-il d'un manuscrit d'un pauvre jeune homme, Bertrand, que vous avez payé et non imprimé ? C'étaient des espèces de petites ballades en prose. Ce pauvre garçon, pris de la poitrine, a l'air de vouloir mourir ; il est à l'hôpital Necker.

David, le statuaire, qui s'intéresse à lui, voudrait ravoir le manuscrit. On verrait à le faire imprimer chez Pavie, à Angers, qui l'imprimerait gratis. Il ne s'agirait que de la ravoir de vous. Qu'en avez-vous fait ? Tâchez, mon cher Renduel, de vous en souvenir ; cela réjouirait les derniers instants du pauvre jeune homme de songer qu'il restera quelque chose de lui⁵⁶.

Il est certain que Sainte-Beuve, David d'Angers et Victor Pavie ont discuté de la publication du manuscrit dès l'hospitalisation de Bertrand. Mais il ne subsiste pas non plus de correspondance directe entre le poète, Sainte-Beuve et Pavie à cette époque, et David d'Angers aurait été le principal intermédiaire, lequel aurait également informé Hugo de la mort de Bertrand. Une réponse de celui-ci subsiste déplorant la mort du jeune poète :

Merci, cher David. Je vous ferai la fameuse réponse : « J'y pensais ». La mort de ce pauvre poète m'afflige profondément. Je tâcherai d'écrire quelques lignes durables sur son linceul. Mais n'oubliez pas que vous pouvez bien plus que moi. Je n'ai qu'une feuille de papier, chose qu'on déchire et qui s'envole. Vous, mon grand sculpteur, vous avez l'éternité du marbre et du bronze⁵⁷.

Les « quelques lignes durables » annoncées ici n'ont pas été retrouvées, mais elles constituent un matériau précieux, dans la mesure où elles montrent que Hugo avait également l'intention d'écrire une sorte de mémorial. En même temps, l'on peut aussi comprendre que Hugo ait préféré s'abstenir de se charger lui-même de cette commémoration et ait voulu la laisser au sculpteur. Jacques Bony nous invite à prendre en compte l'influence des relations parisiennes de l'époque lorsque nous examinons la relation entre Bertrand et Sainte-Beuve⁵⁸. En effet, contrairement au premier séjour de Bertrand à Paris, Hugo et Sainte-Beuve, dans les années 1830, n'étaient pas en contact en raison de leurs conflits personnels. Selon Jacques Bony, Sainte-Beuve avait peut-être même essayé de gagner Bertrand à sa cause à son retour de Dijon. Il est toutefois difficile d'imaginer que Bertrand lui-même ait été impliqué dans leurs affrontements, car il était encore plus pauvre à la fin de sa vie et se trouvait souvent à l'hôpital. Mais il est possible

⁵⁶ Lettre de Sainte-Beuve à Eugène Renduel, 20 mars 1841 ; *ibid.*, p. 906.

⁵⁷ Lettre de Victor Hugo à David d'Angers, 3 mai 1841 ; *ibid.*, p. 952.

⁵⁸ Jacques Bony, art. cit., p. 226.

que ces relations aient été la raison pour laquelle Hugo n'a pas participé à l'œuvre commémorative de Bertrand, que Sainte-Beuve a éditée. David d'Angers a, bien entendu immédiatement informé Renduel de la mort du poète :

Le pauvre Bertrand vient de mourir à l'hôpital ; il laisse une vieille mère dans la plus affreuse misère. Elle va vous écrire pour vous prier de lui renvoyer le manuscrit de son fils ; elle pourra vous envoyer en acompte [*sic*] la somme de cent francs, restant d'un petit secours que nous étions parvenus à lui faire donner. Sainte-Beuve et moi comptons beaucoup sur votre caractère pour vous mettre à même, en rendant ce manuscrit, d'élever un monument à la mémoire du jeune littérateur dont la vie a été si misérable. Sainte-Beuve fera une préface, et moi je ferai graver son portrait d'après mon dessin. Au moins son nom aura une petite place dans la mémoire des hommes⁵⁹.

Une fois de plus, il est question de la décision de Sainte-Beuve d'écrire la préface. Nous apprenons également qu'en tant que graveur, David d'Angers avait envisagé d'inclure des portraits et d'autres images dans le recueil de Bertrand. Or pour des raisons budgétaires, cela n'a pas été possible, et seuls les dessins de poète, créés personnellement par ce sculpteur, ainsi que le médaillon sont restés séparés⁶⁰. Cette fois, Renduel a finalement agi, et le manuscrit, ainsi que d'autres documents, se sont retrouvés entre les mains de David d'Angers :

J'ai enfin le manuscrit de Bertrand. Renduel s'est mieux conduit que je ne le craignais. Il me l'a rendu pour le prix qu'il en avait donné. Émilie est actuellement occupée à en faire une copie pour l'imprimeur, et Sainte-Beuve va écrire une notice. Voilà toujours un monument assuré à la mémoire de ce malheureux Bertrand⁶¹ !

Émilie, dont le nom est ici mentionné, était l'épouse de David d'Angers, et c'est elle qui a recopié le manuscrit. Bien que mineures, de nombreuses différences dans la première édition de *Gaspard de la Nuit* par rapport au manuscrit autographe peuvent être attribuées à des erreurs de copie. Après avoir récupéré le manuscrit, David d'Angers lui-même n'a pas été très impliqué dans le processus de publication. En effet, ce sont Victor Pavie, qui dirigeait l'imprimerie à Angers, et Sainte-Beuve, chargé de rédiger la préface, qui se sont ensuite occupés du travail. Le critique qui avait lu le manuscrit en vue de rédiger l'introduction a ainsi exprimé son admiration : « C'est en très bon ordre. [...] Il y

⁵⁹ Lettre de David d'Angers à Eugène Renduel, 8 mai 1841 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 952-953.

⁶⁰ Voir *ibid.*, p. 1014, note 2.

⁶¹ Lettre de David d'Angers à Victor Pavie, 1^{er} août 1841 ; *ibid.*, p. 953.

a bien quelques diableries à la *Flamel*, mais cela tout fantastique et poétique⁶². » Or il vient de commencer sérieusement la rédaction de son *Port-Royal*. Entre 1841 et 1842, il voyage pour ses recherches, et il lui faut près d'un an pour commencer à travailler le texte de présentation de Bertrand⁶³. Il est donc probable que ce soit Victor Pavie, chargé de l'impression, qui ait réellement préparé la parution du manuscrit de Bertrand. Il avait même rédigé un brouillon du prospectus de *Gaspard de la Nuit* le 1^{er} octobre 1841, soit plus d'un an avant la sortie du livre. Il y décrit avec force détails le processus d'écriture de l'ouvrage, les événements qui ont conduit à sa publication et la richesse des images contenues dans les poèmes de Bertrand, ce qui laisse supposer que Pavie a lu le manuscrit de manière approfondie. Il décrit comme suit le processus ayant suivi le retour de ce texte :

M. David souleva l'enveloppe qui le [manuscrit] recouvrait, et le considérant comme on ferait d'une figure sous les voiles de son linceul :

– « Je le publierai, dit-il, et puisse la mort lui réussir mieux que la vie. »

– « Et moi, dit Sainte-Beuve, je lui mettrai au front une notice originale. »

– « Et moi, dis-je, je l'imprimerai – Je l'imprimerai ainsi, simple et nu, sans fleurons, sans arabesques ni vignettes. Il n'a que trop souffert de toutes les vanités de ces illustrations dilatoires : trêve de grandeurs et de longueurs ; outre qu'il porte en lui assez de rubis et d'escarboucles pour étinceler tout seul pendant la nuit⁶⁴. »

Malgré les instructions de Bertrand, Pavie n'a pas jugé nécessaire de publier son recueil avec des illustrations et autres embellissements. Il s'agissait probablement d'une décision pragmatique fondée sur le budget et les ventes, dès lors qu'il était éditeur. Cependant, le texte de la première édition de *Gaspard de la Nuit*, dont on pense qu'il est passé entre les mains d'Émilie David qui l'a recopié, ainsi qu'entre les mains de Pavie et d'autres qui ont produit l'édition imprimée, a parfois été mis en doute quant à son authenticité. Dans un article de 1905, Léon Séché suppose que Pavie, qui en était l'éditeur, a falsifié le texte de Bertrand⁶⁵, ce que réfute André Pavie, descendant de l'imprimeur, en s'appuyant sur le testament du poète : « Au sujet des suppressions à faire, la lettre

⁶² Lettre de Sainte-Beuve à Victor Pavie, [3 août 1841] ; *ibid.*, p. 954.

⁶³ Dans de nombreuses lettres à Victor Pavie, Sainte-Beuve s'excuse de ne pas l'avoir contacté en raison de son séjour prolongé à Troyes, où il enquêtait sur les manuscrits concernant Port-Royal. Voir, par exemple, ses lettres à Victor Pavie, [29 juillet 1842] (*ibid.*, p. 962-963) et 1^{er} [août 1842] (p. 963).

⁶⁴ « Prospectus de Victor Pavie pour *Gaspard de la Nuit* » ; *ibid.*, p. 382.

⁶⁵ Voir Léon Séché, « Études d'histoire romantique. Les derniers jours d'Aloysius Bertrand d'après des documents inédits », *Mercure de France*, série moderne, n° 190, 15 mai 1905, p. 178-198.

testament [...] ne contient-elle pas les instructions les plus précises⁶⁶ ? » Mais la correspondance conservée permet aussi de retracer les modifications apportées au livre. On a alors l'impression que Sainte-Beuve n'a participé qu'à l'introduction et que Pavie a effectué le travail d'édition. En effet, bien qu'il lui ait écrit pour lui demander son avis, Sainte-Beuve, très occupé à l'époque, s'est contenté de s'excuser auprès de lui à plusieurs reprises pour le retard pris dans la rédaction de la préface. Pavie a adressé à Sainte-Beuve la consultation écrite suivante, datée du 7 avril 1842 :

Je vous envoie [...] les feuilles de *Gaspard*, complètement terminé, sauf l'épilogue à votre adresse, qui vous parvient à l'état de manuscrit. Ceci pour satisfaire le vœu exprimé par vous d'avoir les pièces en main afin d'y puiser les allusions nécessaires au travail que vous promettez⁶⁷.

Sainte-Beuve aurait alors demandé à Pavie de lui envoyer un exemplaire de *Gaspard de la Nuit* afin de s'en servir comme référence pour la rédaction de la préface. « L'épilogue à votre adresse » est probablement le poème qui conclut le recueil. Il était intitulé « À M. Charles Nodier » sur le manuscrit, mais dans la première édition de 1842, il est adressé « À M. Sainte-Beuve ». Le titre a donc pu être délibérément changé en hommage au critique qui avait écrit la préface du livre. Dans la même lettre, Pavie soulève également trois points sur lesquels il souhaite obtenir l'avis de Sainte-Beuve pour compléter l'édition :

Il reste encore : 1. les notes que je suppose inutiles, surtout en vue des pièces tirées du manuscrit posthume, et destinées selon moi à compléter le volume. Toutefois, je vous les adresse, pour que vous décidiez ;

2. les pièces supplémentaires parmi lesquelles j'ai fait un choix, un peu large peut-être et dont la révision vous est laissée. [...] J'ai commis néanmoins une seule infraction à la règle que je proclame ; ça été [*sic*] de substituer dès le commencement au *Capitaine Lazare* un peu vert pour les premières pages, sa variante, l'*Écolier de Leyde*, notre vieille connaissance de la rue N.-D. des-Champs. C'est le *Capitaine Lazare* qui devient la variante, et que nous publierons en rejet, si vous le jugez convenable, parmi les additions au recueil.

3. Les poésies. En mettrons-nous ? lesquelles ? En cas de non, l'admirable sonnet à Renduel pourrait-il s'encadrer sans trop d'impertinance dans la notice [...] ⁶⁸.

⁶⁶ André Pavie, « Sainte-Beuve et Aloysius Bertrand. Documents inédits », *Revue des études historiques*, n° 74, 1908, p. 250.

⁶⁷ Lettre de Victor Pavie à Sainte-Beuve, 7 avril 1842 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 956.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 956-957.

On ne sait pas à quoi se réfèrent « les notes » auxquelles Pavie fait allusion dans la première question. Cependant, les « pièces tirées du manuscrit posthume » font probablement référence aux manuscrits de Bertrand qui auraient été découverts par David d'Angers. Celles-ci, y compris « les pièces supplémentaires » également mentionnées dans l'entrée suivante, sont énumérées à la fin de *Gaspard de la Nuit* en tant que « Pièces détachées du portefeuille de l'auteur ». Quant aux « poésies » de Bertrand dans la troisième question, elles renvoient aux poèmes rimés qu'il écrivait. Sainte-Beuve ne les a inclus dans aucun des chapitres mais, dans sa préface, il cite comme sources biographiques non seulement un sonnet, « À M. Eugène Renduel », mais aussi « La Chanson du Pèlerin », « La Jeune Fille », « L'Ange », « Un soir dans une chaumière », tout en présentant la vie du poète⁶⁹. Cependant, contrairement à ces deux consultations sur d'autres poèmes de Bertrand, qui ne faisaient pas partie, à l'origine, de *Gaspard de la Nuit*, la deuxième question de Pavie concerne le contenu manuscrit du recueil lui-même. En outre, il ne s'agit pas d'un changement concernant les marges ou les illustrations du poème, pour lesquelles le poète avait laissé des instructions, mais d'une proposition de changement du texte. Certes, dans un brouillon du prospectus du livre qu'il écrivait lui-même, Pavie précise : « Je l'imprimerai ainsi, simple et nu, sans fleurons, sans arabesques ni vignettes⁷⁰. » Il avait l'intention d'imprimer le manuscrit de Bertrand tel quel. Mais comme l'indique la citation ci-dessus, il y a eu « une seule infraction ». Le poème « Le Capitaine Lazare », qui aurait dû être le troisième du premier chapitre, a été remplacé par sa version plus ancienne, « L'Écolier de Leyde ». Ainsi, la critique de Léon Séché selon laquelle Pavie aurait falsifié une grande partie du texte est due à un malentendu et, en dehors d'une erreur de copie, la modification délibérée a seulement consisté, semble-t-il, à changer le titre « À M. Charles Nodier » et le texte du « Capitaine Lazare »⁷¹. Cependant, si l'on compare les deux versions que Pavie a remplacées, on voit clairement laquelle était la plus appropriée pour *Gaspard de la Nuit*. Citons d'abord « L'Écolier de Leyde », que Pavie connaissait depuis longtemps :

– « On ne saurait prendre trop de
Précautions par le temps qui court,
surtout depuis que les faux monnayeurs se

⁶⁹ Sainte-Beuve, introduction intitulée « Aloïsius Bertrand », qui parut d'abord dans *Revue de Paris* au 24 juillet 1842, ensuite dans la première édition de *Gaspard de la Nuit* mise en vente au mois de novembre de la même année ; *Œuvres complètes* d'Aloïsius Bertrand, éd. cit., p. 75-85.

⁷⁰ « Prospectus de Victor Pavie pour *Gaspard de la Nuit* » ; *ibid.*, p. 382.

⁷¹ Max Milner affirme également que seul « Le Capitaine Lazare » a été victime de la « censure » de Pavie. Voir *Gaspard de la Nuit*, édition présentée, établie et annotée par Max Milner, Gallimard, coll. Poésie, 1980, p. 311.

sont établis dans ce pays-ci. »

Le Siège de Berg-op-Zoom.

Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht messire Blasius, le menton dans sa fraise de fine dentelle, comme une volaille qu'un cuisinier s'est rôtie sur une faïence.

Il s'assied devant sa banque pour compter la monnaie d'un demi-florin, moi, pauvre écolier de Leyde, qui ai un bonnet et une culotte percés, debout sur un pied comme une grue sur un pal.

Voilà le trébuchet qui sort de la boîte de laque aux bizarres figures chinoises, comme une araignée qui, repliant ses longs bras, se réfugie dans une tulipe nuancée de mille couleurs.

Ne dirait-on pas, à voir la mine allongée du maître, trembler ses doigts décharnés découplant les pièces d'or, d'un voleur pris sur le fait et contraint, le pistolet sur la gorge, de rendre à Dieu ce qu'il a gagné avec le diable.

Mon florin que tu examines avec défiance à travers la loupe est moins équivoque et louche que ton petit œil gris qui fume comme un lampion mal éteint.

Le trébuchet est rentré dans sa boîte de laque aux brillantes figures chinoises, messire Blasius s'est levé à demi de son fauteuil de velours d'Utrecht, et moi, saluant jusqu'à terre, je sors à reculons, pauvre écolier de Leyde qui ai bas et chausses percés⁷².

Le Berg-op-Zoom de cette épigraphe est une ville de Hollande prise par les Français au XVII^e siècle. La source reste inconnue, mais l'on pense qu'il s'agit d'une fiction de Bertrand. Ici, apparaît déjà l'important motif de la « fausse monnaie » qui traverse le texte de *Gaspard de la Nuit*. Comme l'indique le titre du chapitre contenant ce poème, « L'École flamande », des noms de lieux tels qu'Utrecht et Leyden, le substantif « tulipe », etc., apparaissent dans le corps du poème, et la pièce d'or est appelée « florin ». Selon Helen Poggenburg, le poème est autobiographique⁷³. En effet, le sujet apparaît ici comme « moi » ou « je » et, dans la strophe finale, son identité est « pauvre écolier de Leyde qui ai bas et chausses percés », expression qui pourrait correspondre à l'apparence de Bertrand à l'époque. En fait, ce poème rappelait une « vieille connaissance de la rue N.-D. des-Champs » pour Pavie et Sainte-Beuve. Il a été interprété par Bertrand dans un salon parisien vers 1828, c'est-à-dire au moment où Sainte-Beuve et Hugo étaient encore des amis proches et vivaient tous deux rue Notre-Dame des champs. Ils semblent

⁷² « L'Écolier de Leyde » ; Louis Bertrand, *Gaspard de la Nuit* [édition originale], précédé d'une notice par Sainte-Beuve, Angers, Victor Pavie, Paris, Labitte, 1842, p. 40-42.

⁷³ Voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 300, note 2.

nostalgiques du poème lu par le jeune poète, arrivé de Dijon, et en superposent le contenu et l'auteur. Cependant, cette atmosphère autobiographique s'estompe dans la version réécrite pour *Gaspard de la Nuit*. Dans « Le Capitaine Lazare », l'épigraphe est la même, mais la description est plus objective :

Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht, le Johan Blasius, pendant que l'horloge de Saint-Paul carillonne midi aux toits vermoulus et fumeux du quartier.

Il s'assied dans sa banque de bois d'Irlande le podagre lombard, pour me changer ce ducat d'or que je tire de ma ringrave, – chaud d'un pet.

Un des deux mille qu'un ricochet sanglant de la fortune et de la guerre a lancé de l'escarcelle d'un prier de bénédictins dans la bourse d'un capitaine de lansquenet !

Dieu me pardonne ! Le cancre l'examine à travers sa loupe et le pèse dans son trébuchet, comme si mon épée avait battu fausse monnaie sur le crâne du moine !

Or çà, dépêchons, maître cornard. Je n'ai ni l'humeur, ni le loisir d'effaroucher ces rufiens là-bas à qui ta femme vient de jeter un bouquet par ce pertuis.

Et j'ai besoin de sabler quelques vidrecomes, – oisif et mélancolique, depuis que la paix de Munster m'a enfermé dans ce château comme un rat dans une lanterne⁷⁴.

Dans les deux versions, un personnage demande à un changeur de monnaie de regarder les pièces d'or qu'il a emportées avec lui. Les motifs liés aux pièces sont fréquents. L'expression « Il s'assied » est répétée au début de la strophe, ce qui est également courant, mais en termes de description, l'ensemble paraît plus concis dans « Le Capitaine Lazare » que dans « L'Écolier de Leyde ». Si les textes étaient autrefois remplis d'une saveur hollandaise, le ton est ici plutôt guerrier, avec des termes tels que « un ricochet sanglant », « la guerre », « un capitaine de lansquenet » ou « mon épée ». Par l'allusion à « la paix de Munster », conclue en 1648 et devenue le préliminaire des traités de Westphalie, le contexte historique est également suggéré. Par ailleurs, l'identité de « je » n'est plus précisée dans la conclusion, et le texte se termine de manière ambiguë. « Le cancre », terme nouvellement introduit, a le sens de pauvre personne et mauvais élève ; il peut donc être utilisé pour remplacer le « pauvre écolier de Leyde qui [a] bas et chausses percés », ce qui pourrait être considéré comme une explication condensée.

⁷⁴ « Le Capitaine Lazare » ; *ibid.*, p. 119-120.

Néanmoins, le mot repose plutôt sur « il », c'est-à-dire le « cambiste ». En outre, ce dernier est aussi appelé « maître cornard », ajoutant un élément comique. Ainsi, dans « Le Capitaine Lazare », il est difficile de retrouver le jeune Bertrand. Par ailleurs, Helen Poggenburg note que le personnage précédemment appelé « messire Blasius » a été remplacé par « le Johan Blasius » :

Le nom Johan Blasius suggère un tableau flamand ; par exemple, la célèbre toile de Rembrandt qui montre le changeur de monnaie, ou le tableau d'A. van Ostade conservé au Louvre qui montre un homme d'affaires âgé assis dans un large fauteuil avec devant lui un pupitre couvert d'un tapis avec des papiers, des plumes, etc⁷⁵.

Le tableau de Rembrandt (1606-1669) ici mentionné est probablement *Le Changeur de monnaie* (1627), maintenant conservé au musée d'État de Berlin. Il s'agit de l'une de ses premières œuvres datant d'environ 1625, lorsqu'il est retourné à Leyde, sa ville natale, pour y installer son propre atelier après avoir étudié la peinture à Amsterdam. Le tableau montre un vieil homme portant des lunettes dans une petite pièce sombre, examinant des pièces de monnaie à la lumière d'une bougie qu'il tient à la main. Le contraste entre la lumière et l'obscurité est déjà un trait caractéristique de Rembrandt. Un autre peintre mentionné est Adriaen van Ostade (1610-1685), né à Harlem, actif à la même époque que Rembrandt. Il peignait des petits tableaux de genre. Influencé par Pieter Brueghel, il était aussi connu pour ses représentations caricaturales. Helen Poggenburg ne fait pas référence à un tableau en particulier. On peut songer à *l'Homme lisant une lettre dans son cabinet*, également connu sous le nom d'*Un homme d'affaires dans son cabinet* (1660-1680), conservé au musée du Louvre. Il diffère légèrement du poème de Bertrand car, dans le tableau, le vieil homme assis sur le fauteuil regarde la lettre qu'il tient, et non de la monnaie. De nombreuses peintures flamandes représentent les coutumes des changeurs de monnaie et des marchands, que la poésie de Bertrand évoque souvent. En comparant les poèmes et les peintures, nous pouvons constater qu'à l'époque de « L'Écolier de Leyde », qu'Helen Poggenburg ne mentionne pas, il y a eu des allusions au peintre Rembrandt, parce qu'il était originaire de cette ville. L'expression « Mon florin que tu examines avec défiance à travers la loupe » semble précisément renvoyer au tableau de Rembrandt. Or dans « Le Capitaine Lazare », réécrit pour *Gaspard de la Nuit*, tant le nom de lieu Leyde que ces descriptions ont disparu. Au contraire, le modèle plus pictural apparaît brouillé et pluralisé, conservant des noms hollandais, mais ajoutant Adriaen van

⁷⁵ *Ibid.*, p. 300, note 3.

Ostade, ainsi que des images de guerre, de soldats et de figures populaires comiques rappelant Callot.

Certains disent que l'adoption par Pavie de « L'Écolier de Leyde » s'explique par le langage extrême du « Capitaine Lazare ». Helen Poggenburg émet également cette hypothèse : « L'évocation du faux monnayeur frappant monnaie sur le crâne du moine était probablement trop forte pour ses sensibilités ou celles de ses lecteurs⁷⁶. » Or y compris ce thème du crâne semble renvoyer au modèle d'une œuvre. En effet, le peintre hollandais Henrick Goltz (1558-1617) a réalisé une gravure représentant un ange assis sur un crâne. Il était actif à Harlem et maîtrisait l'art de transformer les peintures en gravures. La gravure « *Quis evadet ?* » (« Qui y échappera ? », 1594) servira plus tard de modèle à un poème de Baudelaire, « L'Amour et le crâne »⁷⁷. Il est manifeste que Bertrand connaissait également cet artiste, dont le nom apparaît dans ses notes de recherche. Par exemple, dans l'une d'elles intitulée « Écoles hollandaise, flamande et allemande. Peintres nés avant 1600 », son nom latinisé « Goltzius (Henri) 1558-1617 (et Roger) » est inscrit, entouré d'un cercle⁷⁸. Cela ne prouve toutefois pas que Pavie n'ait pas aimé ce tableau ou le poème de Bertrand. Il est donc plus logique que Pavie et Sainte-Beuve, qui connaissaient bien le poète, aient trouvé « L'Écolier de Leyde » plus nostalgique et plus facile à comprendre, comme le précise la lettre. Pourtant, si l'on compare les deux versions de Bertrand, « Le Capitaine Lazare » est plus objectif, comportant des allusions cachées à Rembrandt, mêlées à des allusions à d'autres peintres. Cette dernière version est à l'évidence plus appropriée pour *Gaspard de la Nuit* dont la préface indique qu'il s'agit d'une œuvre réalisée en référence à de nombreux peintres.

À cette consultation de Pavie sur l'édition, Sainte-Beuve répond assez brièvement. Il n'a pas encore commencé la rédaction de la préface qui lui a été demandée, se contentant d'indiquer qu'il envisage des vers de Bertrand : « J'emploierai dans ma notice deux ou trois des plus jolies pièces de vers [...]. Pour le reste, vous ferez ce que vous jugerez à propos, mais je crois que le moins sera le mieux⁷⁹. » Sainte-Beuve demande alors à David d'Angers de lui envoyer tout ce qu'il a comme références, en plus des « feuilles imprimées⁸⁰ » de *Gaspard de la Nuit* que Pavie lui a envoyées : « Je vais penser à la notice, mais je voudrais avoir sous les yeux tous les brouillons, vieux originaux et

⁷⁶ *Ibid.*, p. 300, note 10.

⁷⁷ Voir Charles Baudelaire, « L'Amour et le crâne », dans *Les Fleurs du Mal* ; *Œuvres complètes* de Baudelaire, éd. cit., t. I, 1975, p. 119-120 et notes 1074-1075.

⁷⁸ « Écoles hollandaise, flamande et allemande. Peintres nés avant 1600 » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 802.

⁷⁹ Lettre de Sainte-Beuve à Victor Pavie, 13 mai [1842] ; *ibid.*, p. 958.

⁸⁰ Lettre de Sainte-Beuve à David d'Angers, [9 avril 1842] ; *ibid.*

autres pièces que vous avez déjà eu l'obligeance de me confier⁸¹. » Il a donc fallu encore du temps pour les recevoir, les examiner et commencer à rédiger la notice. La rédaction de la préface de Sainte-Beuve a commencé vers juillet 1842, presque un an après le retour du manuscrit de Renduel, et elle semble avoir été en bonne voie d'être achevée à la fin de ce mois : « Les citations que j'ai données de Bertrand ont ici fort réussi. Vous faites bien de ne mettre aucune autre pièce de vers. C'est de l'art⁸². » En définitive, on constate que Sainte-Beuve a choisi de ne publier aucun des poèmes en vers, à l'exception de celui qu'il a choisi de citer. Pour le reste, c'est la décision de Pavie qui a été suivie. En d'autres termes, « À M. Charles Nodier » est devenu « À M. Sainte-Beuve », « Le Capitaine Lazare » a été remplacé par « L'Écolier de Leyde », et les poèmes en vers n'ont pas été inclus dans le recueil, sauf ceux cités dans la préface, mais certains en prose sont donnés en annexe à la fin du volume⁸³. Dès que Sainte-Beuve a eu terminé la préface, il l'a publiée dans la *Revue de Paris* avant de la remettre à Pavie⁸⁴. Jacques Bony attribue ce geste au fait qu'il souhaitait recevoir de la revue d'importants droits d'auteur : « C'est ainsi que "l'excellent M. Sainte Sainte" se trouve être le seul à avoir gagné quelque argent en exploitant le pauvre Gaspard⁸⁵. » Cependant, le fait de publier en premier lieu un article sur *Gaspard de la Nuit* ne peut être considéré comme simplement intéressé, car il pourrait aussi signifier une forme de publicité pour la publication de la première édition. En effet, l'article était accompagné d'une note annonçant la publication prochaine du recueil : « Ce morceau doit servir d'introduction au volume de Bertrand, intitulé *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, qui se publie chez M. Victor Pavie, imprimeur-libraire à Angers⁸⁶. » Il est intéressant de noter que l'ouvrage n'est ici désigné que sous le nom de *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Le titre *Gaspard de la Nuit* apparaît au milieu de l'article, après le récit de la vie du poète. Mais Sainte-Beuve utilise également l'appellation « ballades en prose⁸⁷ », ce qui est, selon Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, un « emprunt hésitant, faute d'une terminologie adéquate, au lexique de la poésie en vers (expression tautologique à l'époque, puisque le vers sert précisément à définir la poésie)⁸⁸ ». Ainsi, même avec une certaine hésitation, les « fantaisies » de

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Lettre de Sainte-Beuve à Victor Pavie, [29 juillet 1842] ; *ibid.*, p. 963.

⁸³ D'autres concertations ont eu lieu entre eux pour savoir ce qu'il en était des dates données à des poèmes comme « Sur les rochers de Chèvremorte » et « Encore un printemps », mais ceux-ci ont été publiés conformément au manuscrit. Voir la lettre de Sainte-Beuve à Victor Pavie, [17 septembre 1842] ; *ibid.*, p. 965.

⁸⁴ Sainte-Beuve, « Aloisius Bertrand », *Revue de Paris*, 24 juillet 1842, p. 221-237.

⁸⁵ Jacques Bony, art. cit., p. 233.

⁸⁶ Sainte-Beuve, « Aloisius Bertrand », art. cit., p. 221.

⁸⁷ *Ibid.*, 229.

⁸⁸ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit. Gaspard de la Nuit*, Presses universitaires de France-CNED, 2010, p. 66.

Bertrand ont été réduites au mot « ballade ». On observe ici les limites de la tentative de Bertrand de créer des « fantaisies » poétiques libres. Certes, la nouvelle poésie libre à laquelle il aspirait était écrite dans une prose brève, avec des marges et même des dispositifs sonores, mais chaque poème était divisé en six « couplets » ou « versets ». Comme le souligne également Suzanne Bernard, elle traduisait au départ une rupture avec la forme traditionnelle, mais sa liberté s'est retrouvée prise dans un nouveau « cadre étroit et toujours semblable⁸⁹ ». Ainsi se présentent les contradictions inhérentes à sa tentative : la réalisation de « fantaisies » libres dans le domaine de la « poésie », pouvant inclure toutes sortes d'éléments artistiques, et nécessitant inévitablement des dispositifs formels pour qu'elles apparaissent comme poèmes ; or le fait de s'y tenir conduit également à fixer ces formes en tant que genre. Le défi de Bertrand avait cependant le mérite de démontrer cette limite :

Il n'en est pas moins vrai que si le poète de *Gaspard de la Nuit*, souffreteux, sans amis et sans gloire, a créé, aussi incontestablement que les plus bruyants chefs d'école, un nouveau mode d'expression poétique, c'est parce qu'il s'est efforcé de donner à ses « fantaisies » l'unité, la rigueur et la densité de *poèmes*⁹⁰.

La tentative de Bertrand de renouveler son expression poétique a finalement pu aboutir, car le manuscrit a été publié en novembre 1842 sous le titre définitif qu'il souhaitait, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, avec une introduction de Sainte-Beuve. Comment ce recueil a-t-il été accueilli immédiatement après sa publication ? A-t-il été reçu comme un ensemble de « fantaisies » poétiques en prose, ou n'était-il considéré que comme un recueil de « ballades » en prose, ainsi que les appelait Sainte-Beuve ? Comment en est-il venu à être considéré comme un recueil de « poèmes en prose » ?

⁸⁹ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959, p. 72.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 72-73.

2. LA FORTUNE DES « FANTAISIES » DE *GASPARD DE LA NUIT* JUSQU'AUX ANNÉES 1860

« *Fantaisies* » d'un romantique venu trop tard

En 1841, lorsqu'il a commencé à préparer l'impression de *Gaspard de la Nuit*, Victor Pavie a rédigé une annonce, :

À force de l'évoquer, il finit par le faire apparaître, et reçut de sa main, à titre de consolation, un petit cahier en prose, divisé en six livres, de pièces naïves et bizarres avec des épigraphes qui leur descendaient jusqu'aux talons. C'étaient mille fantaisies tirées du vieux Paris, du vieux Dijon, d'Espagne, d'Italie et de Flandre, semées de paillettes d'or, trouées de nuages livides, selon le soleil et selon la nuit : tantôt la lueur fauve et bistrée de Goya dardée sur le passant comme un rayon de lanterne, tantôt la touche patiente qui dénombre les feuilles dans l'infini bleuâtre et minutieux de Breughel⁹¹.

Il explique que le recueil est divisé en six chapitres qui contiennent « mille fantaisies », et que l'œuvre rappelle non seulement Rembrandt et Callot, mais aussi d'autres peintres tels que Goya et Brueghel. Suit une description détaillée des poèmes typiques de chaque chapitre, avec les images qu'ils représentent, montrant qu'il a soigneusement lu le manuscrit. Pour les illustrations et la typographie, il semble avoir pris connaissance des instructions de Bertrand :

En 1836, un éditeur l'acheta [le manuscrit], auquel vint la pensée d'en rehausser l'impression d'une série d'illustrations magnifiques assorties au goût des sujets : des grues et cigognes de leurs ailes enchevêtrées devaient broder l'azur des marges où se seraient entortillés les follets dans la chevelure des sorcières ; on y eût vu la terre s'épanouir en corolle, avec la lune pour pistil et les étoiles pour étamines ; et tout au fond, bien loin, se profilant sur la brume, la silhouette immortelle de Jacquemard⁹².

Cependant, ne disposant d'aucun budget, Pavie n'a pu inclure les illustrations que Bertrand avait souhaitées. En revanche, ses autres vœux semblent rester fidèles au manuscrit. En d'autres termes, chaque strophe, dans chaque poème, a été composée avec

⁹¹ « Prospectus de Victor Pavie pour *Gaspard de la Nuit* » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 380-381.

⁹² *Ibid.*, p. 381.

des marges, et des titres ont été donnés aux chapitres⁹³. Au début et à la fin de chacun d'eux, une page d'annonce est insérée, sous une forme particulière et, chaque fois, le terme « fantaisies » est répété⁹⁴ :

Ici commence le premier
livre des Fantaisies
de Gaspard
de la
Nuit

Chacun des poèmes a donc été envisagé en tant que « fantaisie ». Comment a-t-on apprécié l'œuvre de Bertrand à une époque où l'appellation « poème en prose » n'existait pas ? Les a-t-on appelées « fantaisies », comme le voulait le poète ? Ou bien ont-elles été considérées comme des « ballades en prose », ainsi que les appelait Sainte-Beuve ? Essayons de faire le point sur l'accueil réservé au livre après sa publication, en nous appuyant sur les critiques de journaux et d'autres documents, ainsi que sur les lettres qui nous sont parvenues⁹⁵. Marvin Richards, dans son étude de la réception de *Gaspard de la Nuit*, la divise en trois périodes : « 1842-1867 : *The birth of a genre* » (« La naissance d'un genre »), « 1867-1898 : *The symbolists discover Bertrand* » (« Les symbolistes découvrent Bertrand ») et « après 1898 : *The Surrealist revolution and rediscovery of Bertrand* » (« La révolution surréaliste et la redécouverte de Bertrand »)⁹⁶. La première est la période située entre la publication de *Gaspard de la Nuit* et la mort de Baudelaire, qui apprécie ce livre et donne naissance à un nouveau genre appelé « poème en prose ». La seconde est la période qui suit, lors de laquelle le livre est également apprécié par Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé, et qui conduit au développement de l'école symboliste et du vers libre. Enfin, après la mort de Mallarmé en 1898 et la publication du *Cornet à dés* de Max Jacob au XX^e siècle, *Gaspard de la Nuit* fait l'objet d'un regain d'attention et d'une série de rééditions, et il est également réévalué par André Breton et

⁹³ Par ailleurs, il existe des traces de tentatives de décoration de certaines parties du manuscrit de Bertrand par des textes à l'encre rouge et bleue, mais elles n'ont jamais été réalisées effectivement.

⁹⁴ Voir également annexe.

⁹⁵ La majeure partie des critiques de livres de 1843 à 1869 a été compilée par Aurélia Cervoni. Nous avons complété le matériel en nous y référant. Voir « Fortune de *Gaspard de la Nuit* 1842-1869 », textes réunis par Aurélia Cervoni, dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, *op. cit.*, p. 277-409.

⁹⁶ Marvin Richards, « *Famous Readers of an Infamous Book : The fortunes of Gaspard de la Nuit* » [« Lecteurs célèbres d'un livre méconnu : la fortune de *Gaspard de la Nuit* »], *The French Review* (Bozeman, Montana State University), vol. 69, n° 4, mars 1996, p. 543-555. Voir également Jean de Palacio, « La Postérité du *Gaspard de la Nuit* : de Baudelaire à Max Jacob », *Max Jacob 1 : auteur du poème en prose, La Revue des lettres modernes*, n° 336, 1973, p. 157-189.

Paul Eluard. Cependant, pour suivre la réception des « fantaisies » de Bertrand de notre point de vue, nous comparerons deux périodes : les années 1840 et les années 1850-60. La raison en est qu'il s'agit de deux périodes contrastées, durant lesquelles les œuvres de Bertrand sont traitées comme des « fantaisies » d'une part, et comme des « poèmes en prose » d'autre part.

Dans l'introduction placée au début de la première édition de *Gaspard de la Nuit* en 1841, Sainte-Beuve utilise les deux appellations de « fantaisies » et de « ballades en prose ». Lorsqu'il décrit la singularité de Bertrand, originaire de Dijon, il utilise le mot « fantaisie » :

Dijon a produit bien des grands hommes ; il en est, comme Bossuet, qui sortent du cadre et qui appartiennent simplement à la France. Ceux qui restent en propre à la capitale de la Bourgogne, ce sont le président de Brosses, La Monnoie, Piron, au XVI^e siècle Tabourot ; ils ont l'accent. Bertrand, à sa manière, tient d'eux, et jusque dans son romantisme il suit leur veine. Le Dijon qu'il aime sans doute est celui des ducs, celui des chroniques rouvertes par Walter Scott et M. de Barante, le Dijon gothique et chevaleresque, plutôt que celui des bourgeois et des vigneron ; pourtant il y mêle à propos la plaisanterie, la *gausserie* du cru, et, sous air de Callot et de Rembrandt, on y retrouve du piquant des vieux *noëls*. Son originalité consiste précisément à avoir voulu relever et enfermer sous forme d'art sévère et de fantaisie exquise ces filets de vin clair, qui avaient toujours jusque-là coulé au hasard et comme par les fentes du tonneau⁹⁷.

On voit que Bertrand est considéré comme l'un des romantiques appartenant à la lignée littéraire dijonnaise et que l'inspiration du poète se caractérise par son inscription « sous forme d'art sévère et de fantaisie exquise ». Son inspiration s'est nourrie de la vogue des années 1820 pour les études sur l'histoire de Prosper de Barante et les récits historiques de Walter Scott, ou encore de la peinture et de la gravure, représentées par Callot et Rembrandt. Par ailleurs, le critique n'oublie pas de préciser que cette inspiration nourrie à Dijon est complétée par les influences reçues à Paris :

C'était le moment de la ballade du *roi Jean* et de la ballade à la *Lune*, le lendemain de *La Ronde du sabbat* et la veille des *Djinns*. L'espiègle *Trilby* faisait des siennes, et Hoffmann aussi allait opérer. Bertrand, dans sa fantaisie mélancolique et nocturne, était atteint de ces diableries ; on peut dire qu'entre tous il était et resta fêru du lutin, cette fine muse⁹⁸.

⁹⁷ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 76-77.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 78.

Sainte-Beuve était bien conscient que l'utilisation par Bertrand, du terme de « fantaisies » contenait des allusions à la mode du frénétique, du fantastique et de la fantaisie littéraire pratiqués notamment par Nodier, Hugo et Hoffmann. Cependant, lorsqu'il se réfère à la forme, il parle de « jolies ballades en prose dont la façon lui coûtait autant que des vers⁹⁹ » et de « petites ballades en prose, dont le couplet ou le verset exact simulait assez bien la cadence d'un rythme¹⁰⁰ ». Le critique traduit ainsi le fait que la forme tentée par Bertrand est aussi régulière et fixe que la nouvelle ballade en prose. Cette catégorisation à l'aide de noms de genres peut toutefois conduire à une fixation en amont de la réputation de Bertrand. Parler de ses poèmes comme de « ballades », et même si l'on reconnaît qu'ils sont pleins des fantaisies en vogue à l'époque, revient à les présenter comme appartenant au premier romantisme, qui commence avec les *Odes et ballades* de Hugo et atteint son apogée vers 1830¹⁰¹. Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur supposent que Sainte-Beuve a considéré, d'un point de vue historique, que Bertrand pouvait « être assimilé à ces poètes bohêmes et ces jeunes-France maigres et déguenillés qui relevaient d'un véritable phénomène de génération¹⁰² ». Michel Murat affirme quant à lui que cette critique de Sainte-Beuve visait à « repousser [Bertrand] dans le passé¹⁰³ ». Il est donc nécessaire de vérifier si, dans les années 1840, les critiques de *Gaspard de la Nuit* ont en général suivi ce jugement. Nous savons aujourd'hui, grâce à Aurélie Cervoni et Roger Aïm, qu'en 1843, année qui a suivi la première publication, au moins cinq comptes rendus ont été publiés dans la *Revue du Calvados*, la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue indépendante*, la *France littéraire*, et la *Revue du Lyonnais*¹⁰⁴.

Par exemple, un compte rendu anonyme paru dans *La Revue indépendante* du 25 février 1843 traite Bertrand comme un ancien romantique qui a retardé la publication de son recueil à cause de la malchance :

⁹⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰¹ Rappelons que Sainte-Beuve affirmait, dans cette même notice, que si Bertrand était mort en 1830, son œuvre aurait reçu la reconnaissance qu'elle méritait (*ibid.*, p. 76).

¹⁰² Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰³ Michel Murat, « *Tel que* : le genre selon le livre », dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, actes du colloque de l'École normale supérieure et de la Sorbonne, 23 et 24 novembre 2007, sous la direction de Nicolas Wanlin, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Colloques de la Sorbonne, 2010, p. 110.

¹⁰⁴ Voir Aurélie Cervoni, « Fortune de *Gaspard de la Nuit*, 1843-1869 », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, *op. cit.*, p. 279-313 ; Roger Aïm, *Aloysius Bertrand : épopée de son grand œuvre, "Gaspard de la Nuit"*, Tusson, Du Lérot, 2014, p. 66. Les lettres des éditeurs suggèrent qu'ils avaient également prévu d'envoyer les exemplaires à *La Presse* et au *National* pour demander des articles, mais ceux-ci n'ont pas été retrouvés (Lettre de David d'Angers à Victor Pavie, 11 novembre 1842 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 968.)

Dans la littérature comme dans les beaux-arts, il est deux sortes d'œuvres bien distinctes, bien tranchées, quoique la ligne qui les sépare échappe souvent à la loupe de la critique. Les unes, basées, sur les principes immuables du vrai et du beau dont elles sont les divins reflets, traversent les âges, toujours jeunes, charmant de leur immortelle splendeur les générations qui se succèdent autour d'elles ; les autres, soumises à toutes les variabilités d'une mode éphémère dont elles ne sont pas l'expression, ne tenant, d'ailleurs, au cœur humain par aucune racine, se flétrissent et tombent, à chaque saison, comme les feuilles des bois, pour faire place à d'autres qui auront le même destin. Elles peuvent un moment séduire par un faux brillant, par une apparence de vie ; mais les années s'écoulent, la voix de la flatterie s'éteint, la vérité perce le nuage, et elles apparaissent alors dans leur déplorable nudité ; [...].

C'est dans cette dernière catégorie que nous rangeons les œuvres de l'école dite romantique, qui prétendit restaurer la littérature en France comme on avait fait de la monarchie ; école dont les promesses sonores, l'impuissance et l'avortement, rappellent assez bien la fable de la montagne en travail. C'est à elle aussi que nous rapporterons les fantaisies de *Gaspard de la Nuit*¹⁰⁵.

Cette revue, qui divise les œuvres en deux types, les chefs-d'œuvre éternels et ceux qui divertissent un instant puis disparaissent, nous rappelle les deux strophes du début du premier poème de *Gaspard de la Nuit*, « À M. Victor Hugo » :

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

Mais le petit livre que je te dédie, aura subi le sort de tout ce qui meurt, après avoir, une matinée peut-être, amusé la cour et la ville qui s'amuse de peu de chose¹⁰⁶.

Bertrand lui-même a déclaré que ses livres étaient destinés à l'oubli, contrairement au chef-d'œuvre de Hugo. Or la revue de 1843 suggère que même « les œuvres de l'école dite romantique », y compris celle de Hugo, sont du genre à briller pendant un certain temps puis à s'éteindre. Nous pouvons voir que le romantisme lui-même, auquel le poète dijonnais avait tant aspiré, commençait à faire déjà partie du passé. L'arrivée tardive de *Gaspard de la Nuit*, « à une époque où l'astre nébuleux du romantisme était encore à son apogée¹⁰⁷ », est donc expliquée comme une publication mémorielle pour pleurer la mort

¹⁰⁵ Anonyme, « Bulletin bibliographique », *La Revue indépendante*, 25 février 1843, p. 634-635.

¹⁰⁶ « À M. Victor Hugo » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 106.

