

L'INSPIRATION ROMANTIQUE DE *GASPARD DE LA NUIT*

*Guacira Marcondes Machado**

RESUMO:

Neste trabalho, queremos mostrar que Aloysius Bertrand foi buscar a inspiração para seus poemas em prosa de *Gaspard de la Nuit* no seu contexto mais próximo: o da Revolução Francesa e da revolta do espírito contra tudo o que lhe impunha um materialismo por demais exagerado. Assim, em pleno Século das Luzes, houve aqueles que partiram em busca de "realidades misteriosas" e de um "sentido do mistério" que a literatura pré-romântica na Inglaterra e na Alemanha iria exprimir em sua poesia. É no século XVIII, também, que algumas obras sobre a "commedia dell'arte" e a caricatura concedem ao grotesco uma parte significativa na formação da arte, estendendo-a ao sobrenatural e ao absurdo.

Palavras-chave: Aloysius Bertrand. Poema em prosa. Poesia francesa. Romantismo.

Pour aborder *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand (1807-1841), nous avons adopté une définition de Pierre Moreau (1957) qui nous conduit à un niveau plus profond de l'oeuvre, à celui qui, d'après ce critique, est le plus considérable, car il détermine l'utilisation du poème en prose par le poète: l'inspiration. Or, nous arrivons par là à ce point qui est considéré le plus faible – parce que non original – du livre de Bertrand. S. Bernard (1959, p.54-55), dont l'oeuvre a fourni le plus grand nombre d'éléments à notre réflexion, observe que, à part l'inspiration espagnole et italienne, purement livresque, «[...] l'inspiration de *Gaspard* présente trois traits essentiels de romantisme, en consonance profonde, [...], avec le milieu où il vit et avec son tempérament propre»: l'inspiration fantastique, l'amour du Moyen Age, du gothique et, intimement lié à celui-ci, le goût du grotesque. Dans une « Introduction » de *Gaspard*, Jean Richer (1972, p.5) cite ce qui fait du recueil «un bréviaire, un abrégé de

* Professora Livre-Docente do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciência e Letras da Unesp de Araraquara.

romantisme»: «[...] goût du Moyen Age et du gothique, mélange du sentimental et du grotesque, inspiration fantastique, intérêt pour la magie et les diableries.» Par conséquent, dans la perspective de ces deux critiques – partagée par la plupart de ceux qui ont abordé *G.N.* – le livre se rattacherait au premier romantisme et serait un vrai exercice sur la *Préface de Cromwell*, encore fortement lié à l'inspiration médiévale et populaire des ballades anglo-saxonnes. Et selon Richer (1972, p.12), par cet aspect seul, il «serait alors un monument curieux, digne à ce titre d'être réimprimé», dans la mesure où il nous permettrait d'y reconnaître des thèmes alors en vogue. Nous concluons donc qu'il faut voir, dans *Gaspard*, des formes d'expression, des conceptions esthétiques avancées, innovatrices, mais opposées à des idées, à des sources non originales et vite dépassées.

De notre part, nous croyons à la possibilité d'une révision de ces points de vue, pour saisir dans toute son extension la vraie valeur de ce qui a été le point de départ de cette oeuvre. Cela est possible si nous nous reportons à son contexte historique plus proche, qui remonte au XVIIIe. siècle, celui de la Révolution et d'une révolte de l'esprit contre tout ce que lui impose un matérialisme trop lourd. En plein «siècle des lumières» on part en quête de «réalités devenues mystérieuses», et «ce sens du mystère que redécouvre la littérature pré-romantique, c'est d'abord en Angleterre et en Allemagne qu'il trouvera son expression dans la poésie.» (MICHAUD, 1966, p.21). Et Michaud (1966, p.20) observe encore que «[...] dans cette société occidentale si longtemps soumise aux exigences d'un rationalisme intransigeant, tout ce qui jusque là était refoulé [...] éclate à la fois; instincts, tendances, sentiments, aspirations de l'âme et du coeur [...]», ce qui explique, sans doute, l'écroulement du principe que les réflexions sur l'art avaient défendu jusqu'alors. Car, on comprend bien que, dans une société où les valeurs sont fondées sur la vérité, la clarté, l'harmonie et le bonheur, l'art soit conçu comme la reproduction de ce qu'il y a de beau dans la nature. Cependant, à la deuxième moitié du XVIIIe. siècle paraissent des oeuvres sur la *commedia dell'arte* et la caricature qui concèdent au grotesque une grande part dans la formation de l'art, en étendant celui-ci au surnaturel et à l'absurde, et détruisant ainsi «les dispositions qui dominent

