



HAL
open science

Un air de chapelle travesti (La viole de Gamba)

Steve Murphy

► **To cite this version:**

Steve Murphy. Un air de chapelle travesti (La viole de Gamba). *La Giroflée: bulletin Aloysius Bertrand*, 2011, 3, pp.89-108. hal-01617857

HAL Id: hal-01617857

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01617857>

Submitted on 18 Oct 2017

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.

UN AIR DE CHAPELLE TRAVESTI
(LA VIOLE DE GAMBA)*

Le reître qui pille
Nippes au bahut,
Nonnes sous leur grille,
Te cassa ton luth¹.

Comme *Le marchand de Tulipes* et *La barbe pointue*, *La viole de Gamba* raconte une histoire de profanation, la *viole* semblant s'inscrire dans un réseau de termes qui renvoient, comme le *violier* du prologue de *Gaspard de la Nuit* (on y reviendra) à la *violation* et au *viol*². Ce qui est violé, c'est d'abord l'espace sacré, et le poème part d'un incident que l'on pourrait juger banal : une corde qui se casse et qui amène le maître de chapelle à désigner un coupable³.

On a pu attribuer à la majuscule de *Gamba* un rôle à la fois de leurre et de poteau indicateur. Il faut peut-être nuancer : d'une part, il ne semble pas que Bertrand ait attribué une importance systématique au choix entre majuscules et minuscules dans les titres du manuscrit de *Gaspard de la Nuit*, ce dont témoignent notamment des différences entre la présentation des titres sur les pages de garde et celle des mêmes titres en haut des textes ; d'autre part, Bertrand sait que l'éditeur Renduel, comme d'autres éditeurs de l'époque, aurait imprimé le titre en majuscules, gommant ainsi la distinction. Ce trait peut néanmoins avoir une portée sur le plan des intentions de Bertrand ; le lecteur qui ne connaît pas l'instrument de musique en question risque de prendre GAMBA pour un toponyme au lieu d'y voir le mot italien signifiant « jambe » qui désigne la manière dont on joue de cette viole en la tenant entre les mollets (les violes les plus petites étant tenues sur les genoux), l'instrument se distinguant ainsi de la *viola da braccio*. C'est ainsi que *viole de Gamba* se trouve à cheval entre formulations italienne *viola da gamba* et française *viole de gambe* ou *basse de viole*, son équivalent moderne étant le violoncelle. Selon l'idée astucieuse de Nathalie Ravonneaux, il pourrait s'agir d'un titre en

* Nous remercions vivement Marion Pécher, Nathalie Ravonneaux et Georges Kliebenstein de leurs observations portant sur des versions antérieures de cet article. Nous nous référons en particulier à trois éditions : Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenburg, Champion, 2000 (désormais HHP), Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Livre de poche classique, 2002 (désormais JLS), Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, éd. Jacques Bony, GF, 2005 (désormais JB). Nous nous appuyons surtout sur l'édition de J. Bony pour le texte de *Gaspard de la Nuit*, d'où un certain nombre d'orthographe inhabituelles figurant dans le manuscrit, conservées ici.

¹ *Dijon*, I, *Ballade* [HHP 485].

² Commentant le violier du prologue, Georges Kliebenstein nous écrivait : « Le “violier”, au parfum “sauvage” et “pénétrant” (vs la “violette”), est pris dans la chaîne signifiante de la viole (de gamba) et du viol. » (communication personnelle).

³ Cette problématique du sacrilège et de la culpabilité, et en général de l'intolérance religieuse, apparaît aussi dans d'autres textes de « L'École flamande », notamment *La barbe pointue* et *Le marchand de Tulipes*, voir notre article « Les manies de Maître Huytlen (promenade digressive en compagnie du *Marchand de Tulipes*) », *Insignis*, n° spécial *Gaspard de la Nuit* dans le cadre de l'Agrégation, éd. Christine Marcandier et Vincent Vivès, mis en ligne en décembre 2010. Nous revenons plus largement sur cette question dans un livre en préparation, *Dans le labyrinthe de Louis Bertrand*.

style macaronique dans le droit fil des « macarons de Naples » du *Raffiné* et du « régal de macarons à l’huile et de polenta à l’ail » du « signor Arlecchino » dans *La Chanson du masque*⁴. Rappelons, après Jacques Bony, que *macaron* ne désigne pas le gâteau que l’on appelle aujourd’hui de ce nom : on doit remonter vers les sources étymologiques de *macaron*, des macaroni qui pourraient désigner ici non pas les pâtes ainsi nommées aujourd’hui mais des gnocchi, selon l’emploi italien du XIV^e au XVII^e siècles (TLF). Cet emploi du mot *macarons* présente peut-être un cas réflexif de français macaronique...

Mais à propos d’un livre dont le titre même se réfère à Hoffmann, on ne peut écarter l’hypothèse du renvoi à un autre titre sur le patron *article défini /instrument /de/ toponyme* : « Le Violon de Crémone » comme l’a fait remarquer Jacques Bony, la parenté entre *violon* et *viole* assurant la visibilité de cet effet de calque [JB 377]. En même temps, comme l’a relevé Stéphane Lelièvre⁵, le sujet même de ce texte portant sur un maître de chapelle chagriné par de violentes discordances qui introduisent du « bruit » dans le message religieux ne peut que susciter, pour un lecteur des fantaisies d’Hoffmann, le souvenir d’un autre titre, « Les Souffrances musicales du Maître de Chapelle Jean Kreisler ». Pour Gisèle Vanhese, « avec l’exclamation “Au diable Job Hans le luthier”, le dernier verset confirme que le cadre et le personnage principal appartiennent à un contexte germanique (et non italien) comme le laissait supposer aussi l’inscription du poème dans le Premier livre “École flamande” »⁶. L’argument est intéressant, sans être concluant : la mention « L’École flamande » peut dans certains cas offrir des représentations à la manière de *l’École flamande* sans pour autant évoquer des scènes ou paysages flamands (l’hypothèse se présente notamment, croyons-nous, pour *Le Capitaine Lazare*, malgré son proche parent avant-textuel *L’Écolier de Leyde* qui proviendrait par définition... d’une école flamande).

Le texte présente une série d’énigmes. Comment expliquer la temporalité étonnante de l’évocation ? Pourquoi le maître de chapelle imagine-t-il des scènes comiques ? Qui est responsable de cet incident incongru ?

LE TEMPS D’UN RÊVE

Dans *La Lanterne magique* (Charpentier, 1883), Banville allègue la temporalité de lecture particulière d’une tradition de proses courtes remontant à Bertrand : « Or mon livre est, après les *Fantaisies* de Gaspard de la Nuit et les *Poèmes en Prose* de Baudelaire, le seul qui

⁴ Sachant que *maccherone*, source de *macaron*, *macaroni* et *macaronique*, désignait une « nourriture grossière » (*Trésor de la Langue française*, désormais TLF), on peut se demander si le *régal* est vraiment la source de plaisirs gastronomiques indicibles venant d’un « signor Arlecchino » oxymorique : Arlequin, avec son manteau à losanges qui rappelle symboliquement un habit fait de morceaux de vieux vêtements rapiécés, est par excellence un représentant des pauvres qui mangent justement des nourritures grossières. Dans *Le Raffiné*, sur un fond sonore procuré par les boniments des marchands, on entend dire par le raffiné ou un autre acheteur potentiel qui trempe son doigt dans la « truite à la sauce » d’un vendeur, qu’il « manque les épices » dans le « poisson d’avril » du *Raffiné*, autrement dit que c’est mauvais au point d’être une véritable plaisanterie du point de vue du gourmet. Significativement, le raffiné rêve de « mauviette rôtie », l’alouette étant un plat plus rare (quoique sans doute souvent remplacée par des oiseaux moins nobles et qu’il était plus facile d’attraper).

⁵ « *Gaspard de la Nuit* : des fantaisies à la manière de... Hoffmann ? », in *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 143-144 n. 23.

⁶ « Un sens à la fois précis et multiple. Poétique de l’ambigu dans *Gaspard de la Nuit* », in « *Un livre d’art fantasque et vagabond* ». *Gaspard de la Nuit d’Aloysius Bertrand*, éd. André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, Garnier, 2010, p. 77.

contienne des compositions assez courtes pour pouvoir être lues en deux minutes. »⁷. Ici, la durée de la rupture de la corde est très courte comparée au temps qu'il faut pour lire les trois paragraphes médians⁸, même s'il faut supposer que l'événement de la cassure est précédé d'un dérapage momentané du son de la viole, prolongeant la durée de ce bruit saugrenu. Pour Helen Hart Poggenburg, « Le large blanc qui précède [le dernier] verset (2 cm sur le [manuscrit]) représente le temps de la cassure de la corde qui s'est accompli dans le silence de la page blanche. » [HHP 304]. Matthieu Liouville part probablement de la même idée lorsqu'il écrit que « dans la dernière strophe une corde s'est cassée, interrompant prématurément la musique » et que « les facéties et le poème s'interrompent brusquement parce que "La corde s'est cassée". La source d'inspiration est alors brusquement tarie, puisqu'elle consistait en une corde unique »⁹. Il n'y a pas de raison de penser qu'il n'y avait qu'une corde, mais il est évidemment impossible au maître de poursuivre avec celles qui restent (cf. les rires et pleurs de Maribas dont le bruit fait penser à la manière dont geint « un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé » dans *Départ pour le sabbat* et qui se féliciterait de pouvoir poursuivre le concert avec force discordances diaboliques). En fait, c'est tout ce qui se trouve entre les deux « versets » extérieurs qui représente ce temps de la cassure et, pour ainsi dire, de la presque-cassure.

Dans l'une de ses analyses du texte, Luc Bonenfant insiste sur les mots en effet cruciaux « comme si ». Mais ce sera pour suggérer que « le lecteur est sommé de faire semblant, c'est-à-dire de croire à ce qui lui est raconté malgré les invraisemblances », d'où sa lecture d'ensemble suivant laquelle « la coexistence paisible de deux univers logiquement irréconciliables fait de *La viole de Gamba* une pièce merveilleuse (au sens où Todorov entend le merveilleux) en obligeant à repenser le cadre réaliste offert par la première proposition du premier paragraphe de la pièce ». « L'explication rationnelle du dernier paragraphe, " – La corde s'était cassée" [...] permet peut-être de comprendre *la raison* du merveilleux (il est arrivé par la force de la cassure) mais n'en explique pas pour autant *la nature*, encore moins la véracité. »¹⁰ Cette conception nous paraît bien cerner un aspect essentiel du texte et elle s'accorde avec la stratégie du *comme si* qui préside à la présentation (typo)graphique quasipoétique des « strophes » ou « couplets » mise en œuvre par Bertrand. De même cependant que ce *comme si* formel fait des textes à la fois des poèmes ou chansons et de la prose, il faut tenir compte d'un second versant du mécanisme de duplicité textuelle mis en place par l'auteur que l'hypothèse d'une pièce merveilleuse ne prend pas en considération.