¹⁰⁷ Anonyme, « Bulletin bibliographique », art. cit., p. 636.

pathétique du poète. Cet article critiquant la nature anachronique du recueil est assez semblable à la notice de Sainte-Beuve :

Si Bertrand fût mort en 1830, vers le temps où il complétait les essais qu'on publie aujourd'hui pour la première fois, son cercueil aurait trouvé le groupe des amis encore réunis, et sa mémoire n'aurait pas manqué de cortège. Au lieu de cette opportunité du moins dans le malheur, il survécut obscurément, se fit perdre de vue durant plus de dix années, sans donner signe de vie au public ni aux amis ; il se laissa devancer sur tous les points ; la mort même, on peut le dire, la mort dans sa rigueur tardive l'a trompé. Galloix, Farcy, Fontaney, ont comme prélevé cette fraîcheur d'intérêt qui s'attache aux funérailles précoces ; et en allant mourir, hélas ! sur le lit de Gilbert après Hégésippe Moreau, il a presque l'air d'un plagiaire¹⁰⁸.

Sainte-Beuve décrit les malheurs de Bertrand comme une « série de méchefs et de contretemps¹⁰⁹ », car ce dernier a manqué plusieurs occasions de publier son manuscrit pendant près de dix ans après avoir l'achevé. Il précise ensuite que celui-ci a été publié en mémoire de son compatriote mort au combat. Des expressions telles que « l'air d'un plagiaire » montrent que le critique n'a pas toujours eu une haute estime de Bertrand. Le compte rendu de *La Revue indépendante* sur le livre reste critique, comme pour suivre cette opinion :

À cette époque d'engouement rétrospectif où le romantisme s'était rué sur le Moyen Âge pour en exhumer la poudreuse défroque et se parer de ses vieux oripeaux, ce livre eût été le bienvenu : il aurait eu son heure comme tant d'autres qui depuis... Mais silence ! ne troublons pas le repos des morts. C'est un recueil de petites pièces en prose travaillées, ciselées avec cette délicatesse minutieuse et ce fini de détails que l'on admire dans certains meubles gothiques. On voit, en les lisant, que l'auteur a sacrifié avec complaisance au goût qui régnait alors. La plupart de ces pièces nous reportent vers le Moyen Âge ; ce sont autant de petits tableaux qui reproduisent dans ses traits les plus saillants, et souvent avec bonheur, la physionomie pittoresque de ces siècles de preux et de troubadours. Mais aujourd'hui, à qui peut s'adresser cette froide poésie du passé ? Quel intérêt, quelle sympathie peut-elle éveiller dans nos cœurs ? Quand l'avenir nous appelle, quand ses larges horizons s'ouvrent si beaux à l'espérance, qui se soucie de descendre dans les mornes ténèbres d'un monde impossible désormais¹¹⁰ ?

¹⁰⁸ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 76.

¹⁰⁹ *Ibid.* Seulement dans la version publiée pour la première fois dans la *Revue de Paris*, le mot « guignons » est utilisé à la place du mot « méchefs » (voir également Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand », *Revue de Paris*, 24 juillet 1842, p. III).

¹¹⁰ Anonyme, « Bulletin bibliographique », art. cit., p. 635.

Le travail de Bertrand est ici qualifié de « petites pièces en prose » ou de « petits tableaux ». Mais il n'est fait aucune référence à la peinture ou à la pratique littéraire des fantaisies associées à Hoffmann, et l'œuvre est rejetée, comme si elle montrait les traits d'un romantisme déjà ancien, avec une préférence pour le médiéval. Par la suite, il est répété que la publication est arrivée trop tardivement et que le recueil est anachronique : « Ce livre, en paraissant aujourd'hui, est donc arrivé trop tard pour le succès¹¹¹. » Ainsi, immédiatement après sa sortie, combinée au fait que la vie de Bertrand y était racontée pour la première fois, *Gaspard de la Nuit* est présenté comme une œuvre du passé, écrite par un poète malheureux, incorporant les habitudes des années 1820 et 1830 lors desquelles il a vécu. Par son intégration abondante de l'art à la mode, la publication est estimée comme « trop tardive ». Certains critiques ont donc repris l'avis de Sainte-Beuve, qui a utilisé le mot « ballade ». La base de publication de *Gaspard de la Nuit* était chez Victor Pavie à Angers et chez Jules Labitte à Paris à qui David d'Angers l'avait présenté¹¹². Mais Sainte-Beuve présente également Pavie à son ami Léon Boitel à Lyon, et espère qu'il pourra promouvoir et vendre le livre :

Vous pourriez en adresser un ou quelques-uns, mais au moins un, à M. Boitel, imprimeur à Lyon, et qui dirige la *Revue du Lyonnais*. C'est un de mes amis, poète ; il ferait faire un article dans sa revue, et on pourrait en placer peut-être quatre ou cinq à Lyon¹¹³.

Boitel semble avoir immédiatement publié un compte rendu du livre dans la *Revue du Lyonnais*, car l'article consacré à *Gaspard de la Nuit*, dans la section « Revue littéraire », bien que non signé, reprend l'expression de Sainte-Beuve, « ses petites ballades en prose, dont le couplet ou le verset exact simulait assez bien la cadence d'un rythme¹¹⁴ » : « Son livre, *Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, est une suite de petites ballades en prose dont le couplet ou le verset exact simule admirablement la cadence du rythme¹¹⁵. » La revue se termine par les noms de ces deux figures, en reprenant la description faite par Sainte-Beuve de la position de Bertrand « sur le lit de Gilbert après Hégésippe Moreau¹¹⁶ ». Ici, comme dans *La Revue indépendante*, l'appréciation dont Bertrand est l'objet est conforme au jugement de Sainte-Beuve.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 636.

¹¹² Voir la lettre de David d'Angers à Victor Pavie, 17 septembre 1842 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 966.

¹¹³ Lettre de Sainte-Beuve à Victor Pavie, [29 octobre 1842] ; *ibid.*, p. 967.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁵ Anonyme [Léon Boitel], « Revue littéraire » [compte rendu de *Gaspard de la Nuit*], *Revue du Lyonnais* (Lyon), [août-septembre] 1843, t. VII, p. 338.

¹¹⁶ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 76.

Néanmoins, dans certaines revues de la même année 1843, nous trouvons des articles qui ne qualifient pas les créations de Bertrand de « ballades » et n'utilisent pas non plus le mot « poème », mais qui tentent, à plusieurs reprises, de les décrire à l'aide du terme de « fantaisies ». Dans la *Revue du Calvados*, parue en janvier, on trouve une critique de *Gaspard de la Nuit*, signée « P. B. ». La structure et les caractéristiques de ce recueil y sont expliquées dans un texte joliment écrit, accompagné d'expressions poétiques. Roger Aïm précise également que cette recension atteste l'accueil favorable des critiques de l'ouvrage¹¹⁷. Tout d'abord, le livre est recommandé à certains lecteurs :

Ceci est un livre tout de forme : livre d'art pour le public artistique, curieux chapelet dont chaque grain est délicatement et profondément ciselé, et dont la main insouciant du public bourgeois ne doit point dérouler ni interroger les caprices. – Si donc vous êtes de ceux qui se plaisent au bercement des rêves ; de ceux qui, venus pour visiter l'œuvre d'un grand maître, s'arrêtent parfois aux vestibules des galeries, charmés qu'ils sont des détails et des enroulements d'une folle arabesque, – et qui suivant amoureusement les pentes de leurs rêveries, oublient, repliés en eux-mêmes, le motif de leur présence et l'œuvre magistrale qu'ils viennent admirer ; – si vous êtes de ceux qui préfèrent à la rotondité capace et bourgeoise du pot d'étain flamand, les fines niellures, et les fantaisies bizarres, et les échancrures harmonieuses d'un beau vase florentin ; [...] – Lecteur, si vous êtes un de ces élus à qui l'art s'est révélé, et qui l'aiment jusque dans ses formes les plus fugitives et les plus étranges, prenez ce livre¹¹⁸.

Cette revue décrit également *Gaspard de la Nuit* comme « un livre d'art fantasque et vagabond, exaltant la forme partout et toujours, et l'exaltant même au dépens du fonds¹¹⁹ », ou bien comme une exploration « des routes nouvelles à la poésie¹²⁰ », c'est-à-dire comme le résultat de la lutte entre la libre inspiration du poète et les formes de l'art : « Tout en louant *Gaspard de la Nuit*, nous ne le considérons pourtant que comme la fantaisie d'un artiste éminent qui, par ces luttes de style, s'habituaient à vaincre les difficultés de sa langue¹²¹. » Les six chapitres sont ensuite présentés comme suit :

Les fantaisies de *Gaspard de la Nuit* se divisent en six livres : c'est d'abord « L'École flamande », charmants croquis [...] ; puis c'est « Le Vieux Paris », « La Nuit et ses prestiges », fantaisies étranges où

¹¹⁷ Roger Aïm, *op. cit.*, p. 66.

¹¹⁸ P. B., « *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Callot et de Rembrandt*, par Louis Bertrand ; précédé d'une notice, par Sainte-Beuve » [compte rendu], *Revue du Calvados* (Caen), janvier 1843, p. 418-419.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 419.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 420.

¹²¹ *Ibid.*

reviennent danser et s'ébattre tout ce que le catholicisme du Moyen Âge enfanta jamais de terreurs, fantômes que le poète, semblable à Macabre, met en branle aux accords du magique rebec ; puis ce sont les « Chroniques » et « L'Espagne et l'Italie » avec ses chapelets et ses espingoles, avec ses moines et ses bandits, et aussi ses sénoras *long-voilées*, comme dit un poète ; – et puis enfin ce sont « Les Silves », – soupirs de tristesse et d'amour, de désenchantement et d'espérance, où l'auteur, moins préoccupé de la forme, laisse échapper mille éclairs de sensibilité naïve qui charment et impressionnent doucement l'âme, et la font sympathiser plus vivement avec l'écrivain, dont la personnalité s'était dans le reste du livre presque entièrement dérobée au regard¹²².

Une fois de plus, le terme de « fantaisies » est employé pour désigner l'œuvre. Il est aussi précisé que la partie centrale de *Gaspard de la Nuit*, le troisième chapitre « La Nuit et ses prestiges », est un lieu où l'on trouve des « fantaisies étranges ». Puis, dans la conclusion, la revue fait à nouveau référence à ce recueil de poèmes sous le nom de « Fantaisies de Gaspard¹²³ ». De toute évidence, l'article semble considérer le recueil de Bertrand et ses « fantaisies » comme le résultat d'une nouvelle forme de poésie, en évitant les noms de genres existants et en les nommant tels qu'ils sont, contrairement à l'article de Sainte-Beuve et d'autres qui tentaient de les regrouper sous le terme de « ballade ». La critique de Paul de Molènes, parue le même mois, en janvier 1843, explique la polysémie du mot « fantaisies ». Le sens pictural y est particulièrement mis en avant, soulignant l'importante relation d'influence mutuelle entre la poésie et la peinture au temps de Bertrand :

Maintenant, qu'est-ce que *Gaspard de la Nuit* ? C'est une œuvre qui a un grand charme et qu'il serait dangereux d'imiter. Louis Bertrand vint à Paris en 1828. On était alors au plus fort de la réaction littéraire contre les idées de l'empire. C'était surtout dans les ateliers qu'éclatait la révolution. La peinture et la poésie, qui de tout temps ont été si étroitement unies, se confondirent presque à cette époque, en se soulevant pour la même cause ; et ceux qui tenaient la plume, et ceux qui maniaient le pinceau, prirent le même nom, artiste. Les écrivains, en combattant dans les rangs des peintres contre les types traditionnels et convenus, y contractèrent un goût passionné pour le côté pittoresque des objets¹²⁴.

Donc, à partir de 1828, la poésie et la peinture luttent ensemble pour le même but, à savoir la liberté artistique. Il s'agit, bien évidemment, du mouvement romantique,

¹²² *Ibid.*, p. 420-421.

¹²³ *Ibid.*, p. 421.

¹²⁴ G. [Paul Gaschon] de Molènes, « Revue littéraire », *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1843, p. 342-343.

défendu et pratiqué par Hugo et Louis Boulanger, dont le slogan est la fantaisie au sens de rébellion, et auquel la poésie et l'estampe collaborent. En d'autres termes, Paul de Molènes considère également l'œuvre de Bertrand comme une expérience picturale en poésie, visant à une liberté novatrice dans l'art¹²⁵. Il s'étonne de la diversité des peintres auxquels le poète dijonnais s'est référé en énumérant leurs noms, et salue son enthousiasme pour l'étude de la peinture. Parmi ces noms, il attire l'attention sur Brueghel :

Breughel fut un des peintres les plus bizarres de cette école flamande, où sont écloses tant de merveilleuses fantaisies. On se souvient de cet artiste d'Hoffmann, qui veut peindre les plantes et les arbres avec le langage qu'ils vous tiennent et le regard qu'ils attachent sur vous. Breughel rappelle ce personnage du conteur allemand ; il cherche à faire tenir tout un poème dans un cadre de fleurs¹²⁶.

Molènes mentionne Hoffmann, qui était également peintre. Pour lui, Bertrand était un écrivain qui, comme ce dernier, pratiquait des fantaisies picturales dans le domaine de la littérature, c'est-à-dire une fusion des différents arts. À la même époque, ce point de vue est partagé par la revue d'Émile Deschamps. L'auteur, qui avait probablement invité Bertrand dans son salon, a dû recevoir un exemplaire de *Gaspard de la Nuit* peu de temps après sa publication. Il semble que l'envoi ait été retardé, mais une lettre de Sainte-Beuve à Pavie l'informant que Deschamps n'a pas encore reçu le livre prouve qu'il attendait de la publicité de sa part et qu'il y avait une autre personne à qui il voulait l'envoyer :

Je vous [viens] (pourtant) vous dire qu'ayant vu hier Émile Deschamps, et lui ayant parlé de vous et de *Bertrand*, il m'a dit que vous le lui aviez annoncé, mais qu'il n'avait *rien* reçu. [...] Si Émile Deschamps avait le livre, il ferait un article dans *La France littéraire*, il en parlerait. [...]

J'aurais bien voulu aussi que Théophile Gautier en eût un exemplaire ; il me semble que cela doit lui aller. – Enfin c'est une question de vie ou de mort pour ce pauvre Bertrand, car il n'est aucune raison pour qu'il s'en vende jamais un second exemplaire dans les termes actuels¹²⁷.

¹²⁵ Cependant, Paul de Molènes déplore également le manque d'illustrations dans l'œuvre de Bertrand : « *Gaspard de la Nuit* a le tort d'être une suite de tableaux exécutés sans pinceau et sans crayon, avec les procédés uniquement réservés au crayon et au pinceau. » (*ibid.*, p. 343.)

¹²⁶ *Ibid.*, p. 343-344.

¹²⁷ Lettre de Sainte-Beuve à Victor Pavie, 13 février 1843 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 968-969.

Il est donc probable que la première édition ait été envoyée à Gautier, qui laisse certains écrits postérieurs faisant allusion à Bertrand. Par exemple, dans sa préface aux *Fleurs du Mal* parues chez Michel Lévy en 1868, il fait référence à l'œuvre de Bertrand, aux « fantaisies mignonnes de *Gaspard de la Nuit* que Baudelaire s'était proposé comme modèle »¹²⁸. Cependant, comme on peut le déduire de la lettre ci-dessus, les ventes de *Gaspard de la Nuit* ont été relativement médiocres immédiatement après sa sortie. Les éditeurs ont ainsi tenté de consulter les écrivains les plus influents pour diffuser le livre et obtenir de la publicité. Aucune réponse ou correspondance de Gautier ne semble avoir survécu, mais il existe une lettre de remerciement de Deschamps à Pavie :

Gaspard de la Nuit, dont je vous remercie du fond du cœur, m'a rapporté de ces fraîches brises de 1828, avec aussi, hélas ! un vent de mort. Pauvre Louis Bertrand, qu'il y a donc de chaleur, de poésie, de nouveauté dans tout cela ! J'ai pleuré et tressailli.

Enfin, *La France littéraire* a inséré une page de moi sur ce livre, dans son numéro du 20 courant. Si elle vous tombe sous la main, vous y verrez que votre nom m'est venu sous la plume comme il doit venir, avec estime grande et grand charme. La notice de Sainte-Beuve est excellente : elle est de Sainte-Beuve¹²⁹ !

Il est clair que Deschamps perçoit également dans le livre de Bertrand l'atmosphère nostalgique de 1828. Le numéro de *La France littéraire* du 20 juillet 1843 dont il est ici question contient en effet une critique de *Gaspard de la Nuit*. L'article est seulement signé « D. S. », mais grâce à ces lettres, nous savons que Deschamps avait pris la plume, comme Sainte-Beuve l'espérait :

Le public ne sera point ingrat ni ennemi de ses propres plaisirs, et *Gaspard de la Nuit*, de Louis Bertrand, sera bientôt dans toutes les mains littéraires. Ce sont des fantaisies qui sont en littérature ce que sont en peinture celles de Rembrandt et de Callot. Rien de plus original et de plus délicat ; les quelques vers qui s'y trouvent sont d'une délicieuse perfection rythmique, et la prose a tout le fini, tous les prestiges de la poésie ; c'est un livre qu'on peut dire unique et auquel la destinée du poète ajoute encore un intérêt profond¹³⁰.

¹²⁸ Théophile Gautier, « Charles Baudelaire » [notice datée du 20 février 1868], dans *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, Michel Lévy frères, t. I, 1868, p. 73-74. Par ailleurs, en 1872, dans le sixième chapitre de son *Histoire du romantisme*, Gautier cite la ballade de Bertrand, « Dijon », au début de *Gaspard de la Nuit*. Voir Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Bureaux de l'administration du Bien public, 1872, p. 20.

¹²⁹ Lettre d'Émile Deschamps à Victor Pavie, 25 juillet 1843 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 969-970.

¹³⁰ D. S. [Émile Deschamps], « Revue littéraire » [compte rendu de *Gaspard de la Nuit*], *La France littéraire*, 20 juillet 1843, p. 103.

Ici, Deschamps utilise à la fois les mots « vers » et « prose », tout en essayant de qualifier l'œuvre de Bertrand de « poésie ». C'est comme s'il savait que le poète lui-même, en se référant à l'une de ses pratiques de traduction, visait une forme de « fantaisies » entre vers et prose. Mais *Gaspard de la Nuit* est plutôt vu comme une tentative de pratiquer la fantaisie picturale dans le domaine littéraire, ainsi qu'il apparaît à la fin de la critique de Paul de Molènes. Il est vrai qu'à l'époque de sa publication, l'œuvre de Bertrand a souvent été perçue comme nostalgique, empreinte du Dijon médiéval, thème privilégié par les romantiques, et de l'art à la mode dans les années 1820 et 1830. Néanmoins, au lieu de la qualifier simplement de « ballade », elle a parfois été perçue favorablement comme une fusion des arts, à l'instar de celle d'Hoffmann, c'est-à-dire une fantaisie picturale pratiquée dans le domaine littéraire. En fin de compte, cela revient aussi à envisager Bertrand comme un romantique qui a eu le malheur de retarder la publication de son recueil de poèmes.

Cependant, Nathalie Ravonneaux a découvert qu'il existait déjà, en 1844, des textes explicitement opposés à Sainte-Beuve ou à *La Revue indépendante*¹³¹. Sébastien Rhéal, frère d'Amédée Gayet de Cesenas qui avait fondé *Les Grâces. Journal du beau sexe*, où Bertrand avait jadis publié un conte fantastique¹³², a dédié à Bertrand une de ses « Lyres ». Il inclut dans *La Tribune indépendante*, publiée en 1844, un poème en hommage à six poètes morts jeunes : « Les Lyres brisées. À la mémoire de Gilbert, de Malfilâtre, d'André Chénier, d'Hégésippe Moreau, d'Aloysius Bertrand, et de Louis Berthaud, mort le dernier de tous¹³³. » Voici les vers où apparaît le nom de Bertrand :

Moreau, Gilbert, Chatterton, jeunes lyres,
Et toi, Loys, dormez dans les tombeaux.
L'argot du baigne en nos temps de délire
Éclipserait les concerts les plus beaux.
Sous les lambris nos banquières fameuses
N'ont que dédain pour vos chants de douleurs.
L'or de la France enrichit les danseuses...
Nous vengerons vos ombres et vos pleurs¹³⁴.

¹³¹ Nathalie Ravonneaux, « Bertrand et les frères Gayet », *La Giroflée* (La Madeleine), n° 5, automne 2012, p. 59-65.

¹³² Ludovic Bertrand, « Perdue et retrouvée. Conte fantastique », *Les Grâces. Journal du beau sexe*, n° 7, 26 novembre 1833, p. 3-6.

¹³³ Sébastien Rhéal, *La Tribune indépendante. Un salut à Molière pour l'anniversaire de sa mort. Prophéties d'un fou. Hymne à la mémoire de Gilbert, d'André Chénier, d'Hégésippe Moreau, d'Aloysius Bertrand et de Louis Berthaud. Le Procès du prince des critiques et du tribun. Les Écrivains devant le jury. Le Ministre et le poète. Une simple histoire (assassinat et suicide par amour). Appel aux écrivains*, Pourreau, 1844, p. 11-14.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 13.

Le poète dijonnais est placé à côté d'autres poètes précoces, mais Rhéal ne les considère pas comme des malheureux, appelant plutôt à les venger. Le nom de « Loys » accompagne une note explicative sur l'auteur des « Fantaisies de Gaspard », « Loys ou Aloysius » Bertrand¹³⁵. Celle-ci mentionne la préface de Sainte-Beuve : « Une notice dont le tort grave a été, selon nous, de venir un peu tard. Certains articles nécrologiques font réfléchir aux oublis de la veille... et du lendemain¹³⁶. » Nathalie Ravonneaux précise que ce texte de Rhéal s'oppose à l'évaluation que Sainte-Beuve a faite du recueil de poèmes :

La strophe où est cité l'auteur de *Gaspard de la Nuit* est en effet assortie d'une note polémique à l'encontre de Sainte Beuve. On se souvient que le critique, dans sa Notice, accuse froidement Bertrand d'avoir été incapable de saisir les opportunités qui s'offraient à lui en ne mourant pas en 1830 [...]. Répondant à la remarque désobligeante, Rhéal l'accuse implicitement d'être en grande partie responsable du caractère posthume de *Gaspard de la Nuit* et de l'oubli dans lequel a, déjà, sombré son auteur, puisque Sainte Beuve connaissait Bertrand et ses œuvres depuis la fin des années 1820 : s'il l'avait voulu, il aurait pu les faire connaître bien avant 1841, et s'il le voulait véritablement et de manière profondément désintéressée, il pourrait désormais œuvrer à une véritable reconnaissance posthume – ce qu'il se garde bien de faire. Si la mort de Bertrand a eu « plus de dix années » de retard, la notice de Sainte-Beuve est arrivée, elle aussi, « un peu tard » et elle semble bien vouée à demeurer sans suite dès lors que le critique a été rémunéré pour son travail.

Le poème dans son ensemble indique aussi que Rhéal n'adhérerait sans doute pas aux commentaires de Sainte-Beuve faisant de Bertrand un homme qui se serait égaré dans la politique de manière éphémère s'il avait été un proche de l'écrivain dijonnais. Il érige en effet les six poètes auxquels il rend hommage, en martyrs exemplaires et suggère que « les poètes du peuple » « morts sur le lit de Gilbert après 1830 » – comme il l'écrit dans un autre texte – sont des victimes directes du régime monarchique contemporain et de la profonde injustice sociale qui le caractérise, en particulier, sous la forme affairiste qu'il a prise avec la Monarchie de Juillet. L'ensemble du texte est, du reste, un appel comminatoire à la révolte et une promesse de vengeance à ces talents sacrifiés à la Finance et à la spéculation¹³⁷.

Cet article de 1844, qui conteste le jugement des critiques reléguant le poète dans le passé, préconise une réévaluation des petits poètes à la périphérie du romantisme, y compris Bertrand. Il semble ainsi annoncer la popularité du romantisme mineur, qui allait prendre de l'ampleur à l'approche des années 1860. D'autres critiques des années 1840

¹³⁵ *Ibid.*, p. 13, note 1.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Nathalie Ravonneaux, « Bertrand et les frères Gayet », art. cit., p. 60-61.

se fondent sur la notice de Sainte-Beuve mais restent prudents dans leur jugement. Par exemple, un article d'Auguste Desplaces, publié dans *L'Artiste* le 11 avril 1847, évoque l'expression de Sainte-Beuve, « ses petites ballades en prose, dont le couplet ou le verset exact simulait assez bien la cadence d'un rythme¹³⁸ » :

Artiste aussi patient que fin, il s'était composé le plus pittoresque des vocabulaires, ramassant au fond de la langue les vieux mots d'empreinte gauloise qu'il enchâssait le plus curieusement du monde dans la trame serrée de sa prose, dont chaque couplet avait la cadence du vers et la précision des figures géométriques. Couleur, dessin, composition, sentiment, tout s'harmonie et se complète dans ces cadres étroits où il enfermait son exigeante et bizarre fantaisie. [...]

On a aussi des vers de Louis Bertrand ; mais cette prose n'est-elle pas une sorte de poésie rythmée, sinon rimée¹³⁹ ?

Cependant, seul le mot « prose » est utilisé et, en osant supprimer le nom de genre « ballade », il suggère que l'œuvre de Bertrand n'y a pas sa place. Il est également indiqué que son œuvre est un « cadre étroit », dans lequel tous les éléments, y compris « ses fantaisies », peuvent être harmonisés, de sorte que l'utilisation des noms de genres existants paraît avoir été soigneusement évitée. Ainsi, vers la fin des années 1840, un nombre croissant d'opinions se concentrent sur la forme des « fantaisies » de Bertrand. En outre, il y aurait même eu des plans pour réimprimer *Gaspard de la Nuit* chez Ferdinand Sartorius, qui était éditeur de *L'Artiste*, où la critique ci-dessus a été publiée. En effet, *Gaspard de la Nuit* figure dans l'annonce publicitaire de 1848 de la maison d'édition Sartorius transcrite par Aurélia Cervoni : « GASPARD DE LA NUIT, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, par Aloysius Bertrand. 1 vol. in-8. 5 fr.¹⁴⁰ » On observe que le nom de l'auteur, qui était Louis Bertrand dans la première édition de 1842, est devenu Aloysius Bertrand. Cette annonce figure sur la page de garde de la deuxième édition de *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* d'Arsène Houssaye, publiée en 1848¹⁴¹. Cela explique peut-être pourquoi le nom « Aloysius Bertrand » apparaît dans les lettres de Baudelaire à Houssaye dans les années suivantes. En effet, Arsène Houssaye parle aussi d'« Aloysius Bertrand » dans son *Voyage à ma fenêtre* publié en 1851¹⁴².

¹³⁸ Sainte-Beuve, « Aloïsius Bertrand » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 80.

¹³⁹ A[uguste] Desplaces, « Galerie des poètes vivants », *L'Artiste*, 11 avril 1847, p. 83.

¹⁴⁰ « Annonce publicitaire de la maison d'édition Sartorius, 1848 », fac-similé par Aurélia Cervoni, dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 317.

¹⁴¹ Arsène Houssaye, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* (1846), deuxième édition, Sartorius, t. I, 1848.

¹⁴² Arsène Houssaye, *Voyage à ma fenêtre*, Lecou, 1851, p. 201-207.

Ainsi, après la publication de *Gaspard de la Nuit*, la réaction dans les années 1840 consistait, en grande partie, à se concentrer sur la vie de Bertrand, longtemps avant la publication de ses poèmes, à le considérer comme un romantique ancien et à noter que son œuvre intégrait les tendances des années 1820 et 1830. On a parfois qualifié cette œuvre de « ballade », et si elle recevait le qualificatif de « fantaisie », l'influence des romantiques était notée et était encore considérée comme appartenant à la mode des années 1830. L'œuvre de Bertrand n'était pas encore perçue comme relevant d'un nouveau genre poétique, celui du « poème en prose », mais plutôt comme l'une des explorations formelles des anciens romantiques. Les tentatives de Bertrand étaient assimilées à la « fantaisie » utilisée par les romantiques en tant qu'étendard de la liberté artistique, c'est-à-dire à la « bannière de ralliement romantique¹⁴³ » des années 1830. En effet, avec le déclin du romantisme dans la décennie suivante, le mot-clé « fantaisie » a lui aussi été relégué dans l'ombre, comme devenu nostalgique. Pourtant, comme l'indique Jean-Bertrand Barrère, le terme de « fantaisie » est revenu à la mode à deux reprises au cours du XIX^e siècle. Dans les années 1850, on assiste à « une mode fantaisiste »¹⁴⁴. C'est à cette époque que la revalorisation annoncée par l'hommage de Rhéal de 1844 évoqué plus haut devient réalité. En d'autres termes, les « fantaisies » de Bertrand reviennent sur le devant de la scène, comme le prédisaient l'article de *L'Artiste* de 1847 et le projet de réimpression de 1848. Et les travaux ultérieurs d'Arsène Houssaye auraient conduit à nommer Louis Bertrand « Aloysius Bertrand », fondateur du « poème en prose ». Il convient à présent de regarder comment les « fantaisies » de Bertrand ont été évaluées pendant la seconde vogue de la « fantaisie » afin de saisir les possibilités qu'elles recèlent.

« Poème en prose » d'un poète moderne venu trop tôt

Lors de sa parution en 1842, *Gaspard de la Nuit* a même été appelé « ballade en prose », en reprenant les noms de genres existants. Cependant, un nombre restreint de revues évitent ces noms et parlent de « fantaisies », ce qui se produit de plus en plus vers la fin des années 1840. Vers 1848, une annonce paraît, indiquant qu'on envisage de réimprimer le livre. Ce mouvement semble coïncider avec la mode du terme de « fantaisie » dans les années 1850 : la « fantaisie », dans les années 1830, au sens de révolte, était devenue l'étendard du romantisme et visait à rompre avec les règles

¹⁴³ Filip Kekus, « Gaspard de la Nuit et la fantaisie romantique », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 51.

¹⁴⁴ Voir Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo* (1949), Klincksieck, t. II, 1972, p. 469.

artistiques existantes en exigeant un art plus libre, après les années 1840, où l'ère romantique semblait s'être achevée avec l'échec, entre autres, des *Burgraves* de Hugo (1843). Nous ne retracerons pas toute la réception de Bertrand jusqu'à nos jours, mais nous tenterons de cerner le processus par lequel ses œuvres, appelées « fantaisies », sont associées au « poème en prose » à l'approche des années 1860. En effet, ses « fantaisies » contiennent « quelque chose » qui résonnera dans les générations suivantes et qui constituera le meilleur exemple de leur originalité.

Dans l'article d'Auguste Desplaces du 11 avril 1847, l'œuvre de Bertrand est qualifiée de « prose » ou de « cadre étroit », évitant les noms de genres existants¹⁴⁵. L'article a été réimprimé dans la *Galerie des poètes vivants* en 1848, et a donc pu être lu, à ce moment, par un public plus large¹⁴⁶. En outre, Arsène Houssaye, qui avait contribué au même numéro du 11 avril 1847 de *L'Artiste*, a probablement lu cet article¹⁴⁷. Dans la page de garde de la deuxième édition de *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* de Houssaye, publiée en 1848 chez Ferdinand Sartorius, éditeur de ce journal, on trouve le projet de réimpression de *Gaspard de la Nuit* avec le nom d'« Aloysius Bertrand »¹⁴⁸. Houssaye rédige alors une introduction aux caractéristiques de sa vie et de son œuvre dans son *Voyage à ma fenêtre* publié en 1851, en nommant le poète dijonnais « Aloysius Bertrand »¹⁴⁹. Le texte a été intégré au chapitre XX, intitulé « Les Morts vont vite. Profils de quelques amis couchés dans le tombeau ». Ce chapitre est constitué de textes dédiés à chacun des six artistes trop tôt disparus, et place Bertrand dans la catégorie « romantique mineur », parmi ceux qui sont morts jeunes : Édouard Ourliac, Hégésippe Moreau, Aloysius Bertrand, Jacques Chaudes-Aigues, Charles Lassailly et Louis Berthaut. En outre, il semble que Houssaye ait connu Bertrand assez tôt. En effet, dans une lettre à Victor Pavie, de 1843 probablement, il lui avait demandé un exemplaire du livre : « Si vous venez à Paris, apportez-nous des *Gaspard de la Nuit*. Tout le monde ici – je parle des poètes – veut avoir ce beau livre de ce grand poète inconnu¹⁵⁰. » Ce texte de 1851 montre que Houssaye a incorporé une grande partie de la note introductive de Sainte-Beuve de 1842. Il y inclut deux poèmes en vers de Bertrand, « L'Ange » et « La Jeune Fille », ainsi que « Sur les rochers de Chèvremorte » et « Encore un printemps » en prose, tous déjà cités par Sainte-Beuve. En outre, il recopie des passages entiers de ce critique, avec ou sans guillemets :

¹⁴⁵ A[uguste] Desplaces, art. cit, p. 83.

¹⁴⁶ Auguste Desplaces, *Galerie des poètes vivants*, Charpentier, 1848, p. 217-219.

¹⁴⁷ Arsène Houssaye, « Poésie. Martie et Marguerite », *L'Artiste*, 11 avril 1847, p. 92.

¹⁴⁸ Arsène Houssaye, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, op. cit.

¹⁴⁹ Arsène Houssaye, *Voyage à ma fenêtre*, op. cit., p. 201-207.

¹⁵⁰ Lettre d'Arsène Houssaye à Victor Pavie, [1843] ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, p. 968.

Il [Bertrand] vivait de peu, il se consumait dans cette tristesse des poètes qui doivent mourir à l'ombre, qui le pressentent et qui n'ont pas le courage de courir vers le soleil. Pour toute consolation, il caressait ses petites ballades, ses stances mignonnes, ses sonnets fantastiques, comme dit si bien encore Sainte-Beuve, « pareil à cet enfant de l'antique églogue qui, tout occupé à façonner une cage de joncs pour mettre des cigales, ne voit pas que le renard lui mange son déjeuner »¹⁵¹.

Houssaye utilise l'expression « petites ballades », probablement à la suite de celle de Sainte-Beuve « petites ballades en prose », et indique en même temps « sonnets fantastiques ». Dans un autre paragraphe, on peut trouver l'explication suivante : « Il [Bertrand] se présenta à Victor Hugo avec des ballades et des sonnets tout à fait dans le goût du temps¹⁵². » Or malgré le fait qu'il utilise des termes de genre comme « ballade » ou « sonnet », Houssaye souligne que l'œuvre de Bertrand est fondée sur des « fantaisies » : « On ne doit pas s'étonner qu'il ait imité les fantaisies de Callot et les ciselures de Benvenuto Cellini dans ses sonnets » ou « Ce qui l'inspire le plus souvent, c'est la vieille Bourgogne du Moyen Âge, avec ses châteaux et ses tournois ; ce qui l'inspire surtout, c'est la fantaisie »¹⁵³. Ainsi, en plus d'une référence à l'opinion de Sainte-Beuve, un aspect de l'écriture de Houssaye suggère qu'il est prudent de mettre l'œuvre de Bertrand sous le nom d'un genre poétique existant. Car, pour lui, « Aloysius Bertrand était avant tout un peintre et un ciseleur¹⁵⁴ », ce qui apparaît dans les passages suivants, dans lesquels il évoque les années après 1828, lorsque Bertrand est arrivé à Paris :

Voilà bien le malheur et la folie des révolutions : à force de liberté on retombe dans un autre esclavage. Une des conquêtes de la nouvelle école, ce fut de transporter la peinture dans la poésie. Chaque poète nouveau-venu devait, pour être admis dans le bataillon des novateurs, s'armer d'une palette pour écrire. Ainsi fit Aloysius Bertrand¹⁵⁵.

La difficulté d'être libre en littérature, et notamment en poésie, est ici reconnue. Houssaye choisit donc d'évaluer les tentatives de rapprochement entre la peinture et la poésie. S'il est conscient que les « fantaisies » de Bertrand incluent aussi les modes littéraires fantastiques des années 1830, il est davantage préoccupé par l'influence des peintres flamands, en particulier dans son œuvre :

¹⁵¹ Arsène Houssaye, *Voyage à ma fenêtre*, op. cit., p. 204.

¹⁵² *Ibid.*, p. 202.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 201-203.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 203.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 202.

Quoique Aloysius Bertrand soit connu de toute notre génération poétique, il apparaît comme un être fantastique dû à la plume d'Hoffmann, au crayon de Rembrandt ou au pinceau de Breughel d'Enfer ; on l'a vu en chair et en os ; on l'a entendu qui récitait ses vers ; on lui a touché la main et le cœur sur la main ; malgré tout cela on ne croit encore à son existence qu'avec certaines réserves ; on penche la tête, on ressaisit ses souvenirs et on se demande si ce n'est pas un songe ? Voici d'ailleurs son portrait peint par lui-même : « C'était un pauvre diable » dit-il en parlant de lui sous le nom de Gaspard de la Nuit, qui était son nom de guerre en poésie¹⁵⁶.

Son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* montre que Houssaye s'intéressait d'abord l'histoire de la peinture¹⁵⁷. D'ailleurs, le septième chapitre de son premier volume, intitulé « Les Fantaisistes », traite principalement, sous ces termes, des peintres de la famille Brueghel : Breughel le Drôle, Breughel d'Enfer, Breughel de Velours ou de Paradis¹⁵⁸. Ces écrits ne sont pas étrangers à l'importance qu'il accorde à l'aspect pictural des « fantaisies » de *Gaspard de la Nuit* lorsqu'il y fait référence. Par ailleurs, ce qui différencie le plus l'écrit de Houssaye de ceux des autres critiques est qu'il désigne le poète sous le nom d'« Aloysius Bertrand ». L'utilisation de ce nom de plume, qui n'était pas encore très connu, peut avoir été influencée par la préférence de Houssaye lui-même pour un nom de style médiéval approprié à une telle étude de la peinture. Une brève partie du texte de Houssaye a également été reproduite dans *L'Artiste* du 15 novembre 1851¹⁵⁹.

En dépit des efforts de Houssaye, la maison d'édition de *L'Artiste* ne réédite finalement pas *Gaspard de la Nuit*. Cette décision semble avoir été influencée par les faibles ventes de la première édition, ainsi que par les troubles politiques de la révolution de 1848 et du coup d'État de 1851. Dans les années 1850, il est difficile de trouver des publications dans lesquelles le nom de Bertrand apparaît. C'est à peine si, en 1855, dans la *Nouvelle biographie générale*, on rencontre une entrée pour « Bertrand (Louis-Jacques-Napoléon Aloïsius) »¹⁶⁰. On y trouve une brève biographie du poète, présenté comme ayant une œuvre posthume intitulée *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 201.

¹⁵⁷ Arsène Houssaye, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, *op. cit.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 266-305.

¹⁵⁹ Arsène Houssaye, « Profils littéraires de quelques amis couchés dans le tombeau », *L'Artiste*, 15 novembre 1852, p. 121-123. Cependant, la plupart des textes originaux utilisés à cette occasion concernent Charles Lassailly et Louis Berthaut, le nom de Bertrand n'apparaissant que quelquefois.

¹⁶⁰ M. B., « Bertrand (Louis-Jacques-Napoléon Aloïsius) », dans *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, sous la direction de Ferdinand Hœfer, Firmin Didot frères, t. V, 1855, p. 767-768.

Il est curieux que « Gaspard de la Nuit » ne figure pas dans le titre, mais cette entrée semble avoir été écrite en référence à l'article de Paul de Molènes paru dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 janvier 1843, qui attirait l'attention sur les « fantaisies » picturales¹⁶¹. Il existe d'autres références à Bertrand dans la *Gazette de Paris* du 7 septembre 1856, ainsi que dans *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des grands et petits auteurs de mon temps* de 1857 de Charles Monselet¹⁶². Dans les deux cas, cependant, le nom de Bertrand n'est mentionné que brièvement, à titre d'exemple comparatif, dans des articles traitant d'autres auteurs. Seul Victor Pavie fait à nouveau la promotion de *Gaspard de la Nuit* en 1857 en réécrivant son ancien prospectus dans la revue d'Angers¹⁶³. Il n'est pas certain que cela ait eu pour effet de stimuler les ventes du recueil mais, curieusement, à partir des années 1860, l'accueil réservé à Bertrand prend une nouvelle dimension.

Dans la *Revue fantaisiste* du 15 octobre 1861, Fortuné Calmels publie un long article sur Bertrand intitulé « Les oubliés du XIX^e siècle : Louis Bertrand »¹⁶⁴. Il a été organisé avec précision, après la réaction de la première génération romantique, ou du grand romantisme, au sein d'un courant dans lequel les romantiques marginaux ou mineurs étaient peu appréciés mais incarnaient une littérature nouvelle. Ce courant est dirigé par l'« école de la fantaisie » ou les « fantaisistes », comme on les appelait à l'époque, et se compose de jeunes gens, dont beaucoup sont nés dans les années 1820 et qui n'ont pas participé directement à la lutte romantique¹⁶⁵. Jean-Louis Cabanès résume ainsi la situation :

La fantaisie, dont se réclame la génération de Catulle Mendès, offre ainsi en 1861 un terrain de liberté à tous les « réprouvés » du champ littéraire et plus généralement à tous ceux qui occupent une position excentrique ou excentrée : les bohèmes, les chroniqueurs des petits journaux en quête de reconnaissance, mais aussi les inventeurs de formes neuves. Voilà pourquoi les rédacteurs de la revue font aussi bien l'éloge posthume de Murger que d'Aloysius Bertrand et de Nerval ; ils exaltent de fait tous ceux qui, pour des raisons diverses, n'ont pas de

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 768.

¹⁶² Anonyme [Charles Monselet], « La Madelène (Jules de) », *Gazette de Paris*, n° 23, 7 septembre 1856 ; Charles Monselet, *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des grands et petits auteurs de mon temps*, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p. 133 [reprend le commentaire de 1856].

¹⁶³ Victor Pavie, « Lettre de David d'Angers à Sainte-Beuve sur la mort de Louis Bertrand », *Revue de l'Anjou et du Maine* (Angers), avril 1857, p. 44-51.

¹⁶⁴ Fortuné Calmels, « Les oubliés du XIX^e siècle : Louis Bertrand », *Revue fantaisiste*, 15 octobre 1861, p. 303-315.

¹⁶⁵ Michèle Benoist affirme que la première fois que le terme de « fantaisie » a été utilisé pour décrire une tendance qui concernait principalement les membres de *L'Artiste*, c'était dans *La Silhouette* du 11 mai 1845. Par ailleurs, l'expression « école de la fantaisie » apparaît également dans *Le Charivari* du 25 janvier de la même année. Voir Michèle Benoist, *La Fantaisie et les fantaisistes dans le champ littéraire et artistique en France de 1820 à 1900*, thèse, Université Paris III, 2000, p. 199-200.

légitimité académique dans une époque marquée par une série de crises, notamment par un réaménagement de la hiérarchie des genres¹⁶⁶.

La *Revue fantaisiste* fut éphémère : son premier numéro paraît le 15 février 1861 et le dernier le 15 novembre de la même année. Cependant le journal, fondé par Catulle Mendès en collaboration avec Leconte de Lisle, rassemble des émules de « l'art pour l'art ». Il jouera un rôle majeur dans l'essor de l'école parnassienne. Parmi les auteurs, on trouve des noms éminents : Charles Asselineau, Barbey d'Aurevilly, Hippolyte Babou, Théodore de Banville, Baudelaire, Champfleury, les Goncourt et bien d'autres. En outre, le journal était annoncé comme contenant « une magnifique eau-forte par Rodolphe Bresdin », et des eaux-fortes y paraissaient fréquemment jusqu'à ce que le journal disparaisse. Alors que *Le Magasin pittoresque*, qui jouit d'une grande réputation dans les années 1830, utilise l'illustration comme référence visuelle dans un sens encyclopédique, la *Revue fantaisiste* est un journal plus conscient de la collaboration entre la poésie et l'estampe dans le processus de création. L'article de Fortuné Calmels, centré sur le terme de « fantaisies », traite la tentative de Louis Bertrand comme une pratique picturale au sein de la poésie, sans pour autant rejeter l'analyse de Sainte-Beuve. En effet, comme chez Sainte-Beuve, il place Bertrand aux côtés de poètes anciens comme Gilbert et Hégésippe Moreau et, parfois, il qualifie son œuvre de « quelque ballade¹⁶⁷ ». Cependant, cela ne semble être dit que parce que Bertrand a été témoin du mouvement romantique des années 1820 et qu'il s'en est inspiré. Comme dans le texte d'Arsène Houssaye de 1851, on trouve de plus en plus de descriptions qui évaluent l'œuvre de Bertrand, laquelle regorge d'éléments picturaux, c'est-à-dire de « fantaisies » pittoresques ou picturales :

C'est une galerie de petits tableaux que Van Eyck, Lucas de Leyde, Albert Durer, Peeter Neef, Breughel de Velours, Breughel d'Enfer, Van Ostade, Gérard Dow, Salvator Rosa, Murillo, Fuessli auraient signés. Tout cela est intitulé *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, et assurément ces grands maîtres auraient reconnu leurs procédés. [...]

