



**HAL**  
open science

# L'apprentissage de l'inculture : Les cinq doigts de la main

Steve Murphy

► **To cite this version:**

Steve Murphy. L'apprentissage de l'inculture : Les cinq doigts de la main . La Giroflée : bulletin Aloysius Bertrand, 2014, 7, pp.43-60. hal-01617969

**HAL Id: hal-01617969**

**<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01617969>**

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.

## L'apprentissage de l'inculture : Les Cinq doigts de la main<sup>1</sup>

CINQ DOIGTS, SIX PARAGRAPHES ET UN JEU

On a rarement voulu serrer *Les Cinq doigts de la main*. Ce petit jeu de mime digital ne payerait pas de mine : on le mentionne, mais sans trop s'y attarder. On fait état du recours à une expression populaire, du statut de fleur-fétiche de la *giroflée*, des échos faits à *Harlem*, mais à quelques rares et clairvoyants commentateurs près<sup>2</sup>, on s'en va vite vers d'autres pièces jugées plus excitantes.

Bien qu'exceptionnel (mais on peut dire cela de tant des poèmes de *Gaspard*), ce texte s'insère bien dans le système autotextuel de « L'École flamande ». *Gaspard* « raconte toujours la même histoire »<sup>3</sup> tout en affectionnant le hapax stratégique. Comme l'a signalé Rachel Sauvé, *Les Cinq doigts de la main* reprend des éléments de *Harlem*, tout en développant un saisissant contraste avec le thème floral du texte précédent, *Le marchand de Tulipes* : « le sublime de Rembrandt est balayé par le grotesque de Callot »<sup>4</sup>. L'image qui resurgit « n'est, chaque fois, ni tout à fait la même, / Ni tout à fait une autre »<sup>5</sup>.

Le texte a quelque chose d'enfantin, voire (en apparence) de pauvre, mais loin d'être un jeu d'enfants, son interprétation requiert la vigilance, le lecteur étant confronté, qu'il s'en doute ou non, à des procédures sémantiques et référentielles complexes. Les jeux d'enfants se trouvent à la base même du texte mais les préoccupations de Bertrand rejoignent celles des psychanalystes, anthropologues et sociologues : il en va de la condition humaine telle qu'elle se présente au Moyen Âge comme dans les années 1830.

Comme l'a montré Kathryn Slott<sup>6</sup>, le point de référence constitutif des *Cinq doigts de*

---

<sup>1</sup> Au cours de notre article, nous nous appuyons principalement sur trois éditions. Lorsque cela s'avère possible, nous privilégions celle de Jacques Bony, véritable modèle d'édition semi-diplomatique qui permet de suivre dans le détail l'orthographe et la syntaxe des manuscrits (Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, GF Flammarion, 2005). Le sigle JB renvoie à cette édition, HHP et JLS renvoyant respectivement à l'édition des *Œuvres complètes* de Helen Hart Poggenburg (Champion, 2000) et à celle de *Gaspard de la Nuit* de Jean-Luc Steinmetz (Livre de Poche, 2002) ; *TLFi* désigne le *Trésor de la Langue française informatisé*. Nous remercions Georges Kliebenstein et Nathalie Ravonneaux de leurs précieuses remarques portant sur des versions antérieures de cet article.

<sup>2</sup> Notamment Rachel Sauvé, Kathryn Slott et Michel Leuba.

<sup>3</sup> Georges Kliebenstein, « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique », dans *Lectures de Gaspard de la Nuit*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 239.

<sup>4</sup> « L'École flamande de *Gaspard de la Nuit* ou la *solidificacio* du texte », *Nineteenth-Century French Studies*, XXIV, 3-4, printemps-été 1996, p. 283-284. L'idée suivant laquelle ce texte serait une « parodie : celle du poème qui précède, puis celle de l'épigraphe » (*ibid.*, p. 283) serait cependant à nuancer, l'hypothèse d'échos parodiques l'emportant sur celle d'une parodie à proprement parler. D'autre part, nous pensons que le bout du nez du grotesque pointe déjà (au bas mot) dans *Le marchand de Tulipes*.

<sup>5</sup> Verlaine, *Mon rêve familial* (Poèmes saturniens).

<sup>6</sup> « Le texte e(s)t son double, *Gaspard de la Nuit* : intertextualité, parodie, autoparodie », *French Forum*, janv. 1981, p. 33-34.

la main se trouve dans les jeux utilisés par les parents pour divertir leurs enfants :

Celui-ci l'a vu,  
Celui-ci lui a couru après,  
Celui-ci l'a attrapé,  
Celui-ci l'a mangé,  
Et le pauvre petit qui n'a rien eu est allé tout droit se noyer dans l'étang.

De telles chansons ne proposent pas toujours une fin aussi anxiogène, quoiqu'elles puissent donner expression à des dangers qui menacent la famille et les enfants, en particulier la faim et les adultes prédateurs.

Michel Leuba nous ramène au plus près de l'enracinement de ce texte (et de Dijon) dans « la méthode didactique employée par les parents pour éduquer leurs jeunes enfants », reproduisant deux rengaines citées par Henri Vincenot dans *La Vie quotidienne des paysans bourguignons au temps de Lamartine*, avec leur traduction :

Le père qui vai au bôs	Le père qui va à la forêt (le pouce)
Lai mère que cueupe lai soupe	La mère qui coupe la soupe (l'index)
Lai seurvante que lai trempe	La servante qui la trempe (le majeur)
L'commis de louée que j'ai mège	Le commis qui la mange (l'annulaire)
A peu en y ai pu ren	Et puis il n'y a plus rien
Po le ch'tit guiguin	Pour le petit auriculaire.
Eul'beu	Le bœuf (le pouce)
Lai vaiche	La vache (l'index)
C'tu qu'lai détaiche	Celui qui la détache (le majeur)
C'tu qu'lai meune en champs	Celui qui la mène au champ (l'annulaire)
A peu le ch'tit boudi	Et le petit boudi (et le petit auriculaire)
Que s'en vai brâvement.	Qui s'en va tranquillement. <sup>7</sup>

Comme le rappelle Kathryn Slott, dans une version anglo-saxonne bien connue de ces jeux, où les doigts sont des cochons, le parent qui prend l'un après l'autre les doigts du petit enfant dans sa propre main finit sur des chatouillements qui remontent de la paume à l'aisselle. Le jeu repose sur le principe du plaisir de la répétition et dès le moment où il se fait pour la deuxième fois, le chatouillement différé qui le caractérise rend de ce fait encore plus hilare l'enfant, l'attente aiguissant son plaisir.

La stratégie poétique de Bertrand suppose sous sa forme prototypique six paragraphes et non cinq comme les doigts de la main, même si *La viole de Gamba* propose précisément cinq paragraphes, reflet réflexif de la rupture de corde du texte. Le poète propose ainsi en fin de poème un paragraphe de synthèse humoristique évoquant la main-famille entière. Ce dernier paragraphe souligne cependant que la pièce ne se contente pas de reproduire sous une nouvelle forme le jeu en question : elle examine le destin allégorique de cette famille de doigts et par une version idiosyncrasique de la chiromancie, se penche sur les lignes de la vie et de l'amour, comme si Bertrand ou Gaspard se mettait dans la peau d'une de ces Bohémiennes dont la figure traverse *Gaspard de la Nuit*, s'inscrivant parmi les motifs dignes de « L'École flamande » dès *Harlem*. Un peu comme lorsque Gautier lit les mains

---

<sup>7</sup> « Les cinq doigts de la main », dans *Miscellanées*, publication de l'Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, 2009, p. 39.

d'Impéria et de Lacenaire dans *Étude de mains*, il s'agit de faire le lien entre des aspects d'une main et le sort de personnages. Bertrand se limite pour sa part aux doigts, que l'on n'a pas coutume de « lire » de la même manière que la paume ; les doigts sont promus en personnages à part entière. Outre le jeu précité, Bertrand en vise un autre dont l'une des versions consiste à peindre des visages sur le bout des doigts (voire peut-être des habits sur le reste des doigts), l'autre à fabriquer de véritables marionnettes de doigts<sup>8</sup>, qui peuvent être en papier, en feutre, parfois en chutes provenant des travaux de tricotage et de broderie de la famille. La dernière variante serait peut-être à privilégier car elle satisfait au principe d'économie de familles pauvres – ou pingres. Mais ce principe a aussi un versant positif : les matériaux déchiquetés peuvent se rassembler pour donner lieu à un plaisir festif, arlequinien (cf. *La Chanson du masque*).