Notons d'abord que Bertrand ménage souvent la possibilité d'une lecture « rationnelle » et d'une lecture surnaturelle, comme pour les textes contigus *La Chambre gothique* et *Scarbo* où le lecteur, selon un *topos* fantastique, ne sait pas si l'on évoque la réalité ou le contenu d'un rêve. Il aurait peut-être adopté une définition du fantastique un peu différente et, partant, plus floue, à l'instar de Nodier dans son article « Du fantastique en littérature » (*Revue de Paris*, 1830) qui n'opère pas de distinction nette entre ce que Todorov appellera le *fantastique* et le *merveilleux*. Quoiqu'il en soit, nous pensons que l'effet de fantastique s'appuie bien ici sur la possibilité d'entretenir deux lectures et on peut penser que beaucoup des textes de *Gaspard de*

⁷ *La Lanterne magique* (Charpentier, 1883), cité par Than-Vân Ton-That, « Les mille et une métamorphoses d'*Undine* : rêveries et variations entre deux eaux », *Méthode !*, n° 18, 2010, p. 253.

⁸ Comme l'a fait remarquer 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. 114-116.

⁹ *Les Rires de la poésie romantique*, Champion, 2009, p. 141 et 142.

¹⁰ *Les Avatars romantiques du genre. Transferts générique dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Canada, Nota Bene, 2002, p. 34.

la Nuit, et notamment l'ensemble du Livre Troisième, jouent sur l'hésitation épistémologique que Todorov, après d'autres, a placée au cœur du texte fantastique. Ce n'est pas forcément au sens d'« un ordre de faits placé à la limite de l'extraordinaire et de l'impossible », mais en proposant cette définition Ampère avait lui aussi souligné l'importance de l'ambiguïté (*Le Globe*, le 2 août 1828).

Des deux lectures, la première, celle de Luc Bonenfant, consiste à privilégier l'idée d'un surgissement surnaturel et merveilleux de personnages de théâtre avec leurs caractères fortement stéréotypés. La seconde engage une interprétation (toutes proportions gardées) réaliste. Il est vrai que cette hypothèse serait inopérante pour certains textes (par exemple *Le Falot*), mais on ne peut exclure le recours, parfois, à des motivations psychiatriques ou médicales compatibles avec l'idée du fantastique que présentait Walter Scott dans sa préface à la traduction des œuvres d'Hoffmann de Loève-Weimars.

Bertrand se fonderait sur des conceptions courantes à l'époque du rêve et de l'association d'idées. De même qu'un rêve peut sembler long mais n'occuper que quelques secondes, le moment où la corde se casse provoque une série d'associations d'idées complexes dans l'esprit du maître de chapelle, comme par une expansion temporelle qui occupe les trois paragraphes entre les deux astérisques¹¹.

Cette petite éruption volcanique sous un crâne, qui ne suggère en rien une « coexistence paisible » des deux univers culturels et axiologiques convoqués, apparaît comme une sorte de « facule burlesque » pour adapter l'idée de la facule, et notamment de la « facule lyrique », d'Albert Henry¹². Précisons cependant que nous présumons le caractère tout à fait intentionnel de ce phénomène du point de vue auctorial, l'involontaire explosif étant à situer au niveau du maître de chapelle et non de quelque irruption de l'inspiration ou jaillissement spontané d'idées imprévues chez Bertrand. C'est toute la partition consciente, religieuse, qui se trouve sapée et Bertrand implique peut-être non seulement la revanche carnavalesque du comique sur l'esprit de sérieux du maître, mais aussi une sorte de retour du refoulé, libérant par un jaillissement incontrôlé l'humour et les désirs que ce maître a tout fait pour réprimer. L'humour involontaire, le comique absolu, sont subis comme une crise de fou rire et le sujet, secoué, doit ensuite désespérément tenter de s'en dédouaner, comme si ces idées *n'étaient pas les siennes*. Serait-ce le diable qui tient les fils qui le remuent ? Ou la responsabilité incomberait-elle à un de ses larbins ? Quoi qu'il en soit, c'est un univers comique qui vient d'un bond sur la scène religieuse, non seulement à titre d'écart, mais d'antithèse, l'inconscient qui rit prenant l'apparence d'un cauchemar pour un maître de chapelle pour lequel ce rire involontaire pourrait être lui-même l'un des apanages du diable. Aux yeux de Bertrand, cela ferait-il partie de ses *charmes* ?

DES FUNAMBULES À LA COMMEDIA DELL'ARTE

Que le « Jean-Gaspard Deburau » de l'épigraphe tirée d'*Onuphrius Wphly* de Gautier participe à la surdétermination du titre *Gaspard de la Nuit* ne fait pas de doute¹³, d'autant que,

¹¹ L'emploi d'astérisques symétriquement placés n'est pas un hapax dans le recueil, comme on a pu l'avancer, puisqu'on le trouve également dans *Les deux Juifs*. Pour une analyse des fonctions assignées par Bertrand aux astérisques dans *Gaspard de la Nuit*, voir Luc Bonenfant, *ibid.*, p. 102-108.

¹² *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Académie royale de Belgique, 1998. A. Henry parle aussi de facules « discursives », « scéniques » et « translatives ».

¹³ Lorsque, commentant le changement de nom de Jacques-les-Andelys en Jacques d'Arquiél, Jean-Luc Steinmetz infère que cette modification « montre bien le statut aléatoire du patronyme dans l'œuvre » (« Bertrand et Cie : "Les Chroniques" », in *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, éd. Nicolas Wanlin,

comme l'écrit Helen Hart Poggenburg : « Onuphrius ressemble à Bertrand ; fêru d'Hoffmann, "la griffe ou la queue du Diable perçait toujours quelque part" » dans ses compositions [HHP 303]. Ainsi que l'indique l'étymologie de son nom, Arlequin, impliqué par la seconde épigraphe, est d'abord un diable, ce qui explique sans doute l'ébauche de corne du masque du personnage et surdétermine l'« expression indéfinissable de malice et de bonhommie » de Deburau dans la première épigraphe, le mot *malice* rejoignant des termes comme *maligne* (*La Sérénade*) et *malignités* (le prologue [JB 89]), le mot apparaissant notamment dans *La Poterne du Louvre* pour caractériser les « yeux brillants de malice » du nain diabolique (de même, dans « L'étable de Saint-Jean. Chronique de l'An 1359 », « le prince de Galles, autrement nommé le prince Noir, avait deux nains, favoris malicieux et cruels » [JLS 258]. Jean des Tilles est pour sa part qualifié d'« ondin malicieux et espiègle »).

Deburau était le mime le plus célèbre de l'époque et notamment un magnifique Pierrot, parmi bien d'autres rôles. Beaucoup de grands auteurs sont allés le voir, le livre que Jules Janin lui consacra résumant un peu ce qui est un véritable mythe romantique en train d'éclorre¹⁴. Il ne s'agit pas de n'importe quel mythe puisqu'il en va de l'idée d'une culture *populaire*, aux antipodes du théâtre de la Comédie française, des valeurs de l'Académie, culture parfaitement adaptée non seulement aux goûts du public prolétaire du Paradis, mais aussi aux aspirations anti-classiques des Romantiques. Les évocations de ce théâtre-là ont souvent charrié des connotations idéologiques quand elles ne faisaient pas directement appel à une conception politisée de la culture, même si le contenu du théâtre de Deburau était pour l'essentiel assez inoffensif. Il apparaît clairement qu'avec Polichinelle dans la *Préface* ou Zerbine¹⁵ dans *Les Cinq doigts de la main* qui précède *La viole de Gamba*, Bertrand a délibérément mis en place comme points de référence culturelle (ou subculturelle, au sens du XX^e siècle ?) des formes de théâtre comiques et/ou populaires.

Le nom du théâtre des Funambules où Deburau triomphait s'expliquait par l'obligation que l'on avait imposée aux acteurs de savoir marcher sur la corde raide, cet impératif découlant d'une réglementation qui, à diverses époques, cherchait à restreindre l'utilisation de la parole pour aider les théâtres officiels (les Théâtres français et italiens) et/ou faciliter le travail de la censure, surtout s'agissant d'un théâtre populaire susceptible d'occasionner des troubles à l'ordre public en cas de propagande politique. Autrement dit, l'idée de Deburau et des Funambules était indissociable de celle de contraintes et de censure, mais aussi, le cas échéant, de leur habile contournement. Ce n'est pas un hasard si au moment de la fermeture du théâtre, sous les coups du baron Haussmann, Baudelaire écrit *Une mort héroïque* à titre d'épithète pour la mort héroïque du théâtre de Deburau¹⁶ avec en filigrane la mise en cause d'un Prince devenu Empereur que le lecteur était incité à identifier¹⁷. Nathalie Ravonneaux nous signale que dans son *Histoire du théâtre dessinée*, André Degaine raconte ainsi l'origine des Funambules :

Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, p. 115), il fait primer un raisonnement diachronique – les-Andelys et d'Arquiél sont différents, *donc* ces désignateurs rigides n'étaient pas nécessaires – sur une analyse synchronique, laquelle ne peut que conclure à la motivation de ces noms en fonction du « pacte onomastique » de *Gaspard de la Nuit* et, plus généralement, l'œuvre de Bertrand, voir Georges Kliebenstein, « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 239-259.

¹⁴ Jules Janin, *Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous*, Les Introuvables, 1981 [1881, première publication 1832]. Voir aussi *Deburau*, « par Jules Janin, Gérard de Nerval, Eugène Briffaut, Théophile Gautier, Albert Monnier, etc., etc. », Paris, Impr. d'Aubusson et Kugelman, 1856.

¹⁵ Personnage de *La Servante Maîtresse* de Pergolèse, le livret étant de Scribe.

¹⁶ Voir notre livre *Logiques du dernier Baudelaire*, Champion, 2003, p. 113-160.

¹⁷ Peter Schofer, « *Une mort héroïque*. Baudelaire's social theater of cruelty », in *Theater and society in French Literature*, University of South Carolina, *French Literature Series*, XV, 1988, p. 50-57.