notre monde» (KAYSER, 1961, p. 32). Dans l'oeuvre de W. Kayser on peut suivre les traces de l'itinéraire parcouru par le mot «grotesque» depuis la Renaissance, quand il désignait un art ornemental. Il était alors appliqué non pas seulement aux jeux amusants et au fantastique insouciant, mais aussi à l'aspect angoissant et sinistre d'un monde où se mélangeaient les domaines autrefois réservés aux objets, aux végétaux, à l'animal et à l'homme. Pourtant, le souci d'ordre, de clarté et d'harmonie caractéristique du Grand Siècle a fait disparaître cet aspect sinistre du grotesque dans les définitions des dictionnaires. Il a fallu attendre le Romantisme pour que, sous l'influence des oeuvres de Shakespeare, de Jean-Paul et d'Hoffmann, le mot soit remis en valeur et élargisse son concept. De cette façon, nous voyons le grotesque lié à une vision fragmentée de monde, laquelle provoque, en art, une révision du concept de représentation. La deuxième moitié du XVIIIe. siècle réfléchit sur la reproduction artistique de la réalité déformée, aux disproportions exagérées, et, en 1800, dans le *Discours sur la poésie*, Friedrich Schlegel met le concept de grotesque au centre des discussions romantiques sur les idées esthétiques. On assiste alors à un enrichissement de ce concept, pénétré par ceux de tragique, de comique, de caricature, de fantastique et regardé comme forme de dépaysement du monde.

Pendant les années de sa formation, A. Bertrand était conscient de la présence de ce composant dans l'art qui s'opposait à l'art classique. Mais, en France, ce n'est qu'en 1827, avec la *Préface de Cromwell* de V. Hugo, que la question se pose d'une manière plus claire et plus intense, attirant davantage l'intérêt des gens de lettres. Hugo associe le grotesque au comique, à l'horrible, le rapproche de toutes les formes que prend la laideur pour l'opposer à la seule beauté. Il pénètre plus encore dans le concept et voit le grotesque comme le pôle d'une tension dont le point opposé est constitué par le sublime. Et, comme observe Kayser, c'est là que Hugo révèle toute la profondeur du grotesque, «[...] car, comme le sublime qui – à l'opposé du beau – dirige nos regards vers un monde plus élevé, surhumain, le grotesque ouvre, dans son aspect de ridicule-déformé et de monstrueux-horrible, un monde inhumain de la nuit et du gouffre.» (HUGO, 1964, p.67). C'est à peu près à cette même époque que la publication des

contes d'Hoffmann en France met sans doute Bertrand en contact avec le maître du grotesque qui cite souvent Callot et Brueghel. Les *Oeuvres complètes*, qui commencent à paraître en 1829, présentent des contes où le grotesque prend les formes les plus variées, attestant ainsi la place importante qu'il occupe dans la vision moderne du monde. Une notice critique de Walter Scott que Bertrand a sans doute lu, accompagne déjà l'édition de 1829, dénonçant chez Hoffmann l'imagination «dérégulée» et «[...] le malheureux penchant vers les images horribles et déchirantes.» (HOFFMANN, 1969, P. 46). Les observations de Scott sont d'autant plus intéressantes qu'elles indiquent des aspects nouveaux concernant la catégorie du grotesque. Il le définit comme catégorie poétique en l'opposant à l'arabesque en peinture et regrette chez Hoffmann, cette confusion entre le surnaturel et l'absurde. On voit l'auteur écossais employer le terme à partir de l'acte de perception, mais, surtout, pour désigner une structure propre de la réalité poétique.