De telles pratiques reposent sur la programmation de l'hilarité, les parents riant généralement autant que leurs enfants. Grâce à cette répétition, l'enfant connaîtra vite par cœur les mots employés, ce qui renforce l'apport formateur du jeu : comme les chansons et surtout les comptines – dont on ne peut oublier dans le contexte de ce morceau « Giroflé-Girofla »<sup>9</sup>... – il aide son destinataire à entrer dans l'univers des phénomènes ritualisés... et dans le monde rythmé de la poésie, qui s'écarte des logiques discursives quotidiennes. Plus mémorable littérairement que les jeux cités, l'équivalent bertrandien est moins mémorisable, les doigts-paragraphes étant plus charnus : le jeu vise avant tout des lecteurs adultes.

Dans les exemples mentionnés par M. Leuba, qu'il n'a pas sélectionnés à cette fin, on trouve six vers : il arrive souvent dans ces textes que l'on insiste le plus sur le petit doigt. *Last but not least*, l'importance que revêt le petit dans ce jeu est inversement proportionnelle à sa taille car ces pratiques visent le *petit* enfant, ses frères et sœurs étant trop grands pour s'y amuser autrement que comme complices plus avertis, participant tout en maintenant la conscience gratifiante d'être trop grands pour en être les destinataires. C'est ainsi que les six paragraphes peuvent, au-delà de leur rôle justement à répétition dans *Gaspard*, où le lecteur *fait l'apprentissage* d'une forme fixe inédite, supposer un effet spéculaire reliant cette pratique à celle des jeux, précisément parce que ces textes entretiennent des jeux sémantiques avec le lecteur, qui doit garder une part de son ingénuité d'ex-enfant tout en y ajoutant son ingéniosité d'herméneute adulte : une adhésion et une distance critique.

Rappelons une expression glosée par Philibert Joseph Leroux :

Les cinq doigts de la main ne se ressemblent point. Proverbe, pour dire qu'il ne

---

<sup>8</sup> Comme l'écrit Hélène Védrine : « Ces cinq doigts de la main sont les premières marionnettes de l'enfance, où, comme dans les comptines, chaque doigt incarne un petit personnage. » (« Fausse monnaie et pantins. Le livre et ses simulacres dans *Gaspard de la Nuit* », dans « *Un livre d'art fantasque et vagabond* ». *Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, éd. André Guyaux, avant-propos de Dominique Millet-Gérard, 2010, p. 126). Jean-Luc Steinmetz rappelle que dans leur *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Éluard et Breton citent le cinquième paragraphe des *Cinq doigts de la main* dans l'entrée « Pouce » [JLS 293]. Il faut ajouter que la suite de la définition évoque précisément des métamorphoses digitales, prestige et prestidigitation qui constituerait comme une interprétation du jeu de Bertrand : « Dans le pouce était aménagé un théâtre d'ombres pour que les mains pussent devenir des biches, des oiseaux, des paysages. »

<sup>9</sup> Qui sera l'un des points de départ de l'opéra-bouffe de ce titre de Charles Lecocq (1874), avant la chanson de Rosa Holt des années 1930.

faut pas exiger une exacte ressemblance entre des personnes, ou des choses.<sup>10</sup>

Bertrand nous place dans ce même ordre de réflexion. L'enfant est invité à percevoir des airs de parenté au-delà des différences (les membres de la famille se ressemblent dans la dissemblance) et lui apprennent que sans « exacte ressemblance », on peut faire d'un doigt une mère ou un petit cochon, comme d'un roi une poire (ou *vice versa*), d'où un accès jouissif à la symbolisation, imposant une certaine perception enfantine de l'arbitraire du signe et – ce qui n'est pas peu – la possibilité de formes de figuration qui ne dépendent pas d'une ressemblance (dirait-on aujourd'hui) photographique (ou encore « d'une motivation "iconique" (pour parler comme Peirce) », pour parler comme Georges Kliebenstein qui nous glisse cette remarque).

Dans *Les Cinq doigts de la main*, on est ramené vers un univers où les lois rationnelles seraient inopérantes, ce qui n'exclut pas l'analyse rationnelle des opérations du texte. L'enfant suspend volontairement son incrédulité, comme le lecteur de romans et autres créations de l'imagination selon la formule de Coleridge (« willing suspension of disbelief ») : il sait que son petit doigt n'est pas un petit cochon, mais que sur un certain plan de signification, il en est quand même un, selon une logique proche de celle de Diderot (*Ceci n'est pas un conte*) ou de Magritte (*Ceci n'est pas une pipe*).

De tels jeux *incarneraient* une intimité familiale où l'enfant se sent heureux. Cette convivialité n'exclut pas des fonctions pédagogiques mettant en scène la répartition sociale des rôles selon les âges, les classes et les sexes, facteurs dont la portée variera selon la classe et le sexe de l'enfant. Elle n'exclut pas non plus la mise en texte de la misère, de la faim, de la cruauté et de la mort, sujets que le jeu peut convoquer pour prévenir l'enfant des dangers de la vie réelle, tout en lui donnant un plaisir permettant de les soumettre à la primauté du plaisir et de la prévisibilité rassurante.<sup>11</sup>

#### PORTRAIT DE FAMILLE

Si le mari « fume sur sa porte, à l'enseigne de la double bière de mars », ce n'est pas sans rappeler l'épigraphe en tête du prologue, portant sur Dijon : « Là, plus d'une pinte / Est sculptée ou peinte », le texte évoquant ensuite des portails qui s'ouvrent « en éventail ». La bière de mars est une « bière brassée dans le mois de mars » (Académie 1835, *s. v. bière*), le qualificatif *double* pouvant indiquer que la bière en question comporte un degré d'alcool supérieur aux bières ordinaires, ce qui est digne d'intérêt pour des clients dont l'objectif est de se pinter<sup>12</sup>... La fin du texte situant le cabaret à Harlem, Bertrand nous pousse à relire *Harlem*, le texte d'ouverture du Livre I, et à mettre en relation les buveurs qui fument dans l'estaminet borgne et ce mari qui fume sur le porte de son cabaret.

L'intérêt de l'expression est qu'elle implique en outre que cet homme est, comme son

---

<sup>10</sup> *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Amsterdam, Chez Zacharie Chastelain, 1786, *s. v. doigt*.

<sup>11</sup> Un peu comme le célèbre jeu *fort-da* exploré par Freud. La répétition conjure l'absence et représente comme une dénégation de la mort.

<sup>12</sup> Nous avons fait part à Georges Kliebenstein de nos incertitudes quant au rapport exact entre l'expression « double bière de mars » et les expressions « bière double » avec adjectif postposé et « bière de mars ». Sa réponse a fini par prendre la forme d'un article passionnant publié dans ce même volume de *La Giroflée* et qui permet de nuancer et approfondir de plusieurs litres de polysémie l'analyse proposée ici.

fil – « qui serait soldat s'il n'était brasseur » – un homologue moins mélioratif de ce Callot qualifié dans la *Préface* de « lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohemiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette [...] ». La double bière serait celle du dieu de la guerre, Mars. Ainsi, le père aurait réussi à sa manière à trouver un compromis approximatif entre les deux vocations qui semblent tenter son fils, probablement en diachronie (soldat, puis cabaretier – on y reviendra) avant de trouver une résolution symbolique et sociologique dans la vente de la double bière de mars.

Le mot *enseigne*, désignant d'abord un élément important dans la sémiologie populaire<sup>13</sup>, comporterait peut-être aussi l'auréole de son sens de « signe militaire servant de point de ralliement ; drapeau d'infanterie », etc. (Boiste)<sup>14</sup>, les deux significations étant associées dans *Le Falot* (« un coup de vent dont gémirent dans la rue les pendantes enseignes comme des bannières »).

La violence prime-t-elle sur l'amour ? Que le pouce fasse office de mari suggère que ce dernier est de petite taille, mais fort trapu, version atténuée du vigneron « nabot et bossu, qui se carrait sur sa porte » dans le prologue [JB 88].

Si « à l'enseigne de » peut être lu au figuré, on est poussé à solliciter le sens concret du mot *enseigne* et à considérer la préposition *à* comme une localisation. La préposition dans l'expression « fume sur sa porte » est équivoque car si la phrase peut signifier simplement qu'il fume à l'entrée du cabaret, rien n'empêche de voir ici une forme de mise en abyme où le cabaretier est une image d'enseigne, suspendue au-dessus de sa porte ou placée littéralement sur la porte<sup>15</sup>, sans négliger l'hypothèse d'une enseigne où l'on a peint l'image du tenancier du cabaret lui-même. On pourrait imaginer du reste une mise en abyme vache-qui-rieuse où le cabaretier est à la porte sous une enseigne le montrant à la porte sous l'enseigne qui... On doit du reste croiser cette mise en abyme avec une autre mise en relation suggérée par Jacques Bony : les épigraphes des poèmes seraient comme des enseignes, des « affiches » précédant le texte (JB, p. 46-47), si bien qu'il y aurait ici une épigraphe proposant une enseigne du texte et le texte qui serait comme une enseigne possible de *Gaspard de la Nuit*. Cela ne fait qu'ajouter à la complexité ludique de cette famille tout en figures mais aussi, on le verra, défigurée. Gibier de potence, le mari-enseigne pendu aurait de ce fait même une mine patibulaire.