En 1814, tout à côté des « Chiens savants », s'installe le « Théâtre de Madame Saqui », la funambule. En 1815, un certain Bertrand achète les « Chiens savants » et se brouille aussitôt avec Madame Saqui. Par hostilité, il rebaptise son théâtre « Les Funambules », alors qu'il entend le consacrer à la pantomime. La salle est assez sordide et sent le moisi [...] par arrêté préfectoral, les comédiens doivent nécessairement entrer en scène en marchant sur les mains. Ensuite : interdiction de parler pour Gilles, Arlequin, Pierrot, Polichinelle ou le vieux Cassandre... [...] Or, ce petit théâtre minable va connaître la célébrité. Bertrand engage un « Paillasse », Jean-Baptiste [*sic*] Debureau qui, lors du remplacement d'un camarade dans Pierrot, à l'idée d'endosser la vaste blouse blanche du Polichinelle napolitain. Pierrot désormais sera ainsi. Un nouveau personnage est né¹⁸.

C'est ainsi que, selon cette version de l'histoire des Funambules, Bertrand engage Gaspard comme « paillasse », ce qui peut nous rappeler les enjeux du prologue où si « Louis Bertrand » décide d'exploiter sans scrupules en tant qu'éditeur ou imprimeur le livre de Gaspard de la Nuit, c'est en réalité Gaspard qui a engagé Bertrand et qui le piège en jouant sur sa possible rapacité (incarnant l'image que le « vrai » Louis Bertrand en chair et en os se faisait des éditeurs) et sur l'impression de supériorité qu'éprouve ce « Louis Bertrand » face au « pauvre diable », emblème ambulant du génie incompris que l'éditeur pourra aisément plumer, s'il n'est pas lui-même... un homme de paille.

L'évocation d'un mime dans l'épigraphe conforte-t-elle cette appréciation de François Kerlouégan, commentant le premier livre de *Gaspard de la Nuit* ?

Ce qui contribue d'ailleurs plus que tout à sa *picturalité*, c'est que « L'École flamande » est tout entière placée sous le signe du silence¹⁹.

En réalité, la référence à Debureau fait anticiper un jeu silencieux qui n'aura pas lieu, reprenant sous une forme concise, une tactique de frustration des attentes du lecteur déployée dès le prologue : *La viole de Gamba* est un texte placé sous le signe de la cacophonie. C'est le sonore qui sert de point de départ pour la vision qui en constitue la traduction²⁰. Or les instruments de musique peuvent parfaitement être anthropomorphes, chez Bertrand comme ailleurs, ce qui apparaît aussi bien dans *La messe de minuit* avec ses orgues qui « grondent » que dans *Les Grandes Compagnies* où la « cornemuse qui se désenflait [...] pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent ». La viole de gamba aurait néanmoins un statut assez particulier, ainsi détaillé par Julien Izrailowicz :

Si la viole a fini par disparaître, c'est parce que le violon, qui était à l'origine un instrument de rue et de cabaret dont le noble ne pouvait pas jouer, prenait peu à peu ses lettres de noblesse... De plus, pendant la révolution française et après, les violes, sans doute jugées trop aristocratiques, furent transformées en violoncelles, violons et altos... [...] Le son est considéré plus doux, peut-être plus mélancolique, que celui du violon, ou bien plus aigre et grinçant, selon les sensibilités : en effet, la viole de gambe est un instrument dont la popularité connaît des éclipses. [...] « Si les instruments sont prisez a proportion qu'ils imitent mieux la voix, & si de tous les artifices on estime d'avantage celui qui représente mieux le naturel, il semble que l'on ne doit pas refuser le

¹⁸ Nizet, 1992, p. 264-265.

¹⁹ « Étude littéraire [du Livre I] », in *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit*, éd. Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, CNED/PUF, 2010, p. 160.

²⁰ Cf. Benoît Houzé sur ce procédé de la visualisation par écoute interposée, « "Écoute ! – Écoute !" : enjeux du sonore dans *Gaspard de la Nuit* », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, 2010, p. 203-211.

prix a la Viole, qui contrefait la voix en toutes ses modulations, & mesme en ses accents les plus significatifs de tristesse & de joye » (M. Mersenne, Harmonie Universelle, 1636)²¹

Le rôle significatif de la viole dans la musique religieuse italienne trouverait ses origines dans la décision du pape Alexandre VI de faire venir à Rome des violistes en 1492. L'instrument sera très apprécié par la cour de Louis XIV. Les violes sont fabriquées par des familles de luthiers (comme les Stradivari) et elles rendent célèbre en particulier la ville de Crémone. Si ce sont les luthiers qui sont les facteurs de violons et de violes, on peut même se demander s'il ne s'agit pas d'impliquer qu'il fallait acheter la corde d'un *violier (cf. le violier floral du prologue, variante de *giroflée* qui renvoie à un passage célèbre de *René*²²), sans parler, nous fait remarquer N. Ravonneaux, du cordier qui fabrique notamment la corde sur laquelle marchent les funambules. Comme nous le rappelle Marion Pécher, la viole de gambe trouve ses origines dans le luth sur le plan à la fois de ses frettes, du nombre habituel de ses cordes et de ses accords.

On voit grâce aux éléments historiques cités l'ambiguïté qui a marqué la réception des sons de la viole de gambe. D'un côté, l'instrument peut apparaître comme le symbole d'une musique du Vatican, de l'Église, de la cour, trop marqué par ses contextes d'utilisation pour que la Révolution française ne la prenne pas pour le symbole d'une musique emblématique d'Ancien Régime qu'il conviendrait ainsi d'éradiquer. De l'autre, avec son potentiel « plus aigre et grinçant », la viole peut elle-même s'opposer à toute tonalité compassée de convention. C'est cette double personnalité de la viole qu'exploite le texte, seule la cassure de la corde permettant ici à l'autre voix de l'instrument de s'exprimer d'où un paroxysme sonore qui serait peut-être moins un simple fait que l'effet exagéré de ce couac dans l'esprit désarçonné du maître de chapelle. Ainsi, la viole se révolterait – romantiquement, serait-on tenté de dire – contre le caractère unilatéral et figé (autant dire « classique », dans l'esprit de Bertrand²³) de son emploi. En même temps, la viole se placerait du côté du Peuple, sa discordance le rapprochant du théâtre et de la chanson populaire convoqués par les deux épigraphes. N. Ravonneaux a sûrement vu juste en avançant que Cassandre est virtuellement inscrit parmi ces vieilles *perruques* qui s'étaient manifestés lors de la bataille d'*Hernani*, le coup de pied au derrière décoché par Arlequin l'inscrivant dans l'illustre fédération des Bousingots²⁴.

Faisons un petit détour par Stendhal qui, dans une parenthèse dans le récit, met en scène un dialogue entre « l'auteur » et son éditeur :

La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. Ce bruit est déchirant sans être énergique. Il ne s'accorde avec le son d'aucun instrument. Cette politique va offenser mortellement une moitié des lecteurs, et ennuyer l'autre qui l'a trouvée bien autrement spéciale et énergique dans le journal du matin...

²¹ <http://julien.izrailowicz.free.fr> (reprise sur Wikipedia, s.v. *viole*). Les détails historiques qui suivent viennent pour l'essentiel de ce même site.

²² Voir Marie-Catherine Huet-Brichard, « Le texte liminaire, une symphonie ironique », in Gaspard de la Nuit, *le Grand Œuvre d'un petit romantique*, op. cit., p. 30-31.

²³ Voir notamment Luc Bonenfant, « L'épreuve de la traduction. Temporalités, totalités et poéticité dans *Gaspard de la Nuit* », in Gaspard de la Nuit, *le Grand Œuvre d'un petit romantique*, op. cit., 2010, p. 258.

²⁴ Marion Pécher nous rappelle à juste titre la lettre au gérant du *Spectateur* du 6 août 1832 : « Comme si la parole était monopolisée par les perruques ! » [HHP 739] Quelques lignes plus loin, Bertrand assène : « vous êtes le tronc caduc et pourri d'une société qui tombe en poussière, tandis que la jeunesse est l'ombrage immense de la régénération ». En effet, la perruque appelle en quelque sorte la poussière dans une violente, ou dans *La viole de Gamba* plus douce, surdétermination polémique.

– Si vos personnages ne parlent pas politique, reprend l'éditeur, ce ne sont plus des Français de 1830, et votre livre n'est plus un miroir, comme vous en avez la prétention... (*Le Rouge et le noir*, Livre second, chap. XXII)

On a pu parfois interpréter ce passage comme l'affirmation d'une posture au fond apolitique. Force est cependant, comme toujours, de se méfier de l'idée d'un Stendhal littéral(iste) : nulle œuvre littéraire de l'époque ne donne une vision politique plus *énergique* des forces sociales et idéologies en présence dans les années 1820²⁵. La corde cassée est justement pour le maître de chapelle beaucoup plus qu'une petite mésaventure musicale. Il s'agit au contraire d'un drame axiologique où le coup de pistolet dans son concert fait surgir les figures du théâtre populaire qui lui apparaissent comme les vecteurs du Mal – et de la subversion diabolique.

Le son produit par la viole étant considéré comme proche de celui de la voix humaine, il peut ainsi déboucher sur un dialogisme d'ensemble, comme un discours répondant à *l'interrogation* du maître et qui renverse son monde discursif, mais aussi sur une polyphonie ironique contrant son monologisme spirituel et probablement la monotonie relative ou du moins la prévisibilité de ses harmonies rituelles. En même temps, comme nous le suggère N. Ravonneaux, cette question du rapport entre le son de la viole et celle de la voix (cf. Pascal Quignard dans *Tous les matins du monde*) peut aussi renvoyer aux rapports entre le verbal et le paraverbal dans l'histoire du théâtre, l'interdiction de parler étant contournée par toutes sortes de stratagèmes ingénieux, entre autres l'emploi d'écriveaux, des acteurs hors-scène qui « font parler » des animaux (réels, empaillés, etc.) sur scène, souvent (lorsque cela est autorisé) le recours aux chansons, phénomène qui concerne en particulier le Théâtre de la Foire, bien avant la création du Théâtre des Funambules. S'il *interroge* la viole, le maître ne s'attend pas à une réplique cinglante mais à... un concert accompli de concert avec son instrument. L'esclave musical oppose à son maître une forme de résistance (se mettant en grève ?).