Bertrand, on le voit, est un peintre de genre consommé. Il ne fait que de petites toiles ; est-ce chez lui impuissance ? Non évidemment : c'est horreur de la vulgarité ; *nada vulgar* est sa devise. Il élague tout ce qui n'est pas recherché, rare, exquis ; et pourtant quelle abondance de détails [...] ! Les fantaisies de Gaspard sont tout au plus de la longueur des petits poèmes grecs de l'Anthologie. Quant au rythme, l'on a pu

¹⁶⁶ Jean-Louis Cabanès, « La fantaisie dans la *Revue fantaisiste* : éthos, tonalités, genres », dans *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Cribles : essais de littérature, 2003, p. 114-115. Il existe également un article sur Bertrand écrit par Auguste Petit en 1866, dans lequel le poète est mentionné aux côtés de Nerval. Voir Auguste Petit, « Louis Bertrand. Souvenirs de Dijon » [séance du 24 novembre 1865], dans *Loisirs littéraires. Bulletin de l'Académie delphinale* (Grenoble), 3^e série, t. I, 1865, p. 287-307.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 306.

voir avec quelle science il est composé, en sorte que la mélodie, rompue par d'habiles syncopes, se renoue sans cesse et circule de la première à la dernière strophe. Cette prose-là exige autant de main-d'œuvre que les vers des plus experts en tours de force ; c'est un art qui se dissimule et ne se laisse deviner qu'aux plus clercs, comme un rayon de lune glissant dans les entrecolonnements d'un temple ruiné de Pæstum¹⁶⁸.

Les noms des peintres auxquels Bertrand s'est référé sont énumérés, et il est dit que son recueil est comme « une galerie de petits tableaux ». De plus, il est mentionné que ses « fantaisies », qui comportent beaucoup de références picturales exprimées en prose, ont acquis un certain rythme musical grâce à l'attention qu'il porte aux sons. Calmels analyse ainsi le soin apporté à ses nouveaux procédés poétiques « d'harmonie et de couleur¹⁶⁹ », déclarés dans la préface de *Gaspard de la Nuit*, et souligne son caractère unique :

Cette manière a été imitée ; mais le maître n'a pas été égalé, tant pour la souplesse des rythmes que pour le pittoresque de l'image. Lisez attentivement *Le Fou* ; c'est sous tous ces rapports un morceau achevé. Citons en même temps, pour y renvoyer le lecteur, *La Barbe pointue*, *Le Maçon*, *La Pluie*, *Le Marchand de tulipes*, *L'Alchimiste*, *Départ pour le sabbat*, *La Sérénade*. Chacune de ces pièces devrait être imprimée en caractères elzévirien, avec vignette en regard, et notée musicalement pour viole ou rébec¹⁷⁰.

Bien que seuls les titres de tous ces poèmes soient énumérés, Calmels cite plusieurs textes poétiques dans les phrases qui suivent. Ce faisant, il opte pour des choix différents de ceux de Sainte-Beuve et de ses successeurs. Par exemple, il cite des œuvres qui ne sont pas parues dans les critiques précédentes : « Les Gueux de nuit », « L'Écolier de Leyde », « Le Nain » et « Madame de Montbazou ». Il s'agit d'ailleurs d'œuvres riches en suggestions picturales et qui témoignent d'une ingéniosité, tout comme, par exemple, « L'Écolier de Leyde », un poème rappelant fortement Rembrandt. En revanche, il n'est pas fait mention de la fantaisie littéraire après le frénétique et le fantastique, respectivement dérivés de Nodier et E.T.A. Hoffmann dans les années 1820 et 1830. Ainsi, dans les revues des années 1860, les « fantaisies » de Bertrand sont exclusivement traitées comme une tentative de nouvelle poésie picturale et musicale, inspirée par un certain nombre de tableaux, mais démontrant également une nouvelle musicalité par le biais de la prose, et sa « perfection de la forme et l'intensité contenue de l'émotion¹⁷¹ »

¹⁶⁸ Fortuné Calmels, art. cit., p. 307-309.

¹⁶⁹ *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 103.

¹⁷⁰ Fortuné Calmels, art. cit., p. 309-310.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 311.

sont appréciées. Cependant, Calmels a également constaté que la méthode était encore sujette à des changements. Il considère donc Bertrand non pas comme un ancien poète romantique arrivé trop tard, mais comme un poète contemporain qui aurait pu évoluer davantage : « Telle qu'elle est, cette œuvre fait penser de lui que, si son genre fut petit, il fut grand dans son genre. Sans doute il est à regretter que la mort l'ait frappé au moment où il se préparait à de plus grands combats¹⁷². » C'est ainsi que Bertrand commence à être traité comme un poète venu trop tôt, qui s'est éteint sans être apprécié, et qui a souffert à une époque qui ne lui convenait pas. Dans le sens d'un vrai romantique qui n'a pas été apprécié au sein de l'ancien romantisme, Calmels décrit également Bertrand comme un « romantique parmi les plus romantiques¹⁷³ ». Et ce point de vue a été constamment promu par la *Revue fantaisiste*. Les fantaisistes qui y participaient divisaient les poètes romantiques en deux catégories : ceux qui étaient très appréciés mais qui appartenaient à une époque révolue, et les vrais romantiques, marginalisés et moins appréciés, parce qu'ils étaient avant-gardistes. La réévaluation de Bertrand a donc été influencée par l'évolution de la réputation du romantisme lui-même, ainsi que par le regain d'intérêt pour le mot-clé de « fantaisie ». Bernard Vouilloux résume l'engouement pour la fantaisie autour de 1830 et après 1850 :

À partir du romantisme, le mot *fantaisie* va fonctionner en endossant avec sa signification esthétique la légitimité théorique que lui avaient conférée les romantiques allemands, tout en conservant les significations secondaires dont la plupart sont propres au français. Si ce complexe est déjà en place dans le romantisme des années 1820, certains de ses traits vont s'accuser au cours des décennies suivantes, pour des raisons qui tiennent principalement à la situation historique de ceux qui font de la fantaisie leur mot d'ordre. Cette situation entrecroise inextricablement des facteurs d'ordre générationnel, politique et esthétique : la génération qui émerge à partir du milieu des années 1840, très consciente de la stature de ses aînés, se perçoit comme « perdue » ; les événements de 1848 et de 1851 entraînent un certain nombre de reclassements qui ont pour effet d'accentuer le marquage socio-politique des clivages esthétiques existants ou en voie d'apparition ; les fantaisistes, dont le plus petit commun dénominateur réside dans l'allégeance au credo de l'art pour l'art, récusent aussi bien la littérature utilitaire, politique, humanitaire ou socialiste [...]. Sans la double interférence, diachronique et diatopique, sur laquelle se sont construits en France les usages romantiques de la notion de fantaisie, celle-ci n'aurait jamais pu devenir autour de 1850 un enjeu artistique assez puissant pour faire le départ entre les différentes composantes du champ littéraire : mot marqué, mot fétiche, *fantaisie* rassemble ou divise¹⁷⁴.

¹⁷² *Ibid.*, p. 314.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 305.

¹⁷⁴ Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisies : grotesques, arabesques, zigzags et serpents*, Hermann,

Après la parution de *Gaspard de la Nuit* en 1842, Bertrand est considéré comme un « poète romantique trop tard », appartenant au romantisme des années 1820 et 1830, qui a pour étendard la « fantaisie ». Cependant, à partir de 1850 environ, le terme de « fantaisie » est à nouveau brandi par certains comme un mot d'ordre libre, même s'il n'est pas défini comme l'art auquel l'époque aspirait. Bertrand est alors considéré comme un poète venu « trop tôt dans un monde trop vieux¹⁷⁵ », à l'opposé de l'appréciation qui prévalait dans les années 1840.

Dans le même numéro de la *Revue fantaisiste*, figurait l'article de Fortuné Calmels sur Bertrand, numéro auquel Charles Baudelaire avait également contribué. Il est presque certain que ce dernier avait lu cet article¹⁷⁶. D'ailleurs, dans le numéro suivant du même journal, celui du 1^{er} novembre 1861, Baudelaire publie neuf poèmes sous le titre « Poèmes en prose » : « Le Crépuscule du soir », « La Solitude », « Les Projets », « L'Horloge », « La Chevelure », « L'Invitation au voyage », « Les Foules », « Les Veuves », « Le Vieux Saltimbanque »¹⁷⁷. Leur format rappelle clairement celui des poèmes de *Gaspard de la Nuit*, avec de courts paragraphes en prose séparés de blancs. Prenons par exemple « Le Crépuscule du soir » :

La tombée de la nuit a toujours été pour moi le signal d'une fête intérieure et comme la délivrance d'une angoisse. Dans les solitudes comme dans les rues d'une capitale, l'assombrissement du jour et le scintillement des étoiles et des lanternes éclairent mon esprit.

Cependant j'ai eu deux amis que le crépuscule faisait tout malades. L'un méconnaissait alors tous les rapports d'amitié et de politesse, et maltraitait comme un sauvage le premier venu. Je l'ai vu jeter un excellent poulet à la tête d'un maître d'hôtel. Le soir, précurseur des voluptés, lui gâtait les choses les plus succulentes.

L'autre, à mesure que le jour baissait, devenait plus aigre, plus sombre, plus taquin. Indulgent pendant la journée, il était impitoyable le soir ; et ce n'était pas seulement sur autrui, mais sur lui-même, que s'exerçait rageusement sa manie crépusculeuse.

Le premier est mort fou, incapable de reconnaître sa maîtresse et son fils ; le second porte en lui l'inquiétude d'un malaise perpétuel. L'ombre, qui fait la lumière dans mon esprit, fait la nuit dans le leur ;

coll. Savoir-Lettres, 2008, p. 146-147.

¹⁷⁵ Jean-Luc Steinmetz, « Fernand Rude, *Aloysius Bertrand* » [compte rendu], *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 73, n° 1, janvier-février 1973, p. 146.

¹⁷⁶ Charles Baudelaire, « *Les Martyrs*, par M. Léon Cladel », *Revue fantaisiste*, 15 octobre 1861, p. 316-320.

¹⁷⁷ Charles Baudelaire, « Poèmes en prose », *Revue fantaisiste*, 1^{er} novembre 1861, p. 323-334.

et, bien qu'il ne soit pas rare de voir la même cause engendrer deux effets contraires, cela m'intrigue et m'étonne toujours¹⁷⁸.

Outre la forme des paragraphes comportant des marges, les thèmes sont semblables à ceux de *Gaspard de la Nuit* : le contraste entre l'ombre (« le soir », « la nuit », « crépusculeuse ») et la lumière (« la journée », « des étoiles et des lanternes »), et la dualité concernant la relation humaine (deux amis, normalité et folie). Cependant, l'on n'y trouve pas l'atmosphère médiévale, ce qui suggère que le cadre est contemporain et urbain.

Baudelaire aurait d'ailleurs connu très tôt la première édition de *Gaspard de la Nuit*. Selon son ami Ernest Prarond, il était enthousiaste à l'époque de sa première publication, alors qu'il avait 21 ans : « Je dois noter [...] l'impression que firent sur lui [Baudelaire], dès qu'elles parurent, les *Fantaisies* d'Aloysius Bertrand. Il en garda la marque et c'est à cette estime particulière, dont hérita plus tard Asselineau, que *Gaspard de la Nuit* dut plus tard son édition de Paris-Bruxelles, 1868¹⁷⁹. » Baudelaire écrivait déjà des poèmes en prose dès 1855. Dans *Fontainebleau. Paysage, légendes, souvenirs, fantaisies*, anthologie dédiée à Claude-François Denecourt, les deux poèmes écrits en prose, « Le Crépuscule du soir » et « La Solitude », avaient déjà été publiés¹⁸⁰. De plus, le 24 août 1857, dans *Le Présent*, sous le titre « Poèmes nocturnes », paraissent six poèmes : « Le Crépuscule du soir », « La Solitude », « Les Projets », « L'Horloge », « La Chevelure » et « L'Invitation au voyage »¹⁸¹. Ils correspondent aux six premiers des neuf poèmes que publie la *Revue fantaisiste* le 1^{er} novembre 1861. Cependant, si l'on considère la forme, il apparaît encore que la dernière version correspond davantage au style de Bertrand, y compris la présence de blancs. D'ailleurs, un peu plus tôt, dans une lettre à son ami Armand du Mesnil en février 1861, on trouve une référence effective à *Gaspard de la Nuit* par Baudelaire lui-même. À cette époque, ce dernier est occupé à écrire pour rembourser ses dettes et il énumère les textes qu'il envisage de composer. L'un d'entre eux semble être un poème dans le style de Bertrand : « 4. – *Poèmes nocturnes* (essais de poésie lyrique en prose, dans le genre de *Gaspard de la Nuit*¹⁸² ». Ce titre est également celui qu'il utilise lorsqu'il

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 323.

¹⁷⁹ « Sur la jeunesse de Baudelaire. Lettres d'Ernest Prarond et de Jules Buisson à Eugène Crépet » [textes recueillis par Claude Pichois] ; Claude Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1967, p. 19.

¹⁸⁰ Voir *Hommage à C. F. Denecourt. Fontainebleau. Paysages, légendes, souvenirs, fantaisies* [anthologie publiée par Fernand Desnoyers], Hachette, 1855, p. 78-80.

¹⁸¹ Voir *Le Présent*, n° 8, 24 août 1857, p. 282-290.

¹⁸² Lettre de Charles Baudelaire à Armand du Mesnil, [9 février 1861] ; *Correspondance* de Baudelaire, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1973, p. 128.

publie six poèmes dans *Le Présent* en 1857. Il est donc clair qu'à partir de ce moment-là, au moins jusqu'en février 1861, il ne les appelait pas encore « poèmes en prose ». L'appellation « poèmes nocturnes » rappelle davantage les « fantaisies » de *Gaspard de la Nuit*, pleins de nuits comme on en trouve chez les romantiques, dans Rembrandt et Callot, et dans Young et Hoffmann. Mais Baudelaire, après sa participation à la *Revue fantaisiste* de novembre avec ses « poèmes en prose », envoie également à Arsène Houssaye, en décembre 1861, une partie de ce qu'il a écrit :

Vous qui, avec l'air inoccupé, savez si bien remplir une journée, trouvez quelques instants pour parcourir ce spécimen de poèmes en prose que je vous envoie. Je fais une longue tentative de cette espèce, et j'ai l'intention de vous la dédier. À la fin du mois je vous remettrai tout ce qu'il y aura de fait (un titre comme : *Le Promeneur solitaire*, ou *Le Rôdeur parisien* vaudrait mieux peut-être). Vous serez indulgent ; car vous avez fait aussi quelques tentatives de ce genre, et vous savez combien c'est difficile, particulièrement pour éviter d'avoir l'air de montrer le plan d'une chose à mettre en vers. [...]

Je voulais vous porter deux manuscrits : un pour *La Presse* (dont nous avons parlé), un pour *L'Artiste*, celui-là est le plus avancé. Il y a plusieurs années que je rêve à mes poèmes en prose. [...] Le bon côté de ce travail est qu'on peut le couper où l'on veut. J'ai dans l'idée qu'Hetzely y trouvera la matière d'un volume romantique à images.

Mon point de départ a été *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, que vous connaissez sans aucun doute ; mais j'ai bien vite senti que je ne pouvais pas persévérer dans ce pastiche et que l'œuvre était inimitable. Je me suis résigné à être moi-même. Pourvu que je sois amusant, vous serez content, n'est-ce pas¹⁸³ ?

Dans cette lettre, ce que Baudelaire voulait tenter est à nouveau exprimé sous le nom de « poèmes en prose ». La missive contient également ce qui semble être le titre proposé pour un livre rassemblant de tels poèmes. D'autres lettres de 1861 montrent qu'il y a eu diverses propositions, telles que *La Lueur et la fumée*, *Le Promeneur solitaire*, *Le Rôdeur parisien*, entre autres¹⁸⁴. En outre, il indique explicitement que son point de départ était *Gaspard de la Nuit*, qu'il qualifie d'œuvre inimitable. Il fait remarquer que Houssaye comprend la difficulté d'une telle prose, comme le prouve la référence à « La Chanson du vitrier ». En effet, Houssaye lui-même a fait des tentatives de prose semblables à celles de Bertrand. Une autre lettre de Baudelaire adressée à Houssaye le montre mieux : la lettre qui est devenue la dédicace introduisant les poèmes en prose publiés dans *La Presse*,

¹⁸³ Lettre de Charles Baudelaire à Arsène Houssaye, Noël 1861 ; *Correspondance* de Baudelaire, éd. cit., t. II, p. 207-208.

¹⁸⁴ Voir la notice de Claude Pichois sur *Le Spleen de Paris* dans *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, éd. cit., t. I, p. 1299.

comme l'annonce la lettre du Noël 1861 ci-dessus. Les 26 et 27 août et le 24 septembre 1862, il publie successivement vingt poèmes en prose. Dans la première livraison, neuf poèmes sont précédés de cette lettre-dédicace « À Arsène Houssaye » qui dirigeait les pages littéraires de ce journal¹⁸⁵.

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier.

J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux* ?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue ?

Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté bonheur. Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Charles Baudelaire, « Petits Poèmes en prose », *La Presse*, 26 août 1862, p. 1-2.

¹⁸⁶ Charles Baudelaire, « À Arsène Houssaye » ; *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, éd. cit., t. I, p. 275-276. Il existe également un brouillon de ce texte connu sous le nom de « canevas de la dédicace » (*ibid.*, p. 365-366).

C'est donc *Gaspard de la Nuit* qui a servi de modèle à Baudelaire. Mais en même temps, celui-ci précise qu'il a abouti à quelque chose de très différent de l'œuvre de Bertrand, ce qui pourrait être compris comme un refus d'imiter le poète¹⁸⁷. Il nous semble possible d'observer à la fois un chevauchement et une divergence entre les « fantaisies » de Bertrand et les « poèmes en prose » de Baudelaire. L'objectif initial de ce dernier était de créer une « prose poétique » qui soit musicale sans recourir aux règles du vers, mais suffisamment souple pour exprimer des mouvements lyriques et rêveurs. C'est pourquoi il qualifie parfois ces œuvres de « *Révasseries* en prose¹⁸⁸ ». Dans cette lettre-dédicace, aucun nom de genre n'est clairement énoncé. Cependant, celle-ci et l'ensemble des poèmes ont été regroupés sous le titre de « Petits Poèmes en prose » dans le journal. Selon Claude Pichois, le titre que Baudelaire avait en tête pour un autre livre à la suite des *Fleurs du Mal* a connu trois grandes périodes de changement, d'après la correspondance. En effet, de 1857 à 1861, il s'agit de *Poèmes nocturnes*, à partir de 1863, du *Spleen de Paris* et, entre les deux, se trouve une période ambiguë où diverses désignations sont proposées¹⁸⁹. Cependant, si l'expression « Petits Poèmes en prose » est bien présente entre 1862 et 1864, elle ne l'est que dans les périodiques publiés pendant cette période. Claude Pichois l'explique comme suit : « Quant à l'expression “poèmes en prose”, soulignée ou non par Baudelaire et le plus souvent dépourvue de majuscule, elle désigne dans ses lettres non pas un titre, mais un genre littéraire¹⁹⁰. » Selon le même critique, le titre final conçu par Baudelaire lui-même était *Le Spleen de Paris*, et lorsqu'il est écrit *Le Spleen de Paris (poèmes en prose)* ou un titre analogue, il ajoute au titre une désignation du genre. Baudelaire, dans la lettre-dédicace ci-dessus, utilise la métaphore du « serpent » pour métaphoriser ce qu'il a créé, ou encore l'appelle « tortueuse fantaisie » ou « nombreux fragments ». Mais en les nommant par la suite « poèmes en prose », il nous semble qu'il s'est définitivement éloigné des « fantaisies » de Bertrand qui l'ont inspiré. En effet, en se référant à la description de Bertrand de « la vie ancienne et pittoresque », Baudelaire, tout au contraire, précise qu'il tente de décrire une « vie moderne et abstraite »¹⁹¹. Claude Pichois note que ces adjectifs sont dans une relation « antonyme »

¹⁸⁷ Voir Michel Brix, *Poème en prose, vers libre et modernité littéraire*, Kimé, coll. Détours littéraires, 2014, p. 13.

¹⁸⁸ Lettre de Charles Baudelaire à Sainte-Beuve, [3 février 1862] ; *Correspondance* de Baudelaire, éd. cit., t. II, p. 227.

¹⁸⁹ Voir la notice de Claude Pichois sur *Le Spleen de Paris* dans *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, éd. cit., t. I, p. 1299.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Le fait que Baudelaire ait écrit dans l'intention d'opposer ces adjectifs apparaît plus clairement dans le brouillon de cette lettre (« Canevas de la dédicace » pour *Le Spleen de Paris* ; *ibid.*, p. 365).

et que Baudelaire tente de nier « les enjolivements, les décors à la cathédrale, du romantisme de 1830 »¹⁹². Cela s'explique aussi, d'après lui, par l'influence de la critique picturale, à laquelle Baudelaire lui-même se consacrait, et de la ville de Paris comme sujet :

Lorsqu'il écrit ces lignes, Baudelaire n'oublie pas qu'il a encore dans ses cartons *Le Peintre de la vie moderne*, écrit vraisemblablement en 1859-1860, mais qui ne sera publié qu'à la fin de 1863. Cette étude sur Constantin Guys lie la notion de modernité à l'existence de la grande ville. Il en va de même du troisième élément de la dédicace, qui fait naître le poème en prose de « la fréquentation des villes énormes ». Donc de Paris. Toutefois, et avec raison, Baudelaire se refuse à particulariser, et ce ne sera pas la moindre chance de son recueil que de n'être pas attaché exclusivement à Paris : les poèmes en prose seront lus dans toutes les métropoles, qui secrètent une vie essentiellement différente de celle qui languit dans les petites villes¹⁹³.

Ainsi, lorsque Baudelaire a écrit la lettre-dédicace à Houssaye, la critique d'art qu'il préparait l'a aussi influencé. Mais plutôt que *Le Peintre de la vie moderne*, qui traite du concept de « modernité », c'est une description dans le *Salon de 1859* qui rappelle directement Bertrand. En effet, tout au long de cette critique, il est beaucoup question d'imagination et le mot « fantaisie » revient souvent. Par exemple, dans le chapitre « La reine des facultés », il écrit : « La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive¹⁹⁴. » Et, dans le chapitre intitulé « Religion, histoire, fantaisie », le terme apparaît également comme un genre de peinture :

J'ai dans le triple titre de ce chapitre adopté le mot *fantaisie* non sans quelque raison. *Peinture de genre* implique un certain prosaïsme, et *peinture romanesque*, qui remplirait un peu mieux mon idée, exclut l'idée du fantastique. C'est dans ce genre surtout qu'il faut choisir avec sévérité ; car la fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte ; dangereuse comme la poésie en prose, comme le roman, elle ressemble à l'amour qu'inspire une prostituée et qui tombe bien vite dans la puérilité ou dans la bassesse ; dangereuse comme toute liberté absolue. Mais la fantaisie est vaste comme l'univers multiplié par tous les êtres pensants qui l'habitent. Elle est la première chose venue interprétée par le premier venu [...] Ici donc, plus d'analogie, sinon de hasard ; mais au contraire trouble et contraste, un champ bariolé par l'absence d'une culture régulière¹⁹⁵.

¹⁹² *Ibid.*, p. 1296.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Salon de 1859* ; *ibid.*, t. II, p. 620.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 644-645.

Ici, la « fantaisie » et la « poésie en prose » sont liées. Cette phrase va conduire à l'expression « tortueuse fantaisie », s'adaptant aux « ondulations de la rêverie », qui figurait dans la lettre-dédicace lors de la publication des « Poèmes en prose » en août 1862. Figure aussi une section, dans le paragraphe qui suit celui mentionné ci-dessus, qui oppose « pittoresque » à « actuel », pouvant être liée à l'expression opposant « la vie ancienne et pittoresque » à une « vie moderne et abstraite » : « Pendant qu'Eugène Delacroix et Devéria créaient le grand et le pittoresque, d'autres, spirituels et nobles dans la petitesse, peintres du boudoir et de la beauté légère, augmentaient incessamment l'album actuel de l'élégance idéale¹⁹⁶. » Baudelaire mentionne même le nom de Callot à certains endroits¹⁹⁷, et l'on peut se souvenir que ce graveur a composé une série d'œuvres intitulée *Les Fantaisies* (1635) :



Jacques Callot, Frontispice pour *Les Fantaisies*, 1635.
Source : gallica.bnf.fr (cote : IFN-8496385).

Ainsi, lorsqu'on compare *Gaspard de la Nuit* et *Le Spleen de Paris*, on trouve parfois des points communs dans les couleurs sombres qui rappellent les peintures, et surtout les gravures. Selon Dominique Rincé, Baudelaire a peut-être voulu sublimer à travers sa prose les scènes quotidiennes de la modernité qu'Honoré Daumier, Charles Meryon, Constantin Guys et d'autres ont montrées à travers leurs dessins et leurs gravures en les reproduisant dans la littérature¹⁹⁸. En d'autres termes, si l'on osait affirmer les similitudes entre les « fantaisies » de Bertrand et l'œuvre de Baudelaire, on dirait qu'elles s'inspirent de la fantaisie picturale, et plus particulièrement de la fantaisie gravée.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 645.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 651.

¹⁹⁸ Dominique Rincé, *Baudelaire et la modernité poétique*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1984, p. 109.

Cependant, Baudelaire a choisi le nom de « poèmes en prose ». Claude Pichois explique donc qu'il fait sortir le poème en prose « des laboratoires pittoresques » où avait opéré Bertrand, « tout en lui conservant son indétermination et sa valeur expérimentale¹⁹⁹ ». Selon lui, « avec le sens double qui caractérise Baudelaire – audace et prudence, respect de la tradition et recherche de la novation –, le poème en prose, au sens moderne, va recevoir en peu de temps ses lettres de noblesse littéraire²⁰⁰ ».

Houssaye a lui aussi tenté le poème en prose. Dans la lettre-dédicace qu'il lui adresse, l'auteur des *Fleurs du Mal* mentionne l'idée qu'avait eue Houssaye de transposer « le cri strident du *Vitrier* » en « une *chanson* » : Baudelaire pensait à la « Chanson du vitrier ». Bien que Houssaye lui-même n'ait pas encore utilisé le terme de « poème en prose », il avait déjà des poèmes utilisant la prose, qui ont été publiés dans ses *Poésies complètes* (1850) et ses *Œuvres poétiques* (1857)²⁰¹. « La Chanson du vitrier » est incluse dans ces deux sélections. En voici le début et la fin :

Oh ! vitrier !

Je descendais la rue du Bac, j'écoutai, – moi seul au milieu de tous ces passants qui allaient au but, – à l'or, à l'amour, à la vanité, – j'écoutai cette chanson pleine de larmes.

Oh ! vitrier !

C'était un homme de trente-cinq ans, grand, pâle, maigre, longs cheveux, barbe rousse : – Jésus-Christ et Paganini. Il allait d'une porte à une autre, levant ses yeux abattus. Il était quatre heures. Le soleil couchant seul se montrait aux fenêtres. Pas une voix d'en haut ne descendait comme la manne sur celui qui était en bas. – Il faudra donc mourir de faim, murmura-t-il entre ses dents.

Oh ! vitrier !

[...]

Il retourna à sa femme et à ses enfants un peu moins triste que le matin, – non point parce qu'il avait rencontré la charité, mais parce que la fraternité avait trinqué avec lui. Et moi, je m'en revins avec cette musique douloureuse qui me déchire le cœur :

Oh ! vitrier²⁰² !

¹⁹⁹ La notice de Claude Pichois sur *Le Spleen de Paris* ; *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, éd. cit., t. I, p. 1295.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Arsène Houssaye, *Poésies complètes*, Charpentier, 1850 ; *Œuvres poétiques : l'amour, l'art, la nature*, avec l'histoire d'Arsène Houssaye par Théodore de Banville, Hachette, 1857.

²⁰² Arsène Houssaye, « La Chanson du vitrier. Dédié à Hoffmann » ; *Poésies complètes*, Charpentier, 1850,

Le vitrier était un colporteur de rue, que l'on trouvait dans toutes les villes du XIX^e siècle. Il portait sur son dos sa marchandise, le verre, et les outils pour le travailler de ses mains, en criant « Oh ! Vitrier ! », tout en marchant dans les rues²⁰³. C'était un artiste de la ville, un technicien qui adaptait le verre à toutes les formes de fenêtres, mais aussi un peintre qui peignait sur ces matériaux. Dans ce poème de Houssaye, le narrateur écoute le récit personnel du vitrier sur sa pauvreté et ses rares ventes de verre, et le reconforte en lui offrant une boisson. Le vitrier repart avec un peu plus de sérénité. Cependant, comme on peut le supposer d'après les thèmes de « La Fausse monnaie » par exemple, Baudelaire ne semble pas satisfait de cette intrigue, où il voit une certaine hypocrisie entre celui qui donne et celui qui reçoit. À la fin des neuf poèmes en prose publiés dans *La Presse* le 26 août 1862 et précédés par la lettre-dédicace à Houssaye, il place « Le Mauvais Vitrier » où, en contraste avec le contenu compatissant de Houssaye, nous trouvons l'humour noir à travers lequel le narrateur malmène le vitrier et brise les verres qu'il porte²⁰⁴. Mais quoi qu'il en soit, en ce qui concerne les formes en prose, Baudelaire aurait pensé qu'il pouvait partager avec Houssaye la difficulté d'en composer. En effet, ce dernier a également laissé un texte, « L'Art et la poésie », dans lequel il explique les raisons qui l'ont incité à s'essayer à la prose :

Puisque le poète était en train de supprimer les vers mauvais, on lui demandera pourquoi il en a laissé plus d'un mal posé et mal vêtu, comme s'il demandait l'aumône d'une rime. Il a eu ses raisons pour cela ; il a assez fréquenté les peintres pour apprendre la science des sacrifices et des oppositions de couleurs. Lui aussi il a tenté quelques voyages dans l'impossible, à cheval sur un rythme emporté, voulant saisir au vol dans les nues l'idée qui n'avait pas encore couru le monde. Il s'est indigné contre la vétusté des rimes au point qu'après avoir, dans quelques-uns de ses poèmes antiques, voulu renouveler ces panaches flétris, il a osé être poète dans le rythme primitif sans rime, sans vers et sans prose poétique, comme dans *les Syrènes* et *la chanson du Vitrier*²⁰⁵.

Des similitudes peuvent être trouvées entre ce texte et le contenu de la lettre-dédicace de Baudelaire. L'expression de Houssaye « le rythme primitif sans rime »

p. 148-151.

²⁰³ Voir Joseph Mainzer, « Le Vitrier-peintre », dans *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Curmer, t. IV, 1841, p. 300-304.

²⁰⁴ Voir la notice de Claude Pichois pour « Le Mauvais Vitrier » dans *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, éd. cit., t. I, p. 1314.

²⁰⁵ Arsène Houssaye, « L'Art et la poésie », *Poésies complètes, op. cit.*, p. 168. Ce texte a d'ailleurs été légèrement réécrit et utilisé dans la préface de la sélection de 1857. Voir Arsène Houssaye, « Préface », *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 36.

anticipe celle de Baudelaire, la prose « musicale sans rythme et sans rime ». Baudelaire qualifie son œuvre de « tortueuse fantaisie », et Houssaye mentionne l'apparition des fantaisistes dans un paragraphe ultérieur : « Fantaisie ! fantaisie ! muse des jeunes et des insoucians²⁰⁶ », expliquant leur génération comme suivant une imagination insouciante et libre. De plus, dans la citation ci-dessus, Houssaye avoue que la peinture l'a inspiré pour expérimenter la prose. Sa critique de *Gaspard de la Nuit* était centrée sur les peintres, ainsi que l'existence de son livre sur la peinture flamande et hollandaise. Baudelaire décrit également la méthode de Bertrand comme « le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque », ce qui donne l'impression qu'il commence sa tentative poétique en prose, comme Houssaye, à partir de la peinture. Dans ces conditions, quand on pense au mot « fantaisie » dans ces textes, on se souvient d'un article que Houssaye avait publié avant la parution de *Gaspard de la Nuit*. Il y parlait de Jacques Callot comme d'un peintre de la « fantaisie » :

L'œuvre de Callot se compose de près de quinze cents planches, en y comprenant celles signées d'Israël. Il faut passer à vol d'oiseau sur presque tous les petits sujets religieux : Callot sans fantaisie n'est plus lui-même.

[...] Il lui arrivait, comme dans son *Livre des Caprices*, dans ses fantaisies et ses grotesques, de laisser aller sa main à l'aventure. [...]

Rembrandt [...] a été aussi, comme l'artiste lorrain, un peintre des haillons ; mais s'il est la plus haute poésie en guenilles, Callot n'est souvent que le caprice en guenilles. Rembrandt néglige le contour pour l'effet, Callot néglige l'effet pour le contour ; l'un est la couleur en gravure, l'autre le trait. [...]

La Fantaisie est la dixième muse, son domaine est partout où il y a des roses à cueillir, elle néglige le fruit doré qui courbe la branche. [...] La muse de Jacques Callot était la Fantaisie : esprit, grâce, rime, rien ne manquait à ce joli poète, rien, hormis la raison. Sa Fantaisie n'est pas la jeune écolière, c'est une bohémienne en guenilles qui s'en va butinant l'aumône. D'où vient qu'elle nous charme sans nous émouvoir profondément ? C'est que Callot n'a pas peint l'homme avec sa joie ou sa douleur ; il a peint un masque piquant qui grimace la douleur ou la joie²⁰⁷.

Le texte où apparaissent Callot et Rembrandt semble prédire la réévaluation de *Gaspard de la Nuit* et l'émergence des fantaisistes. De nombreuses œuvres de Baudelaire mentionnent également le nom de Callot. Et peut-être sous l'influence de Houssaye, le poème « Bohémiens en voyage » dans *Les Fleurs du Mal* est-il l'ekphrasis d'une gravure

²⁰⁶ Arsène Houssaye, « L'Art et la poésie », *Poésies complètes, op. cit.*, p. 171.

²⁰⁷ Arsène Houssaye, « Jacques Callot », *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1842, p. 968-970.

de Callot²⁰⁸, auquel il consacre un développement dans *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* et dans *Quelques caricaturistes étrangers*²⁰⁹. Quant à Houssaye, il ajoute au titre de « La Chanson du vitrier » le nom d'un artiste allemand qui appréciait le graveur : « dédié à Hoffmann ». Les écrivains des années 1850 et 1860 entrent alors en résonance avec les tentatives d'Hoffmann, écrivain, peintre et musicien, qui tentait de forger « un domaine où poésie, peinture et musique s'entremêlaient de façon si inventive²¹⁰ ». Baudelaire était également un grand admirateur d'Hoffmann, et dans le chapitre « De la couleur » du *Salon de 1846*, il avoue que l'écrivain allemand « exprime parfaitement²¹¹ » les mêmes idées que lui « sur les rapports entre les couleurs et les sentiments, sur les stimulants artificiels et la création artistique, et sur la nature du comique qui sont essentielles à ses propres croyances²¹² ». Ce mouvement, influencé par la peinture, ou fantaisie picturale, sans se couper de l'ancienne mode romantique, mais qui commence à concevoir de la prose, semble être commun à Houssaye et à Baudelaire, mais aussi à Bertrand.

Cependant, comme le souligne Claude Pichois, Baudelaire a également opposé *Le Spleen de Paris* à *Joseph Delorme* de Sainte-Beuve dans les années suivantes : « un nouveau Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique à chaque accident de sa flânerie et tirant de chaque objet une morale désagréable²¹³ ». En d'autres termes, selon lui, Baudelaire visait « un nouveau Joseph Delorme, c'est-à-dire un Delorme sans luths, sans lyres, sans harpes, sans Jéhovahs, – sans l'hétéroclite panoplie du “romantisme” de 1830²¹⁴ ». Certes, les « fantaisies » de Bertrand et les « poèmes en prose » de Baudelaire peuvent avoir un point de départ commun, la peinture et la fantaisie picturale. Mais l'on trouve aussi, chez Baudelaire, une volonté de s'éloigner des éléments romantiques des années 1830, que le premier avait en grande partie absorbés. Sophie Spandonis affirme, à cet égard, que Baudelaire a tenté d'« évincer²¹⁵ » la fantaisie. Le paradoxe dans sa lettre-dédicace peut être à nouveau rappelé. Jean-Pierre Bertrand le résume ainsi : « d'un côté, des vers qui entendent mettre un terme au romantisme ; de l'autre de la prose qui se dénie

²⁰⁸ Voir la notice de Claude Pichois sur « Bohémiens en voyage » dans *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, éd. cit., t. I, p. 864-865.

²⁰⁹ *Ibid.*, t. II, p. 537 et 571.

²¹⁰ Rosemary Lloyd, « Baudelaire et “le divin Hoffmann” », *L'Année Baudelaire*, vol. 8, 2004, p. 43.

²¹¹ *Salon de 1846* ; dans *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, éd. cit., t. I, p. 425.

²¹² Rosemary Lloyd, « Baudelaire et “le divin Hoffmann” », art. cit., p. 45.

²¹³ Lettre de Charles Baudelaire à Sainte-Beuve, 15 janvier 1866 : *Correspondance* de Baudelaire, éd. cit., t. II, p. 583.

²¹⁴ Voir la notice de Claude Pichois sur *Le Spleen de Paris* dans *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, éd. cit., t. I, p. 1298.

²¹⁵ Sophie Spandonis, « “Puisque fantaisie il y a...” Théorie et écriture de la fantaisie et écriture fantaisiste dans l'œuvre critique de Baudelaire », dans *La Fantaisie post-romantique*, op. cit., p. 91.

tout projet d'originalité²¹⁶ ». Alors que Baudelaire déclare qu'il dépeint une vie « moderne et abstraite » et qu'il s'écarte du romantisme « ancien et pittoresque », il n'a pas caché qu'il avait un modèle, Bertrand. Son point de départ, comme celui de son contemporain Houssaye, était sans doute aucun la fantaisie picturale, ou plus exactement bertrandienne. L'ambiguïté de la lettre-dédicace de Baudelaire nous semble être due à l'objectif honnêtement déclaré de ses « poèmes en prose » de tirer des leçons du passé, mais aussi de poursuivre l'innovation.

Baudelaire continue de publier vigoureusement des poèmes en prose dans les années suivantes, de 1863 à 1867, dans des journaux tels que la *Revue nationale et étrangère*, le *Figaro*, la *Nouvelle revue de Paris*, *L'Indépendance belge* ou la *Revue du XIX^e siècle*. Il cherche à dépeindre la ville contemporaine, et la forme de son œuvre s'éloigne du modèle bertrandien. Cependant, comme dans le cas de *Gaspard de la Nuit*, ces poèmes n'ont jamais été publiés ensemble dans un livre en raison de la mort de l'auteur en 1867, mais ont été rassemblés l'année suivante dans le quatrième volume des *Œuvres complètes*, publié avec *Les Paradis artificiels* et *La Fanfarlo*, sous le titre de *Petits Poèmes en Prose*²¹⁷. Or Charles Asselineau, qui a participé à la préparation de ce volume, avait publié une seconde édition de *Gaspard de la Nuit*²¹⁸.

La seconde édition de Gaspard de la Nuit en 1868

L'œuvre de Bertrand, dont le nom est cité comme modèle des « Petits Poèmes en prose » de Baudelaire dans *La Presse* en août 1862, est progressivement considérée comme pionnière du genre. En effet, dans les « Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique » publiés par Asselineau en septembre 1862, il est explicitement indiqué que « Louis Bertrand est un poète en prose »²¹⁹. Ce texte a été repris par Eugène Crépet la même année dans *Les Poètes français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française des origines jusqu'à nos jours*²²⁰. Par ailleurs, en 1866, Asselineau le remanie à nouveau

²¹⁶ Jean-Pierre Bertrand, « Un genre sans queue ni tête : le poème en prose », *Lieux Littéraires / La Revue* [revue du Centre d'études romantiques et dixneuviémistes], Montpellier, Université Paul Valéry, n° 5, juin 2002, p. 72.

²¹⁷ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Michel Lévy frères, t. IV, 1869.

²¹⁸ *Gaspard de la Nuit*, édition augmentée de pièces en prose et en vers tirées des journaux et recueils littéraires du temps, et précédée d'une introduction par Charles Asselineau, avec eaux-fortes frontispices de Félicien Rops, Paris, René Pincebourde, coll. Curiosités romantiques, Bruxelles, Librairie Européenne de C. Muquardt, 1868.

²¹⁹ Charles Asselineau, « Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique », *Revue anecdotique des excentricités contemporaines*, septembre 1862, p. 100-102. Voir également *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 351-353.

²²⁰ *Les Poètes français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française des origines jusqu'à nos jours*,

et l'inclut dans le volume rééditant sous ce titre ses *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique*, destiné à faire connaître de nombreux auteurs²²¹. Dans un compte rendu de cet ouvrage, Asselineau est remercié pour la découverte de nombreuses œuvres, « les romans et recueils de poésie de Pétrus Borel, de Charles Dovalle, de Félix Arvers, d'Aloysius Bertrand, de Régnier Destourbet, de Philothée O'Neddy, de Théophile de Ferrière, tous presque inconnus aujourd'hui²²² ». Nous voyons ici que Bertrand est placé dans un nouveau groupe que l'on appellera les Petits Romantiques. Ou encore, dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, qui a commencé à paraître en 1866, le terme de « poèmes en prose » est utilisé dans la notice de Bertrand²²³. C'est ainsi que l'œuvre poétique d'Aloysius Bertrand est passée à la postérité grâce notamment à Baudelaire et à ses amis.

C'est aussi à cette époque que Stéphane Mallarmé, qui allait remplacer Baudelaire à la tête de l'école symboliste et expérimenter sa propre poésie en prose, commence, lui aussi, à s'intéresser au poète dijonnais. Le 30 décembre 1865, il écrit à Victor Pavie, éditeur de la première édition, pour lui demander de lui envoyer *Gaspard de la Nuit* :

J'ai, comme tous les poètes de notre jeune génération, mes amis, un culte profond pour l'œuvre exquis de Louis Bertrand, de qui vous avez eu la rare gloire d'être l'ami. Exilé pour un temps, dans une petite ville de province, je souffre beaucoup de voir ma bibliothèque, qui renferme les merveilles du Romantisme, privée de ce cher volume qui ne m'abandonnait pas quand je pouvais l'emprunter à un confrère.

S'il vous restait encore quelques exemplaires de *Gaspard de la Nuit* je vous demanderais en grâce, Monsieur, de vouloir bien me céder l'un d'eux : croyez qu'il ne serait nulle part plus religieusement conservé²²⁴.

Cette lettre suggère que le livre de Bertrand était connu des lettrés et était considéré comme l'une des « merveilles du Romantisme », mais qu'il était devenu un livre rare, difficile à trouver dans les librairies. Pavie a immédiatement envoyé l'exemplaire qui était

avec une notice littéraire sur chaque poète, précédé d'une introduction par Sainte-Beuve, publié sous la direction d'Eugène Crépet, t. IV, Gide, 1862, p. 697-700.

²²¹ Charles Asselineau, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique : bibliographie anecdotique et pittoresque des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Pétrus Borel, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée, etc.*, illustrés d'un frontispice à l'eau-forte de Célestin Nanteuil et de vers de Théodore de Banville et Charles Baudelaire, Pincebourde, 1866.

²²² Georges Werner [Henry Houssaye], « Histoire littéraire », *Revue du XIX^e siècle*, 1^{er} juin 1867, p. 478. Voir également Aurélia Cervoni, *Pétrus Borel*, Sorbonne université presses, 2020, p. 509.

²²³ L'entrée « Bertrand (Louis, plus connu sous ses noms de Ludovic et Aloïsius) » ; Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Administration du grand dictionnaire universel, t. II, 1867, p. 627.

²²⁴ Lettre de Stéphane Mallarmé à Victor Pavie, 30 décembre 1865 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 979.

encore en sa possession, et Mallarmé n'a pas tardé à lui faire parvenir une lettre de remerciement. Ce faisant, il en recommande même la réédition à Pavie :

Pourquoi ne faites-vous pas une nouvelle édition de *Gaspard de la Nuit* ? Outre ce qu'il y aurait de noble à faire refleurir l'œuvre d'un poète voué à l'oubli par une vraie fatalité, je crois même, grâce au bruit que feraient autour mes Maîtres et mes amis qui déplorent son abandon, que vous y auriez un avantage réel²²⁵.

La réponse de l'éditeur ne nous est pas parvenue, et l'on ne sait pas exactement comment il a réagi à cette suggestion, mais il est probable qu'il y était favorable, bien qu'hésitant, déplorant les faibles ventes de la première édition. Cependant, Mallarmé semble être assez réaliste dans sa réponse, en suggérant le nom d'un éditeur parisien :

Mais on peut rééditer Louis Bertrand de loin ! Ce que vous me racontez m'a navré. Un volume en vingt-sept ans !

Cependant, celui que possède la Bibliothèque impériale ne quitte pas les mains des lecteurs au point qu'on ne peut l'avoir. Si vous placiez douze exemplaires chez Pincebourde, libraire des littérateurs et des collectionneurs, amateur lui-même des œuvres romantiques, rares ou perdues, il les vendrait – inévitablement ! Mes amis, ou moi, nous chargerions d'une petite réclame dans sa revue, l'ancienne *Revue anecdotique*. Six autres volumes placés à Avignon, chez notre confrère le poète provençal Roumanille, que j'avertirais, disparaîtraient bien vite. Quant aux six derniers, je les ferais prendre par des amis pressés, je crois. Et qui sait si, alors, avec un peu de bruit facile dans les journaux, il n'y aurait pas un réel avenir pour une belle édition, précédée de notices, et d'une douzaine de poèmes à la mémoire de Bertrand, par les meilleurs poètes de ce temps ? Ce monument élevé par notre génération à Louis Bertrand serait d'autant plus naturel qu'il est vraiment, par sa forme condensée et précieuse, un de nos frères. Un anachronisme a causé son oubli. Cette adorable bague jetée, comme celle des doges, à la mer, pendant la furie des vagues romantiques, et engouffrée, apparaît maintenant rapportée par les lames limpides de la marée.

...Mais comme on rêve, en parlant de ceux qu'on aime ! Adieu, cher Monsieur, pensons tous deux, cependant, à ce songe qui se réalisera peut-être ! Dans tous les cas, ce sera un moyen d'être, de loin, un peu ensemble²²⁶.

Mallarmé propose René Pincebourde comme nouvel éditeur du livre de Bertrand. Il semble également que, comme ses « Tombeaux », il ait envisagé d'écrire un poème dédié à Bertrand avec ses contemporains littéraires. Il le traite comme « un de [ses] frères » et attribue sa mauvaise réputation à l'« anachronisme » : on voit ici que Bertrand

²²⁵ Lettre de Stéphane Mallarmé à Victor Pavie, [janvier 1866] ; *ibid.*, p. 979-980.

²²⁶ Lettre de Stéphane Mallarmé à Victor Pavie, [février 1866] ; *ibid.*, p. 981.

n'était pas considéré comme un romantique du passé, mais comme précurseur de Mallarmé et d'autres poètes contemporains. Malheureusement, l'hommage poétique mentionné ne figure pas dans les œuvres de Mallarmé, mais l'on sait que, comme Baudelaire, il a par la suite expérimenté les poèmes écrits en prose. Il les aurait envoyés à son ami Villiers de l'Isle-Adam, futur directeur de *La Revue des lettres et des arts*, en vue de les publier dans cette revue²²⁷. Ce dernier lui fait ainsi part de ses impressions :

Je viens de lire vos admirables poèmes en prose ! Je lirai [...] demain soir, à 9 heures chez de Lisle, *le Démon de l'Analogie* que j'étudie profondément, mais c'est une chose qui, pour le bourgeois, me paraît encore plus terrible que vos vers, mon pauvre cher ami ! celle-là est vraiment sans pitié ! jamais on n'a vu ni entendu sa pareille, et il faut absolument être au diapason du *violon démantibulé* de Louis Bertrand pour saisir la profondeur de votre idée et le talent excellent de la composition²²⁸.

Dans cette lettre du 27 septembre 1867, une nouvelle œuvre écrite par Mallarmé est désignée par le terme de « poème en prose ». À ce moment-là, peu de temps après la tentative de Baudelaire, cette appellation était répandue comme nom du genre. « Le Démon de l'analogie » ici mentionné sera plus tard inclus dans *Divagations* (1897), un recueil d'œuvres en prose de Mallarmé²²⁹. En outre, l'on constate que ce nouveau genre est toujours lié à Bertrand. Le « violon démantibulé » dont il est question vient d'un passage de « Départ pour le sabbat » dans *Gaspard de la Nuit* : « Et lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé²³⁰. » C'est l'un des nombreux poèmes inspirés par « La Ronde du sabbat » de Victor Hugo et de Louis Boulanger. Et « Maribas » est un personnage superposé au diable et au poète lui-même, qui fusionnera avec « Scarbo ». Villiers de l'Isle-Adam cite une expression dans laquelle l'instrument de musique apparaît, peut-être parce qu'il voulait évoquer la fusion entre la poésie et la peinture, mais aussi faire référence à la nouvelle musicalité de la poésie en prose, qui ne repose pas sur des rimes.

Cependant, rien n'indique que Mallarmé, qui était alors encore occupé à enseigner l'anglais à Tournon, ait effectivement travaillé à une nouvelle édition de *Gaspard de la*

²²⁷ Ils n'ont pas été publiés dans ce journal et semblent n'avoir été rendus publics que dans la *Revue du monde nouveau* du 15 février 1874. Voir la notice de Bertrand Marchal sur « Le Démon de l'analogie » dans *Œuvres complètes* de Stéphane Mallarmé, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Pléiade, t. I, 1998, p. 1335.

²²⁸ Lettre de Villiers de l'Isle-Adam à Stéphane Mallarmé, 27 septembre 1867 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 982.

²²⁹ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Eugène Fasquelle, 1897.

²³⁰ « Départ pour le sabbat » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 131.

Nuit après cela. Il semble en tout cas certain que Bertrand était à nouveau au centre de l'attention grâce aux *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique* d'Asselineau de 1866²³¹. Ce livre déniché de nombreux écrivains plus ou moins oubliés, dont Bertrand. Le succès est tel qu'il est réédité en 1872 sous le titre de *Bibliographie romantique*, révisé et considérablement augmenté²³². Il a également incité l'éditeur Auguste Poulet-Malassis à créer une série de rééditions romantiques autour des auteurs qui y figurent. Il s'agit d'une série d'une douzaine de volumes, pour laquelle le nom de *Revenants du romantisme* a été proposé. *Gaspard de la Nuit* a été choisi comme premier volume. Poulet-Malassis aurait conçu le projet en 1867, mais il semble qu'il ait réellement commencé à progresser en 1868. Bien que peu étudiées, ses lettres à Asselineau nous permettent d'en retracer l'histoire :

Votre *Bibliothèque romantique* a mis le feu aux poudres. Hier j'ai appris que le libraire Blanche, rue Saint-Jean à Bruxelles, ayant annoncé les *Rapsodies* [...] avait eu 50 et quelques demandes du livre. Il y a donc 50, et plus, bibliophiles romantisants. Ce sont les âmes dont vous avez la charge.

Ce que voyant, ce libraire s'est mis, dare dare, à faire réimprimer le livre. [...] Quand paraît le premier volume de Baudelaire ? [...]

P. S. – Je songe à une édition de *Gaspard de la Nuit* – plus sérieuse que celle des *Rapsodies* du libraire Blanche – et avec un frontispice de Rops. – Qu'en dites-vous²³³ ?

Les *Rapsodies* comparées ici à *Gaspard de la Nuit* sont regroupées dans un livre de Pétrus Borel. Ce livre, publié en 1832, a été réimprimé en 1868 et a apparemment fait couler beaucoup d'encre²³⁴. Il est clair que Poulet-Malassis, en voyant la popularité de l'ouvrage, a approché avec enthousiasme Asselineau, qui avait l'habitude de présenter les romantiques oubliés, afin de publier leurs autres œuvres. Le premier volume de Baudelaire mentionné est l'édition posthume du poète, que Théodore de Banville et Asselineau préparaient, et qui a été publié chez Michel Lévy. Poulet-Malassis, inspiré par la réédition de Borel, s'est alors tourné vers Bertrand, que Baudelaire et Asselineau

²³¹ Charles Asselineau, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique*, op. cit.

²³² Charles Asselineau, *Bibliographie romantique : Catalogue anecdotique et pittoresque des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée, Alexandre Dumas, Jules Janin, Théophile Gautier, Pétrus Borel, etc.*, seconde édition revue et très augmentée de *Mélanges*, avec une eau-forte de Bracquemond, Rouquette, 1872.

²³³ Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, [avril 1868] ; Auguste Poulet-Malassis, *Lettres à Charles Asselineau (1854-1873)*, édition établie, présentée et annotée par Christophe Carrère, Honoré Champion, 2013, p. 285-286.

²³⁴ Voir également Jules Marsan, « L'Éditeur des *Fleurs du Mal* en Belgique », *L'Archer*, 7^e année, n° 8, septembre-octobre 1936, p. 241-242.

appréciaient. Il envisage de publier, en tant qu'« une série sérieuse de romantiques », un ouvrage tous les deux mois à partir d'octobre 1868, avec des notes d'Asselineau et des frontispices de Félicien Rops²³⁵. Dès le 2 juillet de la même année, il propose à Asselineau de commencer à préparer cette série : « Si cela vous va, dites-moi vos conditions, choisissez les livres, imprimons le prospectus et commençons par *Bertrand*²³⁶. » Le projet de la série semble cependant perdre de sa consistance au fil des semaines, comme le souligne également Claude Pichois²³⁷. Seul *Gaspard de la Nuit* est décidé en premier, et les ouvrages suivants sont toujours en cours de consultation :

Deux points restent entendus.

1° que *Gaspard*, *M^{me} Putiphar* et *Louisa* se suivront ;

2° que le prospectus de la collection sera publié avec le premier volume (*Gaspard*) et contiendra la série de volumes à publier²³⁸.

Parmi les noms apparaissant ici, figurent *Madame Putiphar* de Pétrus Borel et *Louisa* de l'abbé Tiberge. Il y avait d'autres candidats à la réimpression, mais seul *Gaspard de la Nuit* a finalement été réalisé. Cette réédition a également été reportée à plusieurs reprises et n'a été publiée que l'année d'après. La correspondance entre Poulet-Malassis et Asselineau permet de retracer le travail éditorial de la série. Grâce à la publication d'Helen Poggenburg dans les *Œuvres complètes* de Bertrand en 2000, mais aussi à six lettres nouvellement signalées par Nathalie Ravonneaux en 2011, les détails de ce travail difficile ont été mis en lumière²³⁹. Nous les analysons ensemble pour montrer comment a été préparé le nouveau départ de *Gaspard de la Nuit*.

Entre les lettres des deux éditeurs, des détails tels que le nombre d'exemplaires à imprimer et le prix de vente ont été discutés à de nombreuses reprises, de même que l'ouvrage à publier après *Gaspard de la Nuit* et le nom de la série elle-même. Il était question de réutiliser l'introduction de Sainte-Beuve, mais pour des raisons de droits et de santé de l'auteur (le critique meurt en octobre 1869), c'est Asselineau, ayant déjà écrit sur Bertrand, qui s'est chargé de la nouvelle préface. Le 12 décembre 1868, il résume ses projets :

²³⁵ Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, 2 juillet [18]68 ; Auguste Poulet-Malassis, *Lettres à Charles Asselineau (1854-1873)*, éd. cit., p. 294.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Voir Claude Pichois, *Auguste Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire*, Fayard, 1996, p. 209.

²³⁸ Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, 10 juillet [18]68 ; Auguste Poulet-Malassis, *Lettres à Charles Asselineau (1854-1873)*, éd. cit., p. 296.

²³⁹ Voir Nathalie Ravonneaux, « Six lettres d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau », *La Giroflée* (La Madeleine), n° 3, printemps 2011, p. 9-18.

Voici ce que je vous propose pour notre série romantique.

Les Revenants du romantisme, réimpression des livres les plus curieux et les plus rares de : Aloysius Bertrand, Pétrus Borel, Régnier-Destourbet, de Ferrière, Fontaney, etc., etc., etc.

Avec notices de M. Charles Asselineau, et eaux-fortes frontispices de Félicien Rops.

Annoncer, comme devant paraître les premiers : *Bertrand, Madame Putiphar, Louisa*.

Dire que la série se composera de 12 volumes, dont deux ou trois de *Mélanges*²⁴⁰.

Il était prévu d'ajouter une douzaine d'œuvres à la série, et de les orner d'estampes, ce que Bertrand souhaitait vivement. Félicien Rops, dont le nom commençait à être connu, vivait encore en Belgique, et Poulet-Malassis, qui y était en exil, lui a commandé à cette époque plusieurs gravures. Ses eaux-fortes, dont l'atmosphère grotesque, romantique et fantastique rappelle Louis Boulanger, semblent parfaites pour *Gaspard de la Nuit*. Poulet-Malassis rend compte à Asselineau de l'avancement de l'œuvre de Rops, souvent avec des éloges :

J'ai vu Rops avant-hier. Il compose son frontispice à la lettre sur le sous-titre *Fantaisies à la manière de Callot et de Rembrandt*. C'est-à-dire que sa planche représentera un graveur romantique et, tout autour, dans la chambre, des gravures enlevées par des chérubins et des diabolins. Vous voyez que cela méritera un prix de sagesse²⁴¹.

On peut imaginer que sa planche représente des êtres avec des éléments liés à Scarbo, personnage conçu par Bertrand. Poulet-Malassis qualifie ces œuvres de « romantiques » ainsi que de « fantasmagoriques ». Prenons l'exemple de sa lettre du 13 février 1869 :

J'en ai vu ce matin le premier état. C'est, à l'ordinaire, très spirituel, avec quelque chose de trop dans le fantasmagorique et le macabre. En somme, mieux que personne ne ferait, *romantiquement* parlant²⁴².

Une lettre du mois suivant, le 9 mars, contient des éloges similaires :

Rops a conçu son frontispice sur le titre *Gaspard de la Nuit*, et quoique un peu trop fantasmagorique, on ne peut nier qu'il soit spirituel. L'eau-forte est fort belle et vous la jugeriez telle sur une des premières épreuves [...] ²⁴³ !

²⁴⁰ Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, 12 décembre [1868] ; Auguste Poulet-Malassis, *Lettres à Charles Asselineau (1854-1873)*, éd. cit., p. 311.

²⁴¹ Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, 22 janvier [18]69 ; *ibid.*, p. 315.

²⁴² Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, 13 février [18]69 ; *ibid.*, p. 318.

²⁴³ Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, 9 mars 1869 ; *ibid.*, p. 323.

D'après ces expressions, comme l'ont souligné Max Milner et Noriko Yoshida, il semble que Rops ait saisi les aspects fantastiques et optiques du recueil de Bertrand, qu'il tenait non seulement d'Hoffmann mais aussi des instruments d'optique en vogue à l'époque²⁴⁴. Cependant, cet illustrateur, malade du typhus, n'a pas pu faire progresser son travail comme il l'aurait souhaité. Après avoir surmonté « toutes les difficultés et retards imaginables²⁴⁵ », comme la maladie, un seul frontispice de Rops a été ajouté au début du volume, et le nouveau *Gaspard de la Nuit* a enfin pu paraître. Bien que le livre soit daté de 1868, il a été publié en mars 1869. À la fin du volume, se trouve également une publicité pour une nouvelle série intitulée « Collection de curiosités romantiques », à laquelle appartient ce recueil. Elle est décrite comme un « choix d'ouvrages singuliers et rares de la période de 1830 à 1840. Poésies – Romans – Fantaisies²⁴⁶ ». Ainsi, l'on peut voir non seulement la seconde vague de la « fantaisie », mais aussi quelque chose comme un vestige des « fantaisies » de Bertrand, à l'époque où elles n'étaient pas encore appelées « poèmes en prose ». Ce prospectus ne figure pas dans les *Œuvres complètes* de Bertrand compilées par Helen Poggenburg, et ne semble donc pas avoir fait l'objet de recherches jusqu'à présent²⁴⁷. Nous le citons parce qu'il constitue une source importante pour comprendre l'évaluation de Bertrand par les milieux littéraires dans les années 1860 :

Il n'y a plus de nécessité aujourd'hui à discuter la légitimité et la grandeur du mouvement Romantique. Comme l'a dit un critique, la Littérature Romantique est, quoi qu'on fasse, la littérature du XIX^e siècle ; elle ne peut répudier cette étiquette, sans répudier du même coup sa force et son éclat. C'est à cette école bafouée pendant dix ans d'une réaction impudente, que le siècle doit sa splendeur littéraire, ses maîtres et ses chefs-d'œuvre.

Cette réaction, au surplus, est actuellement battue à son tour. Les esprits intelligents et vraiment lettrés se sont retournés vers ces pionniers de la première heure, et vers ces œuvres du second rang qui dans toute littérature font le commentaire des grandes œuvres, et qui éclairent la route.

C'est un choix de ces ouvrages de l'âge héroïque du Romantisme, devenus par leur rareté et par le prix élevé qu'ils atteignent depuis

²⁴⁴ Pour une étude sur Bertrand et la « fantasmagorie », voir Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, PUF, coll. Écriture, 1982 ; Noriko Yoshida, « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 11-42.

²⁴⁵ Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, 4 mars [18]69 ; Auguste Poulet-Malassis, *Lettres à Charles Asselineau (1854-1873)*, éd. cit., p. 321.

²⁴⁶ *Gaspard de la Nuit*, éd. Charles Asselineau.

²⁴⁷ Nathalie Ravonneux a transcrit le texte intégral, mais aucun commentaire n'est donné. Voir « Annexe : Texte du prospectus de la collection romantique publié avec *Gaspard de la Nuit* (1869) » ; Nathalie Ravonneux, « Six lettres d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau », art. cit., p. 18.

quelques années sur les catalogues, hors de portée du plus grand nombre de lecteurs, que nous entreprenons de rendre au public, en les exposant avec confiance à la comparaison avec les ouvrages les plus vantés du temps présent. On l'a dit : « C'est souvent par ce qu'elle a laissé se perdre dans l'oubli qu'on peut juger de la force d'une génération littéraire, et c'est peut-être par la valeur des œuvres du second rang qu'une littérature atteste sa puissance et sa fécondité. » Ces talents du second ordre, ces satellites offusqués par la gloire des chefs ont, en tout cas, leur intérêt.

Parmi ces ouvrages si variés, poésies, romans, voyages, fantaisies, nous avons dû nécessairement limiter notre choix. Nous pouvons donc annoncer que la collection ne dépassera pas dix volumes. Le premier, le *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, augmenté par des recherches dans les journaux de l'époque et précédé d'une notice nouvelle par M. Charles Asselineau, l'auteur des *Mélanges tirés d'une petite Bibliothèque romantique*, vient de paraître²⁴⁸.

La question ici est de savoir ce que les écrivains modernes doivent apprendre de la période du romantisme qui a été importante, c'est-à-dire après la fin des années 1820 et 1830, suivies d'une période réactionnaire observée depuis les années 1840. Cette exigence de s'intéresser aux romantiques qui étaient à la marge, et peu valorisés à l'ancienne époque, recoupe la *Revue fantaisiste* de 1861. Par ailleurs, bien que le nom de Louis Bertrand soit employé dans cette édition comme dans la première, c'est « Aloysius Bertrand » qui est utilisé dans le prospectus. Les paragraphes qui suivent donnent un aperçu de l'ouvrage qui sera publié plus tard : « les œuvres les plus remarquables de Pétrus Borel ; Régnier-Destourbet ; Fontaney (lord Fielding), auteur des *Scènes de la vie castillane* ; Théophile de Ferrière (Samuel Bach) ; Arvers ; etc., etc²⁴⁹. » Un coup d'œil sur l'ensemble du texte montre que la série a été préparée avec beaucoup d'enthousiasme et de confiance, visant la réussite. Cependant, peu de temps après la publication du premier volume, le 20 mars, Poulet-Malassis envoie une lettre à Asselineau, l'informant de l'incertitude des ventes :

Pincebourde m'a écrit une lettre fort singulière de laquelle il résulte que la vente de *Gaspard* est nulle ou à peu près ; ce qu'il attribue à l'eau-forte de Rops, car il faut bien s'en prendre de ses déboires à quelque chose, à tort ou à raison. Par surcroît il me manifeste qu'il ne remplira pas ses engagements pour les deux volumes suivants, car il ne veut pas *se ruiner* [*sic*]. Ceci au moins est explicite[e].

[...] Je me demande de mon côté, si ce ne serait pas un entêtement funeste d'aller contre la récalcitrance publique. *Gaspard* est certainement le meilleur volume de la série. Son succès était préparé. S'il rate, pour être pessimiste, je vois le reste à vau l'eau.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

Quoi qu'il en soit, laissons passer le mois d'avril pour nous rendre compte de la situation. Si déterminément nous avons débuté par un four, ce four serait de plus en plus funèbre pour les ouvrages suivants, à ce que je crois, et dans ce cas, je vous demanderais de renoncer, en vous laissant comme indemnité l'argent et la disposition du second travail²⁵⁰.

Poulet-Malassis manifeste sa méfiance à l'égard de Pincebourde, qui est à ses yeux « la tromperie incarnée²⁵¹ ». On rapporte également que « le tuteur du fils de Borel » serait allé le voir pour le persuader de continuer à publier, mais Poulet-Malassis envisage de n'éditer l'œuvre de Borel qu'en Belgique, où il n'y a pas de problèmes de budget ou de droits²⁵². Cependant, en mai, Pincebourde n'a pas contacté Poulet-Malassis au sujet des ventes ou des contrats, et ce dernier n'a d'autre choix que d'exprimer à Asselineau ses craintes quant à la poursuite de la série : « Si nous sommes abandonnés des bibliophiles, il faudra bien en prendre son parti et renoncer à continuer la série²⁵³. » Il semble que Poulet-Malassis ait été informé de la situation des ventes en juillet, mais il ne donne pas de chiffres précis : « La vente de *Gaspard* en est au même point que le jour de la [publication]²⁵⁴. » Bien qu'aucune date ne soit donnée, la lettre qui semble suivre est celle qui indique que la série a finalement été abandonnée :

Il faut bien se rendre à l'évidence. Je ne peux pas douter que le *Gaspard* soit fabriqué contre toutes les habitudes du bibliophile français, car Pincebourde vient de m'en donner une preuve patente. Comme dans le milieu où je vis, je n'arriverais pas n.d., je renonce à publier la suite de la collection romantique²⁵⁵.

Un certain nombre de facteurs, dont la réticence de Pincebourde à s'occuper d'une série non rentable et l'exil de Poulet-Malassis, ont pu contribuer à cette situation et, de fait, aucune autre publication de Bertrand n'a eu lieu. Cette réimpression a-t-elle été un échec ? Les différences entre le manuscrit et la première édition n'ont pas été corrigées dans cette nouvelle édition : « Le Capitaine Lazare » est remplacé par « L'Écolier de Leyde » et le titre « À Charles Nodier » est changé par « À Sainte-Beuve »²⁵⁶. Ce qui

²⁵⁰ Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, 20 mars 1869 [absente de l'édition de Christophe Carrère] ; Nathalie Ravonneaux, « Six lettres d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau », art. cit., p. 14.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, 25 mai [18]69 ; Auguste Poulet-Malassis, *Lettres à Charles Asselineau (1854-1873)*, éd. cit., p. 327.

²⁵⁴ Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, 1^{er} juillet 1869 [absente de l'édition de Christophe Carrère] ; Nathalie Ravonneaux, « Six lettres d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau », art. cit., p. 16.

²⁵⁵ Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, non datée ; *ibid.*, p. 16-17.

²⁵⁶ Asselineau n'a pas révisé le texte de Bertrand par rapport au manuscrit, sans doute parce qu'il était

diffère cependant de la première édition est qu'au lieu d'une préface dans laquelle Sainte-Beuve jugeait le poète « trop tard » venu, une introduction plus détaillée d'Asselineau est donnée, et en tant qu'« Appendice », des poèmes en vers, des récits, des chroniques et même des critiques sont inclus. D'ailleurs, il choisit de placer à la fin de ce nouveau *Gaspard de la Nuit* un compte rendu de Bertrand publié dans *Le Provincial* du 12 septembre 1828, « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans*²⁵⁷ ». Cette édition est donc également importante car, pour la première fois, le manifeste romantique de Bertrand, dans lequel est célébrée l'importance de la prose, est repris dans un livre. Asselineau est allé jusqu'à Dijon pour mener une enquête exhaustive sur les journaux auxquels Bertrand avait collaboré²⁵⁸. Cette nouvelle introduction ne figure pas dans les *Œuvres complètes* de Bertrand dirigées par Helen Poggenburg, mais elle est incluse dans la documentation sur la réception de *Gaspard de la Nuit*, compilée par Aurélia Cervoni en 2010²⁵⁹. Nous examinerons certains détails de son contenu pour voir s'il y a eu des changements par rapport à l'évaluation antérieure de Bertrand. Dès le début, il est indiqué pourquoi le poète a été choisi comme point de départ de la nouvelle série :

Une collection de Curiosités romantiques devait être inaugurée par Louis Bertrand. Il représente en effet plus complètement, plus manifestement que nul autre, une des prétentions cardinales du programme de la révolution littéraire d'il y a quarante ans : innovation ou plutôt rénovation dans le style ; révision du matériel de l'art d'écrire et des moyens d'expression²⁶⁰.

Asselineau commence par expliquer que les années 1820, au moment où Bertrand commençait à écrire, nécessitaient une révolution littéraire : « La littérature française se mourait de langueur dans les ambages de l'imitation routinière et radoteuse²⁶¹. » Les vieilles formules et images ne correspondaient plus aux sentiments et aux idées de

difficile de retrouver sa trace après sa première publication, lorsqu'il a été rendu à la famille du poète. David d'Angers s'est plaint un jour de l'indifférence de sa famille (Lettre de David d'Angers à Victor Pavie, 27 juin 1842 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 961). Il n'y a aucune trace de contact avec la famille de la part de personnalités littéraires ou éditoriales dans les années 1850 et 1860. Il faudra attendre Henri Chabeuf, en 1886, pour en avoir avec les descendants de Bertrand (Lettre de Frédéric Bertrand à Henri Chabeuf, 15 avril 1886 ; *ibid.*, p. 1000-1004).

²⁵⁷ J[acques]-L[ouis] B[ertrand], « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* ; 1 vol. in-8°, chez les principaux libraires, Paris ; et à Dijon, chez Victor Lagier, rue Rameau : prix, 6 fr. », *Le Provincial* (Dijon), n° 49, 17 septembre 1828, p. 219-221.

²⁵⁸ Voir Nathalie Ravonneaux, « Six lettres d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau », art. cit., p. 12-13, note 27.

²⁵⁹ Voir *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 381-397.

²⁶⁰ « Introduction » ; *Gaspard de la Nuit*, éd. Charles Asselineau, p. I.

²⁶¹ *Ibid.*, p. II.

l'époque. Il explique qu'il était nécessaire de redécouvrir la relation directe entre la pensée et l'expression, entre le sentiment et le langage, et il fait le lien avec la tentative du poète dijonnais : « Bertrand le comprit ; et c'est là sa gloire. Et c'est parce qu'il a eu ce sentiment si juste et si net du danger présent, et cette intuition si lucide de l'avenir, que son livre a duré et ne périra pas²⁶². » Il ne voit pas comme un problème le retard dans la publication de *Gaspard de la Nuit*, « un des plus beaux désastres de la librairie contemporaine²⁶³ ». Au contraire, selon lui, le livre, devenu « rare et précieux », est plus conforme à « l'exqu Coasté aristocratique de l'œuvre » et à « l'obscurité légendaire de son auteur »²⁶⁴. Il cite également la notice de Sainte-Beuve de 1842, dans laquelle le critique soulignait que le livre était délibérément lié aux batailles romantiques du passé. Cependant, une caractéristique importante de Bertrand, aux yeux d'Asselineau et de sa génération, est que « c'est le faire, c'est la volonté, ou la fantaisie de l'ouvrier, et plus encore le génie qui le guidait dans les choix des éléments et dans leur mise en œuvre²⁶⁵ ». Asselineau loue le « talent de linguiste et de peintre » de Bertrand, dont le français a acquis relief, couleur, nombre et sonorité grâce à des mains habiles²⁶⁶. Il cite « Le Clair de lune », « Les Lavandières », « La Gourde et le flageolet » et précise comment la forme du poème a changé après diverses variantes. Selon Asseloneau, Bertrand a conçu la prose pour qu'elle ressemble à de la poésie, « pour arriver par plus de fermeté à des effets plus nets et plus visibles²⁶⁷ ». Cette mention est une partie qui diffère nettement du texte de Sainte-Beuve. Asselineau donne également un aperçu assez détaillé de la carrière de Bertrand, expliquant soigneusement, citations à l'appui, qu'il a expérimenté tous les genres, de la poésie en vers au drame, en passant par le conte historique. Il cite tous les journaux auxquels il a participé et n'oublie pas les controverses politiques qui s'y sont déroulées. Dans ces passages, il attire l'attention sur « un mélange d'outrance romantique et de rudesse républicaine²⁶⁸ » qui animait le poète vers 1830. Il compte aussi Bertrand parmi les « bousingots » : « On touche ici à Pétrus Borel et à Godefroy Cavaignac et à toute cette école dite de *Bouzingots* [*sic*] qui sombra sous les bois de septembre. C'était affaire de littérature plutôt que de vraie conviction politique²⁶⁹. » Comme on peut le constater, il comprend que Bertrand n'était fait que pour la littérature. Asselineau affirme

²⁶² *Ibid.*, p. III.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. V.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. V-VI.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. XIII.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. XXI.

²⁶⁹ *Ibid.*

que les méthodes littéraires développées par Bertrand étaient d'un grand intérêt pour leur génération et donne l'exemple de la modification même des méthodes de Baudelaire :

Charles Baudelaire s'est souvenu de lui, en tête de ses *Poèmes en prose*. Mais cet hommage rendu à un talent admiré pour ses qualités de précision et de relief, n'engageait en rien la vocation de l'admirateur. L'auteur des *Fleurs du Mal*, plus humain et plus véhément, devait bien vite forcer la mesure des strophes ténues de *Gaspard de la Nuit*²⁷⁰.

À cette époque, Asselineau prépare une édition posthume des *Œuvres complètes* de Baudelaire qui sera publiée chez Michel Lévy. Dans son quatrième volume, les œuvres que le poète a écrites dans ses dernières années sont publiées ensemble sous le titre « Poèmes en prose »²⁷¹. En effet, lors de la préparation de la nouvelle édition de *Gaspard de la Nuit*, l'avancement de la publication de la collection complète de Baudelaire est partagé avec Poulet-Malassis²⁷². Comme le montre la citation ci-dessus, l'association des œuvres de Bertrand et de Baudelaire aurait été une importante promotion pour notre poète, ayant aussi pu contribuer à l'association des « fantaisies » de Bertrand au genre des « poèmes en prose ».

Asselineau, à la fin de son introduction, mentionne également la place de cette nouvelle édition dans l'histoire littéraire. Elle semble préfigurer le destin ultérieur de *Gaspard de la Nuit* :

Toute réputation littéraire comporte nécessairement trois phases.

La première, phase de publication timide et prudente : on élague, on choisit ; on veut se montrer avec ses seules forces, afin de faire coup plus sûrement, et de commander, au moins de risque possible, l'attention et l'estime.

La seconde, phase de curiosité, est une postulation du public admirateur. On veut tout voir, tout avoir, le fort et le faible, l'envers et l'endroit ; on veut posséder tout entière cette physionomie dont l'air et la parade vous ont séduit.

Dans la troisième, phase définitive et critique, se refait le travail de la première, mais en connaissance de cause, en profitant à titre de documents de tout ce que la seconde a produit.

Notre édition des *Fantaisies de Gaspard de la Nuit* marque pour Louis Bertrand et son œuvre la seconde phase. Nous serions trop heureux d'avoir préparé la troisième²⁷³.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. IV.

²⁷¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Michel Lévy frères, t. IV, 1869.

²⁷² Par exemple, une lettre subsiste, dans laquelle Poulet-Malassis demande à Asselineau quand seront publiés les quatre volumes de Baudelaire qui seront intitulés « Poèmes en prose ». Voir la lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, non datée ; Nathalie Ravonneaux, « Six lettres d'Auguste Poulet-Malassis à Charles Asselineau », art. cit., p. 12-13.

²⁷³ « Introduction » ; *Gaspard de la Nuit*, éd. Charles Asselineau, p. XXVI-XXVII.

La préparation de la première édition de *Gaspard de la Nuit* par Sainte-Beuve et ses amis en 1842 et de la deuxième par Asselineau en 1868 allaient conduire à l'édition suivante. Après plusieurs éditions basées sur cette dernière, Bertrand Guégan eut accès au manuscrit et publia une nouvelle édition en 1925²⁷⁴. Outre les modifications délibérées apportées par les éditeurs de la première édition, des différences mineures, dont des erreurs de transcription, ont été corrigées ; il était possible de vérifier la formulation que Bertrand avait utilisée avec un réel souci du détail. Mais il n'était pas mentionné qu'il existait des illustrations et des instructions qu'avait préparées le poète pour la typographie. La publication d'une biographie de Bertrand par Cargill Sprietsma et d'un recueil de ses poèmes en vers a également été réalisée à la même époque²⁷⁵. Cependant, il est probable que ce travail a entraîné le transfert des manuscrits autographes aux États-Unis, où ils sont restés introuvables jusqu'en 1992, date à laquelle ils sont passés en vente publique²⁷⁶, permettant à la Bibliothèque nationale de France de les acquérir et à Helen Hart Poggenburg de publier, en 2000, les *Œuvres complètes* de Bertrand, avec de nombreux documents supplémentaires²⁷⁷. Ainsi, la réputation de *Gaspard de la Nuit* anticipée par Asselineau est désormais entrée dans la troisième phase. Mais comme nous l'avons vu, la « curiosité » d'Asselineau et celle de quelques contemporains pour la seconde édition qu'ils avaient préparée ont beaucoup compté dans la reconnaissance de Bertrand. Grâce à Baudelaire, la forme du poème en prose est « passée du statut de fantaisie qu'il avait chez les petits romantiques à celui du genre par excellence du devenir poétique²⁷⁸ ». Et avec sa mort, la publication simultanée de l'œuvre compilée sous le nom de « Petits Poèmes en prose » et de la nouvelle édition de *Gaspard de la Nuit*, dont on avait murmuré que ce livre lui avait servi de modèle, Bertrand est, dès lors, connu et associé à ce nom de « poèmes en prose », expression qu'il n'avait jamais utilisée.

²⁷⁴ *Gaspard de la Nuit*, édition publiée d'après le manuscrit de l'auteur, par Bertrand Guégan, Payot, coll. Prose et Vers, 1925. Les différences entre la première édition et l'édition de Guégan sont détaillées dans l'article suivant : Shigeru Oikawa, « *Yoru no Gaspâru no sho-mondai* » (« Quelques remarques sur la première édition de *Gaspard de la Nuit* ») [en japonais], *The Proceedings of the Department of Foreign Languages and Literatures* (Tokyo), n° 24, février 1977, p. 71-90.

²⁷⁵ Cargill Sprietsma, *op. cit.* ; Louis (dit Aloysius) Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, publiées d'après les manuscrits avec une préface, une introduction et des notes par Cargill Sprietsma, Honoré Champion, 1926.

²⁷⁶ *Livres et manuscrits importants : bibliothèque Jacques Guérin* [catalogue de la vente, dirigée par Jacques Tajan, Paris, hôtel George V, 20 mai 1992], 7^e partie, Ader Tajan, 1992. Le manuscrit de *Gaspard de la Nuit* se trouve au numéro 31.

²⁷⁷ Voir *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 283-284, note 1. Il existe également un article qui résume les informations disponibles à ce jour sur les manuscrits autographes de Bertrand : Nathalie Ravonneaux, « Manuscrits bertrandiens. Quelques repères pour un état présent des connaissances », *Revue Bertrand*, n° 2, 2019, p. 97-178.

²⁷⁸ Jean-Pierre Bertrand, art. cit., p. 71.

CONCLUSION DU CHAPITRE VI

BERTRAND, À LA FOIS FANTAISISTE ROMANTIQUE ET MODERNE

Nous avons suivi, dans ce chapitre, le déroulement de la publication de *Gaspard de la Nuit* et les réactions qui ont suivi. Bertrand, qui s'éteignit le 29 avril 1841 sans avoir revu le manuscrit qu'il avait vendu à Renduel, laissa dans ses derniers jours, sur son lit de malade, une lettre à son ami David d'Angers, que l'on pourrait qualifier de testament. Ce qu'il y écrit concerne avant tout le sort de son manuscrit, en attente de publication depuis de nombreuses années. Jusqu'au bout, il s'est préoccupé de la structure du recueil et, à cet égard, il a donné des instructions à ses amis sur ses derniers souhaits. Cependant, ses informations, indiquant qu'il était prêt à supprimer de grandes parties du livre, étaient mêlées à un désir sincère de le publier à tout prix, même s'il prenait une autre forme, ainsi qu'à un désespoir qui niait ce qu'il avait écrit. Bertrand, conscient du fait qu'il avait mis trop de temps à publier son livre, a tenté d'en effacer les parties qui avaient absorbé les modes de l'époque où il l'avait écrit. Il s'est écoulé près d'une décennie entre 1826, date à laquelle il a commencé son travail de création, et 1836, année où il a signé un contrat d'édition pour la publication, et près de cinq ans sans que le manuscrit soit publié chez Renduel. Mais le conflit de Bertrand était probablement dû au fait que ses « fantaisies » étaient nées des tendances de l'époque et qu'elles étaient encore en pleine mutation. Son testament est donc une source importante, confirmant la composition minutieuse de *Gaspard de la Nuit* et de son noyau. Après sa mort, trois amis nommés par l'auteur ont préparé la publication de son manuscrit. David d'Angers le récupère chez Renduel, Sainte-Beuve prépare l'introduction, et Victor Pavie organise le texte de Bertrand et l'envoie à l'impression. La première édition est finalement publiée avec quelques modifications apportées par Pavie, mais sans la plupart des réductions mentionnées dans le testament du poète. À long terme, la décision des éditeurs de publier le manuscrit presque intact a contribué à conserver le processus de formation des « fantaisies » originales de Bertrand, à la manière de Rembrandt et de Callot.

La réaction du monde littéraire, à la sortie de *Gaspard de la Nuit*, montre comment la publication d'un manuscrit presque sans aucune réduction a sauvé l'œuvre. Certes, lors de sa première publication en 1842, Bertrand était considéré comme un poète romantique venu « trop tard », un poète malheureux comme Gilbert, appartenant aux années 1820 et 1830. Des critiques ont qualifié son œuvre de « ballade en prose », à l'instar de Sainte-Beuve. D'autres se sont montrés plus prudents en désignant ses œuvres par des noms de genres existants, et les ont nommées « fantaisies », suivant le sous-titre de son recueil, en accord avec le dernier long titre, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de*

Rembrandt et de Callot, qui incluait tous les éléments de la peinture, de la musique, de la littérature et de l'imprimerie. En effet, elles incluaient non seulement Rembrandt et Callot, mais aussi de nombreux autres peintres, ainsi que les modes du frénétique, du fantastique et de la fantaisie littéraire pratiqués par Nodier, Hugo, Hoffmann et d'autres. Et ces critiques se sont multipliées à l'approche des années 1850.

Ce mouvement coïncide avec la remise à la mode du mot « fantaisie » dans les années 1850, car la nouvelle génération apprécie Bertrand. Il s'agit de jeunes gens qui se demandent comment surmonter l'ancien romantisme et ce qu'ils peuvent en apprendre, que l'on qualifiera aussi de fantaisistes, et qui visent une nouvelle forme d'art. Ils cherchaient une véritable valeur chez les romantiques du passé, plus marginaux et moins appréciés. La *Revue fantaisiste*, publiée en 1861, est un témoignage particulièrement clair de cette attitude. Baudelaire, qui y participait, a progressivement commencé à expérimenter la prose « à la manière de Bertrand » et a nommé le résultat « poèmes en prose ». Sa lettre-dédicace à Arsène Houssaye dans *La Presse* montre que son point de départ était *Gaspard de la Nuit* et qu'il appréciait la polyvalence picturale et musicale de sa prose. Houssaye et Baudelaire se sont tous deux consacrés à l'étude de la peinture, y compris de la peinture flamande, favorite des anciens romantiques et de Bertrand, et, dans ce contexte, l'importance de la « fantaisie » picturale, qui a influencé la naissance du nouveau genre, est évidente. Baudelaire, dans le *Salon de 1859*, assimile la fantaisie et le « poème en prose » à une dangereuse liberté. Ainsi, le point de départ, l'immense intérêt pour la peinture, est un point commun entre les fantaisies de Bertrand et les poèmes en prose de Baudelaire. Par ailleurs, tous deux doivent beaucoup au romantisme, qu'ils imitent parfois, tout en essayant de s'en démarquer et de le dépasser. Pour Baudelaire, si les « fantaisies » de Bertrand devaient être dépassées, les deux poètes étaient semblables dans leur esprit de défi ou de révolte. Baudelaire essayait toutefois de dépeindre « une vie moderne et plus abstraite », orientation différente de celle de Bertrand qui avait un goût plutôt médiéval. Finalement, *Le Spleen de Paris*, que Baudelaire avait conçu, n'a jamais été publié de son vivant. Ses œuvres rassemblées ont été compilées sous le titre de « Petits Poèmes en prose » dans l'édition posthume de ses *Œuvres complètes*, préparée notamment par Charles Asselineau, qui a également travaillé à la deuxième édition de *Gaspard de la Nuit*. Ainsi, les deux poètes sont désormais liés par le nom de genre « poèmes en prose ».

La deuxième édition de *Gaspard de la Nuit*, en 1868, répondait au souhait de Bertrand que son livre soit illustré, puisqu'elle comporte un frontispice de Félicien Rops. Cependant, le texte n'est pas illustré, les modifications apportées à la première édition n'ont jamais été corrigées, pire, les ventes ont été si médiocres que l'ouvrage a été

rapidement abandonné, même s'il s'agissait du premier volume d'une série intitulée « Curiosités romantiques ». Cette édition était substantielle, dans ce sens qu'elle était accompagnée d'une introduction assez détaillée d'Asselineau et qu'elle comprenait plusieurs poèmes en vers, récits, chroniques et critiques de Bertrand. Peu de comptes rendus ont salué cette édition²⁷⁹, mais dans les années suivantes, Asselineau est célébré comme « le sauveteur infatigable des épaves littéraires, la providence des inconnus, des déclassés, des dédaignés²⁸⁰ ». Certes, si l'on considère l'année de publication, le recueil de Bertrand semble être tombé « dans un trou qui sépare le premier du second romantisme²⁸¹ », comme le souligne Michel Murat. C'est pourquoi il est qualifié de « marginal » ou d'« anachronique ». Et comme l'affirme Thierry Roger, les aspects romantique et antiromantique coexistent originellement : « Mais *Gaspard de la Nuit*, s'il vient clore une certaine esthétique, en ouvre une autre, porteuse d'avenir. Le bréviaire inactuel, écrit à contre-courant, déborde, problématise et nie un certain romantisme lamartinien ou hugolien, lyrique et éloquent, océanique et discursif²⁸². » Bertrand suivait les grands poètes romantiques, mais essayait aussi de les surpasser par « un nouveau genre de prose²⁸³ ». S'il n'avait été qu'un poète mort prématurément de la tuberculose, il aurait eu sa place entre Gilbert et Hégésippe Moreau. Mais grâce à Houssaye, Baudelaire, Asselineau et d'autres, il occupe une place importante dans l'histoire littéraire et n'est pas un simple martyr du romantisme. C'est, comme le répète Jean Richer, « parce que, non content d'avoir écrit un bréviaire de romantisme, il l'a écrit à *contre-courant*, dans une forme exemplaire, qui, en un sens, est la négation même du romantisme et qui anticipait si bien sur les formes modernes d'expression qu'il fallut attendre Mallarmé pour que l'importance réelle de *Gaspard de la nuit* soit enfin aperçue et dite²⁸⁴ ». Après que Bertrand a été associé à Baudelaire, et par la nouvelle génération qui émergea après la mort de ce dernier, le raffinement du contenu et de la forme de sa poésie a davantage été apprécié, pour devenir le catalyseur du développement de Mallarmé et de Gustave Kahn et d'autres, c'est-à-dire du symbolisme, et ce, certainement grâce à la deuxième édition établie par Asselineau, qui n'était pas satisfait de la seule publication de la première

²⁷⁹ Les recherches d'Aurélia Cervoni ont permis de retrouver l'unique article anonyme présentant la nouvelle édition de *Gaspard de la Nuit*, dans *Bulletin du bibliographie et du bibliothécaire* d'avril 1869. Voir *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 399.

²⁸⁰ Joséphin Souлары, *Promenade autour d'un tiroir*, Lyon, Bernoux et Cumin, 1886, p. 83. Cet ouvrage contient un chapitre intitulé « *Gaspard de la Nuit* », daté du 25 mai 1869 (voir p. 79-92).

²⁸¹ Michel Murat, « *Tel que* : le genre selon le livre », art. cit., p. 110.

²⁸² Thierry Roger, « *Gaspard de la Nuit* ou les anachronismes. Lectures antiromantiques d'un bréviaire du romantisme », dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 237-238.

²⁸³ Lettre de Bertrand à David d'Angers, 18 septembre 1837 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 900.

²⁸⁴ *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean Richer, p. 13.

édition. En réfléchissant à cette situation, nous ne pouvons nous empêcher de rappeler les trois dernières strophes de « À M. Victor Hugo », placées au début de *Gaspard de la Nuit* :

Alors, qu'un bibliophile s'avise d'exhumer cette œuvre moisie et vermoulue, il y lira à la première page ton nom illustre qui n'aura point sauvé le mien de l'oubli.

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

Et ce sera pour lui une trouvaille non moins précieuse que l'est pour nous celle de quelque légende en lettres gothiques, écussonnée d'une licorne ou de deux cigognes²⁸⁵.

Concernant la nouvelle édition publiée en 1868, Asselineau explique : « La seconde, phase de curiosité, est une postulation du public admirateur²⁸⁶. » Ainsi, les « fantaisies » de Bertrand, élaborées après une étude minutieuse des courants artistiques de l'époque, furent curieusement sauvées, comme Asselineau le suggère, par la « curiosité » de la génération qui allait inventer le genre du « poème en prose ».

²⁸⁵ « À M. Victor Hugo » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 107.

²⁸⁶ « Introduction » ; *Gaspard de la Nuit*, éd. Charles Asselineau, p. XXVII.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Dans la deuxième partie, nous avons approfondi la relation entre Aloysius Bertrand et le romantisme. Le poète a successivement intégré les courants littéraires sombres ou noirs des années 1820 et 1830 dans le mot « fantaisies », qu'il a inclus dans le titre de son recueil, et qui était également indissociables du romantisme. La position du poète à l'égard de ce dernier, son intention en choisissant le terme et les raisons de son choix de la prose n'étaient toutefois pas encore claires.

Contrairement à ceux de Charles Nodier et d'Hoffmann, le nom de Victor Hugo, chef de file du mouvement romantique, n'est pas reflété dans le titre du recueil de Bertrand. C'est pourquoi le chapitre IV a d'abord examiné l'évolution de l'attitude du poète à l'égard du mouvement romantique, en utilisant comme indice ses œuvres, dont beaucoup sont en fait liées à Hugo. Jusqu'à son premier séjour à Paris en 1828, Bertrand écrit des œuvres dans lesquelles son adhésion au romantisme est évidente, afin de faire connaître sa présence à Hugo depuis Dijon. Il est particulièrement influencé par la préface de *Cromwell* (1827), et écrit même son propre manifeste romantique dans son compte rendu de *Pélage ou Léon et les asturies sauvés du joug des mahométans*. Plus tard, alors qu'il subit des revers urbains, la désillusion et l'ironie commencent à apparaître dans ses œuvres associées à Hugo. Si l'on peut percevoir certains aspects en accord avec le grand poète romantique, on commence aussi à le voir explorer sa propre voie et montrer des signes de défi. En effet, dans *Gaspard de la Nuit*, le mot « grotesque » est rarement utilisé, tout comme le nom de Hugo. Cependant, comme le note Jean-Bertrand Barrère, en ce qui concerne la « fantaisie », Hugo et Bertrand exploraient chacun leurs propres techniques littéraires dans les années 1820 et 1830, lorsque le terme est devenu important. En ce qui concerne l'accent mis sur l'imagination, les deux hommes sont enracinés dans les courants plus sombres qui ont suivi le frénétique proposé à la Nodier. Bertrand a clairement appartenu à la génération romantique influencée par Nodier, Hugo et Hoffmann, c'est-à-dire aux courants littéraires qui sont passés du frénétique, au grotesque, au romantique, au fantastique et à la fantaisie, ainsi qu'au courant romantique souvent qualifié de « noir ».