Cette réflexivité reliant l'objet à l'être humain peut être appuyée par métonymie militaire puisque l'enseigne est aussi « celui qui [...] porte » l'enseigne (Boiste). D'autre part, il suffit de citer un passage donné en exemple par Boiste : « Les ouvrages libres sont moins dangereux que ceux où le vice affecte l'enthousiasme de la vertu : aux premiers du moins on voit l'enseigne. », pour comprendre que l'enseigne pose la distinction entre le sincère et l'hypocrite, le franc et le perfide, entre les vraies publicités et leurs homologues

---

<sup>13</sup> Cf. *La Foire de Beaucaire en 1771* : « Toutes [les barques] avaient une enseigne ; celle qui avait remporté le prix ne manquait jamais de suspendre à son plus haut mât la peau du mouton remplie de paille ; d'autres attachaient à leurs poupes un gril de fer, d'autres un chapeau, un sac vide ; quelques-unes une femme de paille assise dans une chaise. Ces signes servaient à les désigner et à les faire reconnaître. Autant de barques, autant d'enseignes différentes. » [JLS 267-268]

<sup>14</sup> Dans le prologue, Dijon a « couru les champs, tambour battant et enseignes déchirées » [JB 80].

<sup>15</sup> Comme dans un élément de la définition de Boiste, *s. v.* : « figure à la porte d'un marchand, etc., d'une hôtellerie ».

mensongères, « à telle enseigne que » l'enseigne se relie au motif capital de la fausse monnaie. Le cabaretier résumerait assez fidèlement le climat de son établissement et le fait que son fils a pu avoir une vocation de soldat apporterait peut-être un élément de causalité topique : le cabaretier pourrait non seulement avoir éprouvé la même envie d'être militaire, mais être un ancien soldat à la retraite, comme le sera plus tard le tenancier de *L'Auberge* éponyme de Verlaine (« L'hôte est un vieux soldat ») accompagné d'une femme entourée de « dix marmots roses et pleins de teigne »<sup>16</sup>.

L'image d'un homme gros, rigolard et coquin qui fume et boit de la bière peut être une bonne publicité pour faire entrer ses semblables<sup>17</sup>, conformément à la rusticité d'enseignes qui, souvent, montraient en effet des militaires pour attirer une telle clientèle<sup>18</sup>. Ces images constituaient une forme d'art populaire, en corrélation parfaite avec la culture folklorique et populaire au cœur de ce texte, qu'il faudrait compter parmi les pièces de *Gaspard* les plus dignes d'une lecture ethnocritique<sup>19</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle notamment, les enseignes furent souvent la basse besogne de peintres appauvris. La rapide érosion due au vent et à la pluie pouvait apparaître comme un symbole éloquent de la paupérisation de la Bohème<sup>20</sup>. L'enseigne, la caricature et peut-être les doigts peints : on trouve dans ce tableau de « L'École flamande » une hyperbolisation des traits populaires que l'on peut trouver chez les Van Ostade et « Bamboccio » ; cette prose poétise le prosaïque ou pour mieux dire en dévoile le potentiel poétique, mais dans

---

<sup>16</sup> Ce sonnet de *Jadis et Naguère* a pu être tenu pour une sorte d'idylle dans le genre Van Ostade ou Téniers. Nous pensons qu'il s'en prend implicitement au Bonapartisme de la fin du Second Empire (« Trois sonnets d'un vaincu », *Plaisance*, 22, 2011, p. 61-64).

<sup>17</sup> G. Kliebenstein nous rappelle cependant que « la publicité peut (aussi) être un mauvais signe, cf. "à bon vin, point d'enseigne" ».

<sup>18</sup> Le *TLFi* cite une évocation de brasserie chez Anatole France (s. v. *enseigne*) : « Il y pendait pour enseigne, une peinture sur tôle représentant deux grenadiers attablés sous une tonnelle et débouchant tous deux en même temps leur cannette de bière d'une main libérale et assez heureuse pour que chaque jet de la liqueur mousseuse, échappée de la bouteille d'un soldat, après avoir décrit une courbe hardie, allât retomber dans le verre du camarade. »

<sup>19</sup> Voir en particulier, pour Bertrand, les travaux de Sabine Ricote (« Jean des Styles. Des *Lavandières* à *Jean des Tilles* d'Aloysius Bertrand », *Romantisme*, 2009, 145, p. 51-64, « La clef des songes. Lecture ethnocritique d'*Un rêve* », dans *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, éd. Nicolas Wanlin, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, p. 201-209, « *Le Clair de lune* d'Aloysius Bertrand : de la vision fantastique au grotesque autoréflexif », dans *Insignis*, numéro spécial, éd. Christine Marcandier et Vincent Vivès, 2010-2011 (en ligne)). On peut penser à l'énumération par Rimbaud de formes diverses de l'infra-culturel et du démodé dans *Alchimie du verbe* : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petites livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. », voire à son poème *Larme* où le sujet n'est pas capable de boire : « Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge. » On peut penser aussi au petit poème en prose *Le Tir et le cimetière* de Baudelaire : « À la vue du Cimetière. – *Estaminet*. / "Singulière enseigne, se dit notre promeneur, mais bien faite pour donner soif ! [...]" » (*Le Spleen de Paris*).

<sup>20</sup> Le *Dictionnaire universel* mentionne parmi ceux qui ont peint des enseignes Watteau, Hogarth, Horace Vernet... Murger montre un tel exemple : le peintre Marcel, qui révisait constamment la même peinture en en modifiant chaque année le titre et les protagonistes pour essayer de la faire accepter par le Salon, la vend enfin avant de découvrir qu'elle a subi encore des transformations mais qui ne sont pas cette fois de son cru, l'ajout d'un bateau à vapeur et le remplacement du titre *Passage de la mer Rouge* par le moins exotique *Au port de Marseille* lui permettant de servir d'enseigne à une boutique « de comestibles » (*Scènes de la vie de Bohême*, fin du chapitre XVI). Ces substitutions paradigmatiques ne font que prolonger ironiquement l'arbitraire de celles effectuées par le peintre : le Salon et le commerce sont les sources prétendument antithétiques d'une seule et même aliénation.

une veine aux antipodes de la thématique et de la sémantique lamartiniennes, si compatibles toujours avec les horizons d'attente du classicisme.

On ne peut dire que la famille de doigts brille par sa solidarité, ni même par sa solidité. Le père trompe sa femme avec la servante ; la mère fait ce qu'elle peut pour prendre sa revanche sur la servante et essaie de dissoudre ses aigreur dans l'alcool.

L'épicentre de l'idée de tendresse évoquée par les jeux de doigts est bien la mère. Elle est qualifiée cependant ici de « virago sèche comme une merluche », le mot *virago* étant lui-même assez peu lyrique, s'agissant, écrit Monique Parent, d'un « terme d'origine savante, mais utilisé en littérature dans le ton burlesque »<sup>21</sup>.

Bertrand recourt à la physiognomonie, comme il l'avait fait dès le prologue. La caricature permet de livrer un maximum d'informations avec un minimum de détails. Le jeu de Bertrand implique lui aussi l'économie des signaux graphiques, si légers par rapport au poids de leur rendement cognitif et encyclopédique.

La passerelle principale entre l'apparence et le for intérieur de la femme est sa sécheresse. D'apparence masculine, son dessèchement sous-entendrait la corrélation entre une sécheresse affective et le fait qu'elle est dotée d'une poitrine plate ou de seins flétris. Elle est la vivante antithèse de la source d'innutrition culturelle qu'est Dijon au début du prologue, nourrice qui aurait, comme on dit, du monde au balcon.

Le Benjamin de la famille ne cesse de pleurer. J. Bony précise que « *pleureur* remplace en marge *geignant*, biffé » [JB 407]. H. H. Poggenburg y voit la marque d'une déshumanisation, jugeant que Bertrand choisit « l'adjectif *pleureur* (qui s'applique couramment aux saules) au lieu de choisir l'adjectif *pleurard*, plus approprié à un enfant » [HHP 303].

Asselineau a montré brillamment comment en général, les substitutions stylistiques de Bertrand vont du plus banal au plus pittoresque, ce qui renforce tantôt la précision et la rareté, tantôt la mise en jeu de la polysémie. Pour *pleureur* substitué à *geignant*, n'irait-on pas génétiquement du moins courant vers le plus banal ? Pour deux raisons, ce serait là une illusion d'optique, due à un jugement comparatif de ces mots pris hors-contexte. Le cas prouve au contraire la justesse de l'avis d'Asselineau par connotation et par dénotation.

D'une part, s'il serait botaniquement inexact de dire que l'adjectif *pleureur* « s'applique couramment aux saules », dans la mesure où le saule pleureur est une espèce et non simplement une « application » non lexicalisée de l'adjectif à un nom d'arbre qui tient en un seul mot, la remarque a une part de justesse lorsqu'on se rappelle l'importance de cette image pour beaucoup d'écrivains sentimentaux. Le cliché du saule pleureur comme totem dendrologique des poètes romantiques est sans doute parodié ici obliquement par ce substitut qui, quoique mélancolique, est loin du registre « poétique » que l'adjectif aurait pu laisser imaginer. On a l'autre moitié de cette image dans l'évocation du Gaspard du prologue, les « cheveux longs comme un saule, et peignés comme des broussailles », le lecteur étant invité à convoquer l'adjectif *in absentia*. Dans *L'Illustré Gaudissart* (cité par le *TLFi*, s.v. *saule*), Balzac enregistre et exploite humoristiquement cette puissance cliché de l'arbre, épinglant une *pose* qui a peu de chances de susciter l'empathie du

---

<sup>21</sup> *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Klincksieck, 1960, p. 31-32.



spectateur : « J'ai reconnu l'une de ces femmes ennuyées de leurs maris, de leurs marmots, vertueuses à regret, quêtant des émotions, et toujours posées en saules pleureurs ». Ce genre d'anthropomorphisme apparaît sous une forme un peu décalée dans l'avant-texte d'*Octobre* publié dans *Le Spectateur* le 5 octobre 1830 : « les *marronniers* de nos promenades qui gémissent, chauves et caducs » [JB 425]. Mais on pense surtout aux sœurs d'*Ondine* qui « se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne ! »

D'autre part, l'objectif de Bertrand est d'éviter que se crée dans l'esprit du lecteur l'image mentale d'un enfant qui gémit doucement (*geindre* signifiant « pousser des cris plaintifs, étouffés et languissants, exprimant une douleur ou un malaise physique » indique le *TLFi*). Au contraire, il pousserait des cris perçants, comme la cornemuse des *Grandes Compagnies* qui, d'une manière non moins stridente, « pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent » [JB 251], le mot *marmot* pointant le rapprochement à faire et produisant comme une révision acoustique contre-intuitive de l'idée de *marmotter* au sens précisément de « parler confusément et entre ses dents » (Académie 1835, s. v. *marmotter*). Que ce type de contamination ait été à l'esprit de Bertrand nous semble conforté par le fait que trois paragraphes plus loin dans *Les Grandes Compagnies*, on lit : « – "Le coq a chanté et saint Pierre a renié notre seigneur ! marmotta l'arbalétrier en se signant." » Le marmot imaginé se trouve à une frontière dans sa vie articulo-phonatoire mais pour l'instant, cet accès au don de la parole est la source d'une douleur inarticulable<sup>22</sup>.

En tête de ses motifs de déplaisir, figurerait la faim : la mère ne lui donne pas le sein qu'il réclame ou lui donne un sein vide. La manière dont sa mère le porte suppose sa petitesse et le fait qu'il ne soit pas encore (en principe) sevré. L'intérêt de cette indication pour une lecture psychanalytique est évident, mais avant Freud ou Melanie Klein, la question de la qualité aussi bien que la quantité du lait donné au nourrisson était déjà jugée capitale pour le bon développement de l'enfant, sur le plan affectif et non seulement physique. À l'époque, la mortalité infantile a suscité de très nombreuses études concernant la qualité nutritive et l'hygiène des nourrices mais si la question se posait plus souvent pour les nourrices, à cause de fréquents abus (prise en charge de plusieurs nourrissons, allaitement trop longtemps après l'accouchement...), la qualité et la quantité du lait maternel n'en étaient pas moins une préoccupation contemporaine.

S'il fallait choisir entre les hypothèses concurrentes d'une poitrine plate et des seins flétris, nous pencherions pour la seconde. Pour comprendre cette inférence, incertaine en soi, il faut relever que dans les paragraphes 3 et 4, le fils est déjà adulte, la fille au minimum adolescente et plus plausiblement une jeune adulte. On est frappé par la différence d'âge les séparant de leur très petit frère. L'explication pourrait être que le couple des parents s'est momentanément rapproché avant à nouveau de se disjoindre, qu'ils ont eu un petit accident en pariant sur les périodes d'infécondité de la femme ou encore que celle-ci a donné à son mari la monnaie de sa pièce en le trompant et que le fils n'est pas de lui. Mais on ne peut être sûr que le couple n'a eu que deux enfants : certains ont pu mourir très jeunes. Cette femme sèche aurait été en tout cas asséchée par ses enfants, devenant moins désirable et plus sèche métaphoriquement. Cette femme accueillante comme une porte d'assommoir, qui serait une très mauvaise enseignne d'auberge, est en même temps l'antithèse de l'archétype-idée reçue de la servante aux voluptueuses rondeurs qui aiguise l'appétit (les appétits) de l'énonciateur d'*Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir* et de *La*

---

<sup>22</sup> Cf. *Mon Bisaïeul* : « Il marmotta des oraisons tant que dura la nuit » [JB 213].

Maline de Rimbaud. Il suffit de penser à cette enseigne d'un réjouissant symbolisme pré-freudien inventée par Balzac dans *La Rabouilleuse* :

Au-dessus de la porte, brillait cette énorme branche de pin semblable à du bronze de Florence. Comme si ce symbole ne parlait pas assez, l'œil était saisi par le bleu d'une affiche collée au chambranle où se voyait au-dessous de ces mots : bonne bière de mars, un soldat offrant à une femme très décolletée un jet de mousse qui se rend du cruchon au verre qu'elle tend, en décrivant une arche de pont, le tout d'une couleur à faire évanouir Delacroix<sup>23</sup>.

Mais c'est par implication la servante qui occupe cette place et on peut penser qu'il s'agit de l'une des ironies diachroniques du texte : la mère aurait été, dans le passé, elle-même désirable. Inversement, elle donnerait un peu l'image de ce que la servante peut attendre de l'avenir.

Trouvant sa femme enlaidie par les séquelles des accouchements et des allaitements, le mari voit donc dans la « servante » un meilleur objet de désir – et par sa position ancillaire, celle-ci se sentirait probablement contrainte d'accepter ses avances. En même temps, on imagine dans cette hypothèse que la mère est lassée de n'être plus qu'une machine à pondre des enfants et que ses relations avec son mari comme avec ses enfants ont perdu toute poésie, toute intimité, tout espoir d'épanouissement.

Cette femme *sèche* a pour cette raison même le gosier éternellement sec, sa soif étant à rapprocher de celle de son bébé, induisant une opposition entre l'alcool et le lait. Au point que l'on pourrait songer à une explication psychanalytique rattachant l'alcoolisme à une soif primale qui se relance, des frustrations nouvelles ranimant la mémoire inconsciente de celle de l'enfance. Le pire est cependant que le savoir médical prévenait déjà du danger présenté au nourrisson par l'ingestion d'alcool par sa mère<sup>24</sup>. L'alcool n'est pas que l'antonyme dans les discours médicaux, hygiénistes et moralisateurs du lait : il peut finir par en être un ingrédient.

Les sonorités du passage concernant cette femme « sèche comme une merluche » appuient nettement une mise en équivalence paradoxale :

[1°] « soufflète la servante dont elle est jalouse,

[2°] et caresse la bouteille dont elle est amoureuse. »

La logique d'ensemble du parallélisme offert par ces segments de phrase sous-entend qu'elle n'est plus amoureuse de son mari, sa jalousie pour la servante pouvant s'expliquer soit par l'inertie (elle était vraiment amoureuse par le passé et n'a pas cessé d'être jalouse quoiqu'elle se désintéresse maintenant de son mari), soit par le rôle que la servante joue désormais dans l'établissement, le cabaretier étant sous sa coupe. L'amour et les caresses qui visent la bouteille (peu sélective quant au degré de beauté et d'éloquence de ses amoureux) s'associent à des motifs de *Harlem* : la bohémienne qui « se pâme sur sa

---

<sup>23</sup> Deuxième partie, chapitre III.