Cet aperçu rapide de l'évolution historique du concept de grotesque fournira des arguments à notre lecture. Nous partirons des considérations sur l'essence du grotesque que W. Kayser présente dans la conclusion de son oeuvre et nous chercherons à examiner sa structure dans les pièces de *G.N.*, remettant à une position secondaire les effets qu'il produirait à notre perception. C'est que, dans le cas de Bertrand, surtout, nous croyons, comme observe Kayser (1961, p. 220), que «[...] nos efforts continus pour comprendre les oeuvres d'art nous permettront de développer notre capacité de perception d'une manière plus convenable.»

Nous avons l'intention de montrer que, dans *G.N.* les éléments divers qui constituent son inspiration sont des formes variées – le plus souvent combinées – sous lesquelles se présente ce composant esthétique moderne. On peut même considérer les pièces du recueil comme une série d'exercices où l'auteur essaie de donner des réponses différentes à la question que lui-même a posée dans son introduction: qu'est-ce l'art?

1 – Grotesque et éléments comiques.

Le sous-titre de *Gaspard de la Nuit*, «Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot», conduit nos réflexions vers deux directions: tout d'abord nous pensons aux deux artistes baroques et au traitement qu'ils ont donné à leurs sujets; deuxièmement, nous sommes frappés par le souvenir du titre d'Hoffmann, *Phantasiestücke in Callot's Manier*, et du rôle que ses contes ont eu dans le livre de Bertrand.

Dans son oeuvre, F. Rude observe avec justesse qu'on insiste souvent sur le gothique chez Bertrand et on ne remarque pas la place tenue par la période baroque, bien plus considérable dans son recueil. En examinant chaque pièce, Rude a pu conclure que, sauf par *Les Chroniques*, les livres se rapportent aux XVIe. et XVIIe. siècles, comme laisse entrevoir le sous-titre. Le choix de Callot et de Rembrandt révèle sans doute l'intention de retourner à la liberté, au burlesque, à l'extravagance de cette période préclassique qui, en France, a été vite «intégrée» par l'âge classique (RAYMOND, 1964, p. 18). L'oeuvre de ces deux artistes, celle du peintre hollandais surtout, répond à ce besoin de spiritualité, à ces instincts du coeur et de l'âme que connaissent les romantiques. Les baroques représentent la vie dans ses aspects les plus immédiats mais, en même temps, il font voir leur expérience personnelle dans leur conception du monde. Ce que H. Wölfflin (1961) considère comme les origines de la tendance impressioniste, et qu'il appelle la plus importante réorientation de l'histoire de l'art, explique le grand essor du grotesque dans les années préclassiques: la vision subjective du monde s'oppose à la reproduction réaliste et aux dispositions invariables de la nature. Par conséquent, l'intérêt pour le baroque et la place signalée au grotesque par les romantiques correspondent à un même mouvement de révision des valeurs artistiques tenues par le classicisme.

Chez Bertrand, pourtant, l'intention d'écrire des fantaisies à la manière des deux artistes baroques trahit une attitude assez hardie, car l'impressionisme qu'on peut capter dans la peinture de Rembrandt ne s'est pas manifesté dans la littérature baroque. M. Raymond (1964, p.32, grifo nosso) décrit ainsi cette poésie qui passe de la vision picturale à la vision subjective du poète:

Pictural, dans l'ordre du figuratif, équivaldrait alors à musical, dans l'ordre littéraire, une poésie musicale en ce sens (semi-métaphorique) étant une poésie, ou une prose poétique, où l'objet se dissout dans l'émotion, dans l'impression éprouvée par le sujet, impression et émotion étant alors incorporées au langage, devenant alors, avec toutes ses qualités paralogiques, la chose à voir, à entendre, à sentir, à consommer.