Or les « fantaisies » de Bertrand, qui suivent ces procédés romantiques et de ces appellations diverses, peinent à se dégager, mais sont plus « savantes » et plus « complexes »¹, car il a fini par relever le défi de la poésie en prose, et non du roman, du vers ou du théâtre. Ainsi le chapitre V compare Bertrand aux autres genres qu'il a

¹ Voir *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean Richer, p. 10.

expérimentés afin d'examiner pourquoi il a choisi la prose et la forme caractéristique du « couplet » ou du « verset » dans lequel elle se divise. Après un premier séjour à Paris, il revient une nouvelle fois à Dijon entre avril 1830 et janvier 1833, où il s'essaie au journalisme républicain sous l'influence de la révolution de Juillet ou inspiré par *Hernani*. Néanmoins, tant au *Spectateur* qu'au *Patriote de la Côte d'Or*, il constate qu'il n'a aucun talent de journaliste ou de rédacteur en chef, et il perd sa place dans sa propre ville. Il revient à Paris, comptant sur son seul acquis, ses relations, comme il l'avait fait avec *Le Provincial* en 1828. L'année 1833 est la plus variée de la vie de Bertrand, qui produit non seulement un conte hoffmannesque mais aussi *Daniel*, une pièce à l'atmosphère grotesque, très proche du théâtre romantique que Hugo avait jadis érigé en idéal. Cette pièce, à la fois romantique et fantastique, avec ses éléments sataniques et abstraits, comme dans *Gaspard de la Nuit*, était une expérience stimulante qui échoua également à cause d'un manque de faisabilité sur une scène de théâtre. Bertrand revient donc à la poésie et à une nouvelle forme en prose qui s'inspire à la fois du vers et de la prose. La comparaison de ses œuvres et de leurs variantes montre qu'il s'est inspiré non seulement des méthodes poétiques traditionnelles, mais aussi des techniques de traduction en vigueur à l'époque. En outre, son attention stylistique est influencée par les modes romantiques, liées au romantisme noir, comme en témoigne la collaboration entre Hugo et Louis Boulanger. L'engagement de Bertrand en matière de typographie a également un précédent dans l'œuvre de Nodier, de sorte que ces explorations formelles de Bertrand ne peuvent toutes être considérées comme originales et exemptes d'influences romantiques. Cependant, malgré cette confirmation du processus à la mode de l'exploration thématique ou formelle romantique, le fait qu'elles soient condensées dans la courte forme d'un poème reste une caractéristique unique.

Cette complexité de *Gaspard de la Nuit* a également affecté sa réception. Le chapitre VI montre comment la première édition a été publiée après la mort du poète, et comment deux grandes formes de réputation sont apparues. Le testament de Bertrand à David d'Angers contenait des instructions concernant l'édition du recueil, avec des déclarations qui demandaient des réductions significatives dans la première préface et dans le texte. Il s'agissait d'une volonté destructrice, voire auto-négative, qui aurait pu détruire la structure du recueil, voire le sens de son titre. Les éditeurs Victor Pavie et Sainte-Beuve n'ont pas donné suite à cette volonté, même s'ils ont procédé à quelques modifications. *Gaspard de la Nuit* est donc resté sous une forme qui contient l'histoire ou le procédé sur lequel le poète avait travaillé pendant des années. Mais cela eut aussi pour conséquence que l'œuvre a été considérée comme celle d'un « poète romantique du passé trop tard » lorsque le manuscrit, dont la rédaction avait duré une dizaine d'années et la

publication environ cinq ans, a été révélé au public. Sainte-Beuve, en particulier, considérait Bertrand comme un malheureux martyr romantique, comme Gilbert, appartenant aux années 1820 et 1830. Certains, toutefois, hésitaient à appeler les œuvres de Bertrand par un nom de genre existant, et répondaient en les nommant « fantaisies ». Ces réactions sont devenues de plus en plus fréquentes à l'approche des années 1850. Ce changement coïncidait avec le regain d'intérêt, à partir des années 1850, pour le mot « fantaisie », qui avait été à la mode en tant que mot-clé du romantisme dans les années 1830 : Bertrand est apprécié par une nouvelle génération que l'on appellera également « fantaisiste » à cette époque. Il est traité cette fois comme un « poète moderne venu trop tôt » qui n'a pas été apprécié par l'ancienne génération. En particulier, l'attention portée par Baudelaire, qui partageait un intérêt pour la peinture avec Bertrand, a conduit à associer notre poète au « poème en prose » nouvellement créé. L'édition posthume de Charles Asselineau des *Œuvres complètes* de Baudelaire et la seconde édition de *Gaspard de la Nuit* de Bertrand, parue vers 1869, ont encore renforcé ce lien. Ces changements dans la réception de Bertrand semblent avoir été influencés par les aspects romantiques et antiromantiques qui coexistent en lui : il a toujours eu un esprit de révolte, apprenant du passé mais essayant aussi de résister aux formes et aux genres existants. C'est certainement l'esprit de révolte impliqué dans le mot-clé du romantisme des années 1830 « fantaisie » qui est l'essence même de Bertrand, mais l'objet de son défi n'est pas seulement le classicisme, il est aussi le romantisme lui-même. L'objet à dépasser change constamment : pour Bertrand, c'était Hugo et les autres grands romantiques, et pour Baudelaire, c'était la longue période du romantisme, qui incluait aussi Bertrand. L'époque du symbolisme et du vers libre, puis celle du surréalisme, ont attiré l'attention sur le processus de leurs conflits précédents. Pour comprendre ces mouvements répétés, c'est-à-dire pour considérer la question plus large de la libéralisation de la poésie, il faut garder à l'esprit que *Gaspard de la Nuit* a survécu non pas parce qu'il était à l'origine un « poème en prose », mais parce que sa réputation avait été faite par la génération qui se liguaient contre le romantisme, ainsi que par la publication de la deuxième édition.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Est-ce la poésie ? c'est de la fantaisie toujours.

Lettre d'Arthur Rimbaud À Georges Izambard, 13 mai 1871.

Fantaisies stratégiques de Bertrand

Au terme de ce parcours dans la poétique de Bertrand, en prenant pour guide l'origine et les caractéristiques du mot « fantaisies » qu'il a choisi pour *Gaspard de la Nuit*, nous sommes saisie par la complexité de ce concept qui, à travers tous ses développements, est devenu très difficile à définir. Car il faut tenir compte non seulement de la richesse du terme « fantaisie » lui-même, mot-clé des romantiques de l'époque, et des intentions du poète, mais aussi des circonstances changeantes du recueil, qui a connu de multiples détours avant sa publication et son évaluation. Dans *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, le mot « fantaisies » est constamment répété, aussi bien dans le titre que tout au long du livre. Après la préface et avant le début de la partie principale, on trouve une autre page de titre avec les mots « Les / Fantaisies / de / Gaspard de la Nuit¹ » disposés en triangle. Ensuite, les pages d'annonce au début et à la fin de chaque chapitre comprennent également ces mots, insérés, cette fois-ci, en triangle inversé « comme un refrain, une antienne² » : « Ici commence le premier / livre des Fantaisies / de Gaspard / de la / Nuit » et « Ici finit le premier / livre des Fantaisies / de Gaspard / de la / Nuit »³. Le mot « fantaisie » a d'abord signifié imagination ou chose imaginée et a été populaire en tant que terme musical ou pictural. Puis, à partir du XIX^e siècle en France, et plus particulièrement au début des années 1830, il a été utilisé pour des œuvres littéraires. Cependant, les « fantaisies » de Bertrand, écrites au pluriel et répétées avec insistance, ajoutent leurs propres nuances, ce qui les rend plus appropriées à sa poésie. Ses pièces, ainsi désignées, ne sont pas essentiellement un « poème en prose », mais des caprices ou des chimères « dangereuses » et « monstrueuses » qui échappent sans cesse à toute définition. L'une de ses caractéristiques est qu'elle a constamment changé, ayant adopté les courants littéraires du moment. L'ambition littéraire de Bertrand, qui les a fait naître, et son moteur pour une nouvelle littérature, se manifestent clairement

¹ Voir annexe.

² Christine Marcandier et Sandrine Bédouret-Larraburu, « *Gaspard de la Nuit* » d'Aloysius Bertrand, Neuilly, Atlande, coll. Clefs concours-lettres XIX^e siècle, 2010, p. 59.

³ Voir annexe.

dans sa confession sur *Gaspard de la Nuit* : « ce livre de mes douces prédilections, où j'ai essayé de créer un nouveau genre de prose⁴. » Rappelons maintenant étape par étape les « prédilections » qu'il a utilisées pour créer son nouveau genre selon notre thèse.

Certes, Bertrand refuse de montrer « quelque belle théorie littéraire » dans la préface de *Gaspard de la Nuit*, non pas parce qu'il n'avait pas de méthode poétique spécifique ou d'indice. Au contraire, ses « fantaisies » demeurent « un titre, un programme esthétique⁵ » et il est essentiel qu'elles ne soient pas définies d'emblée, en tant qu'« un nouvel amalgame qui tient du mélange des genres [...] et du mélange des tons⁶ », et qui ne cessent de changer. Ce caractère insaisissable recoupe les caractéristiques du mot « fantaisie » décrites par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah : « son essence est précisément de refuser toute essence⁷. » Bertrand lui-même déclare vouloir agir comme s'il cherchait à cacher les coulisses d'un théâtre d'ombres ou les fils d'une marionnette⁸. Il ose ne pas expliquer la définition du nouveau genre qu'il tente, disant qu'il suffit de signer son œuvre « Gaspard de la Nuit ». Se donner la peine de remonter ses fils cachés pourrait même aller à l'encontre de l'intention du poète qui a écrit : « Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire, avant que les commentateurs ne l'obscurcissent de leurs éclaircissements⁹. » Cependant, notre tentative d'organiser et d'analyser ses « fantaisies » apparaissant dans ce livre, qui a échappé plusieurs fois à l'oubli et qui a laissé sa marque comme un tournant important dans l'histoire littéraire, par de nombreuses découvertes matérielles et recherches récentes, correspond au souhait de l'auteur : délivrer « le frêle essaim de [s]es esprits qu'auront emprisonnés si longtemps des fermaux de vermeil dans une geôle de parchemin¹⁰ ». En effet, l'œuvre de Bertrand est immédiatement associée au genre du « poème en prose », à tel point que les intentions des « fantaisies » n'ont pas souvent été prises en compte, déconnectées de l'époque à laquelle elles ont été écrites. L'indice laissé par le poète, le nom « Gaspard de la Nuit », et le titre du recueil créé par l'ajout des mots « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », nous ont permis de suivre l'origine et le processus d'émergence de ses « fantaisies ».

L'agencement des évolutions du sens du mot, qui s'appuie sur les dictionnaires,

⁴ Lettre de Bertrand à David d'Angers, 18 septembre 1837 ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 900.

⁵ Christine Marcandier et Sandrine Bédouret-Larraburu, *op. cit.*, p. 59.

⁶ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit. Gaspard de la Nuit*, Presses universitaires de France-CNED, 2010, p. 128.

⁷ *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Cribles, 2003, p. 9.

⁸ « Préface » de *Gaspard de la Nuit* ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 105.

⁹ « À M. Charles Nodier » ; *ibid.*, p. 251.

¹⁰ « À M. Victor Hugo » ; *ibid.*, p. 107.

montre que la vie de Bertrand, né en 1807, coïncide avec une période de changement important en France des termes de « fantaisie » et de « fantastique ». Or il n'a pas utilisé le mot « fantaisies » dans ses œuvres dès le début. Au départ, elles étaient surtout en prose, appelées « chroniques », puis elles ont pris une atmosphère picturale et ont été connues sous le nom de « bambochades ». Un échange avec les romantiques vers 1828 a également donné lieu à un projet de livre intitulé *Bambochades romantiques*, mais au moins deux échecs d'impression ont transformé ce titre en celui que nous connaissons aujourd'hui. Ces événements se sont produits lors de la transition des modes littéraires des années 1820 aux années 1830 : d'une part, l'avènement du romantisme et l'expression de ses tendances sombres, que Charles Nodier nomme « frénétique » ; d'autre part, la mode des traductions d'Hoffmann et la tendance « fantastique ». Le terme « fantaisies », qui apparaît dans le recueil de Bertrand entre 1833 et 1836, est adopté comme pouvant les absorber.

Il existe de nombreuses théories sur l'origine de « Gaspard de la Nuit », qui n'est pas seulement le titre, mais aussi le nom du personnage. Or la présence de Jean-Gaspard Debureau, acteur de pantomimes et héros de la jeunesse romantique française de l'époque, est particulièrement importante concernant le clown en tant qu'artiste, allégorie que Bertrand affectionnait également et qu'il utilisait souvent, ce qui nous a conduit à son découvreur, Charles Nodier. Lorsque ce dernier décrit Debureau comme un diable et un clown plein de poésie, cela nous semble s'appliquer directement à l'existence de « Gaspard de la Nuit ». Nodier, à qui est dédié le dernier poème du recueil de Bertrand, est aussi celui auquel on aboutit lorsqu'on remonte aux origines de « Scarbo » ou d'« Aloysius ». En particulier, les nombreux poèmes de Bertrand nous permettent de constater que son regard s'est porté sur les premières œuvres de Nodier, comme *Smarra* (1821) et *Trilby* (1822), qui appartiennent au courant sombre des années 1820.

Cependant, ces intérêts de Bertrand sont élargis par les évolutions de Nodier lui-même. Ce dernier, à l'approche de 1830, manifeste son intérêt pour la littérature « fantastique » avec des articles comme « Fantastique en littérature », puis pour le terme « fantaisie », qui met l'accent sur l'imagination. Il reconnaît qu'Hoffmann, et non lui et sa « frénétique », est porteur d'un nouveau courant littéraire. Cet écrivain a ensuite été associé à l'adjectif « fantastique », mais on le qualifiait parfois de « roi du rêve et de la fantaisie¹¹ ». Ainsi, à la suite de la considération sur l'origine de « Gaspard de la Nuit » et sur sa relation avec Nodier, qui apparaît comme une figure-clé, nous trouvons le nom d'Hoffmann, qui est le catalyseur du sous-titre « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », apparaissant naturellement en tant qu'élément logique du flux de l'histoire

¹¹ Gustave Planche, « De la haine littéraire », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} octobre 1831, p. 518.

littéraire française. *Fantasiestücke in Callots Manier* a été attribué comme source de ce sous-titre. Tout en suivant le processus de traduction de cet écrivain allemand, nous avons constaté que notre poète s'était, en fait, inspiré des divers contes d'Hoffmann, publiés de manière dispersée par des périodiques. Nous avons même trouvé des œuvres qui faisaient déjà référence à Callot et à Rembrandt. Bertrand a été séduit par le mélange des arts et des éléments que recherchait Hoffmann, écrivain, musicien et peintre. Il avait une pratique hoffmannienne, ayant publié le récit « Perdue et retrouvée » avec la mention « conte fantastique ». Sainte-Beuve pensait que le recueil de Bertrand aurait dû paraître en 1830, à l'apogée du genre, alors que les jeunes romantiques tels que Balzac, Musset, Nerval et Gautier privilégiaient le « fantastique ». Cependant, Bertrand a changé le titre de son recueil entre 1833 et 1836, ce qui semble légèrement décalé par rapport à l'apogée de l'engouement pour Hoffmann. À ce moment-là, la popularité d'Hoffmann et la mode littéraire « fantastique » qui lui était associée avaient commencé à s'estomper. *Keepsake fantastique*, un autre titre proposé par Bertrand, a donc été écarté, laissant la place à celui comprenant le mot « fantaisies ». Mais Bertrand a rompu le contraste entre Rembrandt et Callot, qu'il avait établi dans le titre, dans la préface du recueil. Tout en ajoutant les noms de nombreux peintres, il écarte le mot « tableaux » afin d'éviter un parti pris pour la seule peinture. Il prend note ainsi de l'engouement pour Hoffmann et l'a intégré dans son œuvre, mais il s'est éloigné du mot « fantastique » qui était directement lié à lui et à son style de conte, au point d'être devenu un substantif en tant que genre littéraire. Il a choisi le mot « fantaisie », qui laisse une place à la liberté, et l'a mis au pluriel, devenant ainsi complexe et non défini. Les « fantaisies » de Bertrand s'enracinent donc dans les courants sombres du romantisme français des années 1820 et 1830, constituant un mélange qui ne cesse de s'étendre, intégrant toutes les modes de l'époque.

Mais le choix de Bertrand pour *Gaspard de la Nuit* est différent du conte, de la nouvelle ou du roman de Nodier et d'Hoffmann. Il s'agit d'une brève prose blanchie, « comme si le texte était de la poésie ». L'originalité de ses « fantaisies » réside dans la compatibilité de deux traits contradictoires : leur polysémie ou leur ambiguïté, et leur « forme condensée et précieuse¹² » en tant que poèmes immédiatement reconnaissables comme siens. En considérant son intention de choisir la prose pour ces effets, il importe de revenir à la question complexe de la position du poète vis-à-vis du romantisme. En effet, il existait deux mouvements contradictoires chez Bertrand, favorable à la « fantaisie » en tant que mot-clé du romantisme, dans le sens de la liberté artistique et de la rébellion contre les cadres existants, tout en essayant d'aller plus loin par les nouveaux

¹² Lettre de Stéphane Mallarmé à Victor Pavie, [février 1866] ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 981.

moyens de la prose. Cette contradiction peut se comprendre, entre autres, en suivant sa relation avec le chef de file des romantiques, Victor Hugo, à qui il dédie un poème au début de *Gaspard de la Nuit*, mais qui n'apparaît pas dans les recherches sur le titre du recueil. Bien que nombre de ses œuvres l'aient imité et cité, elles ont été, en grande partie, retirées du recueil qui était le point culminant des tentatives de Bertrand. Seules les pièces qui peuvent être lues comme des ironies ou des défis à son égard sont conservées. Néanmoins, il reste de nombreuses similitudes avec les arguments de Hugo, bien qu'implicites, comme l'intérêt de ce dernier pour Callot en tant qu'exemple de la sublimation des choses « grotesques » en art par l'imagination, ou « fantaisie ». En effet, comme l'indique Jean-Bertrand Barrère, Hugo a, lui aussi, jusque dans les années 1830, expérimenté de temps à autre des modes littéraires, à commencer par le frénétique et le grotesque, et exploré l'une de ses propres politiques littéraires, la « fantaisie ». On peut donc dire que les « fantaisies » de Bertrand ont émergé du même terreau que la « fantaisie » de Hugo. En d'autres termes, le poète faisait clairement partie de la génération romantique qui a conduit à Nodier, Hugo et Hoffmann, c'est-à-dire d'un courant littéraire qui passe donc du frénétique au grotesque, au fantastique et à la fantaisie, courant qualifié de « noir ». Mais Bertrand se situe « consciemment et stratégiquement à la marge¹³ » de cette généalogie. Il pensait qu'il fallait une « fantaisie » plus composite pour inclure la prose comme celle de Scott qu'il appréciait.

Au-delà du frénétique, du fantastique ou du grotesque, nous retrouvons toujours le mot-clé du mouvement romantique, la « fantaisie », qui existe depuis les années 1830. Il s'agit moins d'un concept formant un genre ou d'un mode d'expression cohérent que d'un mot d'ordre de liberté artistique doté d'un esprit de rébellion et d'un accent mis sur l'imagination. Les « fantaisies » de Bertrand, quant à elles, s'inscrivent dans cette démarche, mais s'en distinguent par leur forme plurielle. On pourrait aussi dire qu'il a tenté de la transformer en la complexifiant, tout en l'englobant. Notre poète a orienté sa stratégie dans une direction plus originale, en ajoutant un changement : une poésie qui s'appuie sur la prose. Il a fait ce choix après avoir essayé tous les autres genres. En particulier, l'introduction de la poésie en langue étrangère par Loève-Weimars, qui deviendra célèbre pour ses traductions d'Hoffmann, et par Émile Deschamps, ainsi que d'autres, élargit encore son horizon. La traduction montre aux poètes français des exemples de ce qu'est la poésie, même lorsqu'elle est écrite en prose, c'est-à-dire que « le vers n'est pas toute la poésie¹⁴ ». Outre l'assouplissement de la rime, la réduction de la

¹³ Nicolas Wanlin, « Liminaire », dans *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, actes du colloque de l'École normale supérieure et de la Sorbonne, 23 et 24 novembre 2007, sous la direction de Nicolas Wanlin, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Colloques de la Sorbonne, 2010, p. 10.

¹⁴ Louis Aragon, *Chroniques du bel canto*, Genève, Albert Skira, 1947, p. 165.

prose est également testée : Bertrand travaille sur les premières chroniques, les réduisant de plus en plus pour les faire ressembler à de la poésie. Cependant, ces préoccupations auditives et visuelles ne se situent pas en dehors de la tendance romantique. Au contraire, les caractéristiques du romantisme noir – les nuits et les rêves d'Edward Young et d'E.T.A. Hoffmann, les estampes et les dessins de Louis Boulanger et de Victor Hugo – constituent une part importante de *Gaspard de la Nuit*. L'engagement en faveur de l'imprimé a également eu un précédent précoce dans *l'Histoire du roi de Bohême et de sept châteaux* de Nodier, mais Bertrand s'en distingue par sa volonté de faire apparaître la « poésie ». Ainsi, ses « fantaisies » sont un catalogue des modes romantiques condensées, aussi qu'une petite forme de poésie nouvelle : frénétique, grotesque, fantastique, fantaisie noire romantique, fantaisie typographique, etc. Habillée d'une atmosphère sombre et de marges ingénieuses, l'œuvre de Bertrand est comme une estampe, un art du contraste entre le noir et le blanc, et pourtant, elle aurait pu être une partition écrite dans une nouvelle musique séparée de la rime, ce qui fascina Maurice Ravel. Entre vers et prose, les brèves phrases encadrées dans les marges empruntent la terminologie de la chanson (couplet), de la prose (alinéa) ou du vers (strophe), car aucun autre vocable ne pouvait faire « la synthèse en donnant un nom à cette hybridation¹⁵ ». Or nous trouvons que le terme « fantaisies » est justement celui qui est capable de remplir la difficile mission d'exprimer l'envol de l'imagination de Bertrand, au-delà des différents cadres existants, sans la fixer, grâce aux caractéristiques du mot originel « fantaisie ».

Les « fantaisies » de Bertrand, englobant les procédés alors à la mode, deviennent originales par leur forme raffinée. Elles peuvent être qualifiées de « polyvalentes » et « fragmentaires ». Leur caractère complexe, faisant coexister un esprit romantique et antiromantique, se reflète également dans les deux évaluations contrastées qui ont suivi leur publication. La première édition de *Gaspard de la Nuit*, en 1842, a même été considérée, en raison de sa lenteur, comme un vieux vestige romantique nostalgique. La réputation de « poète romantique trop tard » est partagée par les critiques des années 1840 qui suivent Sainte-Beuve. Cependant, nombreux sont ceux qui hésitent à évaluer l'œuvre de Bertrand selon les catégories existantes et choisissent de la qualifier de « fantaisies » à l'approche des années 1850. Cela coïncide avec le moment de l'histoire littéraire où le terme « fantaisie » entre dans sa deuxième mode après la fièvre des années 1830. Une nouvelle génération artistique, que l'on qualifie parfois de « fantaisiste », se demande comment dépasser l'ancien romantisme et ce qu'il faut en apprendre. Elle se rassemble à nouveau autour de ce mot d'ordre qu'est « fantaisie ». La *Revue fantaisiste* de Catulle Mendès, en 1861, procède à l'exhumation des romantiques autrefois marginalisés et peu

¹⁵ Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 109.

appréciés, et Bertrand est inclus dans « la constellation du “désenchantement” romantique¹⁶ ». Il sera même traité comme un « poète moderne trop tôt ». Arsène Houssaye, qui déclare que « la muse de Jacques Callot était la Fantaisie¹⁷ », et Baudelaire, notamment, se consacrent, comme Bertrand, à l'étude de la peinture. Lorsque Baudelaire qualifie la liberté de la « fantaisie » picturale de dangereuse, comme le « poème en prose », il nous semble qu'il pense à Bertrand. Il prend *Gaspard de la Nuit* comme point de départ et nomme ses nouvelles compositions « Petits Poèmes en prose ». Charles Asselineau, qui reprend leur publication après la mort de Baudelaire, fait paraître également une deuxième édition de *Gaspard de la Nuit*, la première de la série « Curiosités Romantiques ». L'absence de définition claire et univoque du « poème en prose » sert au moins d'« idée régulatrice pour l'invention et la perception de genres nouveaux, au croisement de la prose et de la poésie, qui ne peuvent se dire selon les appellations connues¹⁸ ». De fait, ce « poème en prose » devient une « désignation générique » qui construit « une constellation de formes et de genres poétiques avec le matériau de la prose » de manière dynamique¹⁹. Les « fantaisies » de Bertrand ont ainsi également été englouties par cette appellation, ce que le poète n'avait pas prévu, mais il a marqué l'histoire de la littérature grâce à elle.

Le feu follet menant à la liberté poétique

À la fin de ce travail, au cours duquel nous avons suivi le processus de création et la destination des « fantaisies » de Bertrand, nous nous retrouvons confrontée à une contradiction inhérente à cette nouvelle tentative. Les mots de Suzanne Bernard sur le « poème en prose » s'appliquent en fait à toutes les velléités de poésie visant la liberté : « Le poème en prose veut aller au-delà du langage, et il se sert du langage ; briser la forme, et il crée des formes ; échapper à la littérature, et le voilà devenu un genre littéraire catalogué²⁰. » Tant qu'il s'agit de poésie, même si elle rompt avec les formes existantes, une certaine cohésion est nécessaire ; mais chaque fois qu'une nouvelle forme est établie, elle n'est plus libre et doit être à nouveau brisée. Certes, la pièce de Bertrand, divisée en plusieurs strophes, apparaît bien comme une forme fixe. Pour Gustave Kahn, qui, plus

¹⁶ Nicolas Wanlin, « Liminaire », art. cit., p. 10.

¹⁷ Arsène Houssaye, « Jacques Callot », *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1842, p. 970.

¹⁸ Dominique Combe, « Le Cercle herméneutique du genre », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, coll. Didact français, 2010, p. 238.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959, p. 12.

tard, prônera le vers libre, la méthode de notre poète n'est que celle de la « formule » ou de la « technique » :

Il y a deux formules de poème en prose : l'une, plastique, sobre, stricte, apportée par Louis Bertrand : l'autre, chantante et musicale, innovée par Baudelaire dans cette merveille, *Les Bienfaits de la Lune*. Je dis : techniquement : car, pour le fond même, il y a aussi le poème en prose de M. Stéphane Mallarmé, qui transforme l'anecdote pittoresque de Bertrand et l'élève à la beauté du symbole, celui de Rimbaud, et puis il y a *La Tentation de saint Antoine*, chantante à la première version, résumée et plastique dans sa formule complète. Mais, techniquement, tous les poèmes en prose jusqu'ici connus peuvent être ramenés à ces deux gammes de sonorités²¹.

Le nom de Bertrand est ici placé aux côtés de ceux des poètes ultérieurs, et son statut de fondateur du « poème en prose » semble être fermement établi. Cependant, il est détaché « des années 1830 qui ont vu naître sa poésie²² », et sa nouveauté formelle semble être au centre de l'attention. Il est probablement vrai que les recherches formelles de Bertrand allaient conduire les générations suivantes²³, mais ses pièces « restent bel et bien des fantaisies, avec tout ce que le terme comporte de vague²⁴ ». De fait, les écrivains cités ci-dessus ne semblent pas non plus étrangers au mot « fantaisie ». Celui-ci apparaîtra à plusieurs reprises dans l'histoire littéraire comme un mot d'ordre de liberté. L'esprit de liberté de la *Revue fantaisiste*, fondée par Catulle Mendès en février 1861, qui prétendait suivre « notre fantaisie », est repris par *Le Parnasse contemporain*, dans lequel Rimbaud aspire tant à entrer²⁵. Ce dernier ayant donné à « Ma Bohème », bien que sonnet, le sous-titre de « Fantaisie », ce mot sera lié au thème de la « bohème » ou du « vagabondage ». Cette orientation, qui mène à un voyage insouciant, était aussi celle de la « fantaisie » de Nerval, Gautier et Hugo²⁶. Flaubert, suggéré dans la citation ci-dessus comme l'auteur de

²¹ Gustave Kahn, « Daniel Lantrac : *L'Imagier du soir et de l'ombre* (Mercure de France) » [compte rendu], *La Revue blanche*, n° 119, 15 mai 1898, p. 153. Kahn a dédié à Bertrand deux poèmes qui mettent en pratique sa méthode. Voir Akane Miyazaki, « Deux poèmes inédits de Gustave Kahn. "Aloysius" et "À la manière d'Aloysius" », *Revue Bertrand*, n° 5, 2022, p. 187-196.

²² Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, p. 10.

²³ Voir également André Breton, « Conférences d'Haïti, VI » dans *Inédits I ; Œuvres complètes* d'André Breton, édition établie par Marguerite Bonnet, publiée, pour ce volume, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1999, p. 299.

²⁴ Luc Bonenfant, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, coll. Littérature(s), 2002, p. 252.

²⁵ Hisashi Mizuno, l'entrée « fantaisie », *Dictionnaire Rimbaud*, sous la direction d'Adrien Cavallaro, Yann Frémy et Alain Vaillant, Éditions Classiques Garnier, 2021, p. 287.

²⁶ Voir notamment la deuxième partie de *La Fantaisie de Victor Hugo* de Jean-Bertrand Barrère, t. I, José Corti, 1949, p. 169-303.

La Tentation de Saint Antoine, n'est pas une exception²⁷. La génération suivante a dépassé Kahn et les symbolistes, dont beaucoup ont été dispersés de manière éphémère par la Première Guerre mondiale. Or, un nouveau groupe existe vers 1910, autour de Francis Carco, et se nomme « fantaisiste »²⁸. Qualifié de « surréaliste dans le passé²⁹ » par André Breton, Bertrand sera considéré comme un poète encore plus moderne. Cependant, la réflexion de Louis Aragon semble bien saisir sa caractérisation en tant que « marginal » dans l'histoire littéraire :

Pour la première fois, le poète semble parler *d'ailleurs*, et longtemps je me suis demandé pourquoi. Je me suis peu à peu assuré que ce dépaysement de la voix vient du fait qu'alors l'auteur se tenait en un lieu nouveau, étrange, étranger : il était au seuil du poème en prose, d'un poème à l'état naissant. Ce qu'il a écrit garde pour nous l'étonnement qu'il en eut, de l'audace tremblante qu'il éprouvait à ne pas rimer, à ne pas aller à la ligne, ou seulement au bout d'une strophe hérétique. La poésie de *Gaspard de la Nuit*, c'est celle d'une porte qui s'ouvre, d'un gond qui tourne, et il faut plaindre ceux qu'une porte qui s'ouvre a cessé d'émerveiller³⁰.

Bertrand est à la porte du « poème en prose » ou du « poème à l'état naissant ». Cela ne signifie pas nécessairement qu'il se situe dans ce genre. La comparaison de *Gaspard de la Nuit* avec une porte ouverte nous rappelle les « fantaisies » que Bertrand évite de définir dans sa préface et qu'il laisse ouvertes. Dans sa technique du poème entouré de marges, il utilise le mot polysémique « fantaisie » et le met au pluriel, pouvant ainsi suggérer n'importe quel art ou élément. Comme Max Milner l'écrit, Bertrand « échappe à la chronologie³¹ », laissant toujours une échappatoire tout en gardant vagues les « fantaisies ». Ces dernières ont une telle souplesse qu'elles peuvent suivre les hauts et les bas de la « fantaisie » dans l'histoire littéraire, qui a duré des années 1820 aux années 1860, voire jusqu'au XX^e siècle. Elles constituent la lutte du poète, qui se montrait soucieux de respirer l'air de l'époque romantique et de la dépasser, une stratégie pour résister au destin du genre qu'il faut briser dès que la forme est solidifiée. « Je marque mon jeton à ce jeu de la vie³² » déclarait-il. Ainsi, nous voyons l'œuvre qu'il a passé sa

²⁷ Voir Thierry Dussard, *Fantaisie vagabonde : en Bretagne avec Flaubert*, Paulsen, 2021.

²⁸ Voir *Les poètes fantaisistes : une anthologie*, édition critique par Jean Serroy, Éditions Classiques Garnier, 2021.

²⁹ André Breton, « Manifeste du surréalisme » (1924) ; *Œuvres complètes* d'André Breton, éd. cit., t. I, 1988, p. 329.

³⁰ Louis Aragon, *Chroniques du bel canto*, Genève, Albert Skira, 1947, p. 168.

³¹ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire : 1772-1861*, José Corti, 1960, t. II, p. 199.

³² « À M. Charles Nodier » ; *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, éd. cit., p. 251.

vie à créer, grâce à cette stratégie, gagner le pari de devenir « une trouvaille³³ » pour les générations futures. Certes, il n'existe pas de règles générales ni de comportement unique pour la « fantaisie », mais plutôt « autant de poètes, autant de tempéraments, autant de fantaisies³⁴ ». Mais la chance de Bertrand est que son œuvre des « fantaisies » ne cesse de devenir la fleur des arts ou le feu du « falot³⁵ » guidant vers la liberté, pour la curiosité des écrivains suivants, animés par le même « esprit de résistance³⁶ », de « fantaisie », qui tentent de porter « sur le monde qui l'entoure un regard dépouillé de l'habitude³⁷ ». Tel était le souhait de Bertrand, poète moderne qui désirait voir fleurir sa « giroflée³⁸ » chaque printemps.

³³ « À M. Victor Hugo » ; *ibid.*, p. 107.

³⁴ Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo, op. cit.*, t. I, p. XXVII.

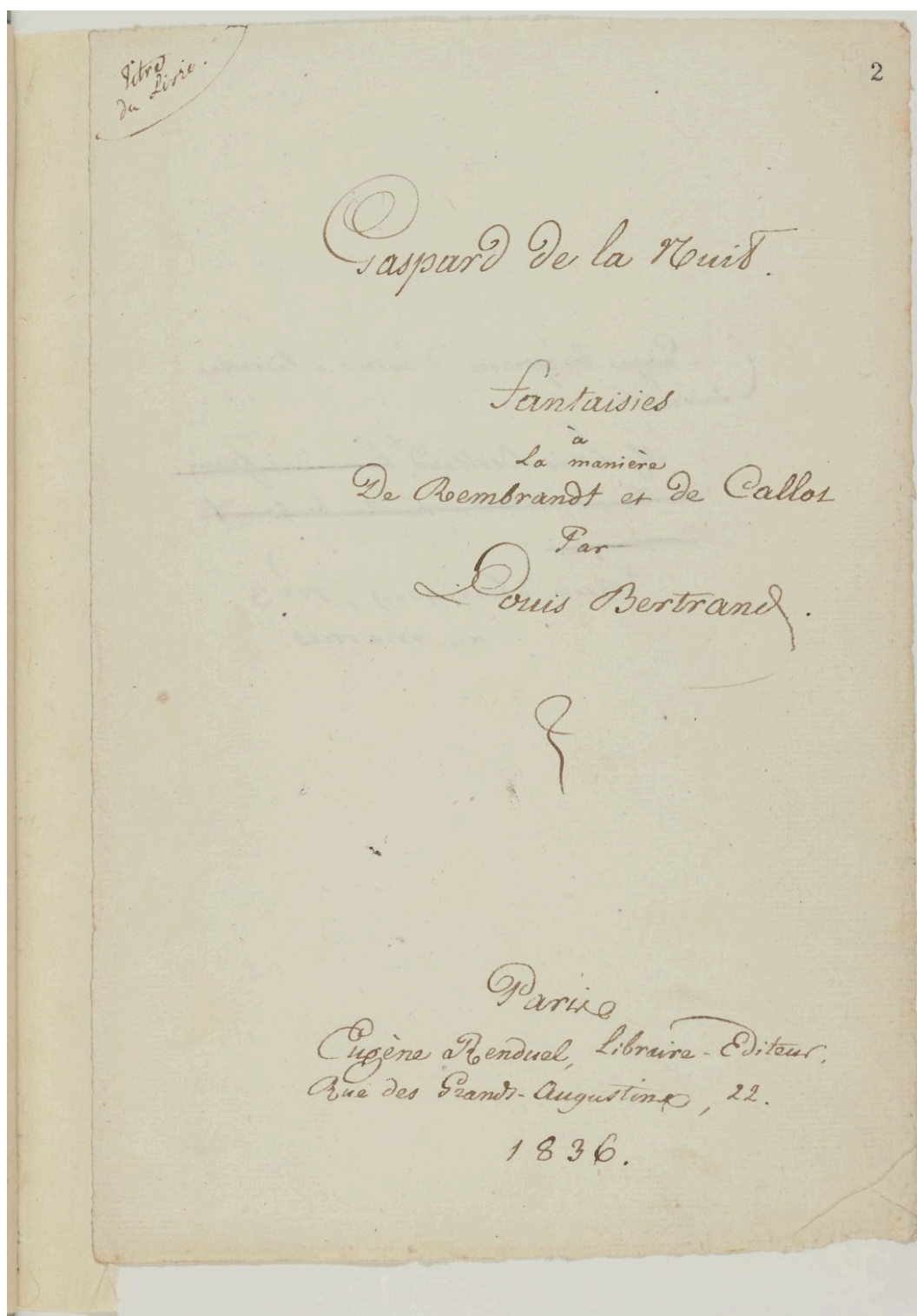
³⁵ « Le Falot » ; *Œuvres complètes d'Aloysius Bertrand*, éd. cit., p. 143-144.

³⁶ Claude Pichois et Michel Brix, *Dictionnaire Nerval*, avec la collaboration de Jacques Bony et de Hisashi Mizuno, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 195.

³⁷ Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo, op. cit.*, t. I, p. XXVII.

³⁸ « À M. Charles Nodier » ; *Œuvres complètes d'Aloysius Bertrand*, éd. cit., p. 252.

ANNEXE



Page de titre du manuscrit autographe de *Gaspard de la Nuit*, BnF, Département des manuscrits, NAF 25276 (source gallica.bnf.fr.), p. 2 r°.

Dessin d'un encadrement
pour le texte.

Paraphrase de la nuit.

4

Sautaisies à la manière de Rembrandt, de Callot, de

Ces encadrements doivent être les plus longs et les
plus historiques qu'il se pourra. Le caractère général
du dessin sera moyen âge et fantastique.

L'artiste placera dans son dessin, au milieu
ou dans un coin de la bande du haut de la page, le
Jacquemart de Dijon qui se trouve gravé dans la
2^e année du magasin historique. C'est un important.

Je vais indiquer à l'artiste les sujets qui me
semblent les plus faciles à exécuter. — C'est à son
talent de les tenir parti et de les combiner ensemble.

Livre I.

Des cigognes au long cou volant autour d'une
église flamande. Thorax gothique (celui de Dijon indigène) — la servante
ancienne école. D'une botellerie flamande, accablant de une fenêtre
un faisan mort. (voir pour ce dessin sujet la page
intitulée: Harlem. page 23 du manuscrit.)

Des sermons et des sermons partant pour le sabbat
en descendant par les cheminées à califourchon sur des
balais, des qui cettis. Des yeûs à faire la (voir le
dépôt pour le sabbat, page 64.)

Livre II.

Le fâlot de papier d'une vieille femme d'infirmité
craie d'un coup de vent, et un esprit qui s'y étend
refugié contre l'orage au toit à demi brisé, et couchant
du feu comme un serpent dans l'astig. (voir le
fâlot, page 94.)

Livre III.
Faulxatique - manusc. gr.



Voici quelques uns des Figures épar dans les
pièces composant le Livre II. L'auteur choisira.

La terre sous la forme d'une fleur dont le
calice, au lieu de pistil et d'étamines, est surmonté
de la lune et des étoiles. (La chambre gothique, 117)

Un quème qui boit l'écaille d'une langouste. (118)

Une fée qui berce dans une cuirasse
un enfant mort. (119)

Un chevalier qui trempe son gantelet dans
une beuvette. (120)

Le squelette d'un languereux enfermé
dans une boiserie. (121)

Un lutin sous la forme d'un fusil qui
tombe de la queue d'une sorcière. (Scarbo, 122)

Un esprit sous la forme d'une boiserie
qui va s'étonner. (123)

Un homme nommé eudorin que Scarbo,
le vain du cauchemas emmaillotté dans un jeu de
serpent. (Le linceul, 124)

Un quème diffondant vaillant des pièces
d'or sur un toit, au clair de la lune. (Le feu, 125)

La lune piquant les oreilles dont il
tombe des vers-luisans. (126)

Scarbo le vain du cauchemas au p
crins d'une blanche cavale qui fuit. (Céans, 127)

La lune tirant la langue comme
un genda. (Le clair de lune, 128)

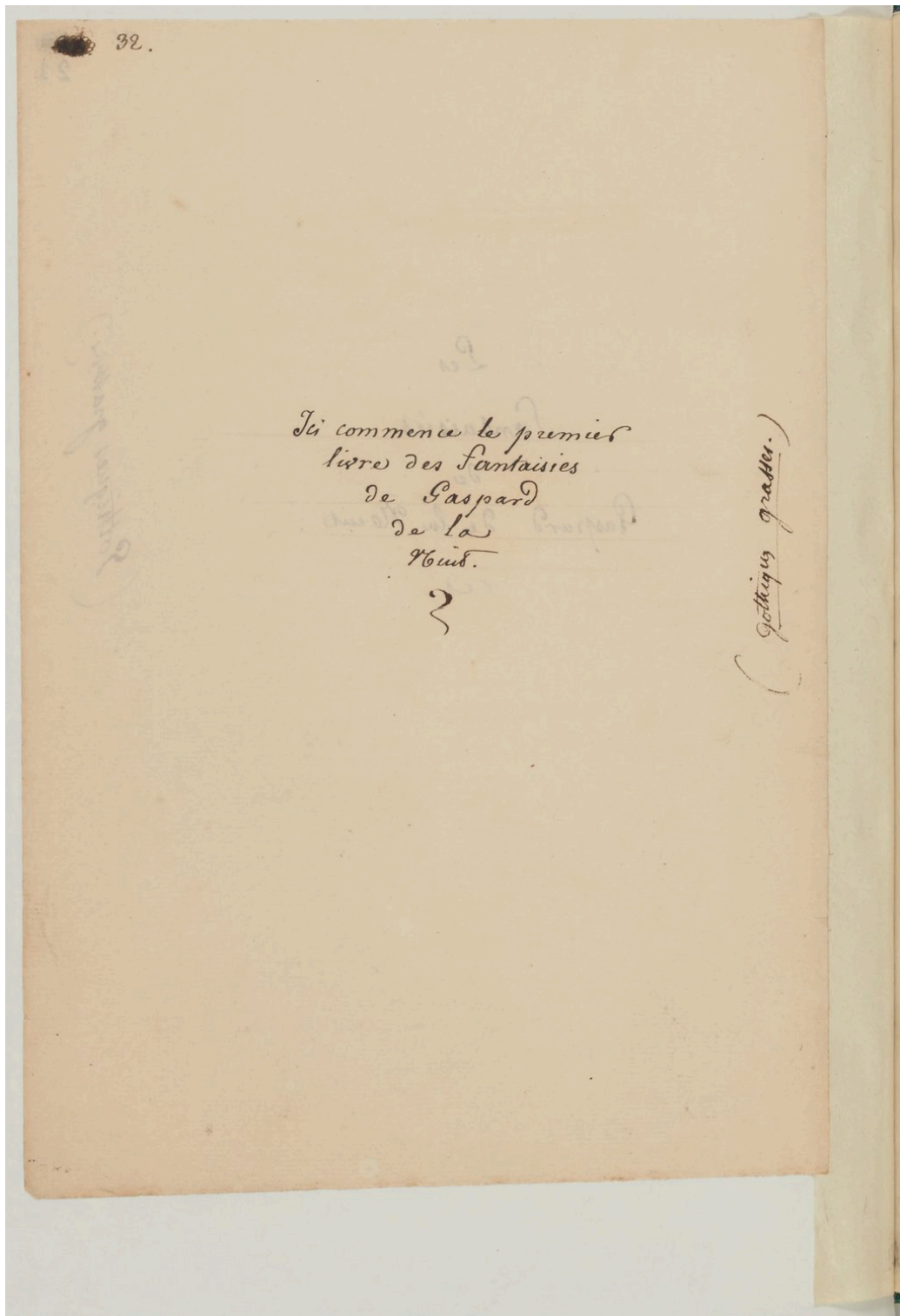
Des magiciens dessous une ronde
sur une cloche qui se dévise noire sur l'écaille de la
lune. (La ronde sous la cloche, 129)



Les
Fantaisies
de
Gaspard de la Nuit.

(Poétiques grutes)

Page faisant suite au poème dédié à Hugo :
« Les / Fantaisies / de / Gaspard de la Nuit » ; *ibid.*, p. 21 r°.



Exemple d'une page qui annonce le début du livre :
« Ici commence le premier / livre des Fantaisies / de Gaspard / de la / Nuit » ;
ibid., p. 21 v°.

119
239.

Silves.

~~Fantaisies Diverses~~

Ma chaumière.

1.

9

Page du titre du sixième livre avec un titre rayé :
« Fantaisies diverses » ; *ibid.*, p. 119 r°.

BIBLIOGRAPHIE

Les chiffres entre crochets renvoient à l'année de la première publication.

I. Œuvres d'Aloysius Bertrand

Manuscrits et dessins

Gaspard de la Nuit [manuscrit], Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 25276.

Gaspard de la nuit, fantaisie à la manière de Rembrandt et de Callot [dessins de Louis Bertrand], Bibliothèque municipale d'Angers, Réserve Belles Lettres 1443 bis, [1836-1841].

Monsieur Robillard ou Un Sous-lieutenant de hussards, folie vaudeville en un acte [manuscrit], Bibliothèque municipale de Dijon, Fonds Hendi Breuil, Ms 3145 ; certaines parties ont également été publiées dans la revue : *Le Pont de l'épée* (Dijon), n° 9, février 1960, p. 72-77.

Éditions d'œuvres de Bertrand

Le Keepsake fantastique. Poésies, chroniques et essais. Théâtre inédit. Correspondance par Aloysius Bertrand, publié par Bertrand Guégan, avec des bois et des lithographies de Celestin Nanteuil, Deveria, Johannot, Rogier etc., La Sirène, coll. Collection romantique, 1923.

Le Keepsake fantastique par Aloysius Bertrand, préface de Jean-Michel Goutier, Plasma, coll. Les Feuilles vives, 1980.

Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses par Louis (dit Aloysius) Bertrand, publiées d'après les manuscrits avec une préface, une introduction et des notes par Cargill Sprietsma, Honoré Champion, 1926 ; rééd. Genève, Slatkine reprints, 1977.

Œuvres complètes, édition établie et annotée par Helen Hart Poggenburg, Honoré Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2000.

Principales éditions de Gaspard de la Nuit

Gaspard de la Nuit [par Louis Bertrand], édition originale, précédée d'une notice par Sainte-Beuve, Angers, Victor Pavie, Paris, Labitte, 1842.

Gaspard de la Nuit [par Louis Bertrand], deuxième édition augmentée de pièces en prose et en vers tirées des journaux et recueils littéraires du temps, et précédée d'une introduction par Charles Asselineau, avec eaux-fortes frontispices de Félicien Rops, Paris, René Pincebourde, coll. Curiosités romantiques, Bruxelles, Librairie Européenne de C. Muquardt, 1868.

Gaspard de la Nuit, précédé d'une préface par Jules de Marhold, avec des illustrations de Max Dutzauer, Charles Meunier, 1904.

Gaspard de la Nuit, édition avec les maquettes établies par Bertrand Guégan, La Sirène, coll. Collection romantique, 1920.

Gaspard de la Nuit, La Connaissance, coll. Collection des chefs-d'œuvre, 1920.

- Gaspard de la Nuit*, édition publiée d'après le manuscrit de l'auteur, par Bertrand Guégan, Payot, coll. Prose et Vers, 1925.
- Gaspard de la Nuit*, avec un avant-propos de Raymond Schwab, miniatures de André Hubert, Éditions de l'Odéon, 1950.
- Gaspard de la Nuit*, édition introduite et présentée par Jean Richer, Flammarion, coll. Nouvelle Bibliothèque romantique, 1972.
- Gaspard de la Nuit*, édition présentée, établie et annotée par Max Milner, Gallimard, coll. Poésie, 1980.
- Gaspard de la Nuit*, avec une postface et des notes de Dominique Millet-Gérard, Éditions du Seuil, coll. L'École des lettres, 1993.
- Gaspard de la Nuit*, édition établie et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Librairie générale française, coll. Classiques de poche, 2002.
- Gaspard de la Nuit*, édition établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, Flammarion, coll. GF, 2005.
- Gaspard de la Nuit*, dossier et notes réalisés par Henri Scepi, lecture d'image par Agnès Verlet, Gallimard, coll. Folioplus classiques, 2011.

Autres textes de Bertrand

- BERTRAND Aloysius, *La Citadelle de Mollgast : chroniques*, édition illustrée par Pierre Cabanne, Montbrun, coll. Collection de la Licorne ailée, 1947.
- BERTRAND Aloysius, *Daniel : drame-ballade en trois actes*, introduction, établissement du texte et annotation par Jacques-Rémi Dahan, Tusson, Du Lérot, 2017.
- J. L., « Un souvenir », *Les Grâces. Journal du beau sexe*, n° 5, 16 novembre 1833, p. 1-3.
- J. L. B., « Jacques-les-Andelys. Chronique de l'An 1364 », *Le Provincial* (Dijon), n° 1, 1^{er} mai 1828, p. 3-4.
- J.-L. B., « Le Portier d'une académie de province : scène », *Le Provincial* (Dijon), n° 9, 25 mai 1828, p. 40.
- J. L.-B., « La Nourrice. Ballade écossaise (Walter Scott) », *Le Provincial* (Dijon), n° 11, 1^{er} juin 1828, p. 52.
- J.-L. B., « *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* ; 1 vol. in-8°, chez les principaux libraires, Paris ; et à Dijon, chez Victor Lagier, rue Rameau : prix, 6 fr. » [compte rendu], *Le Provincial* (Dijon), n° 49, 17 septembre 1828, p. 219-221.
- J. L.-Bertrand, « Jock d'Hazeldean », *Le Provincial* (Dijon), n° 21, 6 juillet 1828, p. 101.
- J. L.-Bertrand, « La Chanson du pèlerin qui heurte pendant la nuit sombre et pluvieuse à l'huis d'un châtel », *Le Provincial* (Dijon), n° 23, 13 juillet 1828, p. 112.
- J. L.-Bertrand, « Le Clair de lune », *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.
- J. L.-Bertrand, « Les Lavandières », *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.
- J. L.-Bertrand, « La Gourde et le flageolet », *Le Provincial* (Dijon), n° 47, 12 septembre 1828, p. 212.

- L. B., « Sur la Guerre », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 1^{re} année, n° 10, 9 mars 1831, p. 1.
- L. B., « Fin de la Pologne », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 1^{re} année, n° 11, 11 mars 1831, p. 1.
- L. -B., « Poésie arabe », *Le Cabinet de lecture*, n° 148, 24 octobre 1831, p. 11.
- L. -B., « Le Père Chancenet », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 1^{re} année, n° 113, 3 novembre 1831, p. 2.
- L. B., « Les Chasseurs suisses », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 1^{re} année, n° 127, 6 décembre 1831, p. 3.
- L. B., « Mon oncle essuya d'abord ses lunettes », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 2^e année, n° 7, 1^{er} mars 1832, p. 2.
- L. -B., « Poésies de Charles Brugnot », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 2^e année, n° 62, 7 juillet 1832, p. 2.
- Ludovic-Bertrand, « Jacques-les-Andelys. Scènes de bandouliers (1364) », *Le Cabinet de lecture*, n° 145, 9 octobre 1831, p. 5.
- Ludovic-Bertrand, « Au Gérant du *Spectateur* », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 2^e année, n° 75, 7 août 1832, p. 3.
- Ludovic Bertrand, « Les conversions (proverbe dramatique) », *Les Grâces. Journal du beau sexe*, n° 4, 11 novembre 1833, p. 1-6.
- Ludovic Bertrand, « La Giroflée », *Les Grâces. Journal du beau sexe*, n° 6, 21 novembre 1833, p. 13.
- Ludovic Bertrand, « Perdue et retrouvée : conte fantastique », *Les Grâces. Journal du beau sexe*, n° 7, 26 novembre 1833, p. 3-6.
- [sans signature], trois articles sans titre, *Le Spectateur* (Dijon), sous la rubrique « Nouvelles de Dijon et du département », n° 9, 4 mai 1830, p. 35-36 ; n° 75, 5 octobre 1830, p. 335 ; n° 9, 23 décembre 1830, p. 1.
- [sans signature], « Notre pauvre école des Beaux-arts », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 2^e année, n° 88, 6 septembre 1832, p. 1-2.
- [sans signature], « Un ancien élève de l'école des Beaux-arts », *Le Patriote de la Côte-d'Or* (Dijon), 2^e année, n° 94, 20 septembre 1832, p. 2-3.

II. Études sur Aloysius Bertrand

- A. B., « La tombe d'Aloysius Bertrand », *Annales de Bourgogne : revue historique trimestrielle publiée sous le patronage de l'Université de Dijon et de l'Académie des sciences, arts et belles lettres de Dijon* (Dijon), t. VI, 1934, p. 126-127.
- AïM Roger, *Aloysius Bertrand : épopée de son grand œuvre, "Gaspard de la Nuit"*, Tusson, Du Lérot, 2014.
- AMBRIÈRE Francis, « À propos d'Aloysius Bertrand », *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles lettres de Dijon* (Dijon), t. 122, 1977, p. 439-456.
- AMBRIÈRE Madeleine, *Au soleil du romantisme. Quelques voyageurs de l'infini*, PUF, 1998 (« Aloysius Bertrand, sa mère et "le soleil des morts" », p. 139-150).

- [Anonyme], « *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, par Louis Bertrand, précédé d'une notice par M. Sainte-Beuve. Paris, chez Labitte, quai Voltaire, 3. » [compte rendu], *Revue indépendante*, 25 février 1843, p. 634-636.
- ANSELIN Élisabeth, *Étude comparative des "Fantaisies à la manière de Callot" par E.-T.-A. Hoffmann et de "Gaspard de la nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot" par Aloysius Bertrand*, thèse, Université Paris-Sorbonne, 1985.
- ASSELINÉAU Charles, « Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique », *Revue anecdotique des excentricités contemporaines*, septembre 1862, p. 100-102 ; rééd. dans *Les Poètes français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française des origines jusqu'à nos jours*, avec une notice littéraire sur chaque poète, précédé d'une introduction par Sainte-Beuve, publié sous la direction d'Eugène Crépet, Gide, t. IV, 1862, p. 697-700.
- AVELINE Claude, « Moi, Louis Bertrand... Pour le 150^e anniversaire de la naissance d'Aloysius Bertrand », *Mercur de France*, n° 1129, 1^{er} septembre 1957, p. 29-53.
- BEAUDET Marie-Andrée, BONENFANT Luc et DAUNAIS Isabelle (dir.), *Les Oubliés du romantisme*, Québec, Nota Bene, coll. Convergences, 2004.
- BÉDOURET-LARRABURU Sandrine, « Dissonances diaboliques dans *Gaspard de la Nuit* », *Questions de style* (Caen), n° 8, 2011, p. 49-58.
- BELAVAL Yvon, *Tableau de la littérature française. III : De Madame de Staël à Rimbaud*, préface de Dominique Aury, Gallimard, coll. Soleil, 1974 (« Bertrand », p. 169-174).
- BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959 (« Aloysius Bertrand et la naissance du genre », p. 49-73).
- BERSAUCOURT Albert de, « Aloysius Bertrand », *Le Gaulois du dimanche*, supplément littéraire, 28 août 1920, p. 3.
- « Aloysius Bertrand », *La Nouvelle Revue critique*, 15 février 1926, p. 57-63.
- BLANC Réjane, *La Quête alchimique dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Nizet, 1986.
- BLANCHER Aline, « Jeux graphiques et visuels dans *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand », dans *L'Esprit du lieu : la Bourgogne et ses écrivains*, textes réunis par Jacques Poirier, Dijon, Centre de recherches le texte et l'édition, 1998, p. 71-93.
- [BOITEL, Léon], « Revue littéraire » [compte rendu de *Gaspard de la Nuit*], *Revue du Lyonnais* (Lyon), [août-septembre] 1843, t. VII, p. 338.
- BONENFANT Luc, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, coll. Littérature(s), 2002.
- « Aloysius Bertrand et les noms du genre », *University of Tronto Quarterly* (Tronto), vol. 71, n° 3, juillet 2002, p. 707-720.
- « Aloysius Bertrand : La volonté de transposition », *Protée*, vol. 31, n° 1, printemps 2003, p. 27-36.
- « Aloysius Bertrand : la fantaisie de la promenade », dans *Voyager en France au temps du romantisme : poétique, esthétique, idéologie*, textes réunis et présentés par Alain Guyot et Chantal Massol, Grenoble, ELLUG, coll. Bibliothèque stendhalienne et romantique, 2003, p. 343-358.
- « Le laboratoire du genre », dans *Le Recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme*, sous la direction de Irène Langlet, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2003, p. 35-45.

- « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n° 123, 2004, p. 41-51.
 - « Se placer aux marges de Paris. La littérature au *Provincial* », *Recherches et travaux* (Grenoble), n° 65, 2004, p. 43-54.
 - « Aloysius Bertrand : Les prismes historiques et grotesques du Moyen Âge », *Études littéraires* (Québec), vol. 37, n° 2, printemps 2006, p. 63-74.
 - « Nom propre, poésie et généricité : Bertrand, Rimbaud, Verhaeren », *French Studies* (Oxford), vol. 60, n° 4, octobre 2006, p. 453-465.
 - « Le cliché comme économie politique de la nouveauté », *Questions de style* (Caen), n° 8, 2011, p. 59-71.
 - « L'ancien comme ambition de la modernité. *Gaspard de la Nuit*, antiquaire non par état mais par goût », *Œuvres et Critiques* (Tübingen), vol. XLII, n° 1, juin 2017, p. 109-125.
- BONNEFIS Philippe, « La Lanterne d'Aloysius », dans *Langages poétiques*, édité par Jean-Pierre Giusto, Valenciennes, Université de Valenciennes, « Les Valenciennes », Cahiers de l'UER Froissart, n° 6, 1981, p. 19-34 ; rééd. dans *Mesures de l'ombre*, Presses universitaires de Lille, coll. Objet, 1987, p. 186-203.
- BRUNEL Pierre, « À propos d'“Ondine” », dans *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, textes réunis par Stéphane Michaud, José Corti, t. I, 1988, p. 267-273.
- « La vieillesse et l'espace », dans *Penser l'espace pour lire la vieillesse*, textes écrits par Pierre Brunel, Claudine Attias-Donfut, Jacques Lévy, Jean Morval *et al.*, PUF, 2006, p. 11-50.
 - « L'inspiration vénitienne d'Aloysius Bertrand », *Quaderni utinensi* (Udine), n° 1-2, 1983, p. 99-106 ; rééd. dans *Méthode !*, Bandol, Vallongues, n° 18, 2010, p. 215-220.
- CALMELS Fortuné, « Les oubliés du XIX^e siècle : Louis Bertrand », *Revue fantaisiste*, 15 octobre 1861, p. 303-315.
- CHABEUF Henri, *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon* [extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, série IV, t. I, 1889, p. 115-375], Dijon, Darantière, 1889.
- CHAMBELLAND Guy (dir.), [numéro spécial sur Aloysius Bertrand], *Le Pont de l'épée* (Dijon), n° 1, Dijon, novembre 1957.
- CHANTREAU Alain, « Aloysius Bertrand et les Angevins David d'Angers, Victor et Théodore Pavie », dans *Ouest et romantismes* [actes du colloque des 6-9 décembre 1990, organisé par l'Université d'Angers, Centre de recherches en littérature de l'Anjou et des Bocages de l'Ouest], textes réunis sous la direction de Georges Cesbron, Presses de l'université d'Angers, 1991, p. 95-106.
- CHARNET Yves, « “Ainsi j'ai vu, ainsi je raconte” : les fantaisies du visuel chez Aloysius Bertrand », dans *Aux origines du poème en prose français, 1750-1850*, sous la direction de Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, Honoré Champion, 2003, p. 533-544.
- CHASLE-PAVIE, Joseph, « Aloysius Bertrand », *Revue de Paris*, 15 août 1911, p. 772-794.
- CHOUAN'S PAVIE Geneviève [pseudonyme de Geneviève Chasle-Pavie], « Bertrand : poète cabalistique », *Courrier des marches. Bulletin officiel de la Société des poètes de l'Est* (Ceintrey), n° 45, automne 1956, p. 8-10.
- « Les messagers de Bertrand », *Courrier des Marches. Bulletin officiel de la Société*

- des poètes de l'Est* (Ceintrey), n° 46, hiver 1957, p. 13-15.
- « Aloysius Bertrand : poète imagiste », *Le Bayou* (Houston), 25^e année, n° 84, hiver 1961, p. 199-203.
- CLANCIER Georges-Emmanuel, « Notes romantiques : Bertrand ou l'artisan de la nuit », dans « Notes romantiques », *Mercure de France*, n° 1188, 1^{er} août 1962, p. 616-619 ; rééd. dans *De Chénier à Baudelaire : panorama critique*, Seghers, 1963, p. 254-259.
- CLAUDON Francis, « Gaspard de la Nuit et le pictural », *Gazette des beaux-arts*, janvier-février 1988, p. 77-80.
- « Bertrand et Dijon », *Cahiers du centre d'études de tendances marginales dans le romantisme français* (Brno), n° 2, 1993, p. 12-23.
- CLAUDON Francis (dir.), *Les Diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. Figures libres, 1993.
- CLAUDON Francis et PERROT Maryvonne (dir.), *Transfigurer le réel. Aloysius Bertrand et la fantasmagorie* [actes du colloque qui s'est tenu à Dijon les 7 et 8 décembre 2007 organisé par le centre Bachelard de l'Université de Bourgogne, le Centre d'étude des poétiques de l'Université Paris XII et l'Académie des sciences Arts et Belles-lettres de Dijon], Dijon, Centre Gaston Bachelard, coll. Figures libres, 2008.
- CORBAT Henri, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, José Corti, 1975.
- D. S. [Émile DESCHAMPS], « Revue littéraire » [compte rendu de *Gaspard de la Nuit*], *La France littéraire*, 20 juillet 1843, p. 102-103.
- DAGEY Jean [Édouard Drouot], « Le poète dijonnais Aloïsius Bertrand », *Le Progrès de la Côte-d'or* (Dijon), 22 juin 1920, p. 1.
- « Aloysius Bertrand et le "Provincial" », *Le Progrès de la Côte-d'Or* (Dijon), 6 mars 1924, p. 4.
- « La misère d'Aloysius Bertrand », *Le Progrès de la Côte-d'Or* (Dijon), 19 avril 1925, p. 4.
- « Le centenaire de la mort d'Aloysius Bertrand », *Annales de Bourgogne : revue historique trimestrielle publiée sous le patronage de l'Université de Dijon et de l'Académie des sciences, arts et belles lettres de Dijon* (Dijon), septembre 1941, p. 263.
- DALMOLIN Éliane, « Folle nuit d'Aloysius Bertrand : Étude du poétique et du démonstratif », *French Literature Series* (Columbia), vol. 18, 1991, p. 42-52.
- [DAVID D'ANGERS], *Lettre à Sainte-Beuve sur la mort d'Aloysius Bertrand*, précédée d'un en-tête de Victor Pavie, Saint-Pierre-de-Manneville, Atelier des champs, 2009.
- DESPLACES Auguste, « Galerie des poètes vivants », *L'Artiste*, 11 avril 1847, p. 82-84 ; rééd. dans *Galerie des poètes vivants*, Didier, 1847, p. 172-174 ; rééd. Charpentier, 1848, p. 217-219.
- DETALLE Anny, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Klincksieck, coll. Bibliothèque française et romane, 1976 (« Du procédé descriptif à l'imagination libérée : *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand », p. 51-58).
- DHOUILLY Jeanne, « Commentaire composé d'un poème en prose d'Aloysius Bertrand (« Le Maçon ») », *L'Information littéraire*, 36^e année, n° 4, septembre-octobre 1984, p. 164-168.
- D'HULST Lieven, « Sur le dispositif pictural de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », dans *Language and Beyond. Actuality and Virtuality in the Relations between Word*,

- Image and Sound*, sous la direction de Paul Joret et Aline Remael, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 383-398.
- DIDE Auguste, « Aloïsius Bertrand d'après des documents inédits », *Le Journal officiel de la République française*, 27 juin 1879, p. 5700-5702 et 27 juillet 1879, p. 7535-7536.
- DRAINVILLE Gilles, « L'expression du fantastique dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », thèse, Montréal, McGill University, 1970.
- DUMORA Florence, « Aloysius Bertrand, *Un rêve* : l'ordinaire fantastique », *Otrante. Art et littérature fantastiques*, n° 37, 2015, p. 57-70.
- DUPONT-FERRIER, Gustave, « Au jour le jour. Sainte-Beuve et Aloysius Bertrand », *Journal des débats*, 27 juin 1908, p. 1.
- FERNANDAT René, « Les poèmes en prose d'Aloysius Bertrand et de Baudelaire », *La Muse française*, 15 octobre 1936, p. 350-359.
- FOURNIER Mathilde, « Les alchimies de la concision. *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand », dans *Bagatelles pour l'éternité : l'art du bref en littérature*, sous la direction de Philippe Baron et Anne Mantero, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2000, p. 223-235.
- GAVELLE Robert, « Callot, Aloysius Bertrand, Baudelaire, Mallarmé et Valéry », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 40, n° 1, janvier-mars 1933, p. 101-102.
- GEIGENBERGER Julia, *La Dimension du fantastique dans l'œuvre "Gaspard de la Nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot" d'Aloysius Bertrand*, Grin, 2007.
- GIBAUDAN René, *La Lyre mystérieuse. Gérard de Nerval, Aloysius Bertrand, Maurice de Guérin, Théophile Gautier, Marceline Desbordes-Valmore*, Éditions du Scorpion, coll. Alternance, 1965 (« La prose subtile », p. 45-80).
- GOLDSMITH Helen Hart, « Aloysius Bertrand and the "typographical mania" », *Kentucky Foreign Language Quarterly* (Philadelphie), vol. 6, n° 1, 1959, p. 12-19.
– « Art and Antifact : Pictorialization in *Gaspard de la Nuit* », *The French Review. Special Issue* (Carbondale, Illinois), vol. 44, n° 2, hiver 1971, p. 129-139.
- GOSETTI Valentina, *Aloysius Bertrand's "Gaspard de la Nuit". Beyond the Prose Poem*, Cambridge, Legenda, coll. Legenda Main Series, 2016.
- GUYAUX André (dir.), *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Classiques Garnier, 2010.
- HENRIOT Émile, « La résurrection d'Aloysius Bertrand », *Le Temps*, 26 février 1924, p. 2.
- HOUSSAYE Arsène, *Voyage à ma fenêtre*, Lecou, 1851, (« Les morts vont vite. Aloysius Bertrand », p. 201-207).
- HUBERT Renée Riese, « The Cult of the Visible in *Gaspard de la Nuit* », *The Modern Language Quarterly* (Durham), vol. 25, n° 1, mars 1964, p. 76-85.
– « La technique de la peinture dans le poème en prose », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 18, 1966, p. 169-178.
- JULLIEN Adolphe, « Le romantisme et l'éditeur Renduel. VI : Sainte-Beuve, David d'Angers, Aloïsius Bertrand », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1896, p. 175-182 ; rééd. dans *Le Romantisme et l'éditeur Renduel. Souvenirs et documents sur les*

- écrivains de l'école romantique, avec lettres inédites adressées par eux à Renduel, Charpentier et Fasquelle, 1897, p. 193-213.*
- LALOU René, *Vers une alchimie lyrique. Sainte-Beuve, Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Baudelaire*, Les Arts et le Livre, coll. XIX^e siècle, 1927.
- « Aloysius Bertrand. L'aiglon avorté », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 11 février 1933, p. 5.
- La Toison d'or. Revue semestrielle d'études bourguignonnes* [numéro spécial sur Aloysius Bertrand] (Dijon), n° 3, mai 2003.
- LEDDA Sylvain et LOISELEUR Aurélie, *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit. Gaspard de la Nuit*, Presses universitaires de France-CNED, 2010.
- LEMAÎTRE Henri, *Du romantisme au symbolisme : l'âge des découvertes et des innovations, 1790-1914*, Bordas, coll. Littérature, 1982, (« Libération de la parole poétique. Aloysius Bertrand et Maurice de Guérin », p. 139-145).
- LESAGE Laurent, « A Gothic Romantic, Aloysius Bertrand », *American Society Legion of Honor Magazine* (New York), vol. XLVIII, 1977, p. 101-111.
- M. B., « Bertrand (Louis-Jacques-Napoléon Aloïsius) », dans *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, sous la direction de Ferdinand Hœfer, Firmin Didot frères, t. V, 1855, p. 767-768.
- MARCANDIER Christine et BÉDOURET-LARRABURU Sandrines, « *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », Neuilly, Atlante, coll. Clefs concours-lettres XIX^e siècle, 2010.
- MARCANDIER Christine et VIVÈS Vincent (dir.), *Insignis* [numéro spécial Aloysius Bertrand], novembre 2010.
- MARSAN Jules, « Notes sur Aloysius Bertrand (documents inédits) », *Mercure de France*, n° 641, 1^{er} mars 1925, p. 310-338.
- Méthode !*, Bandol, Vallongues, n° 18, 2010.
- MILNER Max, « Aloysius Bertrand, surréaliste dans le passé », *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon* (Dijon), t. 132, 1993, p. 309-320.
- « Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes* » [compte rendu], *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, n° 4, juillet-août 2001, p. 1310-1312.
- Miscellanées : recueil de textes 2006-2009* (La Madeleine), Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, 2009.
- MIYAZAKI, Akane, « Aloysius Bertrand, admirateur de Victor Hugo ? », *Cahiers de littérature et langue françaises* (Tokyo), n° 38, 2019, p. 67-82.
- « Un romantisme "frénétique" ? – Aloysius Bertrand et Charles Nodier – », *Bulletin of the Graduate Division of Letters, Arts and Sciences of Waseda University* (Tokyo), n° 65, 2020, p. 185-201.
- « Deux poèmes inédits de Gustave Kahn. "Aloysius" et "À la manière d'Aloysius" », *Revue Bertrand*, n° 5, 2022, p. 187-196.
- « La réception de *Gaspard de la Nuit* au Japon. De la traduction et de la naissance de la poésie japonaise en vers libres », *Revue Bertrand*, n° 5, 2022, p. 199-220.
- MOLÈNES [Paul] G[aschon de], « Revue littéraire » [compte rendu de *Gaspard de la Nuit*], *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1843, p. 341-344.
- [MONSELET Charles], « La Madelène (Jules de) », *Gazette de Paris*, n° 23, 7 septembre

- 1856 ; rééd. dans *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des grands et petits auteurs de mon temps*, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p. 133.
- MURPHY Steve (dir.), *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, Presses universitaires de Rennes, coll. Didact français, 2010.
- OIKAWA Shigeru, « Aloysius Bertrand et le poème en prose », *Études de langue et littérature françaises* (Tokyo), n° 28, mars 1976, p. 46-60.
- « Aloysius Bertrand. Notices bibliographiques et iconographiques », *Études de littérature comparée* [université de Tokyo], n° 29, avril 1976, p. 7-19.
 - « Yoru no Gaspâru no sho-mondai » (« Quelques remarques sur la première édition de *Gaspard de la Nuit* ») [en japonais], *The Proceedings of the Department of Foreign Languages and Literatures* (Tokyo), n° 24, février 1977, p. 71-90.
 - *Yoru no Gaspâru (Gaspard de la Nuit)*, traduit en japonais par Shigeru Oikawa, Tokyo, Iwanami-shoten, 1991.
 - « Aloysius Bertrand no inbun-shi » (« Le Poème en vers d'Aloysius Bertrand ») [en japonais], *Journal of Saitama University (Foreign Languages & Literature)* (Saitama), n° 14, septembre 1980, p. 23-40.
- P. B., « *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Callot et de Rembrandt*, par Louis Bertrand ; précédé d'une notice, par Sainte-Beuve » [compte rendu], *Revue du Calvados* (Caen), janvier 1843, p. 418-421.
- PALACIO Jean de, « La postérité de *Gaspard de la Nuit*. De Baudelaire à Max Jacob », *Max Jacob 1 : auteur du poème en prose*, *La Revue des lettres modernes*, n° 336, 1973, p. 157-189.
- PARENT Monique, *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Klincksieck, 1960 (« La technique du poème en prose (Aloysius Bertrand, Francis Jammes, André Gide, Paul Fort) », p. 11-82).
- PAVIE André, « Sainte-Beuve et Aloysius Bertrand. Documents inédits », *Revue des études historiques*, n° 74, 1908, p. 244-258 ; rééd. dans *Médaillons romantiques. Lettres inédites de Sainte-Beuve, David d'Angers, Mme Victor Hugo, Mme Ménessier-Nodier, Paul Foucher, Victor Pavie, etc.*, É. Paul, 1909, p. 197-222.
- PAVIE Victor, « Lettre de David d'Angers à Sainte-Beuve sur la mort de Louis Bertrand », *Revue de l'Anjou et du Maine* (Angers), avril 1857, p. 44-51.
- PÉCHER Marion, « Collecte de dons pour la sépulture du poète par l'Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 3, juillet-septembre 2007, p. 750.
- PÉCHER Marion et RAVONNEAUX Nathalie (dir.), *La Giroflée. Bulletin de l'association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand* (La Madeleine), n° 1-9, 2009-2019.
- PERRIN-NAFFACKH Anne-Marie, « *Gaspard de la Nuit* : un langage de l'étrangeté », dans *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Cribles : essais de littérature, 2003, p. 587-599.
- PETIT Auguste, « Louis Bertrand, souvenirs de Dijon », [lecture faite à l'Académie delphinale dans la séance du 24 novembre 1865], *Loisirs littéraires. Bulletin de l'Académie delphinale* (Grenoble), 3^e série, t. I, 1865, p. 287-307 ; publié comme tirage à part, sous le titre *Loisirs littéraires : Louis Bertrand, souvenirs de Dijon*,

- Grenoble, Imprimerie de Prudhomme, 1865.
- POGGENBURG Helen Hart, « “Le Démon de l’Analogie”. Mallarmé au diapason du *violon démantibulé* de Louis Bertrand », *Bulletin d’études parnassiennes et symbolistes* (Lyon), n° 4, automne 1989, p. 3-33.
- RANSOME Arthur, *Portraits and Speculations*, Londres, Macmillan, 1913 (« Aloysius Bertrand : A Romantic of 1830 », p. 35-55).
- RAVONNEAUX Nathalie, « “Ainsi j’ai vu, ainsi je raconte”. Prestiges des sommeils de la raison dans *Gaspard de la Nuit* », *Romantisme*, n° 178, 2017, p. 20-29.
- RAVONNEAUX Nathalie (dir.), *Revue Bertrand*, depuis 2018.
- RHÉAL Sébastien [pseudonyme de Sébastien Gayet], *La Tribune indépendante*, Pourreau, 1844 (« Les Lyres brisées. À la mémoire de Gilbert, de Malfilâtre, d’André Chénier, d’Hégésippe Moreau, d’Aloysius Bertrand, et de Louis Berthaud, mort le dernier de tous », p. 11-14).
- RICHARD Noël, *Profils symbolistes*, Nizet, 1978 (« Aloysius Bertrand. Le poète de la fantaisie et de la rêverie », p. 11-20).
- RICHARDS Marvin, « *Famous Readers of an Infamous Book : The Fortunes of Gaspard de la Nuit* » [« Lecteurs célèbres d’un livre méconnu : la fortune de *Gaspard de la Nuit* »], *The French Review* (Bozeman, Montana State University), vol. 69, n° 4, mars 1996, p. 543-555.
- *Without Rhyme or Reason. “Gaspard de la Nuit” and the Dialectic of the Prose Poem*, Lewisburg, Bucknell University Press, Londres, Associated University Presses, 1998.
- RICOTE Sabine, « Jean des Styles. Des “Lavandières” à “Jean des Tilles” d’Aloysius Bertrand », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 51-64.
- RODRIGUES Celina, « “Effets Callot”. Sur le rapport Bertrand-Callot dans *Gaspard de la Nuit* », *Ariane* (Lisbonne), n° 13, 1995, p. 75-100.
- ROGERS Gabrielle Madeleine, *The Prose Poems of Bertrand’s “Gaspard de la Nuit”*, thèse, University of Maryland, 1961.
- ROMEYER-DHERBEY Gilbert, *Une trace intime d’encre pâle : six études de littérature & philosophie mêlées*, La Versanne, Encre marine, 2003 (« L’espace du poème. Aloysius Bertrand et le pictural », p. 69-86).
- RUDE Fernand, « Du nouveau sur Aloysius Bertrand et le “Provincial” », *Annales de Bourgogne : revue historique trimestrielle publiée sous le patronage de l’Université de Dijon et de l’Académie des sciences, arts et belles lettres de Dijon* (Dijon), juillet-décembre 1970, p. 191-199.
- *Aloysius Bertrand*, Seghers, coll. Poètes d’aujourd’hui, 1971.
- RUDWIN Maximilien, « Aloysius Bertrand », *La Revue de la pensée française*, 4^e année, n° 8, août 1945, p. 19-22.
- SAINTE-BEUVE Charles Augustin, « Aloysius Bertrand » [notice pour l’édition originale de *Gaspard de la Nuit*, 1842], *Revue de Paris*, 24 juillet 1842, p. 221-237 ; rééd. dans *Portraits littéraires*, Didier, t. II, 1844, p. 340-360.
- SAUVÉ Rachel, « “L’École flamande” de *Gaspard de la Nuit* ou la *solidifacio* du texte », *Nineteenth-Century French Studies* (Fredonia, New York), vol. 24, n° 3-4, printemps-été 1996, p. 279-286.

- SCEPI Henri, *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Honoré Champion, coll. Unichamp-Essentiel, 2012 (« Geste du montreur, Aloysius Bertrand et le poème en prose », p. 35-59).
- SCHWAB Raymond, « L'aventure d'Aloysius Bertrand », *La Bouteille à la mer. Cahiers de poésie*, n° 48, octobre 1945, p. 3-23.
- SCOTT David, « La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud », *Poétique*, n° 59, septembre 1984, p. 295-308.
- SÉCHÉ Léon, « Études d'histoire romantique. Les derniers jours d'Aloysius Bertrand d'après des documents inédits », *Mercure de France*, n° 190, 15 mai 1905, p. 178-198 ; rééd. dans *Les Annales romantiques : revue d'histoire du romantisme*, 2^e année, t. II, 1905, p. 397-424 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 397-424.
- « Aloysius Bertrand et David d'Angers (documents inédits) », *La Grande Revue*, 10 avril 1912, p. 449-473 ; rééd. dans *Le Cénacle de Joseph Delorme (1827-1830)*, *Mercure de France*, t II, 1912, p. 48-92.
- SIBILIO Elisabetta, « Le Livre du diable. Les “procédés nouveaux” dans *Gaspard de la Nuit* », *Questions de style* (Caen), n° 8, 2011, p. 41-47.
- SIEBURTH Richard, « *Gaspard de la Nuit* : Prefacing Genre », *Studies in Romanticism* (Boston), vol. 24, n° 2, été 1985, p. 239-255.
- SLOTT Kathryn, « Le Texte e(s)t son double. *Gaspard de la Nuit* : intertextualité, parodie, auto-parodie », *French Forum* (Lexington, Kentucky), vol. 6, n° 1, janvier 1981, p. 28-35.
- « Bertrand's *Gaspard de la Nuit*. The French Prose Poem as a Parody of Romantic Conventions », *Francofonia* (Firenze), n° 8, printemps 1985, p. 69-92.
- SOULARY Joséphin, *Promenade autour d'un tiroir*, Lyon, Bernoux et Cumin, 1886 (« *Gaspard de la Nuit* » [daté du 25 mai 1869], p. 79-92).
- SPRIETSMA Cargill, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand 1807-1841. Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Honoré Champion, 1926 ; rééd. avec un avant-propos de Jacques Bony, Eurédit, 2005.
- STEINMETZ Jean-Luc, « Lire la nuit (sur Aloysius Bertrand) », dans *Missions et démarches de la poésie. Mélanges offerts au professeur J. A. Vier*, édité par René Marache et Henri Le Moal, Klincksieck / Université de Haute-Bretagne, 1973, p. 783-793 ; rééd. dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Classiques Garnier, 2010, p. 149-161.
- « Fernand Rude, *Aloysius Bertrand* » [compte rendu], *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 73, n° 1, janvier-février 1973, p. 146-147.
- « Aloysius Bertrand. *Gaspard de la Nuit* » [compte rendu de *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean Richer, 1972], *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 74, n° 3, mai-juin 1974, p. 517-518.
- « Henri Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand* » [compte rendu], *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 77, n° 3-4, mai-août 1977, p. 657-658.
- « Aloysius Bertrand “surréaliste dans le passé” (Breton) » [compte rendu de *Gaspard de la Nuit*, éd. Max Milner, 1980], *La Quinzaine littéraire*, n° 332, 16 septembre 1980, p. 14-15.
- « Aloysius Bertrand. *Gaspard de la Nuit* » [compte rendu de *Gaspard de la Nuit*,

- éd. Max Milner, 1980], *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 82, n° 5-6, septembre-décembre 1982, p. 924-925.
- *Ces poètes qu'on appelle maudits*, Neuchâtel, À la Baconnière, 2020 (« L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », p. 45-57).
- TALVART Hector, *2 fiches bibliographiques sur Aloysius Bertrand*, La Rochelle, Foucher, 1929.
- TESSIER Yves, « Aloysius Bertrand », dans *Les Petits Romantiques français*, présentés par Francis Dumont, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1949, p. 65-70.
- THOREL Sylvie, « Bertrand et Mallarmé "en fleuron et cul-de-lampe invisibles" », *Études françaises* (Montréal), vol. 52, n° 3, 2016, p. 93-110.
- TROUBAT, Jules, « Charles Baudelaire et Aloysius Bertrand » [signée Capitaine T.], *La Revue de Bourgogne* (Dijon), n° 5, mai-août 1917, p. 309-311.
- TUJIMURA Eiju, « *Yorû no Gaspâru ni okeru pitoresku-sei ni tsuite* » (« Du "pittoresque" dans *Gaspard de la Nuit* ») [en japonais], *Bulletin of the Graduate Division of Literature of Waseda University* (Tokyo), n° 50-2, 2004, p. 59-71.
- « *Goshikku-shôsetsu to Yoru no Gaspâru* » (« Les romans gothiques et *Gaspard de la Nuit* ») [en japonais], *Cahiers de littérature et langue françaises* (Tokyo), n° 24, 2005, p. 61-76.
- « *Pitoresku-na tabi heno sasoi. Yoru no Gaspâru dai-ichi no jobun ni okeru ryokô* » (« Invitation à un voyage pittoresque : le voyage dans la première préface de *Gaspard de la Nuit* ») [en japonais], *Études françaises* (Tokyo), n° 16, mars 2009, p. 97-112.
- TURQUET-MILNES Gladys, *The Influence of Baudelaire in France and England*, Londres, Constable, 1913 (« Aloysius Bertrand », p. 80-101).
- VALLESPER Mathilde et VILLENEUVE Roselyne de (dir.), *Styles, genres, auteurs. 10 : Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Travaux de stylistique et de linguistique françaises, 2010, p. 165-211.
- VANHÈSE Gisèle, « L'archaïsme stylistique dans *Gaspard de la Nuit* », *Micromégas, Rivista di Studi e Confronti Italiani e Francesi* (Rome), vol. 6, n° 1, janvier-avril 1979, p. 1-21.
- « "Gaspard de la Nuit" d'Aloysius Bertrand. Un parcours imaginal », *Cahiers Gérard de Nerval*, n° 15, 1992, p. 51-59.
- VÉNARD Elisabeth, « L'imaginaire nocturne dans le troisième livre de *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand », *Recherches sur l'imaginaire* (Angers), vol. 27, t. II, 1997, p. 477-510.
- VINCENT-MUNNIA Nathalie, « Du poème en prose comme art de la marge chez Aloysius Bertrand », *Études Romanes de Brno* (Brno), vol. 28, n° 1, 1998, p. 45-55 ; rééd. dans *Recherches et travaux* (Grenoble), n° 65, 2004, p. 29-41.
- WANLIN Nicolas, « Esthétique picturale et nostalgie : la disparition de la peinture dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », dans *Écrire la peinture : entre XVIII^e et XIX^e siècles* [actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 24-26 octobre 2001], études réunies par Pascale Auraix-Jonchère, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. Révolutions et romantismes, 2003, p. 295-310.

- « Description as the Manifestation of Absence: Analysis of the Pictoriality in *Gaspard de la Nuit* by Aloysius Bertrand », *Faux titre* (Amsterdam), vol. 245, 2004, p. 181-188.
 - « Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit* » [compte rendu de l'édition de Jean-Luc Steinmetz, 2002], *Romantisme*, n° 125, 2004, p. 143-144.
 - *Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans « Gaspard de la Nuit »*, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2010.
- WANLIN Nicolas (dir.), *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, actes du colloque de l'École normale supérieure et de la Sorbonne, 23 et 24 novembre 2007, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Colloques de la Sorbonne, 2010.
- YOSHIDA Noriko, « *Yoru no Gaspâru toha dareka ? Bertrand ni okeru geijutsuka no shôzô* » (« Qui est Gaspard de la Nuit ? Portrait de l'artiste chez Aloysius Bertrand ») [en japonais], *Ronshû* (Kôbe), n° 41, mars 1988, p. 81-115.
- « Aloysius Bertrand et Victor Hugo : autour du poème-dédicace de *Gaspard de la Nuit* » [en japonais], *Ronshû* (Kôbe), n° 43, mars 1989, p. 119-150.
 - « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », *Équinoxe. Revue internationale d'études françaises* (Kyoto), n° 10, printemps 1993, p. 7-30 ; rééd. dans *Un livre d'art fantasque et vagabond. Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, sous la direction d'André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Classiques Garnier, 2010, p. 11-42.

III. Dictionnaires et encyclopédies

- Dictionnaire de l'Académie française*, Coignard, 1^{re} édition, 1694 ; Firmin Didot frères, 6^e édition, 1832-1835 ; Firmin Didot frères, 7^e édition, 1878 ; Fayard, 9^e édition, 1992-2011 [en voie d'achèvement], URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr>
- Dictionnaire de la conversation*, Belin-Mendar, publié sous la direction de William Duckett, Belin-Mandar et Garnier frères, 68 tomes reliés en 34 vol., 1832-1851.
- Dictionnaire de la langue française* par Émile Littré, Hachette, 7 vol., 1863-1877.
- Dictionnaire historique et descriptif des monumens religieux, civils et militaires de la ville de Paris*, édité par Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort-Flaméricourt, Ferra jeune, 1826.
- Dictionnaire pittoresque et historique*, Hérisant, 1766.
- Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* par Pierre Larousse, Administration du grand dictionnaire universel, 17 vol., 1866-1877.
- Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Curmer, 8 vol., 1840-1842.
- Trésor de la langue française informatisé*, URL : <http://atilf.atilf.fr>

IV. Autres auteurs et recueils collectifs cités dans la thèse

- AMPÈRE Jean-Jacques, « Allemagne. Hoffmann », *Le Globe*, n° 81, 2 août 1828, p. 588-589 ; recueilli sous le titre « Hoffmann », dans *Littérature et voyage : Allemagne et Scandinavie*, Paulin, 1833, p. 322-328.
- Annales romantiques. Recueil de morceaux choisis de littérature contemporaine* [sous le

- titre de *Tablettes romantiques* en 1823], 1823-1836 ; existe aussi sous forme de livre, Urbain Canel, 1825-1828, Louis Janet, 1829-1836.
- Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*, gravées à l'eau-forte par divers artistes, et publiées par Charles-Paul Landon, chez l'auteur, 17 vol., 1800-1809.
- [Anonyme], « *Contes fantastiques* d'Hoffmann traduits de l'allemand par M. Loève-Weimars [*sic*], (2^e livraison) », *Le Figaro*, 8 avril 1830, p. 1-2.
- [Anonyme], « Bibliothèque des romans : *La Princesse Brambilla* », *Gazette littéraire*, n° 20, 15 avril 1830, p. 313-314.
- [Anonyme], « Variétés. Beaux-Arts », *Le Provincial* (Dijon), n° 32, 8 août 1828, p. 152-153.
- [Anonyme], « Aloysius Block », *Le Figaro*, 16 avril 1831, p. 1-2.
- [Anonyme], « *Contes fantastiques et contes littéraires*, par Jules Janin », *Le Figaro*, 11 octobre 1832, p. 1-2.
- [Anonyme], « *Contes fantastiques et contes littéraires*, par M. Jules Janin », *L'Artiste*, 28 octobre 1832, p. 148-149.
- [Anonyme], « Callot », *Le Magasin pittoresque*, n° 12, 1833, p. 92.
- [Anonyme], « Bulletin bibliographique », *La Revue indépendante*, 25 février 1843, p. 634-635.
- ARAGON Louis, *Chroniques du Bel Canto*, Genève, Albert Skira, 1947.
- ASSELINÉAU Charles, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique : bibliographie anecdotique et pittoresque des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Pétrus Borel, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée, etc.*, illustrés d'un frontispice à l'eau-forte de Célestin Nanteuil et de vers de Théodore de Banville et Charles Baudelaire, Pincebourde, 1866 ; rééd. revue et augmenté sous le titre *Bibliographie romantique*, avec une eau-forte de Bracquemond, Rouquette, 1872 ; rééd., Genève, Slatkine reprints, 1967.
- Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Écosse*, par Walter Scott, Thomas Moore, Campbell et les anciens poètes, publiés et précédés d'une introduction par Adolphe Loève-Weimars, Renouard, 1825.
- BALZAC Honoré de, « Le Chef-d'œuvre inconnu (Conte fantastique) », *L'Artiste*, 31 juillet 1831, p. 319-323 et 7 août 1831, p. 7-10.
- BANVILLE Théodore de, *Petit traité de poésie française*, Le Clère, 1872.
- *Petites Études. La Lanterne magique. Camées parisiens. La Comédie française*, Charpentier, 1883.
- BARANTE Prosper de, *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois, 1364-1477*, Ladvocat, 13 vol., 1824-1826.
- BAUDELAIRE Charles, « *Les Martyrs*, par M. Léon Cladel », *Revue fantaisiste*, 15 octobre 1861, p. 316-320.
- « Poèmes en prose », *Revue fantaisiste*, 1^{er} novembre 1861, p. 323-334.
- « Petits Poèmes en prose », *La Presse*, 26 août 1862, p. 1-2.
- *Œuvres complètes*, Michel Lévy frères, 7 vol., 1868-1870.
- *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1973.

