

Le livre du diable. Les « procédés nouveaux » dans *Gaspard de la Nuit*

Elisabetta SIBILIO

Università di Cassino

elisabetta.sibilio@gmail.com

Résumé :

Cette communication essaie de suivre le double fil indiqué par son titre : *Le livre du diable*. Ce dernier est en même temps l'auteur et le sujet du livre que nous voyons se construire tout au long de notre lecture par la mise en œuvre d'une série de « divers procédés nouveaux peut-être ». Plusieurs indices nous signalent que Bertrand pensait à un objet d'un genre nouveau, plus qu'à un livre qui devrait contenir un texte d'un nouveau genre. D'autre part, on s'interroge sur l'identité de Gaspard : il semble être le diable mais il est surtout l'auteur du texte où il théorise sur la dualité de l'art. Les *Fantaisies* se révèlent une tentative de concilier Dieu et le diable, le sentiment et l'idée, la poésie et la peinture en faisant naître le « clair-obscur » d'un nouveau genre.

Abstract :

This paper aims at following the double thread which its title indicates : Le livre du diable. The latter is, at the same time, the author and the subject of the book which we watch taking shape during our reading through the use of a series of "different new processes, perhaps". There are various clues which tell us that Bertrand was thinking of an object belonging to a new genre, rather than of a book which was to contain a text belonging to a new genre. On the other hand we wonder about Gaspard's identity: he seems to be the devil, but he is, above all, the author of the text in which he theorises on the duality of art. The Fantaisies turn out to be an attempt at reconciling God and the devil, the feeling and the idea, poetry and painting, in order to allow the birth of the "chiaroscuro" of a new genre.

Je voudrais suivre le double fil indiqué par mon titre : *Le livre du diable*. Ce dernier est en même temps l'auteur et le sujet du livre que nous voyons se construire tout au long de notre lecture par la mise en œuvre d'une série de « divers procédés nouveaux peut-être »¹.

Mon analyse va se concentrer sur les éléments de ce que l'on nomme désormais, d'après Genette, le paratexte. Et il faut relever, avant tout, que Bertrand a doté son livre d'un paratexte énorme, qui occupe plus ou moins la moitié du volume et qui

1. Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, M. Milner (éd.), Paris, Gallimard (Poésie), 1980, p. 76. Dorénavant la référence à cette édition sera donnée entre parenthèses par le sigle GN suivi du numéro de page.

accomplit toutes les fonctions possibles de ses éléments, surtout celle qui consiste dans la convocation des maîtres, des modèles implicites ou reconnus. Les épigraphes, présentes aux différents niveaux de l'ouvrage, ont constitué la matière de nombreuses études, auxquelles je renvoie². Je voudrais toutefois citer un passage du très bel essai de Jean-Luc Steinmetz intitulé *Narthex* qui va me servir de point de départ pour mon discours sur le livre :

Gaspard de la Nuit [...] se met en place par une suite d'antichambres qui, ingénieuse en apparence, laisse soupçonner la fragilité de l'édifice ainsi constitué. Les étapes ménagées pour y pénétrer se succèdent, comme autant de seuils à franchir. Dès le début la lecture doit se développer à travers de tels sas qui en retardent l'accès, empêchent d'en atteindre le Graal si bien que l'on vient à craindre une désillusion, une crypte vide, un trésor dérobé³.

Je suis complètement d'accord et j'ajoute qu'en particulier le texte liminaire, intitulé justement *Gaspard de la Nuit*, au lieu de n'être que la première de ces antichambres, se présente comme un texte autonome qui instaure en même temps chez le lecteur des doutes et des certitudes, confond et explique, obscurcit et éclaire. C'est le lieu d'une double prise de distance de la part de Bertrand : par rapport à l'auteur, Gaspard, d'une part, et de l'autre par rapport au texte dont il se déclare l'imprimeur. « J'imprime son livre » (GN, 78) : tel est l'explicit du récit liminaire par lequel nous assistons à la naissance du livre qui, jusque-là, n'était qu'un manuscrit et qui, en tant que tel, ne présentait aucune des caractéristiques de l'imprimerie, notamment la mise en pages typographique qui, comme on sait, aurait dû être l'une des nouveautés saillantes du livre de Bertrand.