<sup>24</sup> On n'est pas loin de la logique présidant à l'évocation de la nourrice Mme Rolet dans *Madame Bovary*, incarnation de tous les dangers liés aux nourrices « mercenaires » : Berthe, la fille d'Emma, est nourrie dans une demeure sordide, en compagnie d'un enfant visiblement malade, d'où un évident danger de contamination, par une femme qui donne du lait aussi à au moins un autre enfant – et qui presque certainement boit l'eau-de-vie qu'elle réclame pour son mari.

mandoline » et qui vit une relation amoureuse avec son instrument autant que quelque amour pour un homme exprimé par sa chanson ; « l'amoureux fleuriste » et qui est tulipomane ; le bourguemestre qui « caresse de la main son double menton » est amoureux de lui-même. La monomanie de la femme est une réponse à sa misère affective et quoiqu'elle soit désagréable, Bertrand invite à une certaine indulgence, compte tenu des circonstances atténuantes qu'il laisse deviner.

Commentant l'expression « marmot pleureur qui toujours se brimballe à la ceinture de sa mère », Jean-Luc Steinmetz affirme que « "se brimbaler" est plus imitatif du mouvement que le plus banal "se balancer" » [JLS 293]. Le choix du verbe privilégie la rareté, selon cette aspiration au pittoresque et à la précision sémantique mise en évidence par Asselineau<sup>25</sup>. *Se balancer* traduirait incomplètement les suggestions du verbe. Le fait que le petit enfant *se brimballe* peut donner l'impression que ce mouvement est volontaire de sa part, qu'il dispose d'une certaine autonomie, voire d'une marge de liberté. Il s'agit d'engendrer une illusion de perspective car il est sans répit secoué par les gestes de sa mère, laquelle vaque à ses affaires sans s'en soucier. *Brimbal(l)er* ou *bringuebaler* se dit notamment « de cloches, et p[ar] ext[ension] d'objets en tant qu'ils font entendre des sons musicaux ». Ici, même si le verbe peut être utilisé pour d'autres formes de balancement, on peut penser, dans ce livre rempli de cloches hautement symboliques, que la mère transforme l'enfant *pendu* à sa ceinture en cloche humaine, la musique antiphastique impliquée n'étant autre que ses pleurs<sup>26</sup>. Ces pleurs, il les émet *toujours*, adverbe ajouté dans la marge du manuscrit du poème : ce n'est pas là un élément ponctuel, mais l'état habituel de l'enfant. Ce manque d'égards pour son enfant fait de la mère l'antithèse du parent (« normal » ou idéal) supposé par les jeux de référence de ce texte. Ivrogne, elle est incapable d'utiliser sa main pour caresser son mari ou son fils, sa tendresse manuelle allant vers la bouteille qui (ersatz phallique ?) lui tient lieu d'amant<sup>27</sup>. Versant ses larmes, l'enfant s'assèche au lieu comme il l'espère de se désaltérer, signe avant-coureur probablement d'un destin de *soiffard*, comme celui de ses parents.

La pendaison de l'enfant « au croc d'une ogresse » convoque ainsi des images qui sont à l'autre extrémité de l'éventail des représentations de l'enfance : non plus la sécurité dans la tendresse, mais une angoisse d'autant plus profonde qu'elle serait engendrée par la peur de la famille même. Et une image devait justement accompagner le poème, Bertrand notant parmi les « sujets supplémentaires » « Un petit enfant pendu à la ceinture d'une ogresse grande, sèche et osseuse. » [JB 333]. Ce Benjamin est à situer dans un univers qui ne finit pas sur une moralité heureuse comme l'histoire du Petit Poucet chez Perrault, à laquelle ce texte fait sans doute référence obliquement. « Poucet » vient de *pouce*, unité de longueur correspondant, rappelle le *TLFi*, « au douzième du pied du roi, soit 2,7 cm. » :

On ne s'afflige point d'avoir beaucoup d'enfants,

---

<sup>25</sup> Voir M. Parent, *op. cit.*, p. 32 et Fernand Rude, *Aloysius Bertrand*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1971, p. 76.

<sup>26</sup> Dans *Gaspard*, les cloches sont souvent liées à la pendaison, voir notamment le chapitre consacré aux *Deux Juifs*, ainsi que les dessins de Bertrand. Comme le rappelle Claire Leforestier, le poète se réfère à une pratique de pendaisons aux clochers historiquement attestée (« Le son-bruit dans *Gaspard de la Nuit* », *La Giroflée*, 4, 2012, p. 86).

<sup>27</sup> *Topos* dans la représentation des alcooliques, comme lorsque dans *La Main de gloire* de Nerval le militaire est « de ces gens assez nombreux à qui les honnêtes femmes inspirent peu de désirs ; et, pour le présent, il disait comme Tabarin, que la bouteille était sa mie. » (Gérard de Nerval, *La Main de gloire* et Théophile Gautier, *Les Jeunes France*, Édition des autres, 1979, p. 40)

Quand ils sont tous beaux, bien faits et bien grands,  
Et d'un extérieur qui brille ;  
Mais si l'un d'eux est faible ou ne dit mot,  
On le méprise, on le raille, on le pille ;  
Quelquefois cependant c'est ce petit marmot  
Qui fera le bonheur de toute la famille.

Le problème des parents des *Cinq doigts de la main* n'a rien à voir avec l'extrême misère de ceux du Petit Poucet et contrairement à la femme de l'ogre de Perrault qui voudrait que les enfants échappent à son mari, cette ogresse métaphorique sans graisse suspendrait elle-même son plus petit « marmot » (justement) à un croc de boucher, le Petit Poucet se déplaçant vers l'auriculaire en tant que plus petit (doigt) de la famille. L'ogresse sèche est, comme nous le fait remarquer N. Ravonneaux,

quasiment oxymorique puisque l'ogre et l'ogresse renvoient à l'image stéréotypée d'un géant qui, mangeant énormément, n'a pas une apparence osseuse. Le croc peut renvoyer aussi aux canines de l'ogre mangeur de chair humaine. Au lieu d'être nourricière, la mère est présentée comme potentiellement dévoreuse (sans passage à l'acte). On peut noter par ailleurs que la même série croc, cabaret, faim et pendaison se retrouve dans *Le Raffiné*<sup>28</sup>.

Or s'il n'est pas question ici d'une famille juive, ce « Benjamin de la famille » ne se prénommant sans doute pas ainsi, une part de l'intérêt de la formulation reposerait sur le statut de souffre-douleur que peuvent partager les petits et les Juifs, ces derniers étant souvent associés à la pendaison ou au bûcher, en tant surtout que victimes<sup>29</sup>. La rencontre entre *ogresse* et *bière* peut signifier la mort, par une syllepse sur *bière* qui a été très courante au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>.

On devine que le mot *ogresse* sert entre autres à faire penser aux contes pour enfant – que la mère ne lira sans doute jamais à ce fils, et qu'elle n'a pas dû lire à ses autres enfants, exactement comme elle n'aurait pas joué à une version quelconque du jeu des cinq doigts. Ainsi que l'a observé Philippe Bonnefis<sup>31</sup>, on ne peut que se rappeler les petits charbonniers de *La Pluie* qui vivent seuls, sans parents, et qui plaignent tous ceux qui sont pris sous la pluie et notamment des « enfants fourvoyés » qui suivent un chemin fait par les voleurs « ou qui se dirigeraient vers la lumière lointaine de l'ogresse ». Les deux renvoient à des textes traditionnellement adressés à des enfants où les adultes font peur et à des éléments du folklore que rassemblent les romantiques, la mère étant par le nom d'ogresse un équivalent féminin potentiel du Roi des aulnes de Goethe, cité en se référant uniquement à Latouche dans l'épigraphe de *L'Heure du sabbat*.

On sait que la pendaison – de petits enfants, de tableaux et d'enseignes... – se relie métaphoriquement dans *Gaspard de la Nuit* au gibet, anticipé sur le mode de la dénégation ironique par l'épigraphe : « Une honnête famille où il n'y a jamais eu de banqueroutes, où

---

28 Communication personnelle.

29 Voir surtout *Les Deux Juifs* et *L'heure du sabbat*.

30 Baudelaire s'en sert dans *Le Tir et le cimetière*. Nous avons exploré les syllepses de ce texte du *Spleen de Paris* (notamment le rapport entre but comme verbe au passé simple et comme substantif lié à la téléologie de la vie – la mort) et relevé des exemples analogues chez Pétrus Borel et Nerval (*Logiques du dernier Baudelaire*, Champion, 2007[2003], p. 451-476).

31 *Mesures de l'ombre*, Presses universitaires de Lille, 1987, p. 188.

personne n'a jamais été pendu. » Comme l'observe G. Kliebenstein,

l'épigraphe est infirmée : le plus jeune est « pendu » (rien de plus dangereux qu'une analogie). Il n'est pas indifférent, en outre, que le phore « pendu au croc d'une ogresse » rappelle le sort promis au « boucher » Isaac : pendu comme un pourceau.

La phrase de l'épigraphe exprime une prétention à l'honnêteté toute relative.

Si les familles comme celle dépeinte dans le corps du texte pourraient finir par sombrer sous des dettes, le mot *banqueroute* fait davantage penser au sort de ceux qui disposent d'un capital significatif. L'impossibilité de subir une banqueroute sera-t-elle pour cette famille une grande source de consolation ? Tout cela lui est indifférent car on peine à l'imaginer portée sur l'épargne ou, *a fortiori*, capable de s'adonner aux spéculations boursières (l'alcool, c'est la dépense ; le bon lait nourrissant, l'épargne). *Honnête* est ici un euphémisme pour désigner une personne d'un rang social estimable jouissant de ressources financières qui le seraient tout autant, la question des scrupules éthiques étant accessoire, le tout étant de maintenir sa solvabilité, *sine qua non* (sinon synonyme) de la respectabilité. Comme nous le fait remarquer N. Ravonneaux, cette famille est exemplaire par le fait que sa situation se confond avec son commerce, le risque de faire faillite pouvant expliquer que tout le monde y travaille, même si le fils et la fille ont pu envisager de suivre un autre chemin et si la fille complète les gains par la vente de dentelles ; elle correspond sans doute à ce qu'était la réalité d'une famille commerçante typique de la Flandre du Siècle d'Or. C'est ce qui explique l'importance des enjeux économiques dans le texte et annoncés en épigraphe.

Les membres de la famille ont pu commettre des crimes non pendables, ou simplement ne jamais être inculpés pour leurs actes, comme le duc d'Albe suspendu dans le tableau de Maître Huytlen dans *Le marchand de Tulipes* ; l'honnêteté (authentique) n'a pas empêché des innocents protestants de Harlem ou de Paris d'être pendus. L'épigraphe renvoie à *La parenté de Jean de Nivelles* (œuvre qui pourrait être une invention, comme le suggère J. Bony [JB 377]) : l'enjeu du texte n'est autre que les relations parentales. Comme l'a montré N. Ravonneaux, l'épigraphe permet, en relation avec le dernier paragraphe du texte, une allusion au soufflet décoché à son père par Jean de Nivelles, légende mentionnée dans l'article du *Magasin pittoresque* dont Bertrand a tiré l'image du Jacquemart de Dijon qu'il souhaitait voir reproduite dans *Gaspard et de la Nuit* et qui peut être reliée à un Jacquemart flamand nommé « Jean de Nivelles »<sup>32</sup>. Le Jacquemart se relie à la violence familiale, que ce soit l'homme qui l'exerce contre sa femme dans *Le Clair de lune* ou la femme qui l'exerce contre son enfant comme dans le prologue.

Le caractère équin du fils<sup>33</sup>, le fait qu'il serait un soldat s'il n'était pas un brasseur, s'expliqueraient par un manque de finition : il est *dégrossi*, non pas raboté et limé comme l'aurait été un être cultivé doté du raffinement de formes d'une sculpture<sup>34</sup>, mais éduqué d'une manière incomplète, capable de la force brutale que demande le métier de soldat, un

---

<sup>32</sup> « *Le Maçon* : textes et intertextes », in *Lectures de Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>33</sup> Gaspard fait allusion à la lycanthropie dans le prologue mais *Le Nain* laisse penser que Bertrand pourrait aussi penser à l'hippanthropie.

<sup>34</sup> K. Slott, art. cité, p. 34.

travail manuel mais s'exprimant surtout dans la violence physique<sup>35</sup>. La *hache* qui permet ce dégrossissement semble impliquer que la rudesse qui a marqué son (manque d')éducation ne pourra que lui conférer un caractère agressif, nouvelle manifestation du cercle vicieux. Ce rapport métonymique entre l'instrument et l'œuvre suppose la main lourde des parents, si éloignée de la délicatesse des rapports impliqués par le jeu, avec son univers de berceuses, de comptines et de chansons. Comme l'a relevé Kathryn Slott<sup>36</sup>, Bertrand fait probablement allusion à l'expression *enseigne à bière*, au sens d'un « portrait mal fait » (Académie 1835, s. v. *bière* : « Prov. Et fig., *C'est une enseigne à bière* se dit d'un portrait, d'un tableau très-mal fait, très-mal peint. »), ce qui pourrait convenir à la famille entière, exception faite peut-être pour la fille, et surtout aux parents dont l'outré-à-bière que risque d'être le père.

Quant à la fille, l'antonomase « Zerbine » pourrait renvoyer à la Zerbinette des *Fourberies de Scapin* selon J.-L. Steinmetz [JLS 293] ou à la Zerbine (Serpina) de *La Servante maîtresse* de Pergolèse selon J. Bony [JB 377] mais on peut songer à d'autres possibilités plus récentes<sup>37</sup>. Qu'elle vende des « dentelles aux dames » ne revient pas à dire qu'elle fait de la couture. Ce travail raffiné est l'activité manuelle par excellence de la jeune fille honnête<sup>38</sup>, se reliant non seulement aux traditions rurales que chantera Nerval dans *Sylvie*, mais aussi à la tradition prestigieuse des dentelles en Belgique<sup>39</sup>, ce travail pouvant déboucher sur des rencontres sentimentales, situation romanesque topique qui peut conduire à un mariage avec un jeune homme de famille plus aisée. Le mot *brodé* qui surgit dans l'ultime paragraphe rappelle comme incidemment ce que la fille ne ferait justement pas, contrairement à la sœur du sujet dans la première version de *Ma chaumière*.

La fille se contente donc de vendre des dentelles brodées par d'autres mains, son caractère *leste* supposant une agilité et une souplesse mais non pas celles requises pour bien broder : est désignée ainsi une personnalité libre en matière de sexualité, *leste* étant un synonyme de l'adjectif *grivois* employé pour caractériser l'humeur du père. Le mot *leste* est souvent utilisé pour qualifier des ouvrages licencieux, ce qui permet une petite dose supplémentaire de réflexivité. Cette fille ne serait pas travailleusement leste des mains mais oisivement leste du corps entier, si ce n'est peut-être précisément en se vendant.

Comme pour la mère, la physiognomonie permet de passer de la gestualité de la fille à sa personnalité. Si elle « ne vend pas ses sourires aux cavaliers », mais les donne, il s'agit d'un euphémisme car si son frère ressemble à un cheval, la sœur pourrait être *chevauchée* par ces *cavaliers*. Quoiqu'elle soit liée à l'annulaire, « le doigt de l'anneau », est équivoque : il pourrait s'agir d'insinuer qu'elle cherche à faire d'un de ses cavaliers un mari mais de manière ironique : elle ne serait pas faite pour le mariage, du moins avec un cavalier<sup>40</sup>. La

---

35 Ceci dit, Nerval donne au bohémien malin de *La Main de gloire* « un profil en fer de hache » (*op. cit.*, p. 21).

36 Art. cité, p. 34.

37 On trouve une Zerbine dans *Le Muletier, opéra-comique en un acte* de Ferdinand Hérold (Barba, 1823 ; on y trouve également un personnage nommé Henriquez) et une autre dans *Fiorella, opéra-comique en trois actes* de Scribe et Auber (Bruxelles, chez J.-B. Dupon, imprimeur-libraire, 1827).

38 Même si les images de fuseaux et de quenouilles s'associent aussi et surtout, dans *Gaspard*, aux maléfices des contes de fées qui renversent l'image *heimlich* de celles qui brodent et filent.

39 Cf. la « haute guimpe de Malines » de la reine, dans *Messire Jean*, qui implique cette tradition, mais aussi la « jupe de plomb atournée à la mode brabançonne » et la « gorgerette de tôle tuyautée comme une dentelle de Bruges » de Jacqueline dans le prologue [JB 87].

40 On se trouve à nouveau assez proche des suggestions de Flaubert dans *Madame Bovary*, par le fait que des

volonté de séduire pourrait s'expliquer par le désir, mais aussi par l'envie de s'extraire de son ornière sociale, compte tenu des suggestions sociologiques de *cavaliers*. Ces deux principes d'explication sont probablement fondés l'un et l'autre : cette fille serait peut-être à l'image de sa mère telle qu'elle apparaissait dans le passé. Elle risque de finir de la même manière, désabusée et avachie par une maternité sérielle infligée par un mari brutal, plongé dans les tristes joies compensatoires de l'alcool. Car si la fille a tant d'amants, ce ne serait pas en vertu de quelque sympathique nymphomanie pathologique, mais parce qu'elle espère faire un « bon » mariage avec un homme argenté. S'y oppose une évidence topique et sociologique : les cavaliers s'enorgueillissent de leurs conquêtes de filles de cabaretiers, mais songent rarement à en faire leurs femmes.

L'histoire familiale ne présenterait pas d'issue, la société étant ainsi faite que les jeunes femmes du peuple peuvent difficilement sortir de leur condition si ce n'est en devenant courtisanes. Le préalable d'une telle échappée ne serait autre que l'éducation, principe réformateur que les républicains épris de justice sociale ont à cœur. La personnalité de ces deux enfants laisse deviner l'absence des petits jeux qui auraient pu les conduire vers d'autres destins. Ils ont probablement subi le même sort que leur Benjamin de frère. L'évocation n'est pas sans résonances personnelles possibles : le poète au père militaire décédé n'a sans doute échappé à ce destin que grâce à l'argent fourni par la tante Lolotte et encore, on peut se demander si sa mère égocentrique s'est réellement occupée de lui.

La famille digitale a ceci d'ironique que par sa signification populaire, la giroflée à cinq doigts n'est ni un chatouillement complice, ni une douce caresse, l'idée de caresses étant présente, mais sous des formes négatives ou antiphrastriques. Comme n'ont pas manqué de le relever tous les commentateurs, le titre renvoie à l'idée d'une gifle ou d'un coup, l'expression *giroflée à cinq feuilles* ou à *plusieurs feuilles* étant accompagnée du verbe *girofléter* ou *girofléter*, selon les orthographes respectives de Lorédan Larchey et Alfred Delvau, le premier citant Balzac (et Restif de la Bretonne pour une attestation qu'il date de 1783 de la locution *giroflée à cinq feuilles*), le second lui attribuant l'invention même du verbe<sup>41</sup>. Ces expressions sont souvent boudées par les dictionnaires conventionnels mais apparaissent dans les dictionnaires consacrés au français populaire ou argotique<sup>42</sup>. Le cas d'espèce linguistique était peut-être d'autant plus intéressant pour Bertrand que le signifiant *giroflée* renvoie au signifié « gifle », anticipé par le verbe *soufflète* au deuxième paragraphe, mais aussi au signifiant *gifle* (*GIROFLÉE*)<sup>43</sup>.

L'ironie provient non seulement de l'écart entre le sens floral de cette giroflée de Harlem et son sens pugilistique, mais aussi de l'antithèse que cette seconde acception contribue à ce grinçant travestissement du jeu parental complice. On est moins proche d'une tendresse tactile que de la fessée. R. Sauvé rapproche à juste titre les cinq doigts qui forment une fleur des cinq plaies de la fleur de la passion dans le texte précédent, *Le*

---

indices montrent Emma en difficulté devant des travaux manuels tenus pour prototypiquement féminins comme dans son goût pour les cavaliers, de valse, de cours d'équitation et bien entendu de ce que ces activités métaphorisent avec une discrète insistance dans le roman tout entier.

41 Le verbe apparaît par exemple dans *La Cousine Bette*, existait-il déjà au moment de la composition de *Gaspard de la Nuit* ?

42 Par exemple *Dictionnaire du bas-langage ou des manières de parler usitées parmi le peuple*, D'Hautel et F. Schoell, 1808, t. 2, s. v. : « GIROFFLÉE. Donner à quelqu'un une giroflée à cinq feuilles. Pour lui donner un soufflet. »

43 G. Kliebenstein : « "giroflée" = gifle + soufflet = mot-valise (cf. Rabelais et les "sorbonagres") ».

*marchand de Tulipes*<sup>44</sup>. K. Slott écrivait que le calembour du dernier paragraphe était une manière de chatouiller le lecteur... ou de lui envoyer une gifle en plein visage<sup>45</sup>, effet métalectique dont la force variera selon la susceptibilité ou le sens de l'humour du destinataire. Bertrand s'attaque à l'esprit de sérieux, celui du lecteur classique, mais aussi de tout romantique (comment ne pas penser à Sainte-Beuve ?) qui recherche dans la littérature un lyrisme autobiographique, une peinture philosophique (Rembrandt...) ou plus généralement une aspiration vers le sublime, conspuant le grotesque (Callot...) et *a fortiori* l'esprit potachique.

#### L'OGRESSE ET LE POISSON

Le choix du mot *ogresse*, à proximité de *cabaretier*, pousse à soupçonner chez la mère un rôle professionnel qui ne se limite pas à être tenancière de cabaret. Le substantif désigne en effet la « tenancière d'un établissement mal famé » ou plus précisément une « femme qui exploite des prostituées » selon la formulation du *TLFi*, qui cite Colette, mais aussi Vidocq, contemporain de Bertrand. Sue emploie le mot à la première page des *Mystères du Peuple* : « Un repris de justice, qui dans cette langue immonde s'appelle un *ogre*, ou une femme de même dégradation, qui s'appelle une *ogresse*, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne »).

La *merluche* est une « préparation alimentaire consistant en merlu, morue ou poisson du même genre, séchés au soleil et non salés. » (*TLFi*). Jacques Cellard et Alain Rey rappellent que le poisson salé était l'une des nourritures par excellence du pauvre au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup> et on n'a pas besoin d'attendre *Le Hareng saur* de Cros pour que l'on en tire des ressources comiques. Molière accorde à l'un des personnages de *L'Avare* le nom de « la Merluche », ce personnage se trouvant au cœur d'un dialogue auquel Bertrand fait peut-être allusion dans *L'Écolier de Leyde*<sup>47</sup>. Surtout, la Merluche est un homme.

Cette comparaison entre femme et poisson pourrait laisser entendre, pour peu que l'on rapproche les paragraphes symétriques 2 et 5, que la mère est une maquerele. Les femmes occupant cette profession bénéficieront bientôt d'autres qualifications comme *morue* (« MORUE. Femme de mauvaise vie, qu'on pourrait appeler – si l'ichthyologie [*sic*] ne s'y opposait pas formellement, la femelle du *maquereau*. », écrit Delvau dans son *Dictionnaire érotique moderne*, dont la première édition parut en 1864<sup>48</sup>, l'emploi du mot étant cependant daté de 1849 par Jacques Cellard et Alain Rey (*loc. cit.*). L'emploi dans le même sens de *merluche* (*TLFi*) serait probablement plus tardif mais le retard lexicographique habituel des dictionnaires est plus grand pour ce qui concerne les mots et locutions

---

44 Art. cité, p. 238.

45 Art. cité, p. 34, voir aussi 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. 57.

46 *Dictionnaire du français non-conventionnel*, Masson, Hachette, 1981, s. v. *morue*.

47 Comme nous l'a fait remarquer Georges Kliebenstein, la manière dont l'écolier sort « à reculons » avec ses « bas et chaussettes percés » rappelle sûrement un moment de *L'Avare* (Acte III, scène I) où Brindavoine et La Merluche se plaignent respectivement d'une « grande tache de l'huile de la lampe » aux « devants » de son pourpoint et d'avoir le « haut-de-chaussettes tout troué par derrière », si bien qu'on lui voit, « révérence parler... », tel endroit que l'on devine, à quoi Harpagon réplique qu'il faut « rang[er] cela adroitement du côté de la muraille, et présent[er] toujours le devant au monde ».

48 Slatkine Reprints, 1968, s. v.



populaires et argotiques. Une caricature de Grandville dans sa série *Carte vivante du restaurateur de Grandville* montrant deux personnages avec la légende « Un maquereau et une morue » semble bien jouer sur les acceptions en question dès 1831-1832<sup>49</sup>.

L'idée d'une allusion de ce type est renforcée, sous la forme d'une dénégation, lorsqu'on voit que la fille Zerbine « ne vend pas ses sourires aux cavaliers », ainsi peut-être que par le fait que le tenancier soit un « gras cabaretier flamand, d'humeur goguenarde et grivoise ». Le fait de ne pas vendre ses sourires peut vouloir dire qu'elle les accorde gratuitement mais aussi, comme nous le fait remarquer G. Kliebenstein, qu'elle vend autre chose, pour ceux qui n'ont pas envie de s'en tenir à une exploration aussi synecdochique de ses charmes.

\* \* \*

On a vu que pour K. Slott, le calembour de la fin est une claque au visage du lecteur. Pour François Kerlouégan, « la famille du cabaretier se transforme, par la grâce de la métaphore, en une fleur qui n'est pas sans évoquer l'un de ces bouquets qui constituent un sujet de prédilection de la peinture hollandaise », ce qui conforterait l'idée d'un devenir pictural des textes de « L'École flamande » : « tout s'immobilise dans l'art »<sup>50</sup>. Il est pourtant tout aussi possible de voir ici une « littéralisation de la métaphore »<sup>51</sup> : ce n'est pas seulement que la fleur métaphorise un coup, c'est d'abord que les doigts métaphorisent une famille, pour déboucher non pas sur l'idée d'une famille qui se tient comme les doigts d'une main, mais sur celle d'une violence qui peut se diriger contre d'autres personnes, ou tout aussi bien fleurir à l'intérieur de la famille. Si l'on peut juger comme Christian Leroy que les images du texte « témoignent d'une volonté de dépoétiser le lyrisme en prose traditionnel »<sup>52</sup>, on pourrait aussi y discerner une tentative allant dans le sens inverse, pour produire une autre forme de poéticité en prose, lisible pour peu que l'on considère non seulement Lamartine ou Vigny comme des poètes, mais aussi d'Assoucy et Scarron. Ainsi, comme l'observe G. Kliebenstein,

la pièce joue à renverser la sagesse parémique : « se tenir comme les (deux) doigts de la main » ; elle repose, à ce titre, sur l'inversion ironico-sarcastique d'un « hypogramme » (Riffaterre), pulvérise le « parangon stéréotypique » de l'entente

---

49 Voir l'excellente analyse de Laurent Baridon qui montre comment Grandville apparente les deux personnages physiognomoniquement aux deux espèces (« La *Carte vivante du restaurateur de Grandville* : les appétits d'une période de crise », in *La Cuisine de l'œuvre au XIX<sup>e</sup> siècle. Regards d'artistes et d'écrivains*, éd. Éléonore Reverzy et Bertrand Marquer, Presses universitaires de Strasbourg, 2013, p. 114 et reproduction de la caricature p. 110, fig. 3).

50 « Étude littéraire [du Livre I] », in *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit*, éd. Sylvain Ledda et Aurélie Loiseleur, CNED/PUF, 2010, p. 162. Le même critique propose un rapprochement entre la cabaretière qui « caresse la bouteille dont elle est amoureuse » et porte un "marmot pleureur" à la ceinture de *La Fête du haricot* (1668) [...] » de Jan Steen. » (*ibid.*, p. 158). Dans le tableau en question, où figure notamment un joueur de *rommelpot*, la femme au centre a certes l'air d'avoir trop bu, une cruche à la main, mais elle n'a rien à voir avec la femme sèche comme une merluche du texte de Bertrand et loin d'être une incarnation de la privation affective, le plus petit enfant, roi couronné de la fête, bénéficie des égards souriants des adultes.

51 Comme le rappelle Richard Sieburth, Todorov a mis en évidence le rôle de la littéralisation de la métaphore dans la littérature fantastique, observant que cette question se pose, pour *Gaspard*, bien au-delà de la question du fantastique, citant justement en exemple *Les Cinq doigts de la main* (« *Gaspard de la Nuit*. Prefacing genre », *Studies in Romanticism*, XXIV, 2, été 1985, p. 244-245 n. 10).

52 *La poésie en prose française du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Histoire d'un genre*, Champion, 2001, p. 139.

affectueuse (« les doigts de la main ») – fait un « pied de nez » (ou donne une gifle) à la doxa. C'est là le « secret » et la violence du texte ; la métaphore est une gifle au syntagme figé : « comme les doigts de la main » (ailleurs, le figement subliminal : « comme larrons en foire » semble, lui aussi sujet, à caution). Le renversement para-doxal est un scandale.

Le portrait familial s'apparente à une manière de caricature ou d'image d'Épinal humoristique. Il s'éloigne des représentations plus ou moins réalistes de l'École flamande tant qu'on garde à l'esprit *visuellement* la main tandis que si l'on s'en tient à la famille, tout pourrait figurer dans une peinture de cette école. L'image est ludique mais elle donne expression à une idée humaniste et sociale de la famille et de l'éducation, loin de toute idée d'une finalité exclusivement formelle de la culture. Que cette giroflée soit « la plus mirobolante [...] qui ait jamais brodé les parterres de la noble cité de Harlem » revient à dire que cette famille est le plus beau fleuron à la couronne de la ville. L'idée qu'elle puisse être le parangon de cette « noble cité » (nous soulignons) est sociologiquement incongrue (cette famille est plébéienne) et moralement ironique (elle est plutôt ignoble). Mais c'est cette vie populaire, avec ses joies simples, sa vulgarité et ses animosités, que présentent tant de Bambochades et de peintures de l'École flamande. N. Ravonneaux nous fait remarquer que cette giroflée peut être mirobolante en partie parce que, « dans l'univers de *Gaspard de la Nuit*, elle n'est pas d'abord une fleur de parterres », mais, prototypiquement, de ruines<sup>53</sup> ou d'endroits dépourvus précisément de culture(s) comme dans *Sur les rochers de Chèvremorte* : contrairement à la mère et à son nourrisson, cette fleur souffre moins de la soif que de la privation de soleil.

Le terme *mirobolante* même est sans doute rare à l'époque, le *TLFi* donnant 1838 comme première attestation et le *DHLF* 1836, sans indiquer sa source<sup>54</sup> (mais en indiquant que l'adjectif est « précédé par *mirobolard* (1767, en parlant d'un médecin) » : « l'adjectif qualifie ce qui est merveilleux, mais trop beau pour être vrai, avec une valeur voisine de *mirifique*<sup>55</sup> ». Telle est bien la portée de l'adjectif dans ce passage, assimilant le travail délicat de la broderie au fait de porter une très grosse claque. En même temps l'expression « mirobolante giroflée » produit la rencontre curieuse d'une fleur et d'un « terme populaire<sup>56</sup> issu du nom d'un fruit de l'Inde »<sup>57</sup>, le mot étant « tiré par plaisanterie de *myrobolan*, fruit utilisé dans les préparations pharmaceutiques » [*TLFi*]. Faut-il rappeler qu'il en allait de même pour les clous de girofle ? On comprend en tout cas que l'expression « mirobolante giroflée » peut être l'humoristique boniment proclamant implicitement les qualités de cette mirobolante pièce à six paragraphes, rejoignant la réflexivité de l'enseigne. Le texte ressemblerait à l'un de ses contenus comme l'enseigne au propriétaire, comme le damoiseau de Luynes à son chardonneret (*Le Falot*). On peut aussi, avec G. Kliebenstein, penser que « le 6-paragraphe figure l'image tératologique (diabolique) d'une main à six

---

53 Comme dans les *Fleurs animées* de Grandville en 1846 ou chez Chateaubriand, sous la forme du *violier* dans *René*, rappelé dans l'évocation de Gaspard dans le prologue, « accoudé sur le parapet d'un bastion en ruines » [JB 78], chez Saintine, ou encore Rimbaud...

54 Il ne doit pas s'agir de ce texte car le *TLFi* donne comme point de référence la date de la première édition (ou plutôt à plus d'une reprise 1841).

55 Cf. les mises en scène de mains surnaturelles et notamment de la main de gloire post-nervalienne dans *L'heure du sabbat*.

56 Si ce terme aura des résonances familières par la suite, son registre d'emploi à l'époque de Bertrand reste, sauf erreur, à circonscrire. Il pourrait s'agir au contraire d'un terme déjà employé mais abscons pour le lecteur populaire.

57 M. Parent, *op. cit.*, p. 32.

doigts ».

Le texte même *Les Cinq doigts de la main* est-il une broderie délicate ou une pièce dégrossie à la hache, qui ne fait pas dans la dentelle ? Au lecteur de juger, mais en tout cas le texte conspire à le faire réagir, à entrer dans le jeu avec ce livre que l'auteur espère mettre entre les mains de futurs lecteurs, qui ne doivent pas tourner trop vite les pages de leurs doigts d'adultes. Si cette opération a réussi, Bertrand sera parvenu à sortir un instant du cercle vicieux de la misère affective dessiné par *Les Cinq doigts de la main*, en faisant concrètement la promotion du jeu littéraire et du jeu tout court. Et si le lecteur joue ensuite avec ses enfants, leur chante et leur lit des contes, *Gaspard* aura œuvré diaboliquement en faveur du bonheur humain, et peut-être alimenté subrepticement des vocations de poète<sup>58</sup>.

STEVE MURPHY

---

<sup>58</sup> On se souviendra de l'importance que Baudelaire assigne au jeu dans l'éclosion de l'imagination de l'enfant et de la sensibilité artistique dans sa « Morale du joujou ».