Nous savons que Bertrand a toujours démontré un grand intérêt pour la peinture baroque, allemande et flamande. D'une manière originale et intuitive, il s'est adressé aux peintres en quête de conceptions esthétiques, de techniques nouvelles. Avec le maître du clair-obscur, chez qui, dans les dessins, «des formes sont en quelques traits plus suggérées que décrites» (SELZ, 1969, p.17), il apprend à se servir du pouvoir évocateur du langage. C'est pourquoi nous ne pouvons regarder les pièces de *Gaspard* comme des transpositions d'art à la manière de Théophile Gautier, c'est-à-dire «[...] des textes qui décrivent un ou plusieurs tableaux d'une manière telle que certains traits précis restent identifiables.» Gautier «[...] se place toujours dans la position d'un spectateur, ému peut-être, mais considérant le tableau comme un objet distinct de lui.» (ABRAHAM; DESNÉ, 1973, p.630). Au contraire, comme bien observe R. Hubert (1966, p.170), «Bertrand ne s'efforce pas d'imiter servilement l'art flamand», et «[...] sans fournir des points de repère, le poète s'inspire [...] d'oeuvres d'art que son imagination transforme et anime.» (HUBERT, 1966, p.171). S'inspirer des peintres n'est que le premier mouvement de la création chez Bertrand: utilisant leurs procédés, il va bien plus loin et se consacre au vrai travail créateur, lequel, comme nous avons déjà constaté dans ce travail, prépare le langage pour en faire l'instrument idéal d'un genre nouveau, le poème en prose.

Dans l'oeuvre de Rembrandt, la disparition des détails, un penchant vers l'obscur et vers la lumière tombant sur la partie essentielle de la scène révèlent «une opération à la fois mystique et alchimique»: il «[...] reste ainsi dans ses eaux-fortes ce qu'il s'est montré dans ses peintures, un amoureux de l'ombre, un enfouisseur dans le secret de la nuit des parcelles d'or qui sourdement brillent du feu de la révélation.» (SELZ, 1969, p.18). On reconnaît ici ce penchant vers la suggestion manifesté dans

Gaspard et qui préfigure la poésie symboliste. Mais on y distingue aussi un autre élément important du recueil: cette présence de la nuit, excellente par sa force suggestive, attestée déjà par ce titre mystérieux de *G.N.* et rehaussée souvent par des effets de lumière. Nous voyons Bertrand attribuer deux significations, deux fonctions distinctes à la nuit. Dans les deux premiers livres surtout, il faut l'interpréter en la rapprochant des tableaux de Rembrandt: elle y vaut, il nous semble, comme élément de contraste pour la lumière. Dans les jeux du clair-obscur, la proximité de l'ombre accorde un éclat plus intense à la lumière tandis que celle-ci donne plus de profondeur, plus de mystère à l'obscurité. La réalité reproduite par ce procédé apparaît fragmentée, isolée, elle révèle le regard de l'artiste, ses impressions, son esprit, sa vision du monde. Le grotesque dérive donc, de ce contraste, de cette «opération alchimique» grâce à laquelle l'ombre, la nuit, font voir. Nous avons des exemples nombreux là-dessus:

«Et le soir, [...], il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur.» («Le Maçon», p.60).

«Or, c'était fête À la synagogue, ténébreusement étoilée de lampes d'argent, et les rabbins, en robes et en lunettes, baissaient leurs talmuds, marmottant, nasillonnant, crachant ou se mouchant, les uns assis, les autres non.» («La Barbe pointue», p.64).

«Rien encore! – Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle » («L'Alchimiste», p.71).

«Cependant le soudard étala diaboliquement sur la table, à la lueur du suif, un grimoire où vint s'abattre une mouche grillée.» («Départ pour le Sabbat», p.73).

«... – Ne vois-tu rien dans le feu, Choupille? – Oui! une hallebarde. – Et toi, Jeanpoil? – Un oeil.» («Les Gueux de Nuit», p.78).

«Une foule innombrable de turlupins, de béquillards, de gueux de nuit, accourus sur la grève, dansaient des gigues devant la spirale de flamme et de fumée.» («La Tour de Nesle», p.81).

«Ah! si de cette fenêtre, où grésille une lumière, était seulement tombée dans la corne de mon feutre, une mauviette rôtie au lieu de cette fleur fanée!»

«La Place Royale est, ce soir, aux falots, claire comme une chapelle! – «Gare la litière» - «Fraîche limonade! – Macarons de Naples – Or çà, petit, que je goûte avec le doigt ta truite à la sauce! Drôle! il manque les épices dans ton poisson d'avril!» («Le Raffiné», p.82).

«Un luth, une guitarone, et un hautbois. Symphonie discordante et ridicule. Mme Laure à son balcon, derrière une jalousie. Point de lanternes dans la rue, point de lumières aux fenêtres. La lune encornée.» («La Sérénade», p.84).

L'association avec Callot est responsable aussi d'autres éléments grotesques présents dans *G.N.* Le graveur français, avec David Téniers, Gérard Dow, que Bertrand cite aussi comme ses modèles, a illustré la commedia dell'arte, dont les acteurs portaient des masques qui les déformaient de manière caricaturale: on voit la manifestation du grotesque dans ces figures burlesques, extravagantes, ridicules; mais on le reconnaît encore dans cet autre aspect caractéristique de la commedia dell'arte, que les ébauches de Callot font entrevoir: le mouvement exagéré des acteurs sur la scène. La parole y signifie peu de chose, comme le rappelle Kayser, comparée aux événements et à la mimique. Or, cette suite rapide et nombreuse de mouvements accorde aux acteurs une allure de marionnettes dans un monde mécanisé, étrange. Le monde de cette comédie est grotesque, dans la mesure où, obéissant à des normes qui lui sont propres, il désarticule notre monde familier et le rend inconnu, mystérieux, absurde.

Les gravures de Callot ont sans doute inspiré maintes fois Bertrand, et dans «La Viole de Gambe» ce fait est bien visible. Il y fait défiler justement les personnages traditionnels de la comédie italienne dans une suite d'attitudes et de situations comiques, caricaturales, nous permettant d'identifier les figures par leurs actions caractéristiques, répétées toujours de manière obsessive, mécanisée. Par ce désordre subite qui, comme un éclair dans l'ombre, fait voir un monde insoupçonné, étrange, distant et proche, Bertrand crée un univers surréaliste. Ce style de mouvement crée aussi le grotesque du «Raffiné» (p.82): le monologue incessant de ce dandy du XVIIe. siècle, passant rapidement d'un sujet à l'autre suggère déjà ce que nous apprend le dernier couplet: «Et le raffiné se panadait, le poing sur sa hanche, coudoyant les promeneurs, et souriant aux promeneuses.»

Nous y trouvons encore d'autres formes du grotesque, telles que la ressemblance caricaturale des «croc» du raffiné et de la «queue de la tarasque», animal légendaire monstrueux et, aussi, une espèce de mannequin qui le reproduit.

Dans «L'Office du Soir» (p.83), la scène centrale de la pièce remet sans doute à ces dialogues d'amoureux des comédies anciennes: le cavalier maladroit qui, en se penchant pour parler à la dame, «éborgna son valet du bout de son épée».

À côté de ce comique burlesque, extravagant, ridicule de la commedia dell'arte, nous trouvons déjà dans ces pièces, un élément d'un ordre artistique supérieur, un comique élevé qui utilise des techniques moins apparentes. Il s'agit de l'humour, forme d'esprit qui mène le grotesque de Bertrand à un niveau plus profond.

On peut voir une forme d'humour dans la structure de «L'Office du soir», où l'unité de lieu et de temps n'arrive pas à établir des liens entre des intérêts divers des trois scènes. Le «Raffiné» présente aussi des exemples de création humoristique:

«... Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane! –
Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan!» (c.5)
«... Il n'avait pas de quoi dîner; il acheta un bouquet de violettes».
(c.6)

Dans «L'écolier de Leyde» on croit que Bertrand réussit à créer de l'humour quand il établit des analogies inattendues entre messire Blasius et une volaille rôtie ou entre l'écolier et une grue. Dans «Le Bibliophile» (p.89) le calembour du couplet final crée un effet humoristique au niveau du langage. Et «Padre Pugnaccio» développe une structure qui a visiblement l'intention de créer (et y réussit) des effets d'humour.