On a souvent regretté l'emploi massif d'épigraphes par Bertrand, l'acte de naissance de ce reproche se trouvant dans la notice de Sainte-Beuve qui parle de « pompons », mais se retrouvant encore aujourd'hui chez certains des meilleurs commentateurs. Les épigraphes sont pourtant capitales ici²⁶ et leurs fonctions et implications sont tout à fait ingénieuses du point de vue du rapport entre dispositif paratextuel et sens textuel(s). La seconde est particulièrement réjouissante puisque cette épigraphe tirée de la chanson populaire *suppose* un air, lequel envahira l'esprit du lecteur français quoi qu'il veuille et lequel primera obstinément

²⁵ Comme on l'a souvent fait remarquer, la formule sert non pas à préconiser l'éviction du politique, mais suggère (entre autres) que la politique ne doit pas être intégrée comme elle l'est dans « le journal du matin », le chapitre entier qui sert de contexte à ce dialogue étant de part en part politique avec son épigraphe tirée du *Mémorial* et, en antonyme de la parole napoléonienne, le livre de Joseph de Maistre que Julien fait semblant de lire. D'autre part, cette comparaison préfigure, en tant qu'amorce, le coup de pistolet de Julien, tirant sur Mme de Rênal au début d'une messe (Livre second, chapitre XXXV). Voir sur cette question Georges Kliebenstein, « Stendhal et le scandale tonal ; le déton(n)ant et le bêlant », in *Le Ton Stendhal*, éd. Philippe Jousset, *Recherches et travaux*, Grenoble, Ellug, 2009, p. 154. Le rapprochement des deux passages sert aussi à dire qu'au-delà de son caractère passionnel, la tentative d'assassinat constitue un acte dramatique lui-même politique, d'autant qu'elle a comme scène « l'église neuve de Verrières », épiphénomène du retour au pouvoir de l'Église pendant la Restauration.

²⁶ Notons plus généralement que l'on trouve le dispositif utilisé par Bertrand dans d'autres livres de poésies publiés par Renduel, par exemple dans *Premières pensées, poésies*, par Charles Ducros, Renduel, 1834 : après une page de garde présentant le titre, une page est réservée à une épigraphe, avant la présentation du texte même précédé de son titre.

sur toute idée ultérieure d'airs prototypiques de chapelle. Cet effet irrésistible est l'amorce métalectique de celui que la corde cassée engendrera dans l'esprit du maître de chapelle.

Les épigraphes devançant ainsi l'irruption des *lazzis* et roulades de la Comédie italienne et minent ainsi à l'avance toute idée d'une musique religieuse. Deburau étant mime aux Funambules, Bertrand nous encourage à identifier un lien implicite rattachant la corde qui casse à la corde (*funis*) sur laquelle doit marcher le funambule, d'où une chute prenant la forme d'une rupture de ton qui ramène diaboliquement le haut de l'élévation spirituelle vers le bas matériel et corporel. La corde peut aussi renvoyer obliquement, dans le réseau arachnéen des isotopies privilégiées du recueil, aux fils qui tiennent les marionnettes (voire à « il Bamboccio », le peintre contrefait des « bambochades » de Van Laer que l'on comparait à une poupée ou à une marionnette...). Bien que ce ne soit pas monsieur Cassandre qui tombe mais sa boîte à perruques, en se penchant pour la ramasser il reçoit un coup de pied au postérieur donné par Arlequin : la chute est l'un des motifs les plus constants de cet humour²⁷.

Le *burlesque* est ici non seulement une caractérisation du ludique de la *Commedia dell'Arte*, mais un rappel de la méthode du *travestissement*, forme de parodie qui consiste à rabaisser thématiquement (par exemple par la scatologie) les sujets nobles.

Pour commenter le mot *lazzis*, la glose « Mot italien : moqueries, plaisanteries. » [JLS 293] est insuffisante. Les *lazzi* (avec ou sans « s ») sont un aspect saillant de la comédie italienne, dont les procédés se distinguent de ceux du Théâtre français notamment par l'importance assignée à la corporalité, à la gestualité paroxystique et parfois acrobatique, voire au bas-corporel et souvent à un humour scatologique. Surtout, les *lazzi* sont généralement des moments *averbaux* de la représentation, comme l'est l'intégralité du travail scénique du mime Deburau (cf. Littré : « Suite de gestes et de mouvements divers, qui forment une action muette. Les comédies italiennes sont pleines de *lazzi*. »). L'absence de paroles des *lazzi* n'interdit cependant guère l'irruption de bruits comiques, bien au contraire elle favorise l'écoute amusée des sons graves ou aigus émanant du corps humain dont les orifices parlent à leur manière du concret, du matériel, du non-spirituel sinon de l'anti-spirituel, facteur qui ne manque pas de doter cette sémiologie d'une propension persistante à l'anticléricalisme.

Le « gargouillement²⁸ burlesque », se rattachant aux gargouilles et tarasques du gothique (voir notamment le prologue du livre), peut être interprété sous l'angle de borborygmes ou bien d'un vomissement²⁹, cette dernière possibilité pouvant être confortée par le deuxième paragraphe du *Maçon* à quelques textes de distance (« Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises » [JB 109]) ou par la fin du *Bel Alcade* dans les « Pièces détachées » (« Quand l'eau de la fontaine du roi Alphonse ne sera plus vomie par la gueule des lions. » [JLS 212]). Luc Bonenfant³⁰ voyait sans doute juste cependant : la logique profonde du passage invite à penser surtout (ce qui ne veut pas dire exclusivement) au bruit d'un pet. Par le

²⁷ Cf. Baudelaire, « De l'essence du rire » : « Pour prendre un des exemples les plus vulgaires de la vie, qu'y a-t-il de si réjouissant dans le spectacle d'un homme qui tombe sur la glace ou sur le pavé, qui trébuche au bout d'un trottoir, pour que la face de son frère en Jésus-Christ se contracte d'une façon désordonnée, pour que les muscles de son visage se mettent à jouer subitement comme une horloge à midi ou un joujou à ressorts ? Ce pauvre diable s'est au moins défiguré, peut-être s'est-il fracturé un membre essentiel. Cependant, le rire est parti, irrésistible et subit. » (*Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1976, p. 530-531).

²⁸ TLF : « Bruit (analogue à celui) de l'eau dans une gargouille », « Bruit produit par le passage d'un liquide dans la gorge, dans les intestins, etc. »

²⁹ Cette seconde interprétation est celle proposée par Aurélie Loiseleur (S. Ledda et A. Loiseleur, *op. cit.*, p. 93 ; voir aussi Matthieu Liouville : « la viole semble presque vomir ce qui suit », *op. cit.*, p. 141).

³⁰ « Aloysius Bertrand : les prismes historiques et grotesques du Moyen Âge », *Études littéraires*, 37, 2, 2006, p. 69 et « L'épreuve de la traduction [...] », art. cité, p. 257.

truchement de l'indigestion, la viole serait remplacée par un... instrument à vent (cf. *musiciennes* au sens de « haricots »...); et comme nous le rappelle Marion Pécher, les cordes et les frettes de la viole sont en boyau... Le pet est sauf erreur plus courant que le vomissement dans la Comédie italienne ou le Théâtre de la foire et il s'agit bien d'une représentation exemplaire du bruit incongru³¹; il surgit à plus d'une reprise dans le recueil (voir *Le Capitaine Lazare* et *L'alerte*)³². Le « coup de pied dans le derrière » du « viédase » ne fait que renforcer l'idée que l'indigestion sonore sort d'un orifice inférieur, le pet pouvant être ici soit un petit accident comme celle qui chagrine le maître de chapelle, le prototype même de l'acte involontaire où le corporel contourne les défenses du sur-moi, soit – dans la perspective toute différente d'un Arlequin – une manière de commentaire narquois, averbal mais d'une dérision très compréhensible. Bertrand, ou Gaspard, est cependant pleinement responsable du pet musical du maître.

Bertrand pense probablement à une expression populaire relevée par le *TLF* : « Loc. *On l'a chassé comme un péteur (d'église)*. "Se dit d'un homme qu'on a chassé honteusement de quelque endroit" (*Ac.* 1835, 1878). » Le même dictionnaire rappelle *péteurs d'église* au sens de « gens indésirables » en citant le *Virgile travesti* de Scarron. L'acception « casser, rompre brusquement » de *péter* existait sans doute déjà à l'époque de Bertrand, en tout cas le sens « éclater, exploser » existait bien et on peut penser à son poème *Le Point du jour* :

Et que l'escopette
Des chasseurs dorés
Joyeusement pète
À travers fourrés. [HHP 497]

On peut donc penser que l'analogie entre la corde qui éclate et le pet est le point de départ de cet effet de profanation. Mais si c'est le maître de chapelle qui fait péter la corde, risque-t-il d'être chassé de l'église ?

Ce registre est renforcé par l'emploi, peu conforme aux discours ecclésiastiques, du mot *viédase*. Ce « terme injurieux [...], dans son origine, devait signifier "visage d'âne" » indique Jean-Luc Steinmetz [JLS 293]; en fait, comme la précise Jacques Bony, le sens du mot est ... « vit d'âne » [JB 378], ce qui, sous le déguisement diatopique de ce mot provençal, corse l'humour scabreux de cette irruption d'une forme de pantomime. C'est aussi sans doute l'inspiration rabelaisienne qui, dans ce texte carnavalesque, explique l'emploi du mot, qui est utilisé au propre et au figuré dans *Pantagruel* et *Gargantua* respectivement (*TLF*, s.v.)³³.

³¹ Cf. *La Voix* de Baudelaire où, selon l'hypothèse convaincante de Serge Meitinger, la « note bizarre » qui émane d'une belle femme serait un pet (« Censure et architecture. La place des pièces condamnées dans l'économie des *Fleurs du Mal* », in *Lire Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire*, éd. José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, 25, 2002, p. 26-27).

³² On peut penser ici à l'idée d'un dessin qui aurait montré « Un chat qui pisse dans un violon. » dans les suggestions que Bertrand avait données à Renduel pour l'artiste qui aurait illustré son livre. Ce dessin aurait utilisé comiquement l'image pour susciter l'idée du bruit que ferait le pipi du félin qui se livre à un emploi non-prototypique de l'instrument de musique dans un geste qui peut être hygiénique (le chat prend le trou du violon pour une vespasienne musicale) et/ou le signe du mépris (le chat pisse sur la musique humaine). Aucune scène connue de Bertrand ne correspond à ce sujet (on se trouve à mi-chemin entre *La viole de Gamba* et la rosée urinaire de *La Sérénade*) et il s'agit peut-être d'une allusion à un texte que l'auteur a fini par écartier.

³³ Rappelons que le pseudonyme Alcofribas Nasier, anagramme de François Rabelais, est repris par Bertrand dans « Œuvres posthumes d'Alcofribas n° 1 » [HHP 431-435]. Les allusions rabelaisiennes de *Gaspard de la Nuit* sont parfois explicites (voir l'allusion à Gargantua du prologue et l'épigraphe d'*Un rêve* [JLS 53 et 131]).

Donner un coup de pied dans le derrière d'un vit d'âne, voilà l'image cocasse qui émerge pour peu qu'on littéralise le mot *viédase*.

Cet humour est typique aussi du « burlesque » et ce n'est pas un hasard si ce terme figure dans le poème pour accompagner le mot « gargouillement ». La gargouille est déjà l'une des figures exemplaires du grotesque, mais ici on se trouve devant une profanation qui produit, au sens littéraire du terme, un *travestissement* de l'air religieux. Dès le départ, la « viole bourdonnante » fait penser un peu à la « mouche grillée » qui « bourdonnait encore » à l'approche d'une araignée dans *Départ pour le sabbat*³⁴. La suite ne produit pas simplement *autre chose* que la musique prévue, mais fournit sa parodie, travestissant diaboliquement la musique escomptée selon la logique de renversement du carnaval... et de la messe noire.

Un élément capital nous a été signalé par N. Ravonneaux : le mot *bourdon* est un « t[erme] de musi[ue] ton qui sert de basse continue dans divers instruments »³⁵, le *bourdon* désignant la corde de *sol*, tandis que la *chanterelle*, terme utilisé dans *La ronde sous une cloche*, désignant la corde de *mi*. Voici l'évocation de Yehudi Menuhin des valeurs des cordes du violon qui, quoique ne portant pas sur la viole, permettent de comprendre un peu la manière dont ces sons peuvent véhiculer des connotations émotionnelles : « La corde de *sol*, la plus grave, suscite une sonorité riche, profonde, et inspire un sentiment de noblesse. La corde de *ré* se distingue par son caractère plus passionné, plus vif. La corde de *la* s'ouvre et s'épanouit dans l'espace. La plus brillante et la plus extravertie des quatre est la corde de *mi*. » (cité Wikipedia, *s.v. violon*). Le bourdon varie selon le type de viole de gambe utilisé, les violes comportant généralement six cordes, mais parfois cinq ou sept... un peu comme les textes de *Gaspard de la Nuit* comportent souvent six paragraphes, mais pas toujours. Dans le cas de la viole du maître de chapelle, il est difficile de savoir quelle corde a été cassée. L'adjectif *bourdonnante* pourrait préciser la nature du drame du maître de chapelle : le couac du bourdon l'arracherait à sa vocation de « noblesse » pour lui conférer une extraversion incongrue et inconvenante, déguisant momentanément le grave bourdon en chanterelle guillerette. L'étonnement du maître serait en outre exacerbé car on s'attendrait davantage à ce que ce soit la chanterelle qui se casse, comme dans *La ronde sous une cloche*. Marion Pécher nous rappelle cependant que l'on peut aussi considérer le bourdonnement de la viole dans le sens de la « fonction » de bourdon de l'instrument tout entier et dans ce cas, il pourrait s'agir en réalité précisément de la chanterelle. L'expression « le maître de chapelle eût à peine interrogé de l'archet » signifierait, selon sa déduction, que la cassure se produit dès que le maître commence à s'accorder, avant qu'il ne se mette à jouer pour de bon.

Paradoxalement, le maître contribue lui-même au burlesque profanatoire par son juron, contaminé par cette rupture de tonalité au point d'invoquer le diable dans la chapelle.

³⁴ Le motif du bourdonnement est récurrent dans *Gaspard de la Nuit*. Le bourdon du *Maçon* qui est une cloche ornée de vers gothiques, l'esprit qui bourdonne dans *Le Falot*, « les prières bourdonnantes des pénitents noirs » d'*Un rêve* (Laurent Zimmermann parle justement du « devenir insecte dans la métaphorisation de la deuxième strophe », « Lecture d'*Un rêve* », in *Lectures de Gaspard de la Nuit, op. cit.*, 2010, p. 317 : la notation va dans le sens d'une caricature anticléricale et peut suggérer moins le bourdon d'orgue que « le plain-chant des églises », cf. Charles Nodier et V. Verger, *Dictionnaire universel de la Langue française*, Librairie Classique-Élémentaire de Belin-Mandar, 1835, *s.v. bourdon*), la salamandre qui « bourdonnait avec la flamme aux changeantes couleurs » dans *La Salamandre*, « un silence à travers lequel eût bourdonné le vol d'une mouche » dans *L'Alerte*, Scarbo qui bourdonne dans le *Scarbo* des « Pièces détachées » ; ailleurs, « les eaux du lac bourdonnent » dans *Les Chasseurs suisses*.

³⁵ Voir Nodier et Verger, *ibid.*, *loc. cit.*

LA SCÈNE ENCHÂSSÉE

Un aspect important de la portée de ce texte apparaît dans ce commentaire de N. Ravonneaux, qui insiste sur le « détournement burlesque de la tradition littéraire et picturale de la vanité », ce qui aide, pour ce texte, à

rendre compte de son caractère irrévérencieux. Il y a également l'image du cadavre galvanisé puisque le jeu autour de « poudreux » renvoie aux revenants et autres spectres et que le maître de chapelle recouche la viole de gambe dans son étui. Rappelons en effet que, dans la langue populaire, on désigne le cercueil comme un étui à violon³⁶.

On a pu trouver dans la picturalité de *La viole de Gamba* une véritable négativité. Ainsi, selon François Kerlouégan :

En regard de cette propension du texte poétique au mouvement, le tableau fait office, par sa densité, sa dimension close et son immobilité mortifère, de parfait contre-modèle. De manière symbolique, ce n'est pas un hasard si, dans *La Viole de Gamba*, pourtant la pièce la plus emblématique de la force du paradigme pictural, interviennent une « boîte », une « cassette » et un « étui », trois objets qui miment la conception très formaliste qu'a Bertrand de son art mais qui, également, enferment et étouffent³⁷.

Le mouvement (ou son illusion) est pourtant central dans la peinture flamande et dès *Harlem* c'est en partie ce que Bertrand retient de « L'École flamande ». D'autre part, les objets mentionnés n'étouffent rien. Ils participent d'une logique onirique. Or pour F. Kerlouégan, « [...] dans *La Viole de Gamba*, la "poudre" à perruque est réactivée, par la grâce d'une logique qui est à l'opposé d'une logique du sens, par "la poudreuse viole dans son poudreux étui" : la progression sémantique n'a là rien de cohérent, au sens où elle produirait du récit, mais elle témoigne de la dimension *structurante* des obsessions lexicales et sonores du poète. »³⁸. Loin de présenter une absence de « logique du sens » et de cohérence, le texte présente une joyeuse polysémie où le problème serait peut-être surtout le trop-plein de cohérences au pluriel. En réalité, comme le montre très bien l'interprétation de N. Ravonneaux, la vanité n'apparaîtrait ici que sous la forme d'un détournement parodique car le message du cœur du texte serait la possibilité pour la vie de rejaillir de manière inattendue en déjouant l'ordre religieux, de même que la *Commedia dell'Arte* et le théâtre de la foire déjouaient les codes du Théâtre français, geste poursuivi par la querelle des Anciens et des Modernes entre les Classiques à perruques poudreuses et les Romantiques.

Le retour de la poudre, relevé par Marvin Richards³⁹, correspond à une logique de rêve où la poudre réelle est métamorphosée en « Amidon pulvérisé et parfumé que l'on utilisait au XVIII^e s. sur les cheveux ou les perruques. » (*TLF*, s.v. *poudre*). On peut soit voir dans l'étui poudreux, où *poudreux* est une périphrase classique pour *poudreuse* (ainsi la répétition *poudre-poudreux* peut-elle supposer une syllepse), la preuve que le rêve correspond à la réalité (un élément du monde onirique qui se retrouve dans le monde réveillé étant un *topos* de la littérature fantastique) soit considérer la poudre de perruque comme la transformation dans le monde onirique d'un élément de l'environnement concret du rêveur selon l'une des conceptions du rêve courantes à l'époque de Bertrand. Ici la corde cassée produirait une forme

³⁶ Communication personnelle.

³⁷ Art. cité, p. 165 et n. 1.

³⁸ *Ibid.*, p. 67.

³⁹ *Op. cit.*, p. 116.

d'hallucination, permettant au principe carnavalesque de faire irruption dans l'espace sacré de la chapelle⁴⁰.

La scène qui se déroule doit être considérée sous l'angle d'un palimpseste, se jouant à la fois sur une scène de théâtre et dans l'église, d'où le caractère sacrilège de cet humour jouant sur le cocuage de Pierrot par le traître Arlequin qui « enlevait la jeune fille avec la cassette du vieux » (motif topique qui pourrait aussi suggérer une allusion à la cassette d'Harpagon dans *L'Avare*). Pierrot n'est pas seulement *enfariné* au sens cosmétique de l'apparence du personnage grîmé, cet enfarinement suggérant qu'il a été couvert de la poudre de farine qui a jailli de la boîte à perruque qu'il a laissée tomber et peut-être qu'il a été roulé dans la farine, comme on dirait aujourd'hui. Le dictionnaire de Boiste, dans son tirage de 1836, n'indique pas ce sens d'*enfariner*, ni l'expression *rouler dans la farine*. Le *Dictionnaire historique de la Langue française* d'Alain Rey (Le Robert, 2010, désormais *DHLF*) indique 1867 comme date de la première attestation connue pour cette expression), mais relève « (*famil.*) venir la gueule [enfariné]e, inconsidérément, avec une sottise confiance » (*s.v. enfariner*), ce qui peut motiver la même implication et plus précisément le *DHLF* indique « *venir la bouche (la gueule) enfarinée* (1675), "avec de naïves illusions", par référence au type de niais de l'ancien théâtre au visage couvert de farine » (*s.v. farine*). La farine est donc liée théâtralement à la crédulité et, inversement, à la manipulation.

Si l'on peut évidemment lire cette scène enchâssée de manière séparée, comme une parenthèse sans relation avec les premier et dernier paragraphes, on peut penser qu'il y a un effet oblique de mise en abyme, les questions de naïveté, de duperie et d'escroquerie étant au cœur du récit englobant : c'est le maître de chapelle qui, avec la cassure de la corde, recevrait au figuré un coup de pied au derrière et ce serait somme toute lui qui a été trompé par le luthier, vit d'âne portant un bonnet d'âne. Sa viole même comporte des cordes provenant d'un animal mort : mouton, cheval ou... âne ?