Son manuscrit, réédité en 1992 (je renvoie pour des informations précises à ce propos à l'édition des *Ceuvres complètes* parue en 2000 chez Champion par les soins de Helene Hart Poggenburg)⁴, comporte une mise en pages particulière et une écriture en couleurs qui, selon l'avis de certains critiques, voudrait imiter les enluminures du Moyen Âge. Voici la description qu'en donnait Victor Pavie dans ses *Souvenirs* (texte paru la première fois en 1857 et que l'on peut lire dans le volume de Bertrand intitulé *Le Keepsake fantastique* paru aux éditions de la Sirène en 1923) :

C'est ainsi que la Sybille dut se présenter chez Tarquin. L'aspect du manuscrit qu'il déposa sur la table [de Sainte-Beuve] ne démentait en rien cette impression. Il était rehaussé de rubriques rouges et bleues, illustré de lettrines, avec des figures cabalistiques sur les marges, et portait pour titre : *Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de*

-
2. Voir surtout : Luc Bonenfant, « Dépasser Hugo. La négation épigraphique de la lecture », in *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, N. Wanlin (dir.), Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2010, p. 33-44.
 3. Jean-Luc Steinmetz, *Narthex*, in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, S. Murphy (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 34.
 4. Aloysius Bertrand, *Ceuvres complètes*, H. Hart Poggenburg (éd.), Paris, Champion, 2000. Voir aussi, à propos des manuscrits, Jacques Bony, « Le(s) manuscrit(s) de *Gaspard de la Nuit* », in *Gaspard de la Nuit. Le Grand Œuvre...*, p. 61-74.

Rembrandt et de Callot. Ce n'étaient plus des vers, mais des petites pièces en prose, divisées en sept livres, avec des alinéas pour strophe, où le rythme de la période et l'harmonieux enchevêtrement des mots suppléaient, par-delà, au mètre et à la rime⁵.

Poggenburg nous parle d'une « poétique du livre » chez Bertrand qui se manifesterait dans et autour de *Gaspard de la Nuit*. Elle cite pour soutenir cette idée, en plus du « poème dédicatoire » à Victor Hugo, trois pièces : « Départ pour le sabbat » (I, ix) ; « La Ronde sous la cloche » (III, vi) et « Mon bisaïeul » (III, viii). Or, dans ces cas précis, je crois que ces livres sont liés au contexte de la narration : ils font partie du tableau comme cela arrive très souvent dans les portraits peints par les maîtres flamands. Il me semble, en revanche, que dans « Le Coin du feu. Scène allemande », comprise dans les « Chroniques et proses diverses », il y a un peu plus qu'une allusion à un livre, il y a un livre qui ressemble de très près à *Gaspard de la Nuit* :

Auguste ouvrit sur la table le livre poudreux dont les fermaux de cuivre retombaient des deux côtés. Il y avait dans ce livre des grandes figures dorées, des lettres en rouge et en bleu, et les feuilles glissaient sous les doigts, douces comme le vélin (GN, 264-265).

On est frappé évidemment par ces « lettres en rouge et en bleu » dont nous parlait Pavie et qu'on peut voir désormais, depuis 1992, à la réserve de la BNF, dans le manuscrit de Bertrand.

On peut penser que Bertrand aurait pu publier des pièces détachées ou les inclure dans d'autres recueils, dans l'état de misère et de maladie grave⁶ qui était le sien : ce n'est pourtant pas le cas, alors même que l'édition de son *Gaspard* a subi une quantité de problèmes et un retard fatal (l'ouvrage a été publié de façon posthume à la suite d'une initiative de Sainte-Beuve)⁷. On peut dès lors concevoir l'idée selon laquelle il pensait à un livre « pas comme les autres ». Bertrand pensait à un objet d'un genre nouveau, plus qu'à un livre qui devrait contenir un texte d'un nouveau genre.