- *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1975-1976.
- BERTHOUD Samuel Henri, *Légendes et traditions surnaturelles des Flandres* [1831], Garnier frères, 1862 ; rééd. Édition des régionalismes, 2014.
- BLOCK Aloysius [Raymond Brucker], « Les Deux Notes », *L'Artiste*, 3 avril 1831, p. 116-119.
- « Élisabeth Levasseur », *Revue de Paris*, janvier 1832, p. 93-121.
- « Lucrèce », dans *Le Livre des conteurs*, Allardin, 1833, t. II, p. 173-204.
- « Ugolino », dans *Le Livre des conteurs*, Allardin, 1833, t. IV, p. 209-246.
- BOILEAU, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Françoise Escal, introduction par Antoine Adam, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Sagittaire, 1924.
- *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert et José Pierre, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 4 vol., 1988-2008.
- *Lettres à Jacques Doucet, 1920-1926*, présentées et éditées par Étienne-Alain Hubert, Gallimard, 2016.
- BRUGNOT Charles, *Poésies*, avec une notice biographique de Théophile Foisset, Dijon, chez Mme Veuve Brugnot, 1833.
- CHAMPFLEURY, *Souvenirs des Funambules*, Michel Lévy frères, 1859.
- *Les Vignettes romantiques : histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*, suivi d'un catalogue complet des romans, drames, poésies ornés de vignettes, Édouard Dentu, 1883.
- CHATEAUBRIAND François-René de, *Atala*, suivi de *René*, édition présentée et annotée par Jean-Claude Berchet, Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 2007.
- Couronne littéraire ou beautés des auteurs contemporains*, Louis Janet, [1837].
- CRÉPET Eugène (dir.), *Les Poètes français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française des origines jusqu'à nos jours*, avec une notice littéraire sur chaque poète, par Charles Asselineau, Hippolyte Babou, Charles Baudelaire, etc., précédé d'une introduction par Sainte-Beuve, Gide, 4 vol., 1861-1863.
- DESCHAMPS Émile, *Études françaises et étrangères*, Urbain Canel, 1828.
- DESPLACES Auguste, *Galerie des poètes vivants*, Didier, 1847 ; rééd. Charpentier, 1848.
- DUMAS Alexandre, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, Garnier frères, 5 vol., 1847-1848.
- DUSART Mathieu, *La Dernière nuit d'Aloysius Bertrand* [roman], Lèves, Ella éditions, 2022.
- ELUARD Paul, « Louis Bertrand : *Gaspard de la Nuit* » [poème en prose], *Littérature*, n° 16, septembre-octobre 1920, p. 41.
- *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, préface et chronologie de Lucien Scheler, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1968.
- FOISSET Théophile, « Du genre romantique et de ses conséquences pour la langue et la littérature françaises », *Académie des sciences, arts et belles-lettres*, Dijon, Frantin,

1822 [séance publique du 24 août 1821], p. 224-313.

GAUTIER Théophile, *Albertus, ou L'âme et le péché : légende théologique*, Paulin, 1833.

– *Les Jeunes-France, romans goguenards*, Renduel, 1833.

– « Contes d'Hoffmann », *Chronique de Paris*, 14 août 1836, p. 133-135.

– « Variétés. Salon de 1837 », *La Presse*, 17 mars 1837, p. 3.

– *Poésies complètes*, Charpentier, 1845.

– *Caprices et zigzags*, Victor Lecou, 1852.

– « Vente du mobilier de M. Victor Hugo », *La Presse*, 7 juin 1852, p. 2.

– *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 6 vol., 1858-1859.

– « Charles Baudelaire », [notice datée du 20 février 1868], dans *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, Michel Lévy frères, t. I, 1868, p. 71-74.

– *Histoire du romantisme, suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868*, Bureaux de l'administration du Bien public, 1872 ; rééd. Charpentier, 1874.

GILBERT Nicolas-Joseph-Laurent, *Le Génie aux prises avec la fortune, ou Le poète malheureux*, Amsterdam, [s. n.], 1772.

HOFFMAN François-Benoît, « *L'Art historique*, poème en quatre chants. – *Odes et poésies diverses*, par M. Victor Hugo » [signé Z.], *Journal des débats*, 17 novembre 1822, p. 2-4.

– « *Nouvelles odes* par M. Victor Hugo » [signé Z.], *Journal des débats*, 14 juin 1824, p. 3-4.

– « *Trois ouvrages sur le romantisme* » [signé Z.], *Journal des débats*, 1^{er} décembre 1825, p. 3-4.

– *Œuvres*, avec une notice biographique et littéraire par L. Castel, Lefebvre, 10 vol., 1829.

HOFFMANN Ernst Theodore Amadeus, *Fantasiestücke in Callots Manier*, Bamberg, Kunz, 4 vol., 1814-1815 ; rééd. Berlin, Maurer, 1819.

– *Nachtstücke*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 2 vol., 1816-1817.

– *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot* [*La Princesse Brambilla. Caprice d'après les dessins de Jacques Callot*], Mit 8 Kupfern nach Callotschen Originalblättern, Verlag von Josef Max in Breslau, 1821.

– *Ausgewählte Schriften* [*Œuvres choisies*], Berlin, G. Reimer, vol. 1 à 10, 1827-1828 ; Stuttgart, Brodhag, vol. 11 à 15, 1839.

– *Erzählende Schriften in einer Auswahl* [*Récits choisis*], Stuttgart, Brodhag, 18 vol., 1827-1831.

– « *Mademoiselle de Scudéry, histoire du temps de Louis XIV* », traduction de R. [François Roget], *Bibliothèque universelle de Genève*, janvier-février 1828, p. 94-116 et p. 192-220.

– « *Les Écarts d'un homme à imagination* », traduction de R. [François Roget], *Bibliothèque universelle de Genève*, mars-avril 1828, p. 330-346 et 423-446.

– « *L'Archet du baron de B...* », *Gymnase*, 8 mai 1828, p. 36-51.

– « *Contes fantastiques* d'Hoffmann. Traduction d'un extrait du *Pot d'or* », traduction de Saint-Marc Girardin, *Revue de Paris*, 17 mai 1829, p. 65-73.

– *Contes fantastiques* [pour les tomes XIII à XVI, un autre titre est ajouté : *Contes nocturnes*], traduits de l'allemand par Loève-Veimars, traducteur de *Van der Velde* et de *Zschokke*, et précédés d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott,

- Renduel, 19 vol., 1830-1833.
- *Œuvres complètes*, traduites de l’allemand par Théodore Toussenel et par le traducteur des romans de Veit-Wéber, Lefebvre, 8 vol., 1830.
 - *Œuvres complètes* [réimpression des *Contes fantastique* de 1830-1833], traduits de l’allemand par Adolphe Loève-Weimars, précédés d’une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott, Renduel, 8 vol., 1832-1836.
 - *Contes fantastiques*, traduction nouvelle, précédée d’une notice sur la vie et les ouvrages de l’auteur par Henry Egmont, ornée de vignettes d’après les dessins de Camille Rogier, 4 vol., 1836.
 - *Contes d’Hoffmann*, première édition intégrale illustrée des dessins de l’auteur, réalisée sous la direction d’Albert Béguin, traductions d’Henri Egmont, Madeleine Laval, Albert Béguin, André Espiau de La Maëstre, Club des libraires de France, 2 vol., 1956.
 - *Briefwechsel. 1 : Königsberg bis Leipzig, 1794-1814*, Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp, Herausgegeben von Friedrich Schnapp [*Correspondance. 1 : Königsberg à Leipzig, 1794-1814*, recueilli et expliqué par Hans von Müller et Friedrich Schnapp, édité par Friedrich Schnapp], München, Winkler Verlag, 1967.
 - *Princesse Brambilla* d’E.T.A. Hoffmann, texte français et introduction par André Espiau de La Maëstre, préface de Stefan Zweig, Édition Phébus, 1980.
 - *Princesse Brambilla*, traduit par Alzir Hella et Olivier Bournac, préface de Stefan Zweig, édition établie par Erika Tunner, Flammarion, 1990.
 - *Fantaisies dans la manière de Callot*, texte français par Henri de Curzon, préface de Jean-Paul Richter, Phébus, coll. Verso, 1979 ; rééd. Libretto, coll. Libretto, 2018.
- Hommage à C. F. Denecourt. Fontainebleau. Paysages, légendes, souvenirs, fantaisies* [anthologie publiée par Fernand Desnoyers], Hachette, 1855.
- HOUSSAYE Arsène, « Jacques Callot », *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1842, p. 939-971.
- *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* (1846), deuxième édition, Sartorius, 2 vol., 1848.
 - « Poésie. Martie et Marguerite », *L’Artiste*, 11 avril 1847, p. 92.
 - *Poésies complètes*, Charpentier, 1850.
 - *Voyage à ma fenêtre*, Lecou, 1851.
 - « Profils littéraires de quelques amis couchés dans le tombeau », *L’Artiste*, 15 novembre 1852, p. 121-123.
 - *Œuvres poétiques : l’amour, l’art, la nature*, avec l’histoire d’Arsène Houssaye par Théodore de Banville, Hachette, 1857.
- HUGO Victor, *Han d’Islande*, Persan, 1823.
- « Lettre à M. Z. », *Journal des débats*, 26 juillet 1824, p. 3-4.
 - *Odes et ballades*, Hector Bossange, 4^e édition, 1828.
 - *Poèmes choisis*, préface par Marcel Raymond, Genève, Albert Skira, 1945, 2 vol.
 - *Théâtre complet*, préface par Roland Purnal, édition établie et annotée par Jean-Jacques Thierry et Josette Méléze, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1963-1964.
 - *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, préface de Gaëtan Picon, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 3 vol., 1964-1974.
- HUYSMANS Joris-Karl, *Romans et nouvelles*, édition publiée sous la direction d’André

- Guyaux et de Pierre Jourde, avec la collaboration de Jean-Pierre Bertrand, Per Buvik, Jacques Dubois, Guy Ducrey, Francesca Guglielmi, Gaël Prigent et Andrea Schellino, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2019.
- JANIN Jules, *Contes fantastiques et contes littéraires*, Levavasseur et Mesnier, 1832.
- *Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'Histoire du Théâtre-Français*, Charles Gosselin, 1832 ; rééd. avec une préface par Arsène Houssaye, Librairie des bibliophiles, 1881.
 - « Romans et contes de Charles Nodier. Projet d'une édition complète », *Revue de Paris*, janvier 1832, p. 126-130.
 - « Fantastique », *Dictionnaire de la conversation*, Belin-Mendar, t. XXVI, 1836.
- KAHN Gustave, « Daniel Lantrac : *L'Imagier du soir et de l'ombre* (Mercure de France, [1898]) » [compte rendu], *La Revue blanche* [mai-août 1898], Genève, Slatkine reprints, t. XVI, 1968, p. 153-154.
- LANGLÉ Ferdinand [pseudonyme de Joseph Adolphe Langlois], *Les Contes du gay savoir. Ballades, fabliaux et traditions du Moyen Âge*, ornés de vignettes et fleurons imités des manuscrits originaux, par Bonington et Monnier, Firmin Didot frères, 1828.
- LOÈVE-VEIMARS François-Adolphe, « Aloysius Block », *Revue de Paris*, 24 mai 1829, p. 129-137.
- « Les dernières années et la mort d'Hoffmann », *Revue de Paris*, 25 octobre 1829, p. 248-263.
- MAILLARD DE CHAMBURE Charles-Hippolyte, PEIGNOT Gabriel et BOUDOT Joseph (dir.), *Voyage pittoresque en Bourgogne, ou description historique et vues des monuments antiques, modernes et du Moyen Âge*, dessinés d'après nature par différents artistes, Dijon, Imprimerie de madame veuve Brugnot, 1833-1835.
- MALLARMÉ Stéphane, *Divagations*, Eugène Fasquelle, 1897.
- *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1998 et 2003.
- MATURIN Charles Robert, *Bertram, ou le château de Saint-Aldobrand, tragédie en cinq actes*, traduite librement de l'anglais par Justin Taylor et Charles Nodier, Gide Fils et Ladvocat, 1821.
- Mémoires de la Société royale des sciences, lettres et arts de Nancy*, Académie de Stanislas, Nancy, 1835-1852.
- MICHELET Jules, *Histoire de France au XVII^e siècle*, Hachette et Chamerot, 17 vol., 1833-1867.
- MUSSET Alfred de, « Projet d'une revue fantastique », *Le Temps*, 10 janvier 1831, p. 758.
- *Œuvres complètes en prose*, texte établi et annoté par Maurice Allem et Paul-Courant, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960.
- NERVAL Gérard de, « Fantastique », *Le Gastronomes*, 8 mai 1831, p. 3-4.
- *Contes et facéties*, édition de Michel Brix, La Chasse au Snark, 2000.
- NODIER Charles, « *Cours de Littérature dramatique*, traduit de l'allemand de Schlégel [sic] », *Journal de l'Empire*, 4 mars 1814, p. 1-4.
- *Mélanges de littérature et de critique*, mis en ordre et publiés par Alexandre Barginet, Raymond, 2 vol., 1820 ; rééd. Genève, Slatkine reprints, 1973.
 - « *Le Petit Pierre*, traduit de l'allemand, de Spiess (Premier article) », *Annales de la*

- littérature et des arts*, 20 janvier 1821, p. 77-83.
- *Smarra, ou Les démons de la nuit, songes romantiques, traduits de l'esclavon du comte Maxime Odin*, Ponthieu, 1821.
 - *Trilby, ou le Lutin d'Argail, nouvelle écossaise*, Ladvocat, 1822.
 - « M. Débureau [sic] », *La Pandore. Journal des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et des modes*, n° 1884, 19 juillet 1828, p. 2.
 - *L'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Delangle, 1830.
 - « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, 28 novembre 1830, p. 205-226.
 - « De quelques phénomènes du sommeil », *Revue de Paris*, 6 février 1831, p. 31-46.
 - « Jean-François les Bas-bleu », *Les Cent-et-une Nouvelles des cent-et-un*, Ladvocat, 1833, t. I, p. 377.
 - *Contes*, avec des textes et des documents inédits, édition de Pierre-Georges Castex, Garnier Frères, coll. Classiques Garnier, 1961.
 - *Feuilletons du Journal des débats et autres écrits critiques (1800-1823)*, édition critique par Jacques-Rémi Dahan, Classiques Garnier, 2 vol., 2021.
- NODIER Charles, TAYLOR Justin et CAILLEUX Alphonse de, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Gide fils, 19 vol., 1820-1878.
- PARACELSE [Théophraste de Hohenheim], *Le Livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres et de tous les autres esprits* [1535], traduction [de l'allemand moyen] et introduction de Sylvie Paris, Nîmes, C. Lacour, 1998.
- PAVIE André, *Médaillons romantiques. Lettres inédites de Sainte-Beuve, David d'Angers, Mme Victor Hugo, Mme Ménessier-Nodier, Paul Foucher, Victor Pavie, etc.*, É. Paul, 1909.
- PLANCHE Gustave, « De la haine littéraire », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} octobre 1831, p. 514-523.
- POULET-MALASSIS Auguste, *Lettres à Charles Asselineau (1854-1873)*, édition établie, présentée et annotée par Christophe Carrère, Honoré Champion, 2013.
- PRATBERNON François, *Pélage, ou Léon et les Asturies, sauvés du joug des Mahométans*, chez les principaux libraires, 1826.
- « Au Rédacteur » [signé F. P***], *Le Provincial* (Dijon), n° 23, 13 juillet 1828, p. 112-113.
 - « Sur les maladies des nations » [signé F. P***], *Le Provincial* (Dijon), n° 28, 29 juillet 1828, p. 136-137.
- RAVEL Maurice, *Gaspard de la Nuit. Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand*, Durand, 1909.
- SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Delangle frères, 1829.
- *Correspondance générale*, recueillie, classée et annotée par Jean Bonnerot, Stock, Delamain et Boutelleau, 19 vol., 1935-1983.
 - *Œuvres*, texte présenté et annoté par Maxime Leroy, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1949.
 - *Portraits littéraires*, édition établie par Gérald Antoine, Robert Laffont, 1993.
- SCOTT Walter, *L'Abbé, suite du monastère*, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott [Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret], Gabriel-Henri Nicolle, 1822.

- *Œuvres complètes*, Gosselin, 60 vol., 1822-1830.
 - *The Poetical Works* [1821], A. and W. Galignani, 7 vol., 1826.
 - *Œuvres complètes*, traduction nouvelle, Gosselin et Sautelet, 84 vol., 1826-1833.
 - « On the Supernatural in Fictitious Composition; and Particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann » [sans signature], *Foreign Quarterly Review*, vol. 1, n° 1, juillet 1827, p. 60-98.
 - « Du merveilleux dans le roman », *Revue de Paris*, 12 avril 1829, p. 33.
 - *L'Abbé, faisant suite au Monastère*, traduction nouvelle d'Albert Montémont, Rignoux, 4 vol., 1830.
 - *Œuvres de Walter Scott*, traduction d'Albert Montémont, Armand-Aubrée, 27 vol., 1830-1832.
 - *Œuvres de Walter Scott*, traduction nouvelle par Louis Vivien, préface de Jules Janin, P.-M. Pourrat, 25 tomes en 13 vol., 1838-1839.
- SOMET Alexandre, « *Nouvelles odes*, par Victor Hugo » [mars 1824], dans *La Muse française, 1823-1824*, édition critique publiée par Jules Marsan, Cornély, t. II, 1909, p. 143-154.
- St.-M. [SAINT-MARC GIRARDIN], « *Hofmann's [sic] auserlesene erzählungen, nouvelles, maehrchen und phantasiestücke*. – Choix de contes, nouvelles et fantaisies de Hoffmann. Vienne, 1825. Marino Faliéro », *Journal des débats*, 17 juillet 1829, p. 3-4 ; 19 juillet 1829, p. 2-3.
- SUE Eugène, *Les Mystères de Paris* [1843], Administration de librairie, 2 vol., 1851.
- WERNER Georges [Henry Houssaye], « Histoire littéraire », *Revue du XIX^e siècle*, 1^{er} juin 1867, p. 469-479.
- X., « Manuel de la langue et de la littérature allemandes depuis Lessing, publié par le Dr Kunisch », *Bibliothèque allemande*, t. I, 1826, p. 117-124.
- X., « Notre-Dame d'Étang », *La France littéraire*, mars 1833, p. 406-410.
- YOUNG Edward, *Les Nuits*, traduites de l'anglais par Pierre Le Tourneur, 2 vol., Le Jay, 1769.
- *Œuvres diverses*, traduites de l'anglais par Pierre Le Tourneur, Le Jay, 1770.
 - *The Complaint and the Consolation, or Night thoughts*, avec trente-cinq dessins allégoriques dans les marges du texte et quatre frontispices gravés par William Blake, London, Richard Edwards, 1797.

V. Autres ouvrages et articles utilisés dans la thèse

- ABENSOUR Liliane et CHARRAS Françoise (dir.), *Romantisme noir*, Éditions de l'Herne, coll. Les Cahiers de l'Herne, 1978.
- ANDRÈS Philippe, *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2000.
- AQUIEN Michèle et HONORÉ Jean-Paul, *Le Renouveau des formes poétiques au XIX^e siècle*, Nathan, 1997.
- ASSE Eugène, *Les Petits Romantiques* [1896], Genève, Slatkine reprints, 1968.
- AUDINET Gérard et VOISIN Olivia (dir.), *Louis Boulanger, peintre rêveur* [catalogue

- d'exposition, Paris, Maison de Victor Hugo, du 10 novembre 2022 au 5 mars 2023], Paris-Musées, 2022.
- AURENCHÉ Marie-Laure, « Du *Magasin pittoresque* (1833) à *L'Illustration* (1843) : la naissance du nouvellisme illustré », dans *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, sous la direction de Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Nouveau monde éditions, coll. Culture-médias. Études de presse, 2004, p. 169-184.
- [BALLET Henri], *Notre-Dame d'Étang au XIX^e siècle, son culte et ses chapelains*, Dijon, Jobard, 1912.
- Balzac, fantastique fantaisiste ?*, dirigé par le Groupe d'études balzaciennes, *L'Année balzacienne*, n° 13, 2012.
- BARBÉRIS Pierre et DUCHET Claude (dir.), *Histoire littéraire de la France 8 (1830-1848)*, Éditions sociales, 1977.
- BARRÈRE Jean-Bertrand, *La Fantaisie de Victor Hugo*, 3 vol., José Corti, 1949-1960 ; rééd. Klincksieck, 1972-1973.
- BÉGUIN, Albert, *L'Ame romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, José Corti, 1939.
- BELLEMIN-NOËL Jean, « Fantastique Onuphrius », *Romantisme*, n° 6, 1973, p. 38-48. ; recueilli sous le titre « Onuphrius ou le coût de la folie », dans *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1996, p. 75-98.
- BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, José Corti, 1973 ; rééd. Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1996.
- *Romantismes français*, Gallimard, coll. Quatro, 2 vol., 2004.
- BENOIST Michèle, *La Fantaisie et les fantaisistes dans le champ littéraire et artistique en France de 1820 à 1900*, thèse, Université Paris III, 2000.
- BERTRAND Jean-Pierre, « Un genre sans queue ni tête : le poème en prose », *Lieux Littéraires / La Revue* [revue du Centre d'études romantiques et dix-neuviémistes] Montpellier, Université Paul Valéry, n° 5, juin 2002, p. 71-80.
- *Inventeur en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 2015.
- BERTRAND Jean-Pierre et DURAND Pascal, *La Modernité romantique : de Lamartine à Nerval*, Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2006.
- BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959.
- BERNARD-GRIFFITHS Simone et SGARD Jean (dir.), *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Cribles, 2000.
- BLIN Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948.
- BOISACQ-GENERET Marie-Jeanne, *Tradition et modernité dans "L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux" de Charles Nodier*, Honoré Champion, 1994.
- BONENFANT Luc, « Retournons aux bois... Chroniques annoncées de la mort et de la renaissance de la poésie », *Romantisme*, n° 158, 2012, p. 123-132.
- BONY Jacques, *Lire le romantisme* [1992], Armand Colin, 2005.
- *Aspects de Nerval : histoire, esthétique, fantaisie*, Eurédit, 2006.

- BRAY René, *Chronologie du romantisme : 1804-1830*, Boivin, coll. Bibliothèque de la "Revue des cours et conférences", 1932 ; rééd. Nizet, 1971.
- BREUILLAC Marcel, « Hoffmann en France (Étude de littérature comparée) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 13, n° 3, juillet-septembre 1906, p. 427-457 et vol. 14, n° 1, janvier-mars 1907, p. 74-105.
- BRION Marcel, *L'Art fantastique*, Albin Michel, 1961.
- BRIX Michel, *Poème en prose, vers libre et modernité littéraire*, Kimé, coll. Détours littéraires, 2014.
- CABANÈS Jean-Louis, « Michèle Benoist, *La Fantaisie et les fantaisistes dans le champ artistique en France de 1820 à 1900*, thèse soutenue sous la direction d'Alain Viala à l'Université de Paris III, décembre 1999 » [compte-rendu], *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 8, 2001, p. 257-260.
- CABANÈS Jean-Louis et SAÏDAH Jean-Pierre (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Cribles : essais de littérature, 2003.
- CAILLOIS Roger, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, 1965.
– *Anthologie du fantastique*, Gallimard, 2 vol., 1966.
- CASTEX Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, José Corti, 1947.
– *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951.
- CAZOTTE Jacques, *Le Diable amoureux*, chronologie, préface, bibliographie et notes par Max Milner, Garnier-Flammarion, coll. Garnier-Flammarion, 1980.
- CERVONI Aurélia, « Baudelaire lycanthrope », *Cahiers de littérature française* (Paris-Bergame), n° 16, 2017, p. 25-37.
- CHABEUF Henri, *Dijon, monuments et souvenirs*, ouvrage illustré de 140 photogravures par Chesnay, Dijon, L. Damidot, 1894.
- CHAPELAN Maurice, *Anthologie du poème en prose*, Julliard, 1946.
- CHONÉ Paulette (dir.) *Jacques Callot (1592–1635)*, [catalogue d'exposition, musée historique lorrain, Nancy, 13 juin-14 septembre 1992], Réunion des musées nationaux, 1992.
- CHRISTIN Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. Idées et recherches, 1995.
– *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Vrin, coll. Accent, 2000.
- CLAUDON Francis et DUSSINE Danielle (dir.), *Littératures étrangères de l'époque romantique*, Nathan, coll. Intertextes. Les Mouvements, 1983.
- CLAYTON Vista, *The Prose Poem in French literature of the Eighteenth century*, New York, Institute of French studies (Columbia University), 1936.
- COMBE Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.
– *Les Genres littéraires*, Hachette supérieur, coll. Contours littéraires, 1992.
- CONORT Benoît, « Si verset il y a... », *Études littéraires* (Québec), vol. 39, n° 1, automne 2007, p. 141–147.
- COURT-PÉREZ Françoise, « *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis par Jean-Louis Cabanes et Jean-Pierre Saïdah » [compte rendu], *Romantisme*, n° 123, 2004, p. 125-

- DAHAN Jacques-Rémi, « Autour du *Provincial*. Deux amis de Victor Hugo, Charles Brugnot et Théophile Foisset », dans *L'Esprit du lieu : la Bourgogne et ses écrivains*, textes réunis par Jacques Poirier, Dijon, Centre de recherches le texte et l'édition, 1998, p. 95-119.
- « Les correspondants parisiens du *Provincial de Dijon* : collaboration ou instrumentalisation ? », dans *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, sous la direction de Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Nouveau monde éditions, coll. Culture-médias. Études de presse, 2004, p. 105-119.
- DAUZE Pierre, « Sur Victor Hugo », *Revue biblio-iconographique*, 1902, p. 113-124.
- DEYON Pierre, *Paris et ses provinces : le défi de la décentralisation, 1770-1992*, Paris, Armand Colin, coll. Mémoires d'avenir, 1992.
- DIAZ José-Luis, *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 2007.
- DRIEU LA ROCHELLE Pierre, « Le poème en prose », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 5 mai 1934, p. 1-2.
- DUMONT Francis, *Les Petits Romantiques français*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1949.
- DURAND-LE GUERN Isabelle, *Le Moyen-Âge des romantiques*, préface de Gwenhaël Ponnaud, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2001.
- DURRY Marie-Jeanne, « Autour du poème en prose », *Mercure de France*, n° 927, 1^{er} février 1937, p. 495-505.
- DUSSARD Thierry, *Fantaisie vagabonde : en Bretagne avec Flaubert*, Paulsen, 2021.
- FOUCART Jacques (dir.), *Peintres rembranesques au Louvre*, [catalogue d'exposition, musée du Louvre, pavillon de Flore, 27 octobre 1988-27 mars 1989], Éditions de la Réunion des musées nationaux, coll. Les Dossiers du Département des peintures, 1988.
- GAULT DE SAINT-GERMAIN Pierre-Marie, *Guide des amateurs de tableaux, pour les écoles allemande, flamande et hollandaise*, Antoine-Augustin Renouard, 1818.
- GIRARD Henri, *Émile Deschamps 1791-1871 : un bourgeois dilettante à l'époque romantique*, Édouard Champion, 1921.
- GLINOER Anthony, *La Querelle de la camaraderie littéraire : les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 2008.
- *Autour des Jeunes-France*, Québec, Éditions Nota bene, coll. Cahiers du XIX^e siècle, 2009.
- *La Littérature frénétique*, PUF, coll. Les Littéraires, 2009.
- GLINOER Anthony et LAISNEY Vincent, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Fayard, 2013.
- GUIETTE Robert, « Baudelaire et le poème en prose », *Revue belge de philologie et d'histoire* (Bruxelles), t. 42, fasc. 3, 1964, p. 843-852.
- « Le titre des *Petits Poèmes en Prose* », dans *Modern Miscellany. Presented to Eugène Vinaver*, édité par Thomas Edward Lawrenson, Frank Edmund Sutcliffe and Gilbert Gadoffre, Manchester, Manchester University Press, New York, Barnes and Noble, 1969, p. 109-116.
- GUSDORF Georges, *Le Romantisme*, Payot, coll. Grande bibliothèque Payot, 2 vol., 1993.

- GUYAUX André, *Baudelaire : un demi-siècle de lectures des "Fleurs du mal" (1855-1905)*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2007.
- GUYAUX André et SCEPI Henri (dir.), *Lire "Le Spleen de Paris" de Baudelaire*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Colloque de la Sorbonne, 2014.
- GUYOT Alain et MASSOL Chantal (dir.), *Voyager en France au temps du romantisme : poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, ELLUG, coll. Bibliothèque stendhalienne et romantique, 2003.
- HARTLAND Reginald William, *Walter Scott et le roman frénétique : contribution à l'étude de leur fortune en France* [1928], Genève, Slatkine reprints, 1975.
- HELD Mariette, *Charles Nodier et le romantisme*, Bienne, Les Éditions du Chandelier, 1949.
- HITZIG Julius Eduard, *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass*, Berlin, Ferdinand Dümmler, 1822.
- ILLOUZ Jean-Nicolas et NEEFS Jacques (dir.), *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. Essais et savoirs, 2002.
- JAVELLE Bernard, *Histoire de Notre-Dame-d'Étang*, Dijon, J. Marchand, 1869.
- JECHOVA Hana, MOURET François et VOISINE Jacques, *La Poésie en prose : des Lumières au Romantisme (1760-1820)*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Recherches actuelles en littérature comparée, 1993.
- JOURDAN-MORHANGE Hélène, *Ravel et nous. L'homme, l'ami, le musicien*, préface de Colette, de l'Académie Goncourt, et des dessins inédits de Luc-Albert Moreau, Genève, Éditions du Milieu du monde, 1945.
- JULLIEN Adolphe, *Le Romantisme et l'éditeur Renduel. Souvenirs et documents sur les écrivains de l'école romantique avec lettres inédites adressées par eux à Renduel*, Charpentier et Fasquelle, 1897.
- KEKUS Filip, *Nerval fantaisiste*, Classiques Garnier, 2019.
- KEKUS Filip et PIANTONI Antoine (dir.), *Généralisations fantaisistes (1820-1939)*, actes de la journée d'étude du Centre de Recherche « Littérature française XIX^e-XXI^e siècles » de l'université Paris-Sorbonne du 18 mai 2012, URL : <https://www.fabula.org/colloques/sommaire2544.php>, page consultée le 23 août 2023.
- KILLEN Alice M., *Le Roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe : et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840* [1915], Genève, Slatkine reprints, 2000.
- LACHENY Ingrid, MUZELLE Alain, PILLE René-Marc et TEINTURIER Frédéric, *Nouvelles lectures des Fantasiestücke d'E.T.A. Hoffmann*, L'Harmattan, 2021.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, coll. Collection poétique, 1978.
- LAFORGUE Pierre, *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. L'imaginaire du texte, 2001.
- LAISNEY Vincent, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, avec une présentation de Bernard Leuilliot, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 2002.

- LAMBERT José, « Vers et prose à l'époque romantique, ou la hiérarchie des genres dans les lettres françaises », dans *Du romantisme au surnaturalisme : hommage à Claude Pichois*, édité par James S. Patty, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. Langages, 1985, p. 39-55.
- LANSON Gustave, « Émile Deschamps et le *Romancero* : étude sur l'invention de la couleur locale dans la poésie romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 6, n° 1, janvier-mars 1899, p. 1-20.
- LARDANCHET Henri, *Les Enfants perdus du romantisme*, Perrin, 1905.
- LA VAISSIÈRE Robert de, « Sur le poème en prose », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 17 mars 1928, p. 1.
- LEBOIS André, *Prestiges et actualité des "Petits poèmes en prose" de Baudelaire*, Les Lettres modernes, coll. Archives des lettres modernes, décembre 1958.
- LEDDA Sylvain, *L'Éventail et le dandy. Essai sur Musset la fantaisie*, Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 2012.
- LELIÈVRE Stéphane, « Musique et Littérature dans l'œuvre de Hoffmann, une conception de l'art et ses prolongements dans les lettres et la musique françaises au XIX^e siècle », thèse, Université Paris-Sorbonne, 2008.
- LEROY-TERQUEM Mélanie, « L'envers du canon littéraire : le cas des petits romantiques français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 114, n° 1, janvier-mars 2014, p. 123-130.
- LÉVY Maurice, *Le roman gothique anglais : 1764-1824*, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1995.
- LLOYD Rosemary, *Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences*, Cambridge-New York, Melbourne-Cambridge University Press, 1979.
- « Baudelaire et "le divin Hoffmann" », *L'Année Baudelaire*, vol. 8, 2004, p. 39-55.
- LOÈVE-VEIMARS François-Adolphe, *La Vie de E.T.A. Hoffmann*, d'après les documents originaux, Renduel, 1833.
- MALRIEU Joël, *Le Fantastique*, Hachette, coll. Contours littéraires, 1992.
- MARSAN Jules, *La Muse française, 1823-1824*, Cornély, 2 vol., 1907-1909.
- *Bohème romantique (documents inédits)*, Éditions des Cahiers libres, 1929.
- « L'éditeur des *Fleurs du Mal* en Belgique », *L'Archer*, 7^e année, n° 8, septembre-octobre 1936, p. 228-359.
- *Autour du romantisme*, Toulouse, Éditions de l'Archer, 1937.
- *La Bataille romantique* [1912], Genève, Slatkine reprints, 2001.
- MERLET Gustave, *Le Réalisme et la fantaisie dans la littérature*, Didier, 1861.
- MERLO Christiano, « Gautier critique d'Hoffmann », *Études littéraires* (Québec), vol. 42, n° 3, 2011, p. 71-82.
- MILLET Claude, *Le Romantisme : du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Librairie générale française, coll. Références : littérature, 2007.
- MILNER Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire : 1772-1861*, José Corti, 1960, 2 vol. ; rééd. José Corti, 2007.
- « Romantisme et surréalisme : à la découverte des petits romantiques », *Cahiers du XX^e siècle*, n° 4, 1975, p. 33-47.

- *La Fantasmagorie. Essai sur l’optique fantastique*, PUF, coll. Écriture, 1982.
- « *Les Cahiers du Sud* ont-ils inventé les “petits romantiques” ? », *Romantisme*, n° 59, 1988, p. 83-90.
- MIZUNO Hisashi, « Fantaisie », dans *Dictionnaire Rimbaud*, sous la direction d’Adrien Cavallaro, Yann Frémy et Alain Vaillant, Classiques Garnier, 2021, p. 286-289.
- MONTANDON Alain, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. Révolutions et romantismes, 2010.
- MOREAU Pierre, *La Tradition française du poème en prose avant Baudelaire*, Les Lettres modernes, coll. Archives des lettres modernes, janvier-février 1959.
- MURPHY Steve, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du “Spleen de Paris”*, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 2003.
- NAKAJI Yoshikazu, « Aspiration et invention : les poètes japonais et la “France” », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n° 53, 2001, p. 37-46.
- PATTY James S., *Dürer in French Letters*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1989.
- PETITIER Paul, « 1830 ou les métamorphoses du centre (Michelet, Balzac, Hugo) », *Romantisme*, n° 123, 2004, p. 7-8.
- PÉZARD Émilie, « La Vogue romantique de l’horreur : roman noir et genre frénétique », *Romantisme*, n° 160, 2013, p. 41-51.
- « Édition des articles de Charles Nodier sur le “genre frénétique” », *Cahiers d’études nodiéristes*, n° 6, 2018, p. 129-162.
- PICHOIS Claude, *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel, À la Baconière, coll. Langages, 1967 ; rééd. 1976.
- *Auguste Poulet-Malassis : l’éditeur de Baudelaire*, Fayard, 1996.
- PICHOIS Claude et BRIX Michel, *Dictionnaire Nerval* par avec la collaboration de Jacques Bony et de Hisashi Mizuno, Tusson, Du Lérot, 2006.
- PRAZ Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir le romantisme noir* (1933), traduit de l’italien par Constance Thompson Pasquali, Denoël, 1977 ; rééd. Gallimard, coll. Tel, 1995.
- Précieux manuscrits et lettres autographes* [vente à Paris, hôtel Drouot, 15 décembre 1969], n° 48.
- REYNAUD Louis, *Le romantisme : ses origines anglo-germaniques*, Armand Colin, 1926.
- RICHARD Jean-Pierre, *Études sur le romantisme*, Éditions du Seuil, coll. Pierres vives, 1971.
- RICHER Jean, « Le fantaisiste inconnu », introduction à *Variétés et fantaisies. Œuvres complémentaires* de Gérard de Nerval, textes réunis et présentés par Jean Richer, Minard, t. VIII, 1964, p. VII-XV.
- RICHER Jean et RUFF Marcel Albert (dir.), *Les Derniers mois de Charles Baudelaire et la publication posthume de ses œuvres : correspondances, documents*, Nizet, 1976.
- RINCÉ Dominique, *Baudelaire et la modernité poétique*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1984.
- SANDRAS Michel, *Lire le poème en prose*, Dunod, coll. Lire, 1995.
- *Idées de la poésie, idées de la prose*, Classiques Garnier, coll. Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, 2016.

- SCHNEIDER Marcel, *La Littérature fantastique*, Fayard, 1964.
 – *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985.
- SCOTT David, *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. Cambridge Studies in French, 1988.
- SÉCHÉ Léon, *Le Cénacle de la Muse Française : 1823-1827 (documents inédits)*, Mercure de France, 1908.
 – *Le Cénacle de Joseph Delorme (1827-1830)*, Mercure de France, 2 vol., 1911-1912.
- SERROY Jean, *Les Poètes fantaisistes : une anthologie*, Classiques Garnier, 2021.
- STEINMETZ Jean-Luc, *La France frénétique de 1830*, Phébus, 1978.
 – « Quatre hantises (sur les lieux de la Bohême) », *Romantisme*, n° 59, 1988, p. 59-69.
 – *La Littérature fantastique*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1990.
 – *Signets : essais critiques sur la poésie du XVIII^e au XX^e siècle*, José Corti, 1995.
 – *Les Réseaux poétiques : essais critiques*, José Corti, coll. Les Essais, 2000.
 – « Pour en finir avec les “petits romantiques” », *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 105, n° 4, octobre-décembre 2005, p. 891-912.
 – *Ces poètes qu’on appelle maudits*, Neuchâtel, À la Baconnière, 2020.
- TEICHMANN Élisabeth, *La Fortune d’Hoffmann en France*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961.
- TERNOIS Daniel, *L’Art de Jacques Callot*, De Nobele, 1962.
- THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain, *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Nouveau monde éditions, coll. Culture-médias. Études de presse, 2004.
- THIBAUDET Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1936.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 1970.
 – *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1971.
- TRAHARD Pierre, *Le Romantisme défini par « Le Globe »*, Les Presses françaises, coll. Études romantiques, 1924.
 – « Le Romantisme en Bourgogne », dans *En l’honneur du romantisme* [conférences faites à la Faculté des lettres pendant la “Quinzaine romantique”, Université de Dijon, 26 mai-6 juin 1930], Dijon, Lépagnez, 1930, p. 133-163.
- VADÉ Yves, *Le Poème en prose et ses territoires*, Belin, coll. Belin sup : lettres, 1996.
- VAILLANT Alain, *La Crise de la littérature : romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, coll. Bibliothèque stendhalienne et romantique, 2005.
 – *Qu’est-ce que le romantisme ?*, CNRS éditions, coll. Biblis, 2016.
- VAILLANT Alain (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, CNRS éditions, 2012.
- VAILLANT Alain, BERTRAND Jean-Pierre et RÉGNIER Philippe, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Nathan, coll. Référence Littérature, 1998 ; deuxième édition actualisée, Presses universitaires de Rennes, coll. Histoire de la littérature française, 2006.
- VAN DEN BERGH Carla, « Le rôle du verset lors de la transition du grand poème au petit poème en prose, dans les années 1830-1840 en France : pertes et profits », *Études littéraires* (Québec), vol 39, n° 1, automne 2007, p. 25-41.
- VAN DER TUIN Henri, *Les Vieux Peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France*

- de la première moitié du XIX^e siècle* [1948], Nizet, 1953.
- VAN TIEGHEM Philippe, *Le Romantisme français*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1944.
 – *Les Influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, PUF, 1961.
- VAX Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1960.
 – *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, PUF, 1965.
- VIEGNES Michel, *L'Envoûtante Étrangeté : le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2006.
- VINCENT-AURENCHÉ Marie-Laure, *Édouard Charton et l'invention du "Magasin pittoresque", 1833-1870*, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 2002.
- VINCENT-MUNNIA Nathalie, « De la marginalité poétique à une poétique moderne : Le poème en prose », *Cahiers du centre d'études de tendances marginales dans le romantisme français* (Brno), n° 2, 1993, p. 24-32.
 – « Les premiers poèmes en prose : Le spleen de la poésie », *Littérature*, n° 91, 1993, p. 3-11.
 – « Lorsque les poèmes en prose se font "petits". Brièveté et poéticité dans la première moitié du dix-neuvième siècle », dans *La Forme brève* [actes du colloque franco-polonais, Lyon, 19-21 septembre 1994], textes recueillis par Simone Messina, Honoré Champion, coll. Textes et études, 1996, p. 91-106.
 – *Les Premiers Poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 1996.
 – « La naissance du poème en prose français et la presse », *Recherches et travaux* (Grenoble), n° 65, 2004, p. 29-41.
 – « Le Moyen Âge dans le poème en prose », dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle : représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 2006, p. 987-998.
- VINCENT-MUNNIA Nathalie, BERNARD-GRIFFITHS Simone et PICKERING Robert (dir.), *Aux origines du poème en prose français : 1750-1850*, Honoré Champion, coll. Colloques, congrès et conférences. Époque moderne et contemporaine, 2003.
- VOUILLOUX Bernard, *Écritures de fantaisies : grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Hermann, coll. Savoir-Lettres, 2008.
- WANLIN Nicolas, « La fantaisie a son histoire » [compte rendu de Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisies*], *Acta fabula*, vol. 9, n° 11, décembre 2008, URL : <http://www.fabula.org/revue/document4735.php>, page consultée le 23 août 2023.
- WEINMANN Frédéric, « Étranger, étrangeté : de l'allemand au français au début du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 106, 1999, p. 53-67.