LE TRAVESTISSEMENT ET LA FAUTE

Contrairement aux maîtres qui figurent dans *La barbe pointue*, *Le marchand de Tulipes* ou *Maître Ogier*, celui de *La viole de Gamba* n'est pas nommé, peut-être en partie parce que Bertrand laisse ouverte la possibilité d'une sorte de supplément aux *Souffrances musicales* de Jean Kreisler. Une telle supposition pourrait apporter une motivation de plus au rapport de cause incertaine à effet spectaculaire du texte. Bertrand semble bien renvoyer à ce passage où le Maître de Chapelle souffre musicalement de la voix d'une chanteuse :

– oh ! crie, miaule, grince, brais, gargarise, roucoule, j'ai touché la pédale du fortissimo, et je fais retentir le piano comme un orgue. – O Satan, Satan ! lequel de tes esprits infernaux est entré dans ce gosier, qui force et torture tous les tons. Quatre cordes ont déjà sauté, et un des marteaux est invalide. Les oreilles me tintent, ma tête bourdonne, mes nerfs tremblent. Tous les sons braillards des trompettes de la foire ont donc été relégués dans ce gosier féminin. – J'en ai des vertiges, et je bois un verre de bourgogne !⁴¹

⁴⁰ Voir encore M. Richards, *ibid.*

⁴¹ Hoffmann, *Contes fantastiques*, traduction de Loève-Weimars, éd. José Lambert, Garnier-Flammarion, « GF », t. 3, 1982, p. 189-390. Notons que les paroles de Gaspard dans le prologue : « Ce manuscrit [...] vous dira combien d'instruments ont essayés mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive » [JB 88] peut très bien rappeler, en la transposant vers le domaine des instruments à vent, l'histoire du « Violon de Crémone » où Crespel essaie d'innombrables violons, les cassant ensuite chaque fois, avant de trouver le violon surnaturel capable de guérir sa fille.

Cette allusion à « la foire » a pu être le point de départ de l'irruption des personnages de la Comédie italienne dans *La viole de Gamba*, le théâtre de la Foire recourant aux mêmes personnages. Ce motif de la dysharmonie revient évidemment dans d'autres textes, les cas les plus proches étant *Départ pour le Sabbat* (« Et lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé. »), *La Sérénade* (« Un luth, une guitarone, et un hautbois. Symphonie discordante et ridicule. ») et surtout *La ronde sous la cloche* (« La chanterelle de mon luth, appendu à la cloison, éclata »), ces textes participant à une symphonie de ce qui est précisément la dis-cordance, concept capital à la fois pour toute critique musicale et pour toute discussion sérieuse de la versification, en particulier sous la forme romantique où la discordance joue souvent un rôle stratégique et positive⁴².

Mais si l'une des origines de la corde cassée se situe sur un plan intertextuel, l'origine de la cassure est aussi une question quasi juridique. On peut s'en tenir, comme les commentateurs le font communément, à l'assertion colérique du maître de chapelle : ce serait la faute du luthier, Job Hans, coupable de lui avoir vendu une corde défectueuse. Il faudrait cependant se montrer moins docile et soumis à la voix du maître, voire plus soupçonneux que n'ont été la plupart des commentateurs du texte.

La première raison de s'interroger sur son imputation de responsabilité est que s'il a acheté cette corde au luthier en question, c'est peut-être... parce que la corde précédente avait cassé, même si l'hypothèse d'une corde simplement usée ne peut être écartée. Si cette corde avait cassé, soit il l'avait achetée à un autre luthier, soit il l'avait achetée au même parce qu'il s'agissait en principe du meilleur luthier des parages. Dans les deux cas, la corde cassée suppose une autre rupture de corde, sans doute à peu de distance, à moins évidemment que la corde n'ait été achetée il y a longtemps et dans ce cas, le maître subirait une avanie habituelle du joueur de guitare ou de viole, les cordes étant moyennement robustes et toujours susceptibles de se casser ou du moins destinées à s'user.

Dans l'hypothèse suivant laquelle le maître de chapelle serait un avatar de Jean Kreisler, comme par un supplément fantaisiste à ses « souffrances » hoffmanniennes, la corde aurait pu être cassée par une maladresse... que lubrifierait l'alcool. Mais il faut, comme nous l'a fait remarquer Marion Pécher, tenir compte de l'état « poudreux » de l'étui : on pourrait donc inférer « que la viole n'a pas été jouée depuis longtemps ». Et dans ce cas, le luthier serait sans doute encore moins responsable de cette avanie.

Il serait possible de penser, comme nous le souffle Georges Kliebenstein, que c'est le Diable qui casse le fil qui remue la musique et sur un plan métaleptique, c'est bien Gaspard (ou à un autre niveau encore Bertrand) qui le fait casser. Nous croyons cependant que Bertrand suppose (aussi) une autre logique : celle du bouc émissaire. Ayant commis *lui-même* cette profanation, cassant par imprudence (par un faux mouvement, par un geste trop brutal ?) la corde, le maître de chapelle chercherait tout de suite un coupable – « mauvais ouvrier ne trouve jamais bon outil » –, soit au sens où l'outil est rendu responsable d'un mauvais travail dû à la maladresse de l'ouvrier, soit au sens où l'ouvrier incompetent n'a pas la capacité de choisir intelligemment les outils dont il se servira. La formulation « – La corde s'était cassée. » suscite ce commentaire de Luc Bonenfant : « la réflexivité produite par le verbe pronominal final induit une *activité* de la part de l'objet : sur le plan logique, la corde a pu,

⁴² Comme nous l'a fait remarquer N. Ravonneaux, on trouve dans le prologue une image sans doute plus euphonique : « l'enfant qui chantait une mélodie plaintive en tournant sous la muraille la roue du cordier » du prologue [JB 79] renvoie au sens musical de *cordier* (TLF : « Pièce de bois, généralement en ébène, fixée au bas des instruments de la famille du violon, et sur laquelle sont attachées les cordes »), tout en suggérant une lamentation, une plainte. L'instrument désigné est en tout état de cause une vielle à roue, la roue étant actionnée par une manivelle.

pour *se* casser, effectuer elle-même le geste qui conduit à son anéantissement. [...] La mort de la viole n'apparaît-elle pas ainsi comme un suicide ? »⁴³ Cette hypothèse nous semble problématique : d'une part, la viole n'est pas morte, mais pour ainsi dire blessée seulement ; d'autre part, cette construction semble servir avant tout à éluder toute responsabilité du maître de chapelle et traduire la pensée de ce dernier en se substituant à une autre pensée qu'il s'agit d'évacuer : **j'ai cassé la corde*. Mais en matière de refus de responsabilité, il y a mieux encore que le *ça s'est fait tout seul* car on peut imputer le méfait à un autre, surtout s'il fait partie d'une catégorie de l'humanité qui est censée, pour beaucoup de Catholiques, *incarner* la faute et une culpabilité millénaire.

LE BOUC ÉMISSAIRE

Job, héros éponyme d'un livre de l'Ancien Testament, doit supporter sans maudire son Créateur toutes les tribulations que le Diable peut lui infliger lors d'une sorte de pari engagé avec Dieu⁴⁴. Le maître de chapelle ne ressemble en rien à ce paragon de la patience et il s'énervé tout de suite devant ce petit accident. Envoyer ce Job au Diable serait donc, à un niveau de signification de l'expression, le renvoyer vers les souffrances du Job biblique soumis aux caprices de Satan – comme le fait d'une autre manière... Dieu dans la Bible. On peut penser à « Louis Bertrand », narrateur du prologue, qui, comme on l'a vu, envoie le Diable rôtir en Enfer sans se demander si le Diable ne pourrait pas prendre ce vœu au pied de la lettre, transitivement, pour *le* faire rôtir en Enfer en tant que pourvoyeur d'une marchandise satanique. Surtout, envoyer Job en Enfer pour une corde cassée témoigne d'une idée assez peu chrétienne et charitable, la punition rhétorique demandée étant disproportionnée par rapport au délit supposé. On peut objecter que le maître de chapelle n'entend pas cette formule *littéralement* mais le Diable n'est justement pas contraint de prendre l'expression au figuré et il a même tout intérêt à sélectionner le sens qui l'arrange pour bien peupler l'Enfer. Le Diable lui-même est-il une réalité ou une figure de l'esprit humain ? C'est le problème posé par le prologue et qui se trouve à la base de l'équivoque énonciative de *Gaspard de la Nuit*.

L'emploi du nom *Job* peut être surdéterminé par deux significations de *job*, l'une française et tirée de la communisation du nom biblique, l'autre anglaise : à la fois « travail » et « tromperie, mensonge, farce... »⁴⁵ (d'autres hypothèses seraient envisageables pour *Hans* (cf. **hands* au sens de « mains » en anglais ou cf. le personnage incompetent et naïf Hans des frères Grimm ?) mais on peut aussi se demander si Bertrand ne suppose pas une autre affixation de *job*, pour étendre la série *jobard*⁴⁶, *jobarder*, *jobardise*, *jobelin* par un substantif inédit **jobance*. N. Ravonneaux nous indique en outre qu'« il faut sans doute mobiliser

⁴³ « L'épreuve de la traduction [...] » art. cité, p. 257-258.

⁴⁴ Cf. « Les Chasseurs suisses » : « Mais à l'exemple de Job, j'ai offert ma patience au Seigneur [...] » [HHP 427].

⁴⁵ TLF : **Job**, s. m. Tromperie, mensonge. *Monter un job*. Monter un coup. *Monter le job*. Tromper, jouer une farce [...] Empr. à l'angl. d'orig. inc. *job*, attesté dep. le XVI^e s. au sens de « tâche, partie spécifique d'un travail à accomplir » puis « affaire (en bonne ou mauvaise part) » et au XIX^e s. « emploi rémunéré, situation » (cf. *NED*, *NED Suppl.*² et *Americanisms*). » Certaines des significations relevées en début de note seraient probablement postérieures mais *job(b)ard* peut désigner un naïf dès cette époque (« Jobelin, homme niais, crédule, maladroit » indique Boiste en 1836) et *jobarder* a le sens de « duper ».

⁴⁶ Dans « Mon oncle essuya d'abord ses lunettes [...] », Bertrand évoque le livre en deux volumes in folio *Voyage pittoresques en Bourgogne, ou description historique et vues des monuments antiques, modernes et du Moyen âge, dessinés d'après nature par différents artistes*, publié entre 1833 et 1835 chez « Jobard, éditeur, à Dijon » [HHP 610], « impr. de Mme Vve Brugnot », c'est-à-dire chez la veuve de son ami Charles Brugnot, l'éditeur s'appelant en effet Ambroise Jobard.

l'étymologie du nom aussi. D'après le *Dictionnaire étymologique des noms de famille* (Perrin, 1991) de Marie-Thérèse Morlet, *Job* serait en effet "issu de l'hébreu *Hajiôb*, c'est-à-dire adversaire" ».

Il convient surtout de se rappeler qu'autant qu'Isaac van Heck⁴⁷ dans *La barbe pointue*, « Job » est un nom *juif*. Il y a fort à parier que comme maître Huytlen qui ne veut pas laisser profaner son lieu d'études bibliques par des tulipes qui renvoient au protestantisme et à l'islam, le maître de chapelle accuse un marchand juif d'avoir été la cause de cette profanation, ce qui peut s'expliquer doublement : Job Hans lui aurait volontairement vendu la corde à un prix inversement proportionnelle à sa qualité, selon le refrain du Juif cupide et voleur, et le Juif aurait délibérément profané l'air de musique pour des raisons d'antipathie religieuse. Le Juif serait un instrument de Diable, sous la forme de Judas ou de la foule pour laquelle la mort du Christ fut un spectacle public (cf. *Jacques-Les-Andelys* : « Ainsi, lorsque autrefois les Juifs crucifiaient le Roi de Nazareth, les enfants du Golgotha tiraient au sort les dépouilles du Christ qui mourait pour eux. » [JLS 237-238]). On comparera avec l'idée de pendre l'assassin Isaac entre deux pourceaux dans *La barbe pointue* – comme par une parodie de la crucifixion (avec Jésus entre deux larrons) ?⁴⁸ En tout cas, comme dans *Le marchand de Tulipes* où la profanation vient à la fois des Protestants et des Musulmans, ici il est difficile de ne pas penser que l'on se trouve dans une combinaison analogue, avec un LUTHIER juif (qui tient donc une LUTHERie), combinaison qui ne manque pas de surprendre après lecture de *La barbe pointue* où Juifs et Luthériens s'affrontent mais que l'on peut rapprocher de l'image symbolique des tulipes-turbans... protestants du *Marchand de Tulipes*. Psychologiquement, le sceptique et relativiste Bertrand serait sans doute enclin à mettre toutes les religions dans ce même gros sac de l'intolérance. Car comme le montre l'importance de la corde comme motif macabre dans *Gaspard de la Nuit*, la corde entraîne souvent non seulement l'idée de marionnettes, mais aussi celle de pendus⁴⁹.

Jurer dans une église, c'est cependant commettre une seconde profanation et le plus profanateur ne serait pas ici, à coup sûr, celui que pense le maître de chapelle.

LE RETOUR DU REFOULÉ

L'association d'idées est d'autant plus libre lorsque le catalyseur ou le prétexte de l'envol associatif est informe ou protéiforme, échappant à une interprétation univoque. C'est le cas pour le feu dans *Les Gueux de nuit* et la première version de *Ma chaumière*, son caractère labile se prêtant aux projections de narrateurs qui y voient exprimée une part de leur propre violence intérieure. Il en va de même, en gros, pour la rupture de corde et du coup, les associations d'idées du maître de chapelle doivent être considérées en partie sous l'angle de ce

⁴⁷ Georges Kliebenstein a montré que s'agissant d'un boucher, il y a ici une sorte de reprise grinçante de l'idée du sacrifice d'Isaac préparé par Abraham, renforcée latéralement par Abraham Knüpfer dans *Le Maçon* (« Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », *op. cit.*, p. 240 et 247). Dans cette section intitulée « École flamande », nous pensons que Bertrand imagine une prononciation à la française de « van Heck », le rapprochant ainsi de... Van Eyck, le premier peintre nommé par Gaspard dans sa *Préface* après Rembrandt et Callot. Comme pour d'autres noms de peintres dans le volume, on se trouve devant une situation référentiellement équivoque : Hubert ou Jan ? La seconde hypothèse est plus plausible pour la *Préface* mais l'œuvre la plus célèbre de Jan Van Eyck est le polyptyque de l'agneau mystique à Gand commencé par Hubert Van Eyck. On revient ainsi à la question du sacrifice : celui d'Isaac par son père, qui n'a pas lieu, celui du Christ par le sien, effectif.

⁴⁸ Cf. « De la justice et des peines infligées autrefois en Bourgogne ».

⁴⁹ Voir Sylvain Ledda, « Fantaisie noire. Cadavres et pendus dans *Gaspard de la Nuit* », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 163-175 et Vincent Vivès, « Silence, blanc, interstice », *ibid.*, p. 213-227.

qu'elles révèlent de son état d'esprit, de ses préoccupations, de ses hantises. Car comme le rappelle l'essai de Scott, le « fantastique » peut avoir une relation étroite avec la médecine et le domaine psychiatrique. Observons néanmoins que la logique de Bertrand rejoint celle de Proust, sans oublier De Quincey, Baudelaire ou Freud : que les associations d'idées survenant lorsqu'un personnage regarde un feu expriment des aspects de sa personnalité ne fait pas de doute, mais ce type de méditation volontaire est à distinguer nettement de l'association due à un incident imprévu. Si le contenu des associations d'idées du maître de chapelle est comique, l'expérience représente pour lui un traumatisme, autant dire quelque chose qui relève davantage, dans son esprit, de la tragédie. On est dans le domaine de l'involontaire, le déconcertement s'attaquant aux racines précisément de la personnalité concertée, personnalité en partie factice établie pour faire face, et prendre place, dans la vie sociale. Pour le maître de chapelle, l'angoisse est celle d'une perte de contrôle, autant dire d'une perte de maîtrise.

C'est dans ce contexte qu'il convient de se pencher sur l'expression « une indigestion de comédie italienne », que l'on interprète en général comme si son univocité était patente : il s'agirait de dire que cette indigestion se manifeste comme le fait une indigestion prototypique dans les mises en scènes de la comédie italienne. C'est cependant faire un peu vite l'économie d'un autre sens de l'expression puisqu'elle pourrait désigner une consommation excessive des spectacles de la comédie italienne. Cette signification pourrait paraître bien moins pertinente, compte tenu du contexte qui semble si parfaitement motiver l'autre interprétation. Ce serait cependant trop peu faire la part de l'équivoque stratégique chez Bertrand et passer à côté d'une suggestion à notre sens capitale du texte. En effet, il suffit de poser que si ces images envahissent l'esprit du maître de chapelle, avec une force irrésistible, c'est qu'il est, dans ses moments de loisir, un habitué de la *Commedia dell'Arte*. La corde cassée provoque ainsi le retour de ce que le maître doit refouler lorsqu'il intervient dans l'espace sacré de sa chapelle. Les murailles qu'il essaie de dresser entre deux parties de sa vie seraient ainsi abattues grâce à une sorte de lapsus mental : c'est bien le maître de chapelle qui voit surgir ces scènes burlesques et rien ne permet de supposer qu'un public possible profite de ces associations d'idées. On peut même se demander si cette cassure ne s'accomplit pas lorsque le maître se trouve tout seul, en présence uniquement de Dieu... et du Diable ? Il est improbable que le maître expectore ainsi son fiel sous la forme d'un juron s'il se trouve devant une assistance. Il est probablement en train plutôt de répéter. Ce serait ainsi un peu la vérité du maître de chapelle qui se révèle en arrachant le masque de sérieux qu'il a assumé. Car sans doute ne tient-il pas trop à ce que l'on sache qu'il regarde de tels spectacles... quand personne ne le regarde faire.

FORMES

La réflexivité de *La viole de Gamba* est renforcée par l'idée de *luths* suscitée inéluctablement par le mot *luthier*. Pour Helen Hart Poggenburg : « La lune, la plume, et le feu de la chandelle morte confirment le sujet sous-jacent du poème, la création poétique. Le poète, dans un univers clos, a perdu le feu de l'inspiration ; il faut donc que les verrous soient tirés (cf. *À M. Victor Hugo*). » [HHP 303] Luth signifie en effet, au figuré : « Inspiration, talent poétique. Synon. *lyre*. » (TLF) et l'une des caractéristiques du « luth camard » de Bertrand, mentionné dans l'épigraphe du prologue, serait de chanter la moutarde, les automates, dans le sillage de Scarron (*Le Virgile travesti*, Livre premier, v. 37-38 « Petite

Muse au nez camard / Qui m’as fait Auteur goguenard »⁵⁰), bref de cultiver le burlesque, sinon, par la camarde interposée, le macabre.

Dans la chanson populaire, il s’agit de tirer les verrous pour laisser entrer Arlequin dans la maison de Pierrot (cf. l’épigraphe des *Deux Juifs* qui renvoie, comme *La viole de Gamba*, au cocuage : « Vieux époux, / vieux jaloux, / tirez tous les verroux. »). Il faut en effet garder à l’esprit le caractère grivois bien connu de la « chanson populaire » citée dans la deuxième épigraphe. La citation évoquerait *in absentia* les couplets non cités de la chanson : le locuteur, parfois identifié à Arlequin, chercherait à tromper Pierrot, ce dernier n’étant cependant pas dupe en lui proposant d’aller chez la voisine qui se trouverait dans la cuisine où « On bat le briquet »⁵¹. Le locuteur est qualifié d’« aimable lubin », ce mot pouvant signifier « domestique » étant lié étymologiquement au loup (et donc à la lycanthropie) et faisant penser entre autres au frère Lubin de Gresset (*Ver-vert*). Voici la définition de Le Duchat dans le *Dictionnaire étymologique de la langue française* de Ménage⁵² :

LUBIN. *Frère Lubin*. Moine hypocrite qui cache un cœur de loup sous les apparences d’un agneau. De *lupinus*, diminutif de *lupus*. [...] On voit qu’anciennement, au lieu de *Frère Lubin*, on disait *Frère Louvel* ; de *lupillus*, autre diminutif de *lupus*. Ma définition de *Frère Lubin*, s’accorde avec le portrait que fait de lui Marot, dans sa Ballade intitulée, *d’ung qu’on appelloit Frère Lubin*.