2. Grotesque et rêve

Nous avons commenté ci-dessus que la vague d'irrationnel qui envahit l'Europe à la deuxième moitié du XVIIIe. siècle sape les principes artistiques défendus par les classiques. Et le Romantisme ne fait pas que remettre en valeur des idées et des formes dépréciées depuis le début du classicisme, comme nous venons de le voir faire Bertrand; il entreprend des recherches qui conduiront très loin, vers des régions

inexplorées de l'inconscient. Tout d'abord, vers celles du rêve nocturne, lequel «[...] met en question notre perception habituelle du monde visible et lui oppose [...] tout l'espace ouvert de l'autre côté de la nuit.» (JULLIARD, 1973, p.7). Les doctrines illuministes ont propagé l'idée de l'unité première comme fondement de l'univers, faisant du rêve un moyen d'accès à l'au-delà et, en même temps, à «[...] cette part de nous qui 'est davantage nous-mêmes' que notre conscience [...]» (BÉGUIN, 1963, p.7). La connaissance de cet enracinement dans les ténèbres intérieures fait du romantisme «le véritable initiateur de l'esthétique moderne» (p.155). Les théories occultistes font voir les affinités existant entre le langage du rêve et celui du poème: transcrire les rêves devient dès lors une mission poétique primordiale et la poésie lyrique une forme littéraire plus pure, plus élevée, utilisant librement l'imagination, considérée comme la principale activité de l'esprit.

Ces notions nous introduisent dans l'oeuvre d'Hoffmann, qui occupera le deuxième moment de notre réflexion sur les formes du grotesque dans *Gaspard de la Nuit*. Dans ses contes, il évoque «[...] l'interpénétration de l'invisible et du sensible, où il [reconnaît] la structure profonde de l'univers [...]», et donne au rêve des connotations plus amples qui le font se manifester soit au cours d'un sommeil nocturne, soit «au milieu de la vie présente, très concrète pourtant», où il «[...] perce des trouées immenses qui ouvrent sur le monde invisible de l'art ou sur les obscurs domaines du cauchemar [...]» (BÉGUIN, 1963, p. 296). Cette pénétration subite du rêve ou de phénomènes anormaux dans la réalité objective est le résultat d'une vision pénétrante qui «[...] paraît s'aventurer au-delà de la représentation commune et pressentir un univers mystérieux.» «Et la réalité devient une fantasmagorie» (CASTEX, 1962, p.63). Nous sommes là en pleine définition du grotesque,

[...] loi structurale grâce à laquelle un monde se présente disloqué. Les formes qui nous sont familières se déforment, les proportions naturelles s'altèrent, l'ordre auquel nous sommes habitués change dans l'espace et dans le temps, les lois de l'identité, de la statique, etc, sont suspendues et la séparation des domaines est supprimée. (KAYSER, 1961, p.512).

Nos voyons alors comment, à partir du romantisme le grotesque apparaît sous des formes nouvelles et s'installe, définitivement, comme catégorie esthétique de plus en plus dominante.

Nous avons essayé de relever les oeuvres qui auraient pu avoir une part décisive dans l'évolution des conceptions esthétiques d'Aloysius Bertrand. Si nous nous limitons à l'inspiration, nous voyons l'oeuvre de Nodier éveillant un grand intérêt dans les années qui précèdent la composition de *Gaspard*, et le grand nombre d'éléments romantiques nouveaux qu'elle véhicule. Sa préférence pour un romantisme frénétique, peuplé de rêves, de mystère et d'horreur a sans doute nourri ce penchant de Bertrand vers un romantisme fantastique. Mais si, comme nous avons voulu montrer ailleurs, Bertrand a composé et refait la plus grande partie de ce qui constituerait *Gaspard*, à Paris, en 1829-1830, ce fait doit compter pour justifier l'idée que la lecture d'Hoffmann a contribué de forme décisive à l'évolution des conceptions esthétiques du poète. L'examen de son langage poétique a déjà fait voir jusqu'à quel point ses fantaisies s'insèrent parmi les oeuvres, rares dans la France romantique, qui attribuent une importance tellement grande à l'expression formelle. Nous avons pu constater tous les efforts de Bertrand dans le sens d'une épuration significative de ses pièces. Alliés à cette conception de la poésie qui s'inspire du rêve ou des perceptions anormales de l'existence, ces efforts nous conduisent vers Hoffmann, pour qui «[...] la poésie se nourrit de rêves, mais le poète qui crée l'oeuvre agit en toute lucidité.» (BÉGUIN, 1963, p.303).

La XIIIe. Pièce détachée, «Scarbo», a pour épigraphe un court passage d'un conte nocturne d'Hoffmann, ce qui nous autorise à chercher un rapprochement entre les pièces oniriques de *G.N.* et l'oeuvre fantastique de l'auteur allemand. Celui-ci, remarque Kayser, aimait représenter des scènes grotesques comme si elles étaient des expériences oniriques. C'est ce qu'on peut dire en réalité de plusieurs poèmes en prose de Bertrand, dans lesquels on découvre l'autre signification du mot «nuit» dans son oeuvre: plutôt qu'élément de contraste pour la lumière, souvent artificielle, il signifie le temps et l'espace ouverts aux manifestations des puissances nocturnes. Dans

l'introduction il nous laisse croire que Gaspard de la Nuit est Satan lui-même; le troisième livre, *La Nuit et ses prestiges* (c'est-à-dire, étymologiquement, ses «illusions») est celui dont les pièces évoquent des visions nocturnes produites par le rêve ou le demi-sommeil.

Quelquefois il y a des mots, des images, des phrases qui suggèrent l'imminence du rêve, sans pour autant éliminer le dépaysement qui fait partie de la structure du grotesque. C'est le cas premièrement de «La Chambre Gothique» où le couplet 02 contient la phrase «Et les yeux lourds de sommeil je fermai la fenêtre...», et est séparé par un astérisque du couplet suivant; celui-ci introduit trois autres, où se juxtaposent des éléments du genre frénétique, pour évoquer des visions grotesques. Dans «Scarbo» aussi, l'incise «marmottait Scarbo cette nuit à mon oreille» semble vouloir nous préparer aux étrangetés et aux animaux grotesques du dialogue, présences d'un univers de cauchemar. Mais rien ne vient confirmer notre impression à la fin du poème.

Bertrand nous fait croire aussi à des hallucinations que les éléments nocturnes - ombre, lune, bestioles – contribuent à provoquer dans sa nature sensible: on pense à la douzième Pièce détachée, «Scarbo», et à «Le Fou», pièce du troisième livre, où l'apparition soudaine et fugitive de Scarbo est suscitée peut-être par le mouvement de la lune dans le ciel. Dans «La Ronde sous la cloche», l'hallucination évoque des mouvements qui échappent au contrôle humain comme si les objets souffraient l'enchantement des magiciens. L'épouvante du locuteur nous est transmise par moments. Mais le dernier verset remet de l'ordre dans ce monde bouleversé par la violence de forces surnaturelles.

«Mon Bisaïeul» est une pièce fantastique parce qu'elle nous installe dans le doute: dans son dernier couplet, le locuteur avoue ignorer si ce qu'il vient de raconter s'est vraiment passé ou s'il a tout rêvé.

Quant à «Le Nain», sa lecture ne nous avertit pas qu'on y passe de l'état de veille à celui de rêve ou d'hallucination.

Dans d'autres poèmes, Bertrand fait comme Hoffmann, qui diminue l'effet grotesque en révélant à la fin de la pièce qu'il vient de faire un rêve, d'avoir une vision

fantastique. C'est ce qui arrive dans «Le Clair de Lune» où des tirets mettent en relief la phrase «- tant la fièvre est incohérente!», qui explique en avance la vision grotesque finale, «que la lune, grimaçant sa face, me tirait la langue comme un pendu!». Dans «Un Rêve», déjà, nous sommes préparés depuis le titre aux visions grotesques entrecoupées qui y sont énumérées.

Mais la nuit opère des transformations même quand on ne dort pas, parce qu'elle libère dans la nature et en nous-mêmes, des forces occultes, des pouvoirs surnaturels, habituellement cachés de notre esprit peu attentif. Le regard du poète, pourtant, est double; il s'abandonne à l'univers, auquel il se sent enchaîné, et le fait basculer, en même temps, «[...] dans un autre plus vrai, plus douloureux et plus allégeant à la fois.» (VIRCONDELET, 1973, p 9). La poésie qui en résulte est fantastique, elle est l'«épanchement du songe dans la vie réelle» (p.22). C'est cette conception poétique qui produit des poèmes tels que «Le Cheval Mort», où: «Chaque nuit, dès que la lune blémira le ciel, cette carcasse s'envolera, enfourchée par une sorcière qui l'éperonnera de l'os pointu de son talon, la bise soufflant dans l'orgue de ses flancs caverneux.» (p.166).

Cette poésie de la nuit produit aussi l'indécision fantastique, grotesque du «Gibet»: «Ah! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire?» (p.167).

C'est la nuit encore qui crée l'atmosphère fantastique de la présence grotesque de la mort dans «La Nuit d'après une bataille» (p.162).

Si nous comparons les deux aspects sous lesquels le grotesque apparaît dans *Gaspard*, nous observerons quelques points intéressants. Avant tout, il nous semble que la structure du poème en prose de Bertrand, resserrée dans des limites étroites, paraît indiquée à la manifestation du grotesque. Dans ses formes comiques, d'une manière générale, Bertrand situe le grotesque dans des éléments isolés – une vision rapide d'une situation, d'un geste, d'un personnage ridicules, bizarres, qui insérée dans le contexte de la pièce crée des effets passagers de dépaysement. Peut-être cela se doit-il au fait que ces pièces se rattachent à la période baroque, au moment où le grotesque est conçu

encore comme trait ornemental dans la totalité de l'oeuvre. Au contraire, dans les pièces qui traitent des rêves, ceux-ci occupent tout l'espace du poème et, sauf par «Le Clair de Lune» et «Un Rêve», la tension ne se défait pas complètement à la fin.

THE ROMANTIC INSPIRATION OF GASPARD DE LA NUIT

ABSTRACT:

In this work, we intend to show that Aloysius Bertrand in "Gaspard de la Nuit" drew the inspiration to his poems in prose from its nearest context: that one of French Revolution and the revolt of the spirit against everything which would impose an exaggerated materialism. Thus, in the middle of Enlightenment, there were those who went in search of "mysterious realities" and a "sense of mystery" that the pre-romantic literature in Britain and in Germany would express in its poetry. It is also in the 18th century that some works about the "Commedia dell'arte" and caricature concede to the grotesque a significant part in the formation of art, extending it to the supernatural and the absurd.

KEYWORDS: Aloysius Bertrand. Poem in prose. French poetry. Romanticism.

Références

ABRAHAM, P.; DESNÉ, R. **Manuel d'Histoire littéraire de la France, III-IV**. Paris : Ed. Sociales, 1973.

BÉGUIN, A. **L'Âme romantique et le rêve**. Paris : J. Corti, 1963.

BERNARD, Bertrand. S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris : Nizet, 1959.

BERTRAND, A. **Gaspard de la nuit**. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris : Flammarion, 1972.

CASTEX, P.-G. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris : J. Corti, 1962.

HOFFMANN, E.T.A. **Contes**. Paris : Folio-Gallimard, 1969.

HUBERT, R. « La technique de la peinture dans le poème en prose ». **Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises**. n° 18, 1966, p. 169-178.

HUGO, V. **Oeuvres poétiques, I**. Paris : N.R.F. , 1964 (Éd. de la Pléiade).

JULLIARD, S. **Rêve et rêverie**. Paris : Hachette, 1973.

KAYSER, W. **Lo grotesco – su configuración en pintura y literatura**. Buenos Aires : E. Nova, s.d.

MICHAUD, G. **Message poétique du Symbolisme**. Paris : Nizet, 1966.

MOREAU, P. **Le Romantisme**. Paris : Les Éd. Mondiales, 1957.

- RAYMOND, M. **Baroque et Renaissance poétique**. Paris : J. Corti, 1964.
- RICHER, J. Introduction : Gaspard de la nuit. **Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot**. Paris : Flammarion, 1972.
- SELZ, J. « La main de Rembrandt ». **La Quinzaine Littéraire**, n° 84, 1^{er} – 15 décembre 1969, p. 171-184.
- VIRCONDELET, A. **La poésie fantastique française**. Paris : Seghers, 1973.
- WÖLFFLIN, H. **Renaissance et baroque**. Paris : Le livre de poche, 1967.

Recebido em 26/05/2011.

Aprovado em 21/07/2011.