INDEX

A

ABBÉ TIBERGE, 431
ABENSOUR, Liliane, 480
AÏM, Roger, 12, 156, 252, 256, 257, 287, 297,
298, 396, 400, 467
ALBOUY, Pierre, 216, 281, 344, 478
AMBRIÈRE, Madeleine, 467
AMPÈRE, Jean-Jacques, 137, 138, 141, 143, 176,
177, 475
ANDRÈS, Philippe, 16, 31, 32, 36, 37, 333, 480
ANDREW, John, 174
ANSELIN, Élisabeth, 135, 138, 143, 149, 150, 151,
152, 170, 179, 180, 181, 196, 201, 206, 467
APULÉE, 123
AQUIEN, Michèle, 480
ARAGON, Louis, 10, 360, 453, 457, 475
ARIOSTE, 236, 242
ARVERS, Félix, 427, 434
ASSE, Eugène, 480
ASSELINÉAU, Charles, 10, 25, 93, 214, 308, 310,
412, 416, 426, 427, 430, 431, 432, 433, 434,
435, 436, 438, 439, 441, 442, 443, 447, 455,
465, 467, 475, 476, 479
AUBRYET, Xavier, 36
AUDINET, Gérard, 345, 480
AURENCHE, Marie-Laure, 175, 481
AVELINE, Claude, 467

B

BABOU, Hippolyte, 412, 476
BALLET, Henri, 221, 481
BALZAC, Honoré de, 20, 41, 80, 148, 156, 357,
452, 476, 481, 485
BANVILLE, Théodore de, 9, 16, 20, 35, 308, 412,
422, 427, 430, 475, 476, 478
BARANTE, Prosper de, 41, 42, 214, 301, 395, 476
BARBÉRIS, Pierre, 481
BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 412
BARRÈRE, Jean-Bertrand, 16, 36, 212, 216, 264,
275, 276, 279, 407, 445, 453, 456, 458, 481
BAUDELAIRE, Charles, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 20, 21,
25, 29, 35, 38, 41, 61, 93, 94, 95, 97, 136, 154,
155, 168, 176, 275, 307, 316, 365, 390, 392,
394, 403, 406, 412, 415, 416, 417, 418, 419,
420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 429,
430, 431, 438, 439, 441, 442, 447, 455, 456,
457, 467, 469, 470, 471, 474, 475, 476, 477,
481, 482, 483, 484, 485
BEAUDET, Marie-Andrée, 13, 467
BÉDOURET-LARRABURU, Sandrine, 12, 16, 85, 99,
197, 276, 449, 450, 467, 471
BEETHOVEN, Ludwig van, 181
BÉGUIN, Albert, 150, 151, 477, 481
BELAVAL, Yvon, 467
BELLEMIN-NOËL, Jean, 79, 481
BÉNICHOU, Paul, 22, 23, 481
BENOIST, Michèle, 16, 32, 36, 40, 147, 183, 276,
278, 411, 481

BÉRAT-ESQUIER, Fanny, 19, 20

BERNARD, Suzanne, 13, 14, 15, 22, 29, 154, 307,
316, 317, 321, 322, 325, 326, 327, 332, 337,
392, 455, 467, 481

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, 468, 481, 487

BERSAUCOURT, Albert de, 467

BERTHAUT, Louis, 408, 410

BERTHOUD, Samuel Henri, 164, 476

BERTIN, Louis-François, 234

BERTRAND, Charles-Frédéric (frère de Louis
Bertrand), 90, 91, 436

BERTRAND, Jean-Pierre, 10, 15, 37, 425, 426, 439,
478, 481, 486

BEST, Jean, 174

BIGEL, Claire, 304, 305

BLAKE, William, 339, 480

BLANC, Réjane, 11, 76, 77, 87, 90, 91, 92, 94, 114,
467

BLANCHER, Aline, 467

BLIN, Georges, 9, 481

BLOCK, Aloysius [*voir* BRUCKER, Raymond], 96, 97,
112, 155, 156, 476

BODIN, Jean, 88

BOILEAU, Nicolas, 9, 35, 476

BOISACQ-GENERET, Marie-Jeanne, 356, 481

BOITEL, Léonard (dit Léon), 8, 399, 468

BONENFANT, Luc, 12, 13, 15, 16, 19, 22, 24, 29,
30, 71, 73, 182, 207, 212, 281, 282, 310, 315,
316, 456, 467, 468, 481

BONNEFIS, Philippe, 115, 468

BONNEROT, Jean, 54, 55, 258, 480

BONY, Jacques, 11, 12, 16, 31, 32, 36, 54, 55, 59,
60, 61, 62, 63, 95, 184, 214, 283, 360, 375,
378, 382, 391, 458, 466, 473, 481, 485

BOQUILLON, Corinne, 185

BOREL, Pétrus, 37, 95, 349, 427, 430, 431, 432,
434, 435, 437, 475

BOUDOT, Joseph, 190, 289, 478

BOULANGER, Louis, 48, 51, 62, 63, 65, 70, 99,
100, 101, 246, 252, 255, 281, 282, 303, 333,
339, 340, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349,
350, 351, 353, 356, 360, 362, 363, 365, 377,
402, 429, 432, 446, 454, 480

BRAY, René, 121, 266, 481

BRES DIN, Rodolphe, 412

BRETON, André, 10, 15, 360, 394, 456, 457, 473,
476

BREUGHEL D'ENFER, Pieter Brueghel le Jeune (dit),
66, 189, 197, 266, 300, 389, 393, 402, 410,
412

BREUGHEL DE VELOURS, Jan Brueghel l'Ancien
(dit), 66, 186, 189, 197, 266, 270, 300, 393,
402, 410, 412

BREUGHEL LE DRÔLE, 410

BREUILLAC, Marcel, 135, 154, 155, 481

BRION, Marcel, 481

BRIX, Michel, 18, 22, 23, 193, 337, 366, 419, 458,
479, 481, 485

BRUCKER, Raymond (*voir* RAYMOND), 97, 155, 476

BRUGNOT, Charles, 47, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 58,
143, 190, 215, 222, 224, 245, 247, 253, 254,
255, 256, 258, 260, 261, 262, 264, 281, 284,
285, 286, 287, 288, 289, 291, 346, 361, 466,
476, 479, 482

BRUNEL, Pierre, 87, 104, 106, 468

BÜRGER, Gottfried August, 340

BURNS, Robert, 326

BYRON, George Gordon, lord, 42, 112, 316, 340,
343

C

- CABANÈS, Jean-Louis, 16, 17, 411, 412, 450, 472, 481, 482
- CAILLEUX, Alphonse de, 51, 189, 479
- CAILLOIS, Roger, 38, 482
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, 237, 242
- CALLOT, Jacques, 5, 8, 9, 13, 18, 24, 31, 33, 40, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 88, 96, 114, 115, 116, 131, 133, 135, 138, 141, 142, 144, 148, 149, 150, 151, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 197, 201, 202, 203, 205, 206, 211, 265, 266, 267, 268, 272, 275, 276, 278, 293, 300, 301, 349, 352, 356, 362, 365, 367, 379, 390, 391, 392, 393, 395, 399, 400, 403, 406, 409, 410, 412, 417, 421, 424, 432, 440, 441, 449, 450, 451, 453, 455, 465, 467, 470, 471, 472, 475, 477, 478, 482, 486
- CALMELS, Fortuné, 411, 412, 413, 415, 468
- CARCO, Francis, 457
- CASTEX, Pierre-Georges, 38, 96, 97, 111, 118, 119, 121, 123, 124, 125, 127, 130, 134, 148, 276, 357, 479, 482
- CATULLE, 123
- CAVAIGNAC, Godefroy, 437
- CAZOTTE, Jacques, 21, 97, 118, 136, 275, 457, 482, 484
- CELLINI, Benvenuto, 266, 409
- CERVONI, Aurélia, 3, 8, 394, 396, 406, 427, 436, 442, 482
- CESENAS, Amédée Gayet de, 156, 404
- CHABEUF, Henri, 10, 79, 87, 91, 286, 291, 436, 468, 482
- CHAMBELLEND, Guy, 11
- CHAMBLAC, Jehannin de, 185
- CHAMPFLEURY, 38, 175, 270, 357, 412, 476
- CHANTREAU, Alain, 468
- CHAPELAN, Maurice, 482
- CHARLES LE TÉMÉRAIRE, duc de Bourgogne, 9, 42
- CHARLES V LE SAGE, roi de France, 328
- CHARLET, Nicolas Toussaint, 189, 300
- CHARNET, Yves, 468
- CHARRAS, Françoise, 480
- CHARTON, Édouard, 162, 486
- CHASLE-PAVIE, Joseph, 469
- CHATEAUBRIAND, François René de, 214, 225, 226, 236, 237, 242, 316, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 362, 476
- CHAUDÉS-AIGUES, Jacques, 408
- CHAUX-HAÏK, Annie, 185, 191
- CHÉNIER, André, 51, 224, 290, 404, 469, 472
- CHONÉ, Paulette, 161, 164, 170, 184, 185, 482
- CHOUAN'S PAVIE, Geneviève [pseudonyme de Geneviève Chasle-Pavie], 469
- CHRISTIN, Anne-Marie, 356, 357, 482
- CIRCÉ, 124
- CLANCIER, Georges-Emmanuel, 469
- CLAUDON, Francis, 11, 13, 136, 161, 265, 286, 294, 469, 482
- CLAYTON, Vista, 482
- COMBE, Dominique, 20, 22, 455, 482
- CONORT, Benoît, 482
- COOPER, James Fenimore, 42, 56, 347
- COPPÉE, François, 9
- CORBAT, Henri, 11, 78, 107, 118, 119, 135, 155, 249, 281, 321, 337, 469, 473
- CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika, 136, 137, 144, 172, 182, 183, 184, 194, 195, 265

CORMENIN, Louis de, 289, 290
CORNEILLE, Pierre, 35, 242, 292
COURT-PÉREZ, Françoise, 482
COWPER, William, 326
CRANACH, Lucas, 185
CRÉPET, Eugène, 308, 416, 426, 427, 467, 476
CURZON, Henri de, 148, 150, 151, 478

D

D'ALEMBERT, Jean Le Rond, 34
D'HULST, Lieven, 469
DAGEY, Jean [Édouard Drouot], 469
DAHAN, Jacques-Rémi, 255, 256, 257, 258, 267,
283, 286, 287, 289, 292, 293, 294, 304, 466,
479, 482
DALAYRAC, Nicolas, 292
DALMOLIN, Éliane, 469
DAMAS, Gustave (dit Comte de), 159
DANTE, Alighieri, 123, 236, 239, 242, 243, 267,
336
DAUMIER, Honoré, 421
DAUNAI, Isabelle, 13, 467
DAUZE, Pierre, 257, 482
DAVELUY, Amédée Gaston, 285
DAVID D'ANGERS, Pierre Jean David (dit), 8, 14, 33,
53, 63, 82, 87, 93, 100, 189, 247, 279, 365,
367, 368, 370, 371, 373, 374, 375, 379, 380,
381, 382, 383, 386, 390, 396, 399, 411, 436,
440, 442, 446, 450, 468, 469, 470, 472, 473,
479
DE HALDAT DU LYS, Charles-Nicolas Alexandre,
165
DE LOVENJOUL, Charles de Spoelberch, 165
DE ROTHCHILD, Alexandrine, 102
DEBURAU, Jean-Gaspard, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 95,

98, 106, 129, 205, 451, 478
DEFAUCONPRET, Auguste-Jean-Baptiste, 261, 480
DELACROIX, Eugène, 189, 300, 421
DELANGLE, Nicolas, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 70,
159, 253, 356, 357, 358, 360, 381, 479, 480
DEMONTRY, James, 289
DENE COURT, Claude-François, 416, 478
DESCHAMPS, Antony, 336
DESCHAMPS, Émile, 8, 48, 50, 51, 52, 100, 103,
215, 224, 227, 247, 252, 254, 282, 290, 316,
333, 334, 335, 336, 344, 361, 402, 403, 404,
453, 469, 476, 483, 484
DESNOIZELLES, Auguste, 54, 253, 360
DESPLACES, Auguste, 8, 406, 408, 469, 476
DESSONS, Gérard, 271, 272
DETALLE, Anny, 41, 42, 44, 469
DEVÉRIA, Achille, 344, 421
DEYON, Pierre, 482
DIAZ, José-Luis, 482
DIDE, Auguste, 469
DIDEROT, Denis, 34
DOVALLE, Charles, 427
DOW, Gérard, 66, 186, 197, 266, 412
DRAINVILLE, Gilles, 469
DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, 482
DU MESNIL, Armand, 416
DUBOIS, Paul-François, 215
DUCHESNOIS, Mlle [Catherine-Joséphine Rafuïn,
dite], 292
DUCHET, Claude, 481
DUFIEZ-SANCHEZ, Véronique, 97
DULAURE, Jacques-Antoine, 187
DUMAS, Alexandre, 281, 293, 345, 346, 349, 427,
430, 456, 475, 476, 477
DUMONT, Francis, 474, 482
DUMORA, Florence, 470

DUPONT-FERRIER, Gustave, 470
DURAND, Pascal, 15, 481
DURAND-LE GUERN, Isabelle, 482
DÜRER, Albert ou Albrecht, 66, 96, 110, 185, 186,
189, 197, 266, 300, 412, 485
DURRY, Thierry, 482
DUSART, Mathieu, 14, 476
DUSILLET, Léonard, 102
Dussard, Thierry, 457, 483
DUSSUD, Odile, 3
DYCK, Antoon van, 162, 270

E

EGMONT, Henry, 141, 143, 150, 152, 159, 171,
176, 177, 178, 195, 199, 200, 201, 202, 206,
477
ELUARD, Paul, 10, 395, 476

F

FABER, Henry, 112
FARCY, Jean-Georges, 398
FARGUE, Léon-Paul, 13, 307, 473
FERNANDAT, René, 470
FERRIÈRE, Théophile de, 427, 432, 434
FLAMEL, Nicolas, 186, 384
FOISSET, Théophile, 55, 56, 190, 214, 215, 222,
254, 255, 261, 284, 285, 287, 476, 477, 482
FOLLIARD, Melaine, 271, 277
FONTANEY, Antoine, 398, 432, 434
FORNERET, Xavier, 37, 294
FOUCART, Jacques, 483
FOUCHER, Paul, 255, 472, 479
FOURNIER, Mathilde, 470
FRIEDRICH, Caspar David, 77

FÜSSLI ou FUSELI, Johann Heinrich, 66, 186, 187,
197, 266

G

GALLOIX, Jacques-Imbert, 398
GAULT DE SAINT-GERMAIN, Pierre-Marie, 188, 483
GAUTIER, Théophile, 15, 16, 32, 35, 37, 78, 79, 80,
95, 97, 106, 129, 161, 164, 165, 166, 167, 168,
169, 176, 177, 178, 179, 191, 193, 194, 202,
238, 278, 301, 349, 350, 351, 402, 403, 427,
430, 452, 456, 470, 475, 477, 484
GAVELLE, Robert, 470
GEIGENBERGER, Julia, 13, 470
GEORGE, Mlle [Marguerite Weimer, dite], 292, 293
GESSNER, Salomon, 316
GIBAUDAN, René, 15, 470
GILBERT, Nicolas-Joseph-Laurent, 373, 398, 399,
404, 405, 412, 440, 442, 447, 472, 477
GIRARD, Henri, 252, 334, 335, 336, 483
GIRARD, Marie-Hélène, 164, 351, 353
GIRARDIN, Saint-Marc, 140, 141, 150, 276, 477,
480
GIRAULT, Claude-Xavier, 41
GLINOER, Anthony, 120, 147, 148, 316, 340, 483
GLUCK, Christoph Willibald, 150, 153, 181
GOETHE, Johann Wolfgang von, 76, 304, 340
GOLDSMITH, Helen Hart, 470
GONCOURT, Jules et Edmond de, 133, 412, 482
GOSETTI, Valentina, 13, 14, 470
GOUTIER, Jean-Michel, 62, 465
GOYA, Francisco de, 165, 166, 194, 281, 350, 393
GRÉTRY, André, 292
GUÉGAN, Bertrand, 10, 60, 61, 62, 94, 304, 374,
439, 465
GUÉRARD, Nicolas, 185

GUGLIELMI, Francesca, 3, 10, 478
GUIETTE, Robert, 483
GUILLOT, Béatrix, 161, 169
GUIZOT, François, 214, 230
GUSDORF, Georges, 483
GUYAUX, André, 1, 3, 8, 10, 17, 68, 77, 163, 271,
297, 366, 470, 473, 475, 478, 483
GUYOT, Alain, 468, 483
GUYS, Constantin, 9, 420, 421

H

HARTLAND, Reginald William, 483
HASEKURA, Takaharu, 3
HAUSER, Kaspar ou Gaspard, 77, 96, 98, 110, 129
HEINE, Henri, 62, 102, 303
HELD, Mariette, 483
HENRIOT, Émile, 470
HERNOUX, Claude-Charles-Étienne, 287, 297
HETZEL, Pierre-Jules, 167, 417, 477
HITZIG, Julius Eduard, 137, 483
HOFFMAN, François-Benoît, 176, 229, 230, 231,
232, 233, 234, 235, 236, 477
HOFFMANN, Ernst Theodore Amadeus, 18, 19, 24,
32, 36, 37, 38, 39, 40, 58, 61, 62, 74, 76, 78,
95, 97, 98, 99, 102, 114, 122, 124, 131, 133,
134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161,
162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170,
171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179,
180, 181, 182, 183, 184, 190, 194, 195, 197,
198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 211, 230,
233, 236, 265, 268, 275, 276, 279, 282, 288,
303, 306, 307, 316, 321, 326, 336, 337, 339,
340, 352, 356, 361, 362, 365, 378, 395, 396,

399, 402, 404, 410, 413, 417, 422, 425, 433,
441, 445, 451, 452, 453, 467, 475, 477, 478,
480, 481, 484, 486
HOMÈRE, 35, 123, 236, 239, 241, 242, 244
HONORÉ, Jean-Paul, 480
HORACE, 316, 334
HOSTEIN, Hippolyte, 158, 194
HOUSSAYE, Arsène, 21, 25, 93, 94, 95, 167, 168,
202, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 417, 418,
420, 422, 423, 424, 426, 427, 441, 442, 455,
470, 478, 480
HUBERT, Renée Riese, 470
HUGO, Abel, 335
HUGO, Victor, 5, 16, 20, 24, 35, 36, 37, 41, 42, 48,
50, 51, 52, 53, 54, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66,
75, 81, 82, 83, 88, 100, 101, 102, 103, 119,
124, 138, 157, 167, 168, 211, 212, 213, 214,
215, 216, 217, 219, 221, 223, 224, 225, 226,
227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236,
237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245,
246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263,
264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273,
274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283,
284, 290, 293, 302, 303, 307, 308, 309, 310,
311, 313, 314, 316, 321, 322, 324, 327, 333,
334, 336, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345,
346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 356, 360,
361, 362, 363, 365, 366, 367, 369, 370, 371,
372, 379, 381, 382, 387, 396, 397, 402, 407,
408, 409, 427, 429, 430, 441, 443, 445, 446,
447, 450, 453, 454, 456, 458, 462, 471, 472,
474, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 485
HUYSMANS, Joris-Karl, 9, 10, 478

I

ILLOUZ, Jean-Nicolas, 483
IZAMBARD, Georges, 449

J

JACOB, le bibliophile [Paul Lacroix], 62, 303
JACOB, Max, 394, 471
JACQUOT-BOUHIER, Jules-François de, 254
JANIN, Jules, 81, 121, 198, 199, 261, 430, 475,
478, 480
JAVELLE, Bernard, 221, 483
JEAN II LE BON, roi de France, 328
JEAN SANS PEUR, duc de Bourgogne, 42
JECHOVA, Hana, 483
JOHANNOT, Tony, 10, 62, 175, 189, 300, 304, 465
JOURDAN-MORHANGE, Hélène, 5, 483
JULLIEN, Adolphe, 60, 470, 483

K

KAHN, Gustave, 442, 455, 456, 457, 471, 478
KAWASE, Takeo, 3
KEKUS, Filip, 17, 18, 19, 22, 32, 36, 37, 39, 134,
148, 163, 193, 194, 278, 298, 302, 362, 407,
483
KILLEN, Alice M., 483
KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb, 239
KUNZ, Carl Friedrich, 172

L

LA BÉDOLLIERE, Émile de, 200
LA FONTAINE, Jean de, 35
LA MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de, 183, 326

LA VAISSIÈRE, Robert de, 484
LABITTE, Jules, 93, 387, 399, 465, 467
LACHENY, Ingrid, 181, 483
LACORDAIRE, Henri, 214, 285
LACOUE-LABARTHE, Philippe, 484
LADEY, Jean-Bernard-Victor, 259, 285
LAFORGUE, Jules, 6
LAFORGUE, Pierre, 17, 278, 484
LAGIER, Victor, 227, 229, 281, 436, 466
LAISNEY, Vincent, 99, 100, 483, 484
LALOU, René, 11, 470
LAMARTINE, Alphonse de, 15, 51, 119, 224, 261,
290, 309, 336, 481
LAMBERT, José, 484
LANDON, Charles-Paul, 191, 192, 475
LANGLÉ, Ferdinand [pseudonyme de Joseph Adolphe
Langlois], 104, 218, 317, 478
LANSON, Gustave, 335, 484
LARDANCHET, Henri, 484
LAROUSSE, Pierre, 30, 33, 35, 38, 40, 70, 427, 475
LASSAILLY, Charles, 408, 410
LATOUCHE, Henri de, 116, 118
LATOUR, Antoine Tenant de, 43, 101, 156, 215,
256, 259, 328, 368
LE TASSE, 236, 242, 316
LE TOURNEUR, Pierre, 196, 336, 337, 480
LEBOIS, André, 484
LECONTE DE LISLE [Charles Marie Leconte, dit], 35,
412
LEDDA, Sylvain, 1, 3, 13, 20, 48, 67, 74, 76, 78,
97, 136, 144, 148, 309, 310, 313, 319, 322,
362, 363, 391, 396, 450, 454, 456, 470, 484
LEFEBVRE, Jules, 143, 145, 146, 230, 477
LELIÈVRE, Stéphane, 19, 136, 158, 181, 182, 183,
184, 198, 484
LELOIR, Isidore, 174

- LEMAÎTRE, Henri, 470
- LEROUX, Pierre, 215
- LEROY-TERQUEM, Mélanie, 20, 21, 24, 484
- LESAGE, Laurent, 470
- LÉVY, Maurice, 120, 484
- LÉVY, Michel, 403, 426, 430, 438, 476, 477
- LEWIS, Matthew Gregory, 120, 326, 340
- LEYDEN, Lucas van (ou Lucas de LEYDE), 66, 96, 185, 186, 197, 266, 412
- LITTRÉ, Émile, 30, 31, 33, 34, 35, 39, 70, 475
- LLOYD, Rosemary, 425, 484
- LOCHOT, Éliane, 283, 284, 286, 287, 289, 290, 294, 295, 297, 298
- LOÈVE-VEIMARS, François-Adolphe, 61, 95, 96, 97, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 149, 151, 153, 154, 155, 156, 159, 161, 162, 176, 177, 184, 196, 202, 206, 211, 276, 316, 317, 320, 323, 325, 326, 327, 337, 362, 453, 476, 477, 478, 484
- LOISELEUR, Aurélie, 13, 48, 67, 74, 76, 78, 87, 97, 136, 144, 148, 309, 310, 313, 319, 322, 362, 363, 391, 396, 450, 454, 456, 470
- LORAIN, Jean-Baptiste-Prosper, 259, 285
- LOUIS-BAZILE, Jean-Baptiste-Charlemagne, 287
- LUCIEN (de Samosate), 123
- LUCINI, Antonio Francesco, 185
- M**
- MAETERLINCK, Maurice, 6
- MAILLARD DE CHAMBURE, Charles-Hippolyte, 189, 190, 289, 478
- MAINZER, Joseph, 423
- MALASSAGNE, Xavier, 304, 305
- MALFILÂTRE, Jacques Clinchamps de, 404, 472
- MALLARMÉ, Stéphane, 6, 9, 20, 21, 332, 379, 394, 427, 428, 429, 442, 452, 456, 470, 472, 474, 479
- MALRIEU, Joël, 40, 484
- MANET, Édouard, 9
- MARCANDIER, Christine, 12, 16, 85, 99, 104, 197, 276, 449, 450, 471
- MARCHAL, Bertrand, 429, 479
- MARCHAL, Hugues, 95
- MARMONTEL, Jean-François, 199
- Mars, Mlle [Anne Boutet, dite], 292
- MARSAN, Jules, 230, 304, 305, 430, 471, 480, 484
- MASSOL, Chantal, 468, 483
- MATURIN, Charles Robert, 121, 479
- MAUGUIN, François, 287
- MÉHUL, Étienne Nicolas, 292
- MENDÈS, Catulle, 411, 412, 454, 456
- MERLET, Gustave, 484
- MERYON, Charles, 9, 421
- MICHEL-ANGES, Michelangelo Buonarroti (dit), 167, 266, 267
- MICHELET, Jules, 301, 479, 485
- MILLET, Claude, 17, 484
- MILLET-GÉRARD, Dominique, 8, 12, 68, 76, 77, 85, 163, 181, 271, 297, 366, 465, 470, 473, 475
- MILNER, Max, 11, 15, 16, 21, 23, 29, 54, 61, 97, 135, 136, 149, 169, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 201, 212, 273, 275, 278, 300, 386, 433, 457, 465, 468, 471, 473, 482, 484
- MILTON, John, 123, 236, 239, 242, 243, 267, 316
- MIYAZAKI, Akane, 1, 6, 456, 471
- MIZUNO, Hisashi, 456, 458, 485
- MOLÈNES, Paul Gaschon de, 8, 401, 402, 404, 411, 471
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit, 35, 404
- MONSELET, Charles, 411, 471
- MONTANDON, Alain, 485

MONTÉMONT, Albert, 261, 480
MONTHEAU, Gaston de, 29
MORE, Thomas, 326
MOREAU, Hégésippe, 398, 399, 404, 408, 412,
442, 472
MOREAU, Pierre, 485
MOURET, François, 483
MOZART, Wolfgang Amadeus, 137
MURAT, Michel, 396, 442
MURGER, Henry, 411
MURILLO, Bartolomeo Esteban, 66, 186, 187, 197,
266, 412
MURPHY, Steve, 12, 47, 85, 103, 136, 265, 375,
379, 455, 471, 485
MUSSET, Alfred de, 18, 20, 37, 148, 156, 230, 452,
479, 484
MUZELLE, Alain, 181, 483

N

NAKAJI, Yoshikazu, 6, 7, 485
NANCY, Jean-Luc, 163, 164, 165, 173, 479, 482,
484
NAPOLÉON I^{er}, 191, 257, 258, 260, 410, 470
NEEF, Peter, 66, 186, 197, 266, 412
NEEFS, Jacques, 483
NERVAL, Gérard de, 11, 12, 15, 16, 19, 20, 32, 37,
80, 96, 133, 134, 148, 156, 193, 278, 302, 304,
305, 411, 412, 452, 456, 458, 470, 474, 479,
481, 483, 485
NODIER, Charles, 18, 36, 48, 50, 51, 55, 63, 74,
80, 81, 82, 83, 84, 85, 96, 97, 98, 99, 100, 101,
102, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123,
124, 125, 126, 129, 130, 131, 133, 134, 136,
137, 144, 146, 148, 149, 189, 203, 205, 206,

212, 215, 224, 227, 232, 238, 239, 267, 274,
276, 277, 279, 313, 333, 334, 340, 356, 357,
358, 359, 360, 362, 371, 379, 385, 386, 391,
413, 435, 445, 450, 451, 452, 457, 458, 479,
482, 483, 484, 485
NOËLLAT, Jean-Baptiste, 41

O

O'NEDDY, Philothée, 427
OIKAWA, Shigeru, 3, 7, 19, 61, 307, 378, 439, 471
OSTADE, Adrien et Isaac Van, 66, 186, 187, 197,
266, 389, 412
OURLIAC, Édouard, 408

P

PALACIO, Jean de, 394, 471
PARACELSE [Théophraste de Hohenheim], 108, 186,
479
PARENT, Monique, 471
PATTY, James S., 96, 484, 485
PAVIE, André, 384, 385, 472, 479
PAVIE, Victor, 8, 33, 46, 47, 52, 57, 63, 81, 87, 93,
99, 100, 101, 113, 246, 247, 263, 365, 367,
368, 369, 373, 374, 380, 381, 382, 383, 384,
385, 386, 387, 390, 391, 393, 396, 399, 402,
403, 408, 411, 427, 428, 436, 440, 446, 465,
469, 472, 479
PÉCHER, Marion, 14, 375, 472
PEIGNOT, Gabriel, 190, 289, 478
PELLICO, Silvio, 101
PERRAULT, Charles, 9, 199
PERRIN-NAFFACKH, Anne-Marie, 472
PERROT, Maryvonne, 13, 469
PETIT, Auguste, 103, 218, 412, 472

PETITIER, Paul, 485

PÉZARD, Émilie, 119, 120, 232, 485

PHILIPPE II LE HARDI, duc de Bourgogne, 42, 104, 185, 220

PHILIPPE III LE BON, duc de Bourgogne, 42

PHILIPPOT, Didier, 3

PIANTONI, Antoine, 18, 19, 39, 483

PICCINNI, Niccolò, 292

PICHOIS, Claude, 95, 176, 365, 416, 417, 419, 422, 423, 425, 431, 458, 476, 484, 485

PICKERING, Robert, 468, 487

PILLE, René-Marc, 181, 483

PINCEBOURDE, René, 94, 214, 426, 427, 428, 434, 435, 465, 475

PINON, Esther, 1, 3

PLANCHE, Gustave, 192, 451, 479

PLATON, 32

PLOUMISTAKI, Kalliopi, 125

POE, Edgar Allan, 5, 33, 34, 38, 327, 336

POGGENBURG, Helen Hart, 7, 9, 10, 11, 12, 16, 23, 33, 43, 47, 48, 49, 52, 54, 55, 57, 61, 62, 64, 74, 82, 83, 89, 91, 93, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 114, 116, 118, 136, 153, 154, 156, 158, 159, 162, 185, 187, 188, 211, 218, 219, 220, 222, 227, 229, 237, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 253, 256, 257, 261, 264, 274, 284, 287, 289, 293, 294, 295, 297, 303, 308, 312, 314, 315, 324, 325, 336, 346, 349, 367, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 387, 389, 390, 431, 433, 436, 439, 465, 472

POLYPHÈME, 124

PORRET, Henri-Désiré, 175

POULET-MALASSIS, Auguste, 411, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 471, 479, 485

PRATBERNON, François, 227, 228, 229, 230, 231, 235, 479

PRAZ, Mario, 485

R

RABELAIS, François, 96, 165

RACINE, Jean, 35, 242, 292, 474

RADCLIFFE, Ann, 120, 483

RAGUENEAU, Armand, 102

RANSOME, Arthur, 472

RAVEL, Maurice, 5, 183, 326, 454, 479, 483

RAVONNEAUX, Nathalie, 3, 14, 57, 256, 258, 259, 260, 279, 283, 351, 354, 404, 405, 431, 433, 435, 436, 438, 439, 472

RAYMOND, Marcel, 212, 478

RAYMOND, Michel (*voir* BRUCKER), 97

RÉGNIER-DESTOURBET, Hippolyte, 427, 432, 434

REMBRANDT [Harmenszoon van Rijn dit], 5, 8, 13, 18, 24, 31, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 70, 73, 75, 76, 88, 96, 115, 131, 133, 135, 149, 152, 160, 164, 168, 169, 170, 177, 178, 183, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 197, 201, 203, 205, 206, 211, 266, 267, 272, 276, 300, 301, 352, 356, 362, 365, 367, 379, 389, 390, 391, 392, 393, 395, 399, 400, 403, 406, 410, 412, 413, 417, 424, 432, 440, 441, 449, 450, 451, 465, 467, 470, 471

RENDUEL, Eugène, 8, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 70, 76, 77, 79, 82, 101, 102, 103, 107, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 156, 159, 166, 175, 194, 200, 201, 206, 303, 304, 308, 309, 352, 353, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 391, 440, 470, 477, 483, 484

REVERDY, Pierre, 21

REYNAUD, Louis, 485

RHÉAL, Sébastien [pseudonyme de Sébastien Gayet],

- 404, 405, 407, 472
- RICHARD, Jean-Pierre, 485
- RICHARD, Noël, 472
- RICHARDS, Marvin, 13, 82, 115, 394, 472
- RICHER, Jean, 11, 14, 15, 29, 212, 221, 265, 266, 279, 317, 356, 363, 379, 442, 445, 465, 473, 485
- RICOTE, Sabine, 104, 472
- RIMBAUD, Arthur, 449, 456, 467, 468, 473, 485
- RINCÉ, Dominique, 421, 485
- ROBERTSON, Étienne Gaspard Robert (dit), 77
- RODENBACH, Georges, 6, 9
- RODRIGUES, Celina, 472
- ROGER, Thierry, 12, 20, 21, 23, 38, 85, 92, 156, 252, 256, 257, 287, 291, 297, 298, 390, 396, 400, 442, 467, 482
- ROGERS, Gabrielle Madeleine, 11, 472
- ROMEYER-DHERBEY, Gilbert, 472
- ROPS, Félicien, 94, 214, 426, 430, 431, 432, 433, 434, 441, 465
- ROQUEFORT-FLAMÉRICOURT, Jean-Baptiste-Bonaventure de, 187, 188, 475
- ROSA, Salvator, 66, 165, 167, 186, 187, 197, 265, 266, 412
- ROSSIGNEUX, Charles, 42
- ROUMANILLE, Joseph, 428
- RUBENS, Pierre Paul, 270, 271, 281
- RUDE, Fernand, 11, 21, 60, 61, 75, 79, 136, 137, 156, 161, 297, 415, 472, 473
- RUDWIN, Maximilien, 473
- RUFF, Marcel Albert, 485
- S**
- SACCHINI, Antonio, 292
- SADELER, Egidius, 185
- SAÏDAH, Jean-Pierre, 16, 17, 412, 450, 472, 482
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, 8, 11, 20, 21, 33, 42, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 62, 63, 65, 77, 81, 82, 86, 87, 92, 93, 98, 99, 100, 113, 134, 137, 144, 145, 147, 148, 149, 153, 154, 156, 201, 211, 212, 213, 216, 223, 247, 252, 253, 254, 256, 258, 290, 303, 308, 309, 346, 359, 360, 365, 367, 368, 370, 371, 374, 375, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 409, 411, 412, 413, 419, 425, 427, 431, 435, 437, 439, 440, 446, 452, 454, 465, 467, 469, 470, 471, 472, 473, 476, 479, 480
- SAINT-VALRY, Adolphe de, 258
- SANDRAS, Michel, 485
- SARTORIUS, Ferdinand, 406, 408, 478
- SAUTELET, Auguste, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 70, 159, 253, 254, 261, 360, 480
- SAUVÉ, Rachel, 473
- SCEPI, Henri, 1, 3, 12, 13, 18, 265, 273, 274, 307, 466, 473, 483
- SCHILLER, Friedrich von, 124, 214, 237, 304, 335
- SCHLEGEL, Auguste Wilhelm von, 214, 232
- SCHNEIDER, Marcel, 120, 485
- SCHUBERT, Franz, 182
- SCHUMANN, Robert, 182, 196
- SCHWAB, Raymond, 10, 76, 77, 465, 473
- SCOTT, David, 11, 473, 485
- SCOTT, Walter, 9, 41, 42, 43, 56, 58, 65, 101, 124, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 176, 184, 198, 243, 244, 245, 260, 261, 262, 264, 279, 301, 304, 306, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 335, 337, 340, 361, 395, 453, 466, 476, 477, 480, 483
- SÉCHÉ, Léon, 61, 87, 384, 386, 473, 485

SERROY, Jean, 457, 485
SETO, Naohiko, 3
SHAKESPEARE, William, 123, 214, 230, 237, 242,
243, 269, 334
SIBILIO, Elisabetta, 473
SIEBURTH, Richard, 473
SLOTT, Kathryn, 473
SOULARY, Joséphin, 442, 473
SOMET, Alexandre, 230, 293, 480
SPANDONIS, Sophie, 425
SPONTINI, Gaspare, 292
SPOONER, Charles, 191
SPRIETSMA, Cargill, 10, 11, 12, 19, 41, 42, 45, 46,
50, 53, 55, 58, 59, 91, 92, 93, 94, 187, 214,
217, 219, 221, 224, 226, 247, 248, 250, 251,
252, 256, 257, 283, 285, 286, 287, 288, 289,
290, 291, 292, 297, 304, 307, 309, 310, 317,
323, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 378, 439,
465, 473
STACE, 123, 378
STAËL, Mme de [Germaine Necker, baronne de Staël-
Holstien, dite], 119, 214, 238, 467
STEINMETZ, Jean-Luc, 8, 9, 12, 14, 16, 21, 23, 38,
39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 60, 92,
103, 114, 115, 116, 117, 151, 170, 184, 297,
323, 327, 357, 374, 415, 466, 473, 474, 485
SUE, Eugène, 107, 194, 480
SUZUKI, Masao, 3
SYLVOS, Françoise, 94, 95

T

TALMA, François-Joseph, 292
TALVART, Hector, 474
TAYLOR, Justin, 51, 121, 189, 479
TEICHMANN, Élizabeth, 135, 138, 139, 140, 141,

143, 145, 146, 150, 153, 198, 199, 200, 486
TEINTURIER, Frédéric, 181, 483
TÉNIERS, David, 9, 165, 186
TERNOIS, Daniel, 486
TESSIER, Yves, 474
THÉOCRITE, 123
THÉRENTY, Marie-Ève, 481, 482, 486
THIBAUDET, Albert, 237, 486
THIELE, Carl Friedrich, 173
THOREL, Yves, 474
TODOROV, Tzvetan, 38, 486
TOUSSENEL, Théodore, 141, 143, 145, 150, 152,
162, 175, 176, 177, 178, 180, 183, 195, 200,
201, 206, 477
TRAHARD, Pierre, 224, 225, 486
TROUBAT, Jules, 474
TSUJIMURA, Eiju, 3
TURQUET-MILNES, Gladys, 474

U

UEDA, Bin, 6

V

VADÉ, Yves, 486
VAILLANT, Alain, 37, 38, 456, 481, 482, 485, 486
VALLESPIR, Mathilde, 474
VAN DEN BERGH, Carla, 222, 223, 486
VAN DER TUIN, Henri, 186
VAN EYCK, Jan et Hubert, 66, 96, 186, 197, 266,
412
VAN LAER, Pieter (dit Le Bamboche), 47, 271
VAN TIEGHEM, Philippe, 214, 486
VANHÈSE, Gisèle, 11, 12, 474
VAX, Louis, 486

VÉDRINE, Hélène, 78, 83, 271, 351, 355
VÉNARD, Elisabeth, 474
VERLAINE, Paul, 6
VERTPRÉ, Jenny, 292
VIEGNES, Michel, 486
VIGNY, Alfred de, 51, 224, 290, 309, 334, 336,
427, 430, 475
VILLEMAIN, Abel François, 371
VILLENEUVE, Roselyne de, 474
VILLIERS de L'ISLE-ADAM, Auguste de, 9
VINCENT, Jean-Baptiste Isidore, 286
VINCENT-AURENCHE, Marie-Laure, 162, 486
VINCENT-MUNNIA, Nathalie, 13, 17, 95, 297, 298,
302, 468, 474, 486, 487
VIÑES, Ricardo, 5
VIRGILE, 35, 123, 236, 239, 242
VIVÈS, Vincent, 104, 471
VLADESCU, Andreea, 17
VOISIN, Olivia, 345, 346, 349, 480
VOISINE, Jacques, 483
VOLTAIRE, François-Marie Arouet de, 33, 236, 242,
292, 467
VOUILLOUX, Bernard, 3, 14, 17, 22, 99, 148, 362,
414, 487

W

WALPOLE, Horace, 120, 483

WANLIN, Nicolas, 1, 3, 12, 13, 17, 45, 94, 150,
161, 164, 168, 169, 170, 175, 184, 185, 186,
187, 188, 191, 192, 194, 223, 269, 270, 271,
273, 297, 298, 300, 301, 351, 358, 360, 396,
453, 455, 474, 487
WATTEAU, Antoine, 188, 189, 300
WEBER, Carl Maria von, 76
WEINMANN, Frédéric, 487
WERNER, Georges [Henry Houssaye], 427, 480
WITTEL, Caspar ou Gaspar van, 77
WORDSWORTH, William, 326

Y

YOSHIDA, Noriko, 19, 68, 76, 77, 78, 79, 84, 85,
86, 88, 91, 95, 104, 263, 379, 433, 474
YOUNG, Edward, 196, 316, 333, 336, 337, 338,
339, 341, 356, 362, 378, 417, 454, 480

Z

ZARAGOZA, Georges, 304, 305, 306
ZIEGLER, Jules-Claude, 175, 416, 476
ZIESING, Théodore, 225

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	5

PREMIÈRE PARTIE

GENÈSE DES « FANTASIES » D'ALOYSIUS BERTRAND

CHAPITRE I TROUVER LES « FANTASIES ».....	29
1. PRÉLIMINAIRE DE LA DÉFINITION DE LA « FANTASIE ».....	30
Étymologie et classification du mot « fantaisie » selon Larousse et Littré.....	30
Autour de 1830 : fantaisie littéraire ou genre fantastique ?	34
2. LE RECUEIL D'ALOYSIUS BERTRAND AVANT LES « FANTASIES ».....	41
Des chroniques aux bambochades	41
<i>Bambochades romantiques</i>	46
Premières tentatives chez Delangle et Sautelet.....	53
3. LES « FANTASIES » D'ALOYSIUS BERTRAND	59
Deux titres suggestifs	59
« Fantaisie » et « fantastique » chez Aloysius Bertrand.....	64
CONCLUSION DU CHAPITRE I	70
CHAPITRE II GASPARD DE LA NUIT, CLÉ DES « FANTASIES ».....	73
1. « GASPARD », NOM DE FANTASIE.....	75
Les sources du nom « Gaspard de la Nuit ».....	75
« À M. Charles Nodier » : Gaspard, « le fou » qui écrit un livre.....	81
Gaspard, double de Bertrand ou de Maribas.....	86
Aloïsius ou Aloysius, nom de « fantaisie ».....	92
2. ALOYSIUS BERTRAND ET CHARLES NODIER	98
Bertrand et le salon de l'Arsenal.....	98
L'auteur de <i>Trilby</i> dans <i>Gaspard de la Nuit</i>	102
L'auteur de <i>Démon de la Nuit</i> et l'auteur de <i>Gaspard de la Nuit</i>	109
3. NODIER, INITIATEUR DU ROMANTISME FRÉNÉTIQUE	117
<i>Smarra</i> et <i>Trilby</i> : le cycle frénétique (1820-1822) de Nodier.....	117
Les années 1830 : du frénétique au fantastique, vers la fantaisie	122
CONCLUSION DU CHAPITRE II.....	129

CHAPITRE III « FANTAISIES » À LA MANIÈRE DU ROMANTISME « FANTASTIQUE »	133
1. E.T.A. HOFFMANN, PROTAGONISTE DE LA MODE FANTASTIQUE	135
La vogue hoffmannienne en France vue par Bertrand : 1829-1830.....	135
« Fantastique » en tant que substantif	144
Éléments hoffmanniens dans l'œuvre de Bertrand : 1833-1836.....	149
2. LES <i>FANTASIESTÜCKE IN CALLOTS MANIER</i> D'HOFFMANN ET LES <i>FANTAISIES À LA MANIÈRE DE REMBRANDT ET DE CALLOT</i> DE BERTRAND	160
Callot et les artistes romantiques français.....	160
Callot vu par Hoffmann et Bertrand.....	168
Fantaisie musicale ou picturale	181
Le romantisme fantastique	190
CONCLUSION DU CHAPITRE III	201
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	205

DEUXIÈME PARTIE

LES « FANTAISIES » D'ALOYSIUS BERTRAND ET LE ROMANTISME

CHAPITRE IV ALOYSIUS BERTRAND ET LE ROMANTISME (NOIR).....	211
1. L'ASPIRATION VERS LE ROMANTISME ET VICTOR HUGO.....	213
1824-1827 : la jeunesse à la recherche du « romantisme ».....	213
Le thème du « pèlerin ».....	217
Le classique et le romantique.....	227
1828 : la recension de <i>Pélage</i> , manifeste romantique de Bertrand	235
2. ASSOMBRISSEMENT DU ROMANTISME	245
Épigraphes empruntées à Hugo.....	245
Deux poèmes à Hugo : nostalgie ou ironie ?.....	252
Deux préfaces de <i>Gaspard de la Nuit</i> et Hugo	264
CONCLUSION DU CHAPITRE IV	277
CHAPITRE V LA « FANTASIE », UN CREDO DU ROMANTISME NOIR	281
1. MARGINALITÉ DE BERTRAND.....	283
Bertrand engagé à Dijon.....	283
Échec de l' <i>Hernani</i> dijonnais.....	292
« Fantaisie » en tant que révolte.....	297
2. QUESTIONS DE FORME	307
<i>La Volupté</i> , recueil de poèmes en vers.....	307
L'influence de la traduction : « ballade en prose »	316

Fantaisie entre vers et prose	327
3. FANTAISIES NOIRES DE NODIER À HUGO	333
<i>Les Nuits</i> de Young, fantaisie noire romantique	333
« La Ronde du sabbat », rencontre avec Louis Boulanger.....	340
Noir et blanc : fantaisie typographique	350
CONCLUSION DU CHAPITRE V.....	361
CHAPITRE VI DES « FANTAISIES » AUX « POÈMES EN PROSE ».....	365
1. LES « FANTAISIES » DE BERTRAND ET LEURS LIMITES EN TANT QUE GENRE.....	366
Le testament de Bertrand	366
Les intentions des éditeurs	379
2. LA FORTUNE DES « FANTAISIES » DE <i>GASPARD DE LA NUIT</i> JUSQU'AUX ANNÉES 1860	393
« Fantaisies » d'un romantique venu trop tard.....	393
« Poème en prose » d'un poète moderne venu trop tôt.....	407
La seconde édition de <i>Gaspard de la Nuit</i> en 1868.....	426
CONCLUSION DU CHAPITRE VI	440
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE	445
CONCLUSION GÉNÉRALE	449
ANNEXE.....	459
BIBLIOGRAPHIE	465
INDEX.....	493

***Gaspard de la Nuit*, les « fantaisies » et la fantaisie**

Résumé

Aloysius Bertrand, auteur de *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, s'est imposé comme le fondateur du poème en prose dans l'histoire de la littérature française. Il a lui-même, pourtant, composé son livre à une époque où le genre n'était pas encore conçu. Il parlait alors de « fantaisies » et élaborait son recueil en intégrant diverses modes littéraires. Notre thèse remonte aux origines et à la genèse de ces « fantaisies » dans une perspective qui englobe l'activité créatrice de Bertrand. Elle analyse également le processus par lequel ces « fantaisies » ont été associées au poème en prose par la génération de Baudelaire. La « fantaisie » elle-même est un terme dont le sens n'a cessé d'évoluer dans la France du XIX^e siècle, où il fut un mot d'ordre de la liberté prônée par les romantiques. Cependant, les « fantaisies », que Bertrand met au pluriel pour désigner son œuvre, englobent d'autres formes d'art de l'époque, y compris le frénétique, le fantastique et la fantaisie. Cette stratégie visait à créer une poésie plus libre, qui tente de dépasser le romantisme. En traitant Bertrand non pas comme un poète en prose, mais comme un auteur de « fantaisies », nous rendons son œuvre au genre de la « fantaisie » romantique des années 1820 à 1860. C'est par cette approche que l'on peut comprendre pourquoi Bertrand est considéré comme le précurseur d'une nouvelle poésie libre.

Mots-clés : Gaspard de la Nuit ; Aloysius Bertrand (1807-1841) ; fantaisie ; romantisme ; poème en prose.

***Gaspard de la Nuit*, the “fantasies” and the fantasy**

Summary

Aloysius Bertrand, author of *Gaspard of the Night: Fantasies in the Manner of Rembrandt and Callot*, is regarded by French literary historians as the founder of the prose poem. He himself, however, composed his book at a time when the genre had not yet been conceived. At the time, he spoke of “fantasies” and developed his collection by integrating various literary modes. This thesis traces the origins and genesis of these fantasies from a perspective that encompasses Bertrand's creative activity and analyzes the process by which these fantasies became associated with the prose poem by Baudelaire's generation. The “fantasy” itself is a term whose meaning was constantly evolving in the nineteenth-century France, where it was a codeword for the freedom advocated by the Romantics. However, the “fantasies,” which Bertrand used in the plural to designate his work, encompassed other art forms of the time, including the frenetic trend, the fantastic trend, and the fantasy. The aim of this strategy was to create a freer kind of poetry, one that attempted to transcend Romanticism. By treating Bertrand not as a prose poet but as the author of fantasies, we return his work to the genre of Romantic fantasy from the 1820s to the 1860s. It is through this approach that we can understand why Bertrand is considered the precursor of a new free poetry.

Keywords: Gaspard de la Nuit; Aloysius Bertrand (1807-1841); fantasy; romanticism; prose poem.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED III – Littératures française et comparée

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, France

DISCIPLINE : Littérature et civilisation française