La consultation des annexes, qui sont toujours publiées à la fin des *Fantaisies de Gaspard de la Nuit*, nous fournit sans doute quelques indications. Au début des « Instructions à M. le Metteur en pages », on lit la règle générale qui ne manqua pas de frapper Mallarmé en influençant son célèbre *Coup de dés*⁸ : « Blanchir comme si le texte était de la poésie » (GN, 301). C'est-à-dire que ce n'est pas de la poésie, que ce ne sont pas des poèmes, même en prose. Bertrand veut introduire dans son livre le

-
5. Victor Pavie, *Souvenirs*, in Aloysius Bertrand, *Le Keepsake fantastique*, Paris, Éditions de la Sirène, 1923, p. 10-11.
 6. Voir pour la biographie de Bertrand : Fernand Rude, *Aloysius Bertrand*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1971 ; Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand (1807-1841). Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Paris, Champion, 1926 ; rééd. avec un avant-propos de Jacques Bony, Cazaubon, Eurédit, 2005.
 7. Pour l'histoire du texte, cf. GN, 309-311.
 8. Marvin N. Richards, « Famous Readers of an Infamous Book : The Fortunes of *Gaspard de la Nuit* », *The French Review*, vol. 69, n° 4, mars 1996, p. 543-555.

blanc, la lumière qui fera contrepoids au noir, à la nuit de Gaspard. Ses « couplets » devront se noyer dans le blanc « comme si c'étaient des strophes en vers » et, en tout cas, il faut « faire foisonner la matière » (GN, 301).

De plus, comme on l'apprend à la lecture du « Dessein pour l'encadrement du texte », Bertrand prévoyait, à contre-courant en cela par rapport aux écrivains de son époque qui craignaient la rivalité avec les illustrateurs, une grande quantité d'illustrations, de dessins, d'images. La longue liste de sujets et de suggestions pour l'artiste se conclut par une autre « règle générale » : « Plus il y aura dans l'encadrement de confusion et de figures, plus il fera d'effet. » (GN, 300). Bertrand se rapproche ici de la définition de « Fantaisie » du dictionnaire de l'Académie de 1835 :

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.*

Le livre aurait dû donc exhiber, en plus de ce que nous lisons, et du blanc, un effet visuel, insolite par rapport aux genres littéraires romantiques, quelque chose qui sortirait des « règles de l'art », des « procédés nouveaux, peut-être », de la peinture en prose. Du reste, Bertrand, dans l'annonce de la publication du livre, écrit :

Nous nous empressons d'annoncer la prochaine publication d'un *livre fait pour exciter vivement la curiosité* [...]. M. Eugène Renduel vient de mettre sous presse une production littéraire en prose, [...] sous le titre neuf et piquant de *Gaspard de la Nuit* [...]. La *Revue de la Côte-d'Or* publiera, dès le jour de la mise en vente, un extrait de cet ouvrage⁹.

Même dans le projet de contrat avec Renduel il est question d'un ouvrage, sans autre indication générique.

Plongé dans la maladie et dans la pauvreté absolue, Bertrand écrivait à David d'Angers, le 18 septembre 1837 : « *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 automne »¹⁰.

Comme on sait, ce furent ses lecteurs fameux (je paraphrase ici le titre d'un article de Marvin N. Richards, « Famous Readers of an Infamous Book: The Fortunes of *Gaspard de la Nuit* », paru en 1996 dans la *French Review*), de Baudelaire à Breton, qui désignèrent Bertrand comme l'inventeur du genre du poème en prose. Ou plutôt peut-on dire que Bertrand, en lui fournissant un modèle que Baudelaire définit comme inimitable, a déclenché sa réflexion sur la prose qui a abouti ensuite au chef-d'œuvre du *Spleen de Paris* :

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

9. Voir Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, p. 377. C'est moi qui souligne.

10. *Ibid.*, p. 900.

pastiche et que l'œuvre était inimitable. Je me suis résigné à être moi-même. [...] 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 [lettre à Arsène Houssaye, Noël 1861]¹¹.

Comme on le voit, même Baudelaire exprime sa sensation de faire quelque chose de nouveau, de différent, mais il ne peut pas théoriser la naissance d'un nouveau genre. Gaspard aussi dénonce dans sa préface l'impossibilité de théoriser en la matière :

[...] 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 Monsieur 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 (GN, 80).

Ce type de désignation, d'inventeur ou de novateur, du reste, est toujours posthume, comme nous expliquait Tzvetan Todorov dans un article bien connu, où il est question aussi de *Gaspard de la Nuit*, intitulé « The Origin of Genres »¹². Chaque innovateur, dans le domaine des genres littéraires, l'est à son insu, quand il est reconnu en tant que modèle par quelqu'un d'autre, car : « *A new genre is always the transformation of one or several old genres: by inversion, by displacement, by combination* »¹³.

Jean-Luc Steinmetz a observé aussi que trois livres considérés comme les chefs-d'œuvre de ce qu'aujourd'hui nous appelons le « poème en prose », à savoir *Gaspard de la Nuit*, *Le Spleen de Paris* et les *Illuminations* de Rimbaud, ont été publiés de façon posthume et il conclut à une instabilité constitutive du genre qui laisserait à chaque fois « un livre approximatif »¹⁴. Dans le cas de *Gaspard de la Nuit*, il faut dire qu'on est à quelque approximation près du livre projeté par Bertrand, du moins en ce qui concerne les illustrations, complètement absentes de la grande majorité de ses éditions.

Maintenant laissons de côté ce livre « approximatif » pour suivre l'autre piste, celle du Diable. Revenons donc au « Coin du feu » : qu'est-ce qu'il y a dans ce livre poudreux ? Il y a des fabliaux, en vers, et le petit Auguste en va lire un, « Le Pasteur de Saint-Wilfrid », dont le vieillard nous donne ce résumé :

Vous y verrez, enfants, comme le pasteur de Saint-Wilfrid, ayant entendu un soir frapper à la porte du presbytère, courut ouvrir et trouva le Diable qu'il ne reconnut point, sous la figure d'un mendiant auquel il refusa de donner l'aumône, et vous y verrez comme il en fut puni par le Diable lui-même [...] (GN, 265).

-
11. Charles Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, 2 vol., t. II, p. 208.
 12. Tzvetan Todorov, « The Origin of Genres », *New Literary History*, vol. 8, n° 1, automne 1976, *Readers and Spectators: Some Views and Reviews*, p. 159-170.
 13. *Ibid.*, p. 161.
 14. Jean-Luc Steinmetz, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », in *Aloysius Bertrand*, Dijon, L'Échelle de Jacob (La Toison d'or; 3), 2003, p. 58.

Et voilà Gaspard qui paraît dans la première page du récit liminaire éponyme :

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-errant (GN, 68-69).

Il faut remarquer, au passage, que ce personnage de « pauvre diable » ressemble à une série de personnages de bohémiens et de diables et quelquefois des deux à la fois, qui peuplent la littérature européenne entre la fin du XVIII^e et le XIX^e siècle. Que l'on pense au *Faust* de Goethe, à Hoffmann, au roman gothique anglais de Lewis, de Goldsmith et surtout du révérend Charles Maturin (son *Melmoth the wanderer*, qui intéressa Balzac et inspirera, entre autres, le Maldoror de Lautréamont, ressemble énormément à Gaspard). Gaspard même compile une liste, « toute la série bruyante des diables en carton » comme le dit Lautréamont dans *Poésies*, sans pourtant donner de noms :

Cela est positif. Le diable existe. Il pérore à la Chambre, il plaide au Palais, il agiote à la Bourse. On le grave en vignettes, on le broche en romans, on l'habilte en drames (GN, 76).

Du reste, la propension de Bertrand pour le gothique n'est pas seulement architecturale, comme en témoigne « La Chambre gothique » (III, i) (GN, 133-134), première pièce du troisième livre des *Fantaisies*, intitulé « La Nuit et ses prestiges », dont le paratexte, peut-être plus que le texte même, fait inévitablement penser à « La Chambre double » dans *Le Spleen de Paris*. La pièce s'ouvre sur une épigraphe tirée des Pères de l'Église qui dit : « *Nox et solitudo plenae sunt diabolo* » ; épigraphe que Bertrand traduit d'une manière significativement fantaisiste : « La nuit, ma chambre est pleine de diables ». Le diable, ange déchu, charmant et dangereux, porte dans son nom le signe de sa duplicité : du grec *diaballein* qui signifie « séparer, diviser en deux ».

Et « double » est la théorie de l'art que Gaspard illustre en répondant, dans une sorte d'entretien, à un Louis Bertrand à l'attitude sceptique (« j'eus honte à part moi d'avoir eu si longtemps affaire à un monomane. Cependant, j'encourageai d'un sourire le rose-croix de l'art à poursuivre sa drolatique histoire » [GN, 72]). Dieu et le diable, explique Gaspard, sentiment et idée, sont les deux conditions contradictoires de l'art et trente ans de sa vie ont été consacrés à la recherche de la conciliation de cette contradiction. Dans son manuscrit, il a vu « naître la vague aurore du clair-obscur ». Il a consigné dans ces pages « divers procédés, nouveaux peut-être » (GN, 76).

Si on revient à Todorov et à sa célèbre formule considérant le fantastique comme un genre de texte qui produit dans l'esprit du lecteur une hésitation entre une explication naturelle ou surnaturelle des événements racontés¹⁵, on ne peut que

15. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

qualifier ce texte liminaire de fantastique mais à condition d'y voir encore une fois un dédoublement. Le lecteur, celui qui hésite entre les deux explications, est Bertrand, qui finalement accepte l'explication surnaturelle selon laquelle Gaspard est le diable ; et en même temps il met dans les mains des lecteurs, en tant qu'imprimeur, le livre du diable. Et Gaspard signe le texte intitulé « Préface » qui ouvre le véritable livre des *Fantaisies* : « Il [l'auteur] se contente de signer son livre Gaspard de la Nuit » (GN, 80).

Mais qui est en réalité Gaspard ? De nombreux indices nous conduisent vers Gaspard l'Africain, l'un des trois rois mages qui suivirent la comète dans la nuit de Noël. Revenons au « Coin du feu » : le fabliau, dont la lecture sera interrompue avant d'arriver à la revanche du diable (qui va voler un livre au pasteur qui ne l'avait pas reconnu), décrit une crèche de Noël avec deux mages. Il y a une crèche aussi dans le rêve raconté par Gaspard dans le texte liminaire. Dans la quatrième fantaisie, « La Barbe pointue » (I, iv), il y a un chevalier Melchior. Et finalement le frère de Louis Bertrand s'appelait Balthasar. Je ne crois pas au hasard, surtout en littérature. Selon la tradition, les trois rois mages étaient des magiciens (en latin, *magus* signifie magicien) venus d'Orient, les détenteurs d'un savoir mystérieux, surnaturel. Et, comme on peut le voir aussi dans la sixième pièce, « La Ronde sous la cloche » (III, vi), chaque magicien possède son livre de magie. Un livre comme celui qui paraît au commencement du « Bibliophile » (II, x) :

Ce n'était pas quelque tableau de l'école flamande, un David-Téniers, un Breughel d'Enfer, enfumé à n'y pas voir le diable. C'était un manuscrit rongé des rats par les bords, d'une écriture toute enchevêtrée, et d'une encre bleue et rouge (GN, 127).

Dans son livre Gaspard a donc essayé, par des « procédés nouveaux » et magiques peut-être, de concilier Rembrandt et Callot, le noir et le blanc, Dieu et le diable, le sentiment et l'idée, la poésie et la peinture en faisant naître le « clair-obscur » d'un nouveau genre.