

# LA LETTRE DE DLF CHAMPAGNE - ARDENNE

DÉFENSE (ET PROMOTION) DE LA LANGUE FRANÇAISE CHAMPAGNE –  
ARDENNE

Secrétaire général – trésorier : Francis DEBAR

Courrier : DLF Champagne-Ardenne, M. F. DEBAR, 58 rue Fléchambault, B.P.355, 51062 REIMS Cedex

Lettre n° 55 - septembre 2007

Conférence de M. Jacques Dargaud : Aloysius Bertrand .....p 1

RÉUNION DU 14 AVRIL 2007

## Conférence de M. Jacques Dargaud

### ALOYSIUS BERTRAND, INITIATEUR DU POÈME EN PROSE

Le thème de cette conférence a pu surprendre, Aloysius Bertrand, contemporain des grands romantiques, étant un écrivain secondaire, qui n'a écrit qu'un seul recueil de valeur : *Gaspard de la nuit*.

Pour moi, ce choix a deux raisons, l'une subjective et personnelle, Bertrand ayant beaucoup parlé d'une ville, Dijon, qui m'est chère, et la seconde objective, Bertrand étant à l'origine d'un genre littéraire nouveau : le poème en prose. A ce titre il doit intéresser les amateurs de belles lettres.

Je vous précise que ce que vous avez entendu est une composition de Ravel\*, datée de 1908, intitulée *Gaspard de la nuit*, et inspirée du recueil du même nom que nous allons étudier. Il s'agit de la seconde partie : *le Gibet*.

## LA VIE D'ALOYSIUS BERTRAND ET SON ACTIVITÉ LITTÉRAIRE

---

**Louis Bertrand** naquit à Ceva, dans la province de Cuneo (Italie), le 20 avril 1807, de Georges Bertrand, lieutenant de la Gendarmerie impériale française, en poste dans cette ville, et de Laura Davico, fille du maire. Il avait à peine un an quand naquit son frère, Baltazar, cinq quand la famille se transporta à Spoleto (Ombrie), où Georges Bertrand fut envoyé comme capitaine.

En 1815, le père fut mis à la retraite par limite d'âge et s'installa à Dijon. C'est en vain qu'il avait fait une demande pour conserver un emploi en tant qu'officier de réserve. La famille, agrandie encore par la naissance d'un troisième garçon, se trouvait sans autre moyen de subsistance que la pension du père.

Heureusement la sœur de Georges Bertrand, que Louis appelait la « Tante Lolotte », pourvut à l'instruction des enfants et, en 1818, elle envoya Louis et Baltazar au Collège royal de Dijon.

Voici comment le décrira plus tard un de ses camarades : « *Bertrand se mêlait rarement aux jeux bruyants de ses condisciples... Une humeur inquiète, une sorte de sauvagerie et de fierté natives, unies à une extrême douceur, l'entraînaient dans les lieux écartés, où il laissait libre cours à ses rêveries. Il allait, seul, le nez au vent, les mains dans les poches, s'asseoir sous le vaste peuplier noir du jardin de l'Arquebuse* ».

Il était bon élève ; il obtint des prix de « discours français ».

Il sortit du collège en 1826 ou 1827 (on ne sait exactement) ; sa famille s'établit dans la rue Crébillon. : « *C'est dans une misérable mansarde de la maison de la rue Crébillon que Louis Bertrand, ses études terminées, déjà tourmenté par la muse, passait ses journées, mélancoliquement replié sur lui-même* » dira son frère (Lettre de Frédéric Bertrand, datée de 1886 et adressée à M. Chaboëuf).

De fait, dès la fin de 1826 il commença à écrire ses premiers textes qui furent publiés dans le journal *Le Provincial* et qui, après d'innombrables modifications, firent partie de *Gaspard de la nuit*. C'est également cette année-là qu'il entra à la « Société d'études », association dont la devise était « étude et amitié ». Il en devint même vice-président, mais il ne manifesta pas beaucoup de zèle dans cette charge.

Son père mourut en 1828.

Bertrand, malgré son jeune âge (il avait environ vingt ans), devint le premier directeur du *Provincial*, journal local, surtout littéraire, dont le premier numéro parut le 1<sup>er</sup> mai 1828.

Par le moyen de ce journal dans lequel il les publia, ses poésies et ses *Bambochades*, comme il appelait alors les poèmes en prose, commencèrent à être connues et appréciées à Paris.

C'est ce succès qui l'encouragera à aller à Paris, en novembre 1828 : il pensait que l'ambiance dijonnaise était trop restreinte et que le contact avec les idées de la capitale l'aiderait à mûrir son génie et à lui procurer la gloire. Il loua une chambre meublée au 6 de la rue du Bouloi.

Bertrand s'intégra bientôt dans la vie littéraire parisienne. Nodier avait ouvert le Salon de l' Arsenal et Bertrand y rencontra notamment Sainte-Beuve, Musset, Gautier et Nerval. Mais le salon dans lequel Bertrand fut accueilli le plus chaleureusement fut le Cénacle de Victor Hugo.

Après une soirée, où Bertrand avait lu une de ses œuvres, Sainte-Beuve lui emprunta ses cahiers de poésie. Il s'intéressa beaucoup aux petits poèmes et proposa de chercher un éditeur.

Si la vie de Paris fut très fructueuse pour Bertrand du point de vue littéraire, il en fut tout autrement du point de vue pécuniaire. Il était toujours sans argent, sans habits convenables, au point qu'il n'osait plus paraître devant ses amis.

Bertrand décida finalement de retourner à Dijon, à la demande de sa mère et surtout à cause de la promesse de « Tante Lolotte » de lui acheter 1000 actions d'un nouveau journal.

Il revint donc à Dijon début avril 1830, riche du prestige d'une année passée en pleine bataille littéraire. Faut-il rappeler que la célèbre « bataille d'Hernani » eut lieu le 25 février 1830 ?

On se préoccupa de lui trouver une situation et un poste de répétiteur lui fut offert. Mais Bertrand se sentit humilié et refusa.

En 1830, il passa d'un libéralisme modéré à un libéralisme beaucoup plus militant et adhéra à un groupe politique prenant parti pour la révolution. Ce groupe fonda *Le Patriote de la Côte-d'or* avec cette devise « *un trône populaire entouré d'institutions républicaines* ». Bertrand en fut nommé directeur, mais il n'était pas apte à diriger un tel journal, ni à écrire des articles politiques.

Un de ces articles souleva une polémique, qui, après avoir traîné en longueur, finit par un duel entre Bertrand et un des rédacteurs d'un autre journal. Il n'y eut heureusement ni mort ni blessé, mais en revanche ensuite de nouvelles polémiques.

Ce fut pour Bertrand une période pénible et amère, d'autant que, sur le plan littéraire, un vaudeville, *Le Sous-lieutenant de hussards*, qu'il fit représenter au théâtre de Dijon, fut un échec complet. Il arrêta son activité et décida de retourner à Paris, oubliant la misère des années qu'il y avait passées et rêvant de nouveau à la gloire. Son objectif était de trouver un éditeur pour son livre qu'il avait continué à composer.

Il eut l'idée de changer son prénom de Louis en Aloysius, plus à la mode.

Il tomba amoureux pour la première fois ; on ne sait pas bien les circonstances dans lesquelles il connut la jeune fille, ni même si le nom de Célestine qu'il lui donna était le vrai. Cet amour est romantique, étrange, comme le caractère du poète.

Il dédia à Célestine quelques poèmes et songea à l'épouser mais le bonheur fut de brève durée : de naturel pessimiste, se complaisant dans la souffrance, Aloysius perdit confiance et préféra rompre.

Ces dernières années furent certainement de vraie pauvreté ; les uniques ressources venaient de la pension de la mère. L'unique espérance du poète était dans ses drames qu'il venait de composer, mais il ne trouva pas de directeur de théâtre pour les accepter.

On lui offrit un emploi de secrétaire, mais Bertrand ne l'accepta que pendant très peu de temps. Il se consacra à l'étude de la peinture qui avait commencé de le fasciner. Ses recherches portèrent sur les peintures espagnole, italienne et surtout flamande, ainsi que sur une technique alors nouvelle : le daguerréotype.

Mais la misère continua à le poursuivre et à l'obliger à dédier un sonnet à la reine Amélie qui lui offrit une discrète récompense.

L'éditeur Renduel avec qui il était d'accord depuis 1833, malgré des promesses répétées et des sollicitations encore plus répétées, ne se décidait pas à publier *Gaspard de la Nuit*, que le poète continuait à revoir et à modifier.

C'est précisément dans cette période pénible, au printemps 1836, qu'il rencontra David d'Angers, sculpteur connu, qui sera celui qui s'intéressera le plus à la publication du livre. Mais, atteint de phtisie, Bertrand dut séjourner à l'hôpital de la Pitié de septembre

1838 à mai 1839. Durant cette période, David le chercha en vain, demandant des informations à sa mère, mais Bertrand, par pudeur, ne voulut jamais que son ami fût informé de sa maladie. Sorti de l'hôpital, il s'imagina guéri et recommença à écrire, ajoutant ainsi à *Gaspard de la nuit* quatre petits poèmes dont trois sont dédiés à une certaine madame Edmée.

Mais il fut de nouveau hospitalisé, cette fois à l'hôpital Necker ; alors son orgueil céda et il commença avec David une relation très cordiale ; il l'appelait « son père, son ami » et David le méritait bien : il lui rendait visite chaque jour et continua à s'occuper avec encore plus de zèle de la publication de *Gaspard*, la considérant comme l'unique consolation qu'il aurait pu donner à Bertrand.

Et en effet, malgré la fièvre et les souffrances, la seule pensée de Bertrand allait à son œuvre et dans sa dernière lettre il exprime encore le projet de la modifier.

Le 29 avril 1841, David et sa sœur se rendirent à l'hôpital, comme presque chaque jour, mais le poète avait déjà expiré. Il avait donc trente-quatre ans.

*Gaspard de la nuit* ne fut publié qu'ensuite. Les obstacles rencontrés dans la publication sont dus aux continuels remaniements auxquels l'auteur soumit son œuvre, à son désir d'une belle édition et surtout au peu d'enthousiasme de l'éditeur Renduel.

C'est finalement en août 1841 que David d'Angers réussit à récupérer le manuscrit déposé chez Renduel, en remboursant les cent cinquante francs que l'éditeur avait avancés à Bertrand. L'ouvrage parut, avec une notice de Sainte-Beuve, chez Victor Pavie d'Angers en novembre 1842 : Aloysius Bertrand était mort depuis un an et demi.

## PRÉSENTATION DE GASPARD DE LA NUIT

---

Bertrand désirait que son livre fût un vrai objet d'art : dans le petit poème introductif dédié à Victor Hugo il écrit : « *Alors qu'un bibliophile s'avise d'exhumer cette œuvre moisie et vermoulue, il y lira à la première page ton nom illustre... et ce sera pour lui une trouvaille non moins précieuse que l'est pour nous celle de quelque légende en lettres gothiques, écussonnée d'une licorne ou de deux cigognes* ». Pour la mise en page, ses instructions sont minutieuses et suggèrent à chaque petit poème une illustration bien précise. Ainsi pour le titre de l'ouvrage : « *Cet encadrement doit être le plus large et le plus historié qu'il se pourra. Le caractère général du dessin sera Moyen Âge et fantastique. L'artiste placera, dans son dessin, au milieu ou dans un coin de la bande du haut de la page, le Jacquemart.* »

La volonté de faire représenter Dijon sur la couverture de son livre donne déjà une idée de l'influence de cette ville sur son inspiration et Bertrand écrit dans la préface : « *J'aime Dijon comme l'enfant sa nourrice dont il a sucé le lait...* »

Cette préface est signée d'un mystérieux Gaspard de la nuit, une espèce de double diabolique du poète qui, dans les jardins de l'Arquebuse, à Dijon, lui laisse un manuscrit et disparaît. Bertrand, après avoir cherché longtemps et inutilement cet étrange personnage pour lui rendre son ouvrage, conclut : « *Si Gaspard de la nuit est en enfer qu'il y rôtisse. J'imprimerai son livre.* » Le fait de présenter sa propre œuvre comme un manuscrit retrouvé par hasard était une idée très en vogue à la période romantique ; il suffit de rappeler Mac Pherson qui présenta ses poèmes comme écrits par un barde antique du nom d'Ossian (1760), Nodier qui attribua un de ses plus beaux contes Smarra « à un

noble Ragusain », et enfin Manzoni qui se dit simple éditeur d'un manuscrit du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le recueil est divisé en six livres (dans le sens de chapitres). Chacun comprend quelque huit ou neuf poèmes, juxtaposables et interchangeables, chacun d'une page et demie en moyenne ; seules exceptions : le poème *Les muletiers* occupe trois pages, *Les grandes compagnies* quatre.

Le premier livre est intitulé *École flamande* ; c'est celui où le désir du pittoresque (ou pictural) se découvre le mieux : le poète prend comme modèles les peintres flamands, avec leur précieuse palette, leur soin, leur amour du détail, leur réalisme.

Très caractéristique est le petit poème *Harlem* : (Aloysius Bertrand : *Gaspard de la nuit* – texte établi par Max Milner – Poésie / Gallimard, 1980, p. 87 et 88), avec une superposition de couleurs gaies. Il n'y a pas de description proprement dite, mais seulement une suite de visions colorées liées entre elles par des « et » qui représentent pour ainsi dire la joyeuse découverte progressive de nouveaux détails.

De même dans *Le Maçon* (op. cit., pp.89 et 90), nous découvrons l'église et, petit à petit, tout le panorama.

La galerie des petits portraits flamands peints avec un patient raffinement dans les détails continue : voici messire Blasius (in *L'écolier de Leyde*, op. cit., p. 315). Voici *Les cinq doigts de la main* qui prennent vie, se meuvent et se transforment en toute une famille flamande :

« *Le pouce est ce gras cabaretier flamand, d'humeur goguenarde et grivoise, qui fume sur sa porte, à l'enseigne de la double bière de mars.*

*L'index est sa femme, virago sèche comme une merluche, qui, dès le matin, soufflette sa servante dont elle est jalouse, et caresse la bouteille dont elle est amoureuse.*

*Le doigt du milieu est leur fils, compagnon dégrossi à la hache, qui serait soldat s'il n'était brasseur, et qui serait cheval s'il n'était homme.*

*Le doigt de l'anneau est leur fille, leste et agaçante Zerbine qui vend des dentelles aux dames, et ne vend pas ses sourires aux cavaliers.*

*Et le doigt de l'oreille est le Benjamin de la famille, marmot pleureur qui toujours se brimbale à la ceinture de sa mère comme un petit enfant pendu au croc d'une ogresse.*

*Les cinq doigts de la main sont la plus mirobolante giroflée à cinq feuilles qui ait jamais brodé les parterres de la noble cité d'Harlem. »*

Du son de *La viole de Gamba* naît une sarabande de la comédie italienne : Arlequin, Colombine, Pierrot, représentés avec la grâce des gravures de Callot, commencent à se mouvoir et à agir. Le dernier cadre de l'école flamande, *Départ pour le Sabbat*, illumine la scène hallucinante des sorcières avec un rayon d'ironie, et montre l'habileté de Bertrand à peindre une scène intérieure avec peu de mots bien choisis : « *la cheminée était rouge de braise, les chandelles champignonnaient dans la fumée.* »

Le deuxième livre est intitulé *Le vieux Paris*. La plupart des poèmes y ont comme fond des monuments du Paris médiéval, vu sous ses angles les plus pittoresques, avec les personnages les plus caractéristiques et les plus grotesques

La multitude des gueux, des juifs, de toute cette foule qui peuple les bas-fonds de la ville, s'entrevoit dans la nuit où toutes ces compositions sont enveloppées, à la lumière

soudaine d'un flambeau, aux lueurs dansantes d'un falot ; des dialogues truculents se nouent « *Ohé ! Ohé ! Lanturelu ! Ma révérence à Mme la Lune ! Par ici la cagoule du diable ! Deux juifs dehors pendant le couvre-feu ! Assomme ! Assomme ! Aux Juifs le jour, aux truands la nuit* »

Déjà Hugo, dans *Notre-Dame de Paris*, avait décrit la « Cour des miracles », le quartier où vivaient tous les mendiants, comme «  *cité des voleurs, hideuse verrue à la face de Paris, d'où s'échappait chaque matin et où revenait croupir chaque nuit ce ruisseau de vices, de mendicité et de vagabondage toujours débordé dans les rues des capitales* ».

Un poème, *Les deux juifs*, met en scène deux juifs en train de discuter d'affaires près de Saint-Eustache. À côté de cette église il y a deux rues appelées rue de la Grande Truanderie et rue de la Petite Truanderie, précisément parce qu'au Moyen Âge, là était située la Cour des miracles (il est intéressant de noter que Bertrand lui-même habita précisément dans ces parages, rue de Bouloi).

Alors qu'Hugo raconte, décrit, Bertrand évoque, invite le lecteur à imaginer, suggère au moyen d'expressions et d'attitudes : *Les gueux de nuit* (op. cit., p.111 et 112).

Un personnage se distingue à travers la foule des mendiants : *Le Raffiné*. Pour mettre en relief le caractère du personnage, Bertrand le situe dans le quartier élégant du Paris du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire Place Royale, où, peut-être pour rendre plus authentique la reconstitution historique, passe Marion Delorme, qui effectivement habita sur cette place (op. cit., p.117 et 118). Le petit poème se présente comme une réflexion triste, pleine de regrets et d'illusions perdues ; à la différence des autres poèmes, Bertrand s'intéresse ici à la psychologie.

Le troisième livre, intitulé *La nuit et ses prestiges*, est avec le sixième le plus poétique du recueil. Ici, dit un critique « *l'alliance de fièvre et de minutie qui constitue sa manière atteint à ses parfaites réussites* » (Lalou : *Vers une alchimie lyrique*, Les arts et le livre p. 48). Ici s'unissent la nuit et le fantastique, les thèmes les plus importants de *Gaspard de la nuit*.

Minuit est son heure, heure à laquelle les gnomes s'enivrent à l'huile de sa lampe, à laquelle une nourrice berce un enfant mort, heure à laquelle on entend la longue plainte déchirante des enfants dans les limbes.

Alors le poète est simultanément maître et possédé de ses visions. Il réussit à rendre parfaitement l'état de demi-sommeil où des figures hallucinantes l'entourent ; « *la nuit ma chambre est pleine de diables* » dit-il ; « *et les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux* » Il s'endort et voilà qu'à minuit commencent les hallucinantes visions ; c'est d'abord Scarbo, le nain, qui s'approche du poète, menace de le mordre au cou, de l'ensevelir avec une toile d'araignée comme linceul et enfin s'évanouit sur le lit, alors qu'apparaît « *ô horreur, une larve monstrueuse à tête humaine* ». Puis c'est son bisaïeul qui entre dans la chambre ; il a les yeux vides, mais semble lire dans un missel jauni ; ses lèvres sont immobiles et pourtant le poète l'entend prier.

Dans *La ronde sous la cloche*, ce sont douze magiciens qui ont invoqué l'orage. Le tonnerre alterne avec les formules magiques, le vent pénètre dans la chambre du poète, feuillette les pages des livres, réveille de mystérieux échos et des sanglots lugubres jusqu'à ce que, frappés par la foudre, les magiciens disparaissent avec leurs livres dans une grande flamme. « *La lune fendit les nuées grises de perles, la pluie ne tomba plus que goutte à goutte du toit* » et avec l'aube, le poète se retrouva dans sa pauvre chambre. Toute trace de ces aventures nées du rêve et de la nuit a disparu ; le poète réussit cependant à les présenter comme étant vraiment arrivées par l'introduction de notes

réalistes, en se faisant lui-même l'intermédiaire entre le réel et l'irréel. Lisons encore *Le fou* et *Le clair de lune* (op. cit., p.137 -138 et 141 -142).

Après ces visions horribles de cauchemar, terminons par un petit poème charmant, celui que je préfère : légère et gracieuse apparaît *Ondine*, la goutte d'eau qui roule sur les vitres, qui se transforme en une sylphide. (Le poème est à lire avec en fond musical la pièce de Ravel du même nom.)

*Écoute ! – Écoute ! – C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune ; et voici en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.*

*Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.*

*Écoute ! – Écoute ! – Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes sœurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne.*

*Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais pour être le roi des lacs.*

*Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.*

Le quatrième livre, *Les chroniques*, en huit poèmes, présente des épisodes du Moyen Âge : guerre, trahisons... Bertrand recherche tantôt des constructions ingénument simples et populaires, pour rendre, comme dans *Maître Ogier*, l'âme simple du bon bourgeois, tantôt des constructions en un rythme complexe et savamment brisé, comme dans *Les Flamands*, et surtout dans *La chasse* (op. cit., p.166 et 167) pour exprimer le mouvement de la bataille ou de la cavalcade. Les hallucinantes images du livre précédent laissent place ici au dynamisme et à l'action. Ainsi encore dans *Les reîtres* : « *Et leur galop fut balayé au loin dans le tourbillon du vent, de la rivière et des bois* ».

Le livre se termine avec le poème *À un bibliophile*, sur une note nostalgique : le poète s'identifie à un barde médiéval qui se retrouve à l'improviste dans un siècle qui n'est pas le sien et dont les merveilleuses légendes n'intéressent plus. « *Pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du Moyen Âge, lorsque la chevalerie s'en est allée pour toujours ?* ». Mais on sent bien le regret du poète pour cette époque là et le désir de la faire revivre.

Dans le cinquième livre, en sept poèmes, intitulé *Espagne et Italie*, on retrouve l'admiration des romantiques pour le pittoresque exotique de ces deux pays. Bertrand appartient à ce groupe d'écrivains qui peignent l'Espagne sans l'avoir vue, en se fondant seulement sur des lectures et qui mettent en évidence la couleur locale. Ainsi Mérimée, qui écrivait en 1825 *Le théâtre de Clara Gazul*, attribuant ses compositions colorées à une actrice espagnole. On peut citer encore Musset, qui publia en 1829 *Contes d'Espagne et d'Italie*, recueil où il bat le rappel de tous les thèmes espagnols et italiens : le soleil, les mantilles, les yeux ardents, les amours tragiques.

Bertrand n'a pas la prétention d'une conformité au réel ; son but est d'atteindre, en partant d'un argument suffisamment pittoresque, la forme colorée qui éveille les émotions. C'est pour ça qu'il fait appel à tout un vocabulaire qui fasse rêver : *gitana, arrieros, señor, posada, alguazil, maritorne*, ainsi que des références géographiques comme Cienfuegos, Salamanca, Santillana.

Les thèmes de presque tous les poèmes concernant l'Espagne sont des attaques dans les sierras, les personnages des hommes qui vivent et meurent les armes à la main : *La cellule* (op. cit., p.183 et 184).

Deux poèmes seulement se situent en Italie : *La chanson du masque* et *Padre Pugnaccio*. Outre la même recherche de pittoresque, on y notera une recherche psychologique, de malicieuses observations. (op. cit., p.194 et 195)

Le sixième livre, en six poèmes, s'intitule *Les Silves*, nom donné, d'après le recueil du poète latin Stace, à de petites pièces légères, d'inspiration variée, ayant un air d'improvisation. C'est le livre le plus autobiographique et, avec le troisième, le mieux réussi. Bertrand, qui s'était tenu rigoureusement en dehors de son œuvre, représente ici son Dijon et sa Bourgogne, transfigurés par la nostalgie. On y entend le murmure des ruisseaux bordés de peupliers, le rire sonore des lavandières, on y vit les automnes de province et les jours joyeux de printemps. *Gaspard* avait commencé dans l'introduction à Dijon et se termine à Dijon, avec la confession des désirs, des tourments du poète.

*Ma chaumière*, par exemple, est l'expression du désir du poète : « *ma chaumière aurait, l'été, la feuillée du bois pour parasol et, l'automne, pour jardin, au bord de la fenêtre, quelque mousse qui enchâsse les perles de la pluie* ». *Chèvre-Morte* est la description du lieu solitaire où Bertrand se réfugie pour cacher sa douleur. *Encore un printemps* exprime l'espérance du poète malade de revoir encore un printemps, même s'il devait être douloureux.

Le dernier poème des *Silves*, *Le deuxième homme*, se différencie de toutes autres compositions de *Gaspard de la nuit*. C'est une vision apocalyptique dans le style de Milton. Le thème est la désagrégation de tout l'univers après la mort du dernier homme, quand ni les voix qui surgissent du vide, ni celles qui proviennent « *du seuil de la radieuse Jérusalem* » ne réussissent à le réveiller de son sommeil éternel.

Pour Bertrand, il n'y a aucune espérance : « *... la terre voguait à la dérive, comme un navire foudroyé qui ne porte dans ses flancs que des cendres et des ossements* ».

Et le recueil, au fil duquel le pessimisme se fait de plus en plus lourd, se termine sur cette scène d'apocalypse.

## LES CONCEPTIONS ARTISTIQUES DE BERTRAND, SON STYLE

---

Dans la préface de son ouvrage Bertrand explique sa conception de l'art sous forme d'un dialogue entre lui-même et son alter ego Gaspard de la Nuit.

Ce Gaspard assimile l'artiste ou le poète à l'alchimiste : « *J'avais résolu, dit-il, de chercher l'art comme au Moyen Âge les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale ; - l'art, cette pierre philosophale du XIX<sup>e</sup> siècle !* » Cette assimilation entre l'artiste ou le poète et l'alchimiste que Bertrand est, nous semble-t-il, le premier à proposer, était promise à une belle fortune. On sait quel éclat Rimbaud donnera à « *l'alchimie du verbe* ».

Elle implique chez notre auteur l'idée d'une tâche sans cesse recommencée, comme celle à laquelle nous voyons se vouer le héros du poème intitulé précisément

*L'alchimiste*. Longue, ingrate et en apparence vaine aura été la quête de ce Gaspard, auquel Aloysius s'identifie : « *Trente ans ! et l'arcane que j'ai sollicité de tant de veilles opiniâtres, à qui j'ai immolé jeunesse, amour, plaisir, fortune, l'arcane gît, inerte et insensible comme le vil caillou, dans la cendre de mes illusions !* ». Pourtant, Bertrand ne dissimule pas sa fierté d'avoir parfois approché du but : « *Ce manuscrit [...] vous dira combien d'instruments ont essayés mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur.* ».

D'une façon générale Bertrand préfère à un lyrisme spontané une technique précise : il veut renouveler l'émotion en la disciplinant dans une forme raffinée. Son style concis ne laisse rien au hasard. On pourrait penser qu'il utilise la prose pour se libérer des règles classiques de la poésie. C'est vrai, mais il est tout aussi vrai qu'il s'impose d'autres règles tenant à la nécessité qu'il ressent de limiter et de bien choisir ses moyens.

Voyons quelques particularités du style de Bertrand ; et d'abord examinons la structure même de ses poèmes.

Comme les poètes utilisent, par exemple, la forme du sonnet, Bertrand adopte celle de la ballade en six strophes qu'il appelle couplets ; chaque couplet consiste d'habitude en trois ou quatre lignes correspondant aux vers d'une poésie. Les couplets sont séparés par des blancs auxquels Bertrand tenait beaucoup, insistant souvent auprès de son éditeur sur cette disposition typographique. Il y a un couplet introductif qui crée l'atmosphère, trois ou quatre qui développent la scène et le couplet final conclut par une sortie de rêve, par un clin d'œil, par une exclamation : il en est ainsi dans *Les Reîtres* (op. cit., p.168 et 169).

Dans son œuvre, il n'y a pas vraiment de descriptions ordonnées et exhaustives ; il cherche plutôt, par de petites touches, à susciter des impressions, à créer une ambiance. À plus forte raison, il ne raconte pas ; il campe vigoureusement deux ou trois scènes successives et c'est au lecteur, d'après des détails significatifs, d'imaginer la trame. C'est typiquement le cas dans le poème *Les grandes compagnies*, où, isolant trois moments du drame, déconstruisant la logique narrative, il donne ainsi au récit une allure énigmatique et inquiétante :

## I

*Quelques maraudeurs, égarés dans les bois, se chauffaient à un feu de veille, autour duquel s'épaississaient la ramée, les ténèbres et les fantômes.*

*« Oyez la nouvelle ! dit un arbalétrier. Le roi Charles cinquième nous dépêche messire Bertrand du Guesclin avec des paroles d'appointement ; mais on n'englue pas le diable comme un merle à la pipée ! »*

*Ce ne fut qu'un rire dans la bande, et cette gaieté sauvage redoubla encore, lorsqu'une cornemuse qui se désenflait, pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent.*

*- « Qu'est ceci ? répliqua enfin un archer, n'êtes-vous point las de cette vie oisive ? Avez-vous pillé assez de châteaux, assez de monastères ? Moi, je ne suis ni soûl ni repu. Foin de Jacques d'Arquiel, notre capitaine ! – Le loup n'est plus qu'un lévrier. – Et vive messire Bertrand du Guesclin, s'il me soldoie à ma taille, et me rue par les guerres ! »*

*Ici la flamme des tisons rougeoya et bleuit, et les faces des routiers bleuient et rougeoyèrent. Un coq chanta dans une ferme.*

- « *Le coq a chanté et saint Pierre a renié notre seigneur ! marmotta l'arbalétrier en se signant. »*

## II

- « *Noël ! Noël ! – