GASPARD DE LA NUIT: UNE POÉSIE HYBRIDE

KOPOIN KOPOIN FRANCOIS
Enseignant-Chercheur
Université Félix-Houphouët-Boigny−Côte D'ivoire
Lettres Modernes (Poésie française)
kopoinlecrivain@gmail.com

Résumé

Bien plus qu'un simple recueil, Gaspard de la Nuit s'impose comme un véritable laboratoire stylistique où Aloysius Bertrand défie les conventions et tisse une esthétique novatrice. Ce chef-d'œuvre, oscillant entre romantisme, symbolisme et préfiguration du surréalisme, ne cesse de résonner à travers le temps, enrichissant la poésie d'une texture hybride et transgénérique. Notre étude explore cette richesse sous trois angles complémentaires. D'abord, une analyse stylistique inspirée des travaux de Fromilhague et Sancier-Château met en lumière la manière dont Bertrand sculpte l'expression des émotions et la charge symbolique de ses images, révélant leur rôle fondamental dans la dynamique du texte. Ensuite, l'empreinte du romantisme et du symbolisme est examinée à travers son dialogue avec l'univers du rêve et du merveilleux, conférant au recueil une profondeur onirique où chaque tableau littéraire se déploie comme une scène mouvante. Enfin, une approche transgénérique permet de démontrer comment Bertrand fusionne les registres et les formes, érigeant son œuvre en espace de métamorphose poétique, anticipant les audaces du XXe siècle. Par cette exploration, Gaspard de la Nuit s'affranchit des limites d'un genre figé et s'impose comme un palimpseste littéraire, où l'écho du passé se mêle aux élans du futur. Bertrand, en virtuose des mots, insuffle à la poésie une liberté formelle et une profondeur esthétique qui traversent les époques, affirmant son héritage comme une source inépuisable d'inspiration et de renouvellement.

***Mots clés** : Hybridité; Esthétique; Romantisme; Symbolisme; Surréalisme; Stylistique; Transgénéricité*

Abstract

Far more than a simple collection of poems, Gaspard de la Nuit *stands as a*

REVUE **ARCHIVES INTERNATIONALES _ CCA CONGO** *Vol 2N° 5 _ Octobre 2025*

genuine stylistic laboratory in which Aloysius Bertrand defies convention and weaves an innovative aesthetic. This masterpiece—oscillating between Romanticism, Symbolism, and a foreshadowing of Surrealism—continues to resonate across time, enriching poetry with a hybrid, transgeneric texture. Our study explores this richness from three complementary perspectives. First, a stylistic analysis inspired by the work of Fromilhague and Sancier-Château highlights the way Bertrand sculpts the expression of emotion and the symbolic charge of his imagery, revealing their fundamental role in the text's dynamic. Next, the imprint of Romanticism and Symbolism is examined through the work's dialogue with the realm of dreams and the marvelous, lending the collection a oneiric depth in which each literary tableau unfolds like a moving scene. Finally, a transgeneric approach demonstrates how Bertrand fuses registers and forms, turning his work into a space of poetic metamorphosis that anticipates the audacity of the twentieth century. Through this exploration, Gaspard de la Nuit *frees itself from the confines of any fixed genre and asserts itself as a literary palimpsest, where echoes of the past intermingle with impulses toward the future. Bertrand, a true virtuoso of language, infuses poetry with a formal freedom and aesthetic depth that traverse the ages, affirming his legacy as an inexhaustible source of inspiration and renewal.*

Keywords: *Hybridity; Aesthetic; Romanticism; Symbolism; Surrealism; Stylistics; Transgenericity*

Introduction

Dans la première moitié du XIXe siècle, la poésie française s'ouvre à une effervescence créative où les traditions vacillent sous l'élan des audaces nouvelles. Au cœur de cette mutation, *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand surgit comme une œuvre inclassable, à la croisée des influences et des métamorphoses stylistiques. Ce recueil hybride déconstruit les catégories établies: la prose se fait vers, l'image devient musique, et le langage se métamorphose en alchimie. Bertrand y déploie une esthétique qui, tout en s'inscrivant dans la sensibilité romantique, scintille des éclats du symbolisme naissant et préfigure les audaces surréalistes.

Loin d'une poésie figée, *Gaspard de la Nuit* est une matière mouvante, insaisissable, qui épouse tour à tour la forme d'un tableau, d'un fragment d'histoire ou d'un songe aux contours troubles. Cette polyphonie repose sur une harmonie des contrastes : le croisement des registres et l'évocation de divers genres littéraires enrichissent la cadence poétique de Bertrand. En orchestrant une fusion des influences, il fait de son recueil un laboratoire de formes nouvelles, un théâtre d'ombres et de lumières où le narratif dialogue avec le pictural et le musical.

Précurseur et visionnaire, Bertrand refuse de se soumettre aux conventions et forge une poésie qui transcende les frontières entre narration et musicalité. Son empreinte dépasse son époque et résonne bien au-delà de la nuit, dans les vers de Baudelaire qui reconnaîtra en lui une influence capitale, et dans les audaces surréalistes de Breton qui y verront une matrice féconde. Ainsi, Bertrand apparaît non seulement comme un maître des illusions, mais aussi comme un passeur, ouvrant à la poésie des horizons inédits.

Dans un ballet de mots où chaque pas est une «fantaisie à la manière de Rembrandt et de Callot»[1], Bertrand invite à une valse entre le tangible et l'ineffable. *Gaspard de la Nuit* n'est donc pas seulement un recueil de poèmes en prose: il est une galerie d'art où chaque poème devient un tableau, une scène de théâtre où chaque strophe est un acte. Reconnaissant Hugo et Gautier comme ses prédécesseurs, Bertrand ne se contente pas de marcher dans leurs pas ; il façonne son propre chemin, pavé d'audace et d'inventivité, donnant vie à une œuvre qui est à la fois hommage et révolution. C'est dans cette perspective que sera exploré le sujet suivant:

«*Gaspard de la Nuit*: une poésie hybride»

Il s'agira de voir comment Bertrand tisse une toile complexe et multicolore, mêlant genres et styles pour composer

[1] Référence au corpus de notre article dont le titre complet et originel est: *Gaspard de la Nuit sous-titré «Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot»*

REVUE **ARCHIVES INTERNATIONALES _ CCA CONGO** *Vol 2N° 5 _ Octobre 2025*

une symphonie littéraire qui défie les conventions traditionnelles du poème en prose. La problématique qui structurera cette étude sera la suivante:

En quoi *Gaspard de la Nuit* reflète-t-il les tensions esthétiques du XIXe siècle?

Comment ce recueil annonce-t-il, par ses audaces formelles et son imaginaire, les expérimentations poétiques du XXe siècle?

Pour éclairer cette réflexion, une analyse des procédés stylistiques sera menée. L'ouvrage *Introduction à l'analyse stylistique* de Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château (2004) servira de guide pour décrypter l'expression des émotions et les symboles que Bertrand tisse à travers son œuvre. Ces symboles, éclats de sens, révèleront la portée profonde de chaque image littéraire.

Cette étude explorera également le voile du romantisme et du symbolisme, ces composantes qui, en flirtant avec le surréalisme, imprègnent le recueil d'une texture onirique singulière. Enfin, une approche stylistique permettra d'examiner comment Bertrand, véritable alchimiste du verbe, fusionne registres et genres, en façonnant un héritage littéraire d'une richesse et d'une diversité remarquables.

Cette exploration, articulée en trois axes, offrira une plongée dans les profondeurs de *Gaspard de la Nuit*, révélant ses fondements poétiques et sa nature intrinsèquement hétéroclite, transgénérique, pour mieux saisir ses influences littéraires postérieures.

I. Les fondements poétiques de *gaspard de la nuit*

Dans l'ombre du passé médiéval, Aloysius Bertrand tisse une toile de mots qui donne vie à *Gaspard de la Nuit*, recueil majeur du XIXe siècle par son audace formelle et son imaginaire foisonnant. Soixante-six poèmes en prose s'y épanouissent tels

REVUE **ARCHIVES INTERNATIONALES _ CCA CONGO** *Vol 2N° 5 _ Octobre 2025*

des joyaux d'encre, mêlant le romantisme noir, le gothique et les visions oniriques. Bertrand y peint une époque révolue avec une intensité presque picturale, qui fait de son œuvre une véritable «chambre d'échos» des rêves et cauchemars de son siècle.

Des critiques, parmi lesquels Luc Bonenfant, ont souligné la manière dont Bertrand a brouillé les frontières entre récit et poésie, jouant de la brièveté et de la densité pour défier les conventions. Ses analyses de poèmes comme «La Poterne du Louvre» ou «La Viole de Gamba» montrent comment le texte oscille entre narration et pure suggestion lyrique, ouvrant la voie à une nouvelle manière d'habiter la prose poétique. Ce «laboratoire formel», selon l'expression de Jean Starobinski, annonce les bouleversements esthétiques qui conduiront du romantisme au symbolisme, puis au surréalisme.

I.1. Gaspard de la Nuit: une base romantique

Dans l'œuvre envoûtante d'Aloysius Bertrand, l'imaginaire médiéval se déploie en clair-obscur, à la manière d'un vitrail traversé par des éclats de nuit. Le Moyen Âge, cher aux romantiques, ne s'y réduit pas à un décor pittoresque : il devient le théâtre d'un fantastique qui flirte avec le réel, un espace de projection où les hantises modernes prennent forme dans les figures du passé. Bertrand s'inscrit ainsi dans une lignée poétique qui va de Victor Hugo (*Les Orientales*, 1829) à Gérard de Nerval (*Les Chimères,* 1855), pour qui l'histoire est moins une chronologie qu'un réservoir de visions, de symboles et de vertiges.

Ce goût du «romantisme noir»[2], analysé par Mario Praz dans son étude fondatrice *La chair, la mort et le diable dans la littérature romantique* (1930), irrigue tout le recueil. Il s'exprime dans la fascination pour les ruines, les clochers solitaires, les châteaux hantés, les créatures difformes ou

[2] Le «romantisme noir» est un sous-genre littéraire et pictural du romantisme, qui se caractérise par une vision du monde sombre, du diable, de la violence et du surnaturel.

REVUE ARCHIVES INTERNATIONALES _ CCA CONGO Vol 2N° 5 _ Octobre 2025

légendaires, autant de motifs qui traduisent une quête de l'invisible, une plongée dans les zones liminaires de la conscience. Bertrand ne se contente pas d'illustrer ces figures : il les réinvente dans une prose poétique qui conjugue le baroque et le gothique, l'ironie et le sublime.

Dans «Le Nain», l'un des joyaux du recueil, Bertrand explore la marginalité et l'isolement, deux thèmes chers au romantisme. Le personnage difforme, enfermé dans un château ancestral, devient l'emblème d'une intériorité tragique, prisonnière d'un amour inaccessible. Ce motif de la laideur comme miroir de l'âme, que l'on retrouve chez Baudelaire dans « Les Sept Vieillards » (Les Fleurs du mal, 1857), révèle une esthétique du contraste : la difformité physique devient le signe d'une profondeur spirituelle, d'une blessure ontologique. Le château, sombre et silencieux, fonctionne comme une métaphore de l'enfermement psychique, à la manière des décors oppressants chez Hoffmann ou Poe — deux auteurs que Baudelaire traduira et célébrera.

La danse macabre de «La Ronde sous la cloche», où douze magiciens invoquent l'orage avant de périr, offre un tableau d'épouvante qui rappelle les gravures hallucinées de Jacques Callot et les visions dantesques d'Aurélia de Nerval. Ce texte condense l'héritage du romantisme noir : l'art de faire surgir les spectres, les peurs archaïques, les figures de la transgression pour sonder les recoins les plus sombres de l'âme humaine. La ronde devient rituel, la cloche devient seuil, et l'orage, métaphore du chaos intérieur. On y lit une esthétique de la convulsion, de la démesure, qui préfigure les hallucinations du symbolisme et les vertiges du surréalisme.

Ainsi, Gaspard de la Nuit ne se contente pas d'illustrer le romantisme noir: il en propose une version intensifiée, stylisée, où la prose devient incantation, où le passé devient tremplin vers l'inconnu. Bertrand, en poète alchimiste, transforme les ruines en visions, les difformités en révélations, les sortilèges en

métaphores de l'angoisse moderne. Il ouvre une voie qui sera reprise par les poètes du XXe siècle, de Michaux à Artaud, pour qui l'écriture est toujours une traversée des ténèbres.

De Michaux à Artaud, cette traversée des ténèbres prend des formes aussi diverses qu'intensément viscérales. Michaux, dans *Plume* (1938) ou *L'Infini turbulent* (1957), explore les confins de la conscience, les spasmes de l'identité, les hallucinations du moi en dissolution : son écriture, faite de secousses et de fulgurances, prolonge l'incantation bertrandienne en une cartographie intérieure du chaos. Artaud, quant à lui, dans *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947) ou *L'Ombilic des limbes* (1925), pousse l'expérience jusqu'à la déchirure du langage lui-même : sa prose, convulsive et prophétique, fait du verbe un cri, une convulsion, une exorcisation. Tous deux héritent de Bertrand cette volonté de faire de l'écriture non un ornement, mais une épreuve — une alchimie noire où le style devient symptôme, et la page, théâtre d'une lutte contre l'indicible.

I.2. Des étincelles du symbolisme dans Gaspard de la Nuit

Si le romantisme constitue le socle formel et thématique de l'œuvre, on y perçoit clairement l'amorçage d'une esthétique symboliste, non comme simple filiation chronologique, mais comme une mutation profonde du regard. Là où le romantisme s'attarde sur l'émotion et l'évocation pittoresque, Bertrand densifie l'image jusqu'à la faire fonctionner comme un centre de signification autonome: ses images ne décrivent pas seulement, elles se répondent en réseau de correspondances, procédé que Baudelaire théorisera et Mallarmé poussera plus loin. L'effet est celui d'une écriture-vitrail: chaque motif laisse filtrer une lumière intérieure qui transforme l'objet en emblème (la mer, la nymphe, le nain, le sabbat), signes ouverts, polysémiques, toujours prêts à se renverser.

REVUE ARCHIVES INTERNATIONALES _ CCA CONGO Vol 2N° 5 _ Octobre 2025

Cette poétique de la correspondance s'appuie sur plusieurs procédés littéraires que l'on peut isoler: l'analogie insistance (juxtapositions surprenantes), l'économie de l'explicite (l'implicite laissant place à l'interprétation), et une syntaxe qui privilégie l'image éclatée au récit linéaire. Ainsi la figure de Gaspard, double énigmatique qui livre un manuscrit hanté, fonctionne comme une allégorie de l'artiste-symboliste: médiateur entre visibles et invisibles, il incarne ce que Baudelaire appelait la vocation de «révélateur» des correspondances. On retrouve aussi chez Bertrand une «musicalité» suggestive plutôt que métrique, proche de l'orientation prosodique du symbolisme où le son participe à la signification.

Sur le plan iconographique, le sous-titre («à la manière de Rembrandt et de Callot») n'est pas seulement décoratif : il affirme une poétique de clair-obscur et de déformation. Rembrandt pour le modelé lumineux qui fait surgir l'âme dans l'ombre; Callot pour la caricature grotesque, l'exagération baroque qui transforme la figure en archétype. Ces références placent Bertrand dans une lignée interartistique: comme une toile, le poème porte une surface et une profondeur technique que plus tard Paul Valéry et les symbolistes reprendront en parlant de "poème-image".

Pour ancrer cette parenté symboliste, on peut convoquer d'autres voisins littéraires : outre Baudelaire et Mallarmé, la nostalgie métaphysique de Nerval (les visions comme germes d'un sens secret), l'obsession des correspondances chez Leconte de Lisle, et la suggestion morbide chez Villiers de l'Isle-Adam. Ces affinités montrent que *Gaspard* n'est pas seulement antérieur au symbolisme : il l'annonce en acte — par une pratique imagière qui transforme le paysage en hiéroglyphe.

I.3. Gaspard de la Nuit *et les traces du surréalisme*

Au-delà de l'anticipation symboliste, *Gaspard de la Nuit* porte des gestes esthétiques qui préfigurent le surréalisme. Ce n'est pas seulement le mélange de rêve et de réel qui frappe, mais la manière dont Bertrand laisse advenir des images « involontaires » — surgissements brusques, apparitions qui se présentent comme des brisures du sens ordinaire. Ces «fulgurances» s'apparentent à l'automatisme et aux trouvailles poétiques que Breton et ses amis valoriseront : l'image comme trace d'un dehors de la conscience.

On peut analyser ce pré-surréalisme selon trois axes interprétatifs. D'abord, la logique du déplacement et de l'incongru: chez Bertrand, l'objet bascule souvent dans un autre registre (l'humain devient chimère, l'animal prescrit une leçon métaphysique), ce qui préfigure la stratégie surréaliste de dépaysement. Ensuite, la mise en scène du merveilleux quotidien : la rue, la nuit, la mer deviennent des lieux de révélations imprévues — la « réalité » se fissure et laisse passer des visions. Enfin, la dramatisation de l'obsession et du retour (répétitions d'images, d'appels comme celui d'Ondine) qui crée un effet d'aimantation semblable aux « récits d'apparitions » chers à Breton.

Il est utile de compléter cette lecture par des comparaisons précises: la «présence» insistante d'objets qui semblent parler rappelle les «chutes» d'un Rimbaud plus hallucinatoire ; les apparitions nocturnes de *Gaspard* renvoient, par la tonalité et l'étrangeté, à certains passages de Nerval (notamment *Aurélia*) où le rêve ordinaire se mue en mythe personnel. De même, la fusion interartistique, désir d'un art total, trouve des échos chez les surréalistes: collages, poèmes-objets, photomontages procèdent du même appétit de contaminer les médias pour libérer l'imaginaire.

Sur le plan théorique, l'on peut enrichir l'interprétation par une lecture psychanalytique (sans en faire une seule grille

REVUE ARCHIVES INTERNATIONALES _ CCA CONGO Vol 2N° 5 _ Octobre 2025

herméneutique): la répétition des figures nocturnes et la diégèse du double (Gaspard lui-même) ouvrent la voie à une lecture de la création comme acte de mise en scène de l'inconscient. Les «images involontaires» sont dès lors non seulement esthétiques mais aussi psychiques : vestiges d'un trauma, projections d'un désir inavoué, ou dispositifs de sublimation. Cette lecture rejoint des analyses de Maurice Blanchot (qui voit dans l'œuvre «-limite» un lieu de dépassement du sujet) et annonce l'intérêt surréaliste pour l'exploration des couches archaïques de la conscience.

En convoquant d'autres références (Max Ernst pour les collages, Lautréamont pour l'heuristique de l'analogie déconcertante, Breton pour la théorisation du merveilleux), l'on mesure mieux comment *Gaspard* fonctionne comme une «plaque tectonique» littéraire: il fragmente les certitudes du XIXe siècle et contribue, par osmose, à faire advenir des pratiques poétiques qui domineront le XXe. Plutôt qu'un simple précurseur, Bertrand apparaît comme un pivot, un alchimiste du verbe dont l'invention formelle irrigue symbolisme et surréalisme.

II. Harmonie des contrastes: le style de la polyphonie dans *gaspard de la nuit*

Dans l'antre des mots, le *Trésor de la langue française*, tel un alchimiste des lettres, éclaire la notion de «polyphonie» d'une aura mystique. C'est l'art subtil de tisser ensemble des lignes mélodiques, des voix et des parties qui, bien que distinctes, s'entrelacent en une harmonie complexe. Ici, la polyphonie se révèle l'essence même de la diversité littéraire, un prisme à travers lequel émergent des formes et des genres d'une richesse infinie. En effet, dans l'ombre des coulisses, les critiques ont levé le voile sur l'essence théâtrale de *Gaspard de la Nuit*, éclairant d'un projecteur les toiles de fond de l'évolution

REVUE ARCHIVES INTERNATIONALES _ CCA CONGO Vol 2N° 5 _ Octobre 2025

du poème en prose. Dans son ouvrage pionnier, Christian Leroy (2001) retrace l'histoire de ce genre depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, tandis que Nathalie Vincent-Munnia (1994), érudite du XIXe siècle, plonge dans les abysses des problématiques génériques et sociopoétiques qui se dessinent aux frontières de l'époque.

Ces explorations, telles des lanternes dans la nuit, révèlent les influences cachées derrière l'ascension d'auteurs tels que Bertrand. Ses « fantaisies », tel un miroir, reflètent les phénomènes culturels du XIXe siècle, tout en défiant les classifications rigides du poème en prose. Luc Bonenfant (2004) déclare sans équivoque que les œuvres de Bertrand sont des joyaux de poésie en prose. Dans son analyse méticuleuse, il déshabille les textes de Bertrand, les expose d'abord comme des récits, puis les drape de la nouveauté d'une nouvelle, avant de les couronner enfin de l'auréole du poème en prose. Il s'agit d'une quête quasi musicale: percer le mystère de leur architecture interne, scruter la brièveté, la densité et l'unité qui les composent.

Bertrand, architecte de mots, a bâti un édifice littéraire qui défie les lois de la gravité poétique. Il rompt avec les chaînes de la versification, libérant la poésie des carcans de la rime et du mètre. Avec audace, il fusionne les registres de langue et convoque les muses d'autres genres littéraires, tissant ainsi une trame d'une richesse inouïe. De ce point de vue, il annonce les expériences du *Spleen de Paris* de Baudelaire (1869), où la prose poétique devient laboratoire d'alliages formels, et préfigure les tentatives mallarméennes de brouiller la frontière entre musique et littérature.

II.1. Mélange de registres et évocation de divers genres littéraires

Dans l'antre de la nuit, le poète, tel un alchimiste des mots, fusionne avec audace les registres lyrique, épique,

REVUE **ARCHIVES INTERNATIONALES _ CCA CONGO** *Vol 2N° 5 _ Octobre 2025*

fantastique et ironique, tissant une étoffe littéraire aux mille reflets. Le lyrisme, écho des émotions intimes, se pare de musicalité et résonne dans l'âme comme une mélodie suspendue au temps. Ainsi, dans les méandres de *Gaspard de la Nuit*, se dévoile cette confession intime : «et je poursuivais d'autres songes vers le réveil.»(Aloysius Bertrand, 2005, p. 108).

Ce lyrisme, que l'on retrouve chez un Nerval de *Les Chimères* (1854), s'allie chez Bertrand à une véritable énergie épique. L'épopée, en effet, déploie sa grandeur dans une narration exaltante d'exploits collectifs:

«La foule se presse aux hôtelleries de la rue Bouchepot, aux étuves de la porte aux Chanoines…» (Aloysius Bertrand, 2005, pp. 18-19). Mais c'est aussi du côté du romantisme noir, qu'illustrent Hoffmann ou Poe, que s'enracine le fantastique bertrandien:

> «Il était nuit. Ce furent d'abord, ainsi j'ai vu, ainsi je raconte, une abbaye aux murailles lézardées par la lune… »(Aloysius Bertrand, 2005, p. 107).

La raison vacille, comme dans les contes d'Hoffmann (*L'Homme au sable*, 1816), et l'inexplicable surgit en une danse troublante. À ce triple registre s'ajoute l'ironie, fine lame qui tranche entre le dit et le non-dit:

«Il s'assied devant sa banque pour compter la monnaie d'un demi-florin; moi, pauvre écolier de Leyde…»(Aloysius Bertrand, 2005, p. 53).

Cette ironie, qui rappelle Voltaire ou l'esprit caustique d'un Sterne (*Tristram Shandy*, 1759), sert de contrepoint aux accents lyriques et au frisson du surnaturel. Bertrand, maître conteur, tisse également des récits, dialogues et descriptions ; chaque style d'écriture porte un univers propre. Dans « La Ronde sous la Cloche », il convoque le conte, où chaque poème devient une fresque narrative:

«Douze magiciens dansaient une ronde sous la grosse cloche de Saint-Jean…»(Aloysius Bertrand, 2005, p. 105).

Le dialogue, pont entre les âmes, donne voix aux ombres de la nuit. Scarbo, esprit malicieux, se joue de nos peurs:

«Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire…»(Aloysius Bertrand, 2005, pp. 247-248). Enfin, la description, d'une précision picturale, rivalise avec l'art des peintres flamands qui inspirent tant Bertrand:

«Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau…» (*Ondine*).

Cette écriture picturale fait écho à l'esthétique du tableau-poème que les symbolistes, de Mallarmé à Moreau, exploreront plus tard. Ainsi, *Gaspard de la Nuit* se lit comme une véritable symphonie littéraire: chaque note un genre, chaque mesure une scène, chaque mouvement une émotion.

II.2. Gaspard de la Nuit*: nid incubateur d'une pièce de théâtre?*

Pour aborder la structure thématique de l'œuvre, il est essentiel de rappeler que *Gaspard de la Nuit* se compose de six livres, ou «Fantaisies», chacun renfermant un nombre variable de pièces. Chaque pièce est subdivisée en quatre, cinq, six ou sept alinéas ou couplets. Un astérisque — symbole d'une pause prolongée ou d'une rupture — marque souvent la transition. Bertrand, comme le souligne Hermine Riffaterre (1983, p. 101), en fait une « condition sine qua non ».

La fantaisie VII, intitulée « La Viole de Gamba », peut être scindée en deux épisodes distincts : le premier décrit le musicien, le second, après l'astérisque, bascule dans un univers de pantomime. Des personnages de la Commedia dell'Arte[3] surgissent: la duègne Barbara, Monsieur Cassandre, Arlequin, Colombine… Luc Bonenfant (2002, p. 12) parle de « ces

[3] «Commedia dell'arte» est la désignation d'un genre de théâtre populaire italien né au XVIe siècle.

REVUE ARCHIVES INTERNATIONALES _ CCA CONGO Vol 2N° 5 _ Octobre 2025

personnages elliptiques» comme de références transparentes à ce théâtre populaire.

La trame de «La Viole de Gamba» est moins la représentation d'un état d'âme que la métamorphose de la musique en scène: les sons deviennent images, les cordes de la viole se muent en voix. L'astérisque agit comme un rideau qui s'ouvre, transformant le lecteur d'auditeur en spectateur, le faisant entrer dans ce que Bakhtine appellerait plus tard le « carnavalesque » (*L'Œuvre de François Rabelais*, 1965).

Cette frénésie, ce jeu de masques, rapprochent Bertrand du théâtre de la fête populaire autant que de la fantaisie romantique. On songe ainsi au *Fasnachtsspiel* de Goethe (*Jeu de carnaval*, 1774), à la farce shakespearienne de *Twelfth Night* (*La Nuit des rois*, v. 1601), ou encore aux pantomimes de Jean-Gaspard Deburau, figure majeure du théâtre du boulevard du crime dans les années 1820-1830. Cette veine carnavalesque, où l'excès côtoie le grotesque, brouille volontairement les hiérarchies entre art savant et culture populaire: l'«indigestion de Comédie italienne», selon le mot de Bonenfant, témoigne de cette effervescence.

Par ce mélange d'airs de fête et de poésie nocturne, Bertrand anticipe les audaces des dramaturges symbolistes qui, à la fin du XIXe siècle, feront de la scène un lieu de synesthésie. Chez Maurice Maeterlinck, par exemple, des pièces comme *Pelléas et Mélisande* (1892) ou *L'Intruse* (1890) transforment la parole en murmure musical et donnent au silence une puissance dramatique.

De même, Paul Claudel, dans *L'Annonce faite à Marie* (1912), poursuit cette quête d'une théâtralité où musique, mime et poésie se fondent. Ainsi, la dimension festive et masquée de *Gaspard de la Nuit* ne relève pas seulement du pittoresque romantique : elle ouvre la voie à un théâtre de l'allusion et de l'envoûtement, où l'image poétique devient un véritable acte

scénique, préfigurant le symbolisme et ses recherches sur la fusion des arts.

Ainsi, par le jeu savant des contrastes, registre lyrique et ironique, récit épique et fantastique, prose et théâtre, Bertrand invente une véritable polyphonie littéraire. *Gaspard de la Nuit* n'est pas seulement un recueil de poèmes en prose: c'est un laboratoire où s'éprouve, avant Baudelaire et Mallarmé, l'hybridation des formes et l'ouverture de la poésie à l'espace scénique, pictural et musical. Bertrand fait de la prose un orchestre où chaque voix, chaque silence, chaque rupture contribue à une harmonie multiple, anticipant ainsi les recherches esthétiques de la modernité.

III. Au-delà de la nuit: l'influence transcendante d'aloysius bertrand

L'influence d'Aloysius Bertrand, notamment à travers son œuvre majeure *Gaspard de la Nuit* (posthume, 1842), est indéniable dans la littérature française. À la croisée des héritages, il est souvent considéré comme le précurseur non seulement du symbolisme, mais aussi du surréalisme, ouvrant un chemin que suivront Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud et, plus tard, André Breton.

Par son art du poème en prose, ce « poème dramatique en miniature », pour reprendre la formule de Jules Claretie(1883), Bertrand a bouleversé la frontière entre récit et lyrisme. La liberté qu'il confère à la phrase poétique, l'attention musicale portée aux images et aux rythmes, annoncent à la fois la densité suggestive du symbolisme et la liberté visionnaire des avant-gardes du XXe siècle.

Charles Baudelaire a été profondément marqué par Bertrand, notamment dans sa capacité à transposer la musique en poésie, ce qui transparaît dans *Les Fleurs du Mal* (1857) mais surtout dans *Le Spleen de Paris* (publié en 1869). Chez

REVUE **ARCHIVES INTERNATIONALES _ CCA CONGO** *Vol 2N° 5 _ Octobre 2025*

Baudelaire, l'idée du poème en prose devient l'instrument d'une « poésie du quotidien », où la musicalité de la phrase rivalise avec celle du vers.
Quant à André Breton, chef de file du surréalisme, il trouve dans l'œuvre de Bertrand une source d'inspiration pour l'exploration de l'inconscient et du rêve, telle qu'exposée dans le *Manifeste du surréalisme* (1924). L'approche onirique et l'imaginaire hanté de Bertrand résonnent avec le projet de libérer l'expression artistique des contraintes de la logique. Ainsi, l'œuvre de Bertrand sert de fondation à la fois à la modernité poétique de Baudelaire et à l'aventure surréaliste de Breton.

III.1. Charles Baudelaire et Gaspard de la Nuit

Dans l'antichambre de son esprit, Charles Baudelaire, éveilleur de sens et architecte de l'âme moderne, rend un hommage vibrant à Aloysius Bertrand, ce maître de l'insaisissable qui a su capturer l'essence du poème en prose. Dans une lettre intime adressée à Arsène Houssaye, il confesse :

«J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant pour la vingtième fois du mois le fameux *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand que l'idée de tenter quelque chose d'analogue m'est venue. » (Baudelaire, 1973, p. 208)

Mais il précise aussitôt :

«Dès que j'ai commencé le travail, j'ai réalisé que non seulement je m'étais éloigné de mon modèle mystérieux et brillant, mais encore que je faisais quelque chose de singulièrement différent. » (ibid.)

Baudelaire reconnaît en Bertrand non seulement un précurseur mais aussi un catalyseur de sa propre invention poétique. S'il proclame Bertrand « patriarche du poème en prose », il affirme en même temps l'autonomie de son œuvre : *Le Spleen de Paris* s'inscrit dans une modernité urbaine et métaphysique qui dépasse l'esthétique romantique.

REVUE **ARCHIVES INTERNATIONALES _ CCA CONGO** *Vol 2N° 5 _ Octobre 2025*

La reconnaissance baudelairienne contribue directement à la redécouverte de Bertrand : Charles Asselineau, encouragé par Baudelaire, fait reparaître *Gaspard de la Nuit* en 1868 chez Poulet-Malassis. Théodore de Banville, dans *La Lanterne magique* (1883), salue à son tour le génie visionnaire de ce « poète pour poètes».

Dans cette filiation, Bertrand tisse une étoffe où rêve et tangible s'entremêlent, où visions nocturnes et distorsions du réel préfigurent les images hallucinées de Rimbaud (*Illuminations*, 1874) ou les « correspondances » de Mallarmé. Son audace typographique, ponctuations inattendues, ruptures de rythme, anticipe la liberté formelle que Mallarmé poussera à son paroxysme dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897).

III.2. Échos surréalistes : Bertrand à travers le prisme de Breton

Dans le silence des archives, l'éclat du nom de Bertrand résonne comme un talisman. André Breton, dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), voit en lui un «surréaliste dans le passé»:

«Face au surnaturel, l'homme ne peut qu'être envoûté ou terrifié. Même les plus incrédules habitent une demeure spirituelle hantée. Bertrand, avec finesse, nous projette du présent vers un passé où nos convictions s'effondrent comme des châteaux de sable. » (Breton, 1985, p. 36)

Breton souligne la puissance de l'étrange comme constante de l'expérience humaine. Il ne s'agit pas de faire de Bertrand un surréaliste avant l'heure, mais de reconnaître en son art une préfiguration des explorations de l'inconscient et du merveilleux. Comme le rappelle Jean-Claude Milner (1987), l'expression « surréaliste dans le passé » désigne moins un anachronisme qu'une disposition du passé à nourrir l'imaginaire moderne.

Cette lecture bretonienne se trouve en résonance avec d'autres avant-gardes: Max Jacob, dans *Le Cornet à dés* (1917), ou Pierre Reverdy dans *Les Ardoises du toit* (1918), prolongent à leur manière l'alliance du rêve et de la prose poétique esquissée par Bertrand. En cela, *Gaspard de la Nuit* s'impose comme un carrefour, un « texte-pivot » (selon la formule de Michel Murat) qui relie le romantisme finissant à la modernité poétique, de Baudelaire au surréalisme.

Conclusion

Gaspard de la Nuit, chef-d'œuvre inclassable d'Aloysius Bertrand, ne se contente pas d'ouvrir de nouveaux chemins esthétiques: il rappelle aussi, par sa seule existence, la fonction sociale et l'utilité profonde de la poésie. En mêlant prose et vers, en faisant dialoguer la tradition médiévale et l'audace moderne, Bertrand montre qu'une œuvre littéraire peut devenir un espace de résistance aux cadres établis et un laboratoire d'expérimentation intellectuelle.

Par la liberté qu'il accorde à la forme (typographie inventive, ponctuation expressive, hybridation des genres), il invite à repenser la manière d'écrire et, plus largement, de penser. Cette subversion poétique porte un message civique: l'imaginaire n'est pas un simple divertissement, il est un outil d'émancipation. En refusant les normes, Bertrand offre au lecteur une leçon de créativité critique, une invitation à interroger ses propres limites et à se libérer des conventions qui brident l'expression.

En cela, *Gaspard de la Nuit* agit comme un catalyseur pour les générations ultérieures (de Baudelaire aux surréalistes) qui y trouveront non seulement une source d'inspiration esthétique, mais aussi un modèle d'indépendance intellectuelle. Œuvre visionnaire, elle démontre que la poésie peut transformer notre rapport au réel: en éveillant la sensibilité, en aiguisant le

regard, en rappelant à chacun que l'art est un espace de liberté capable de bousculer les certitudes et d'ouvrir de nouveaux horizons collectifs. Ainsi, célébrer la bravoure créatrice de Bertrand revient aussi à reconnaître la portée sociale de sa démarche: une poésie qui, au-delà du plaisir esthétique, accomplit une mission durable d'émancipation de l'esprit.

Références bibliographiques

ARTAUD Antonin, 1925. *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard.

ARTAUD Antonin, 1947. *Van Gogh, le suicidé de la société*. Paris, Gallimard.

BANVILLE Théodore de, 1883. *La Lanterne magique*, Paris, Charpentier.

BAUDELAIRE Charles, 1973. «Lettre à Arsène Houssaye, Noël 1861», *Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

BAUDELAIRE Charles, 2017. *Le Peintre de la vie moderne*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

BERTRAND Aloysius, 2005. *Gaspard de la Nuit*, Paris, Flammarion.

BLANCHOT Maurice, 1955. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard.

BONENFANT Luc, 2002, *Le vers détourné*: *Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose*, in *Romantisme* n°123, pp.41 à 51.

BRETON André, 1985. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Folio.

CLARETIE Jules, 1883. *Poètes et romanciers*, Paris, Lemerre.

FROMILHAGUE Catherine et SANCIER-CHATEAU Anne, 2004, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris. Armand Colin.

HUGO Victor, 1829. *Les Orientales*, Paris, Renduel.

JACOB Max, 1955. *Le cornet à dés*, Paris, Gallimard.

LEROY Christian, 2001. *La Poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours*: *histoire d'un genre*, Paris, Editions Slatkine.
MALLARMÉ Stéphane, 1897. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Cosmopolis, Paris.
MICHAUX Henri, 1938. *Plume*, Paris, Gallimard.
MICHAUX Henri, 1957. *L'Infini turbulent*. Paris, Gallimard.
NERVAL Gérard de, 1855. *Aurélia*, Paris, Giraud et Dagneau.
PRAZ Mario, 1930. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, Paris, Denoël.
RIMBAUD Arthur, 1874, *Illuminations*, Bruxelles, Alliance typographique.
SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, 1993. «Aloysius Bertrand » in *Portraits littéraires*, coll. «Bouquins», Paris, Robert Laffont.
VINCENT-MUNNIA Nathalie, 1994. *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Thèse de Doctorat soutenue sous la Direction de Laudyce Rétat, Université Lumière-Lyon.