On se trouve ainsi devant un nom qui a des connotations proches de celles de Tartuffe, la signification de ce prédateur étant évidemment à situer sur le plan de la tromperie érotique. C’est dire que d’une certaine manière, la chandelle qu’il faut rallumer réapparaîtrait en filigrane dans le mot *viédase*.

L’emploi de cinq « couplets » seulement représente un écart par rapport au système global de « L’École flamande » où Bertrand fournit toujours des textes présentant six paragraphes. Bertrand aurait-il mis en place un stéréotypage formel tendant à produire comme une forme fixe en prose, avant de *violenter accidentellement* sa propre règle ? Dans un volume aussi profondément réfléchi, on peut répondre par la négative. Lorsqu’on met les titres en majuscules (comme l’aurait fait Renduel), on rétablit en quelque sorte clandestinement le 6 perdu (VIOLE⁵³). L’écart permet en outre, puisqu’il s’agit du septième morceau de la section, de proposer 6 textes de 6 paragraphes en début de recueil et ainsi de souligner en catimini ce chiffre diabolique. Surtout, dans le cadre de ce texte, l’écart permet de suggérer un effet réflexif : ce serait à cause de la corde cassée qu’on n’arrive pas à 6 paragraphes.

Il s’agit ici non seulement d’un effet de réflexivité, mais d’une sorte de métalepse⁵⁴, brouillant la frontière entre le niveau de la fiction textuelle, celui de la composition par Gaspard de la Nuit du texte et celui du travail de l’auteur Bertrand lui-même comme marionnettiste tenant les fils du « pauvre diable ».

⁵⁰ Référence relevée par Benoît Houzé, art. cité, p. 204.

⁵¹ Voir notamment le commentaire de Georges Kliebenstein portant sur la référence verlainienne aux suggestions grivoises de la chanson, in S. Murphy et G. Kliebenstein, *Verlaine, Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Atlande, 2007, p. 214-215.

⁵² Paris, Chez Briasson, 1750.

⁵³ Si le poème VII contient ainsi le VI, le poème VI, *Les cinq doigts de la main*, contient forcément dans son titre le chiffre 5 : simple hasard ?

⁵⁴ Voir en particulier Hugues Marchal, « Métalepses, ou comment voir le diable », in « *Un livre d’art fantasque et vagabond* ». Gaspard de la Nuit d’Aloysius Bertrand, *op. cit.*, 2010, p. 83-100.

PETIT DÉTOUR PAR *LA RONDE SOUS LA CLOCHE*

Comme on l'a vu, le rapprochement avec *La ronde sous la cloche* s'impose :

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.

Le luth de ce lecteur du « Roman-de-la-Rose » suggère symboliquement que le narrateur est un poète. Or l'organisation des verbes au passé simple peut suggérer trois événements synchronisés ou trois incidents successifs. D'un côté, on pourrait imaginer une explication logique : la tension a raison de la chanterelle (la suite du texte pourrait suggérer que l'atmosphère d'orage est censée augmenter la pression...), le chardonneret, mis en cage pour qu'il chante (ce qui rattache l'oiseau à l'instrument de musique), bat de l'aile au sens littéral et au figuré, un courant d'air dû aux conditions météorologiques tourne la page d'un livre ouvert, mais aussi au fait que, comme le précisera le narrateur dans l'ultime phrase du texte – significativement mais comme si de rien n'était –, sa fenêtre est « mal close ». De l'autre côté, le luth qui produit un son dissonant, le malaise du chardonneret qui agit un peu comme l'oiseau détecteur de monoxyde de carbone du mineur, le livre qui, anthropomorphe, dort, poussent le locuteur à imaginer une explication fantastique avec l'idée d'un « esprit curieux » responsable du mouvement du « feuillet du Roman-de-la-Rose », déplaçant... une feuille de la rose. L'explication par l'irruption du merveilleux, jouant sur le sens de « vent » ou de « souffle » du mot *esprit*, peut fonctionner selon l'idée d'une simultanéité – comment se fait-il que ces trois phénomènes surviennent au même moment, le principe d'une intervention occulte étant renforcé par cette coïncidence – ou bien selon l'idée d'une séquence d'actes perpétrés par un seul et même esprit, dans la logique des ondines et salamandres, l'esprit étant peut-être moins curieux qu'espiègle, un peu comme le follet du *Falot*, capable donc de faire éclater une corde de luth, tourmenter l'oiseau et tourner une page du roman pour faire peur au narrateur. Mais à la fin, au feuillet tourné du « Roman-de-la-Rose » succèdent « les fleurs de mon jasmin secoué par l'orage », comme par compensation, l'explication logique (le jasmin a été secoué par l'orage, la brise ouvre violemment la fenêtre et jette ainsi sur son oreiller les fleurs) laissant entrevoir l'hypothèse d'un esprit féminin qui lui lance ces fleurs, pour parfumer son oreiller, mais aussi en guise d'offrande amoureuse, rappelant d'autres gestes de séduction dans *Gaspard de la Nuit*. D'une part, dans le prologue Gaspard laisse tomber une « fleur desséchée » que « Louis Bertrand » lui rend : Gaspard porte la fleur « à ses lèvres flétries » dans un geste qui signifie le vieillissement parallèle de Gaspard, par synecdoque (les lèvres sont flétries mais aussi le reste...) et le souvenir transformé en emblème clichéique d'un moment où le héros pouvait embrasser directement la fleur métaphorique de sa jeunesse. D'autre part, il s'agit d'un acte de séduction narrative accompli par Gaspard et qui ne réussit que trop bien à cause de la naïveté de « Louis Bertrand », piètre herméneute. Dans *Le Raffiné*, la « fleur fanée » qui tombe « dans la corne » du feutre du personnage est peut-être « fanée ! donc jetée plutôt qu'intentionnellement envoyée »⁵⁵, elle n'en constituerait pas moins un peu l'antonyme de la fausse rosée qui inonde Monsieur de la Tournelle dans *La Sérénade* (le contenu, peut-on supposer, d'un pot de chambre). Surtout, s'il pourrait en effet s'agir d'une fleur jetée par la fenêtre et qui a simplement fini accidentellement dans le chapeau du « raffiné », rien n'exclut un acte de communication véritable, une femme attirée par le

⁵⁵ Dominique Millet-Gérard, « Géométrie et finesse : l'exemple du *Raffiné* », in *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, 2010, p. 195.

« raffiné » lui ayant lancé un petit symbole par un acte de séduction en bonne et due forme. Dans ce cas, on peut penser que le « raffiné » s'en moque, parce qu'il a d'autres préoccupations, parce qu'en tant qu'esthète il aurait préféré une fleur non fanée, mais aussi parce que, par suggestion métonymique, celle qui lui envoie ce petit signe d'amour serait elle-même une fleur passablement fanée et il se promène en « souriant aux promeneuses » dans la fleur de leur jeunesse ; ce serait peut-être bien à une de ces promeneuses, nous souffle N. Ravonneaux, qu'il destine le bouquet de violettes ou de... petites violettes ?

* * *

Pour Luc Bonenfant, *La viole de Gamba* serait marquée par l'irruption du merveilleux. Il semblerait plutôt qu'ici comme ailleurs, Bertrand a ménagé une obligation d'incertitude et une duplicité textuelle concertée, l'hypothèse surnaturelle ou magique étant à peu près systématiquement accompagnée d'une autre possibilité d'explication plus rationnelle. Cette explication peut passer, entre autres, par le rêve ou par la fièvre, par l'hypothèse d'un tableau représenté (comme pour *Départ pour le sabbat* qui peut renvoyer à un tableau de Teniers le jeune, à une gravure qu'on en a tirée ou encore à une image de fantasmagorie⁵⁶), par la légitimation fournie par l'évocation des croyances d'un passé superstitieux. Pour Walter Scott, le « fantastique » hoffmannien aurait comme défauts constitutifs le triomphe du caprice, de la bizarrerie, de l'extravagance. Ces traits seraient déterminés par une véritable pathologie, Hoffmann étant, pour résumer, alcoolique et maladivement angoissé. Ce serait là ce qui explique l'irruption dans l'œuvre d'Hoffmann d'un merveilleux quasiment immotivé, surgissant notamment dans l'évocation du monde moderne et sans que l'auteur ait recouru aux formes de légitimation du fantastique que Scott jugeait indispensables. Cette mise en cause de la fantaisie accordant un rôle capital et pernicieux au grotesque hoffmannien, plaçant l'œuvre du « fantastiqueur » allemand dans le domaine bas du burlesque face aux textes tragiques et comiques, Bertrand pouvait y voir à juste raison une perspective *classique* face à une fantaisie parfaitement adaptée au goût romantique de la surprise, du mélange, du sabotage généralisé des cloisons génériques et de cet esprit de sérieux que *Gaspard de la Nuit* devait mettre à mal. Quoique toujours sans doute admirateur de Scott, Bertrand ne pouvait qu'être frappé par l'espèce de contre-publicité de l'extrait d'essai de l'auteur britannique placé en tête de l'édition des *Œuvres complètes* d'Hoffmann sous le titre « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques »⁵⁷ et il semble répondre obliquement à ces critiques par un « gargouillement burlesque » qui prend la défense du « fantastique hoffmannien », en y faisant nettement allusion et en mettant en œuvre une partie de ce que Scott reprochait à l'auteur allemand pour lequel son admiration avait été affichée dans le sous-titre de *Gaspard de la Nuit*.

Steve Murphy

⁵⁶ Pour cette dernière hypothèse, voir Noriko Yoshida, « La fenêtre et le regard : *Gaspard de la Nuit* », in *Les Diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, Éditions universitaires de Dijon, 1993, p.129 n. 21 et « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », *Équinoxe, revue internationale d'études françaises*, 10 printemps 1993, p. 23, repris dans « *Un livre d'art fantasque et vagabond* », *op. cit.*, 2010, p. 35.

⁵⁷ Le texte de Scott parut d'abord en 1827 sous le titre « On the supernatural in fictitious compositions » (« Sur le surnaturel dans les compositions fictionnelles »), avant d'être repris en traduction française coiffé d'un autre titre : « Du merveilleux dans le roman ». Il se peut bien que Bertrand ait lu la version intégrale, où Scott parle notamment du roman *Ondine* de La Motte-Fouqué (1813) dont Hoffmann a tiré un opéra (1818) et que Bertrand rappelle dans son texte du même titre, voir Than-Vân Ton-That, art. cité et Jacques-Remi Dahan, « *Ondine*, ou la tentation luciférienne », in « *Un livre d'art fantasque et vagabond* », *op. cit.*, 2010, p. 162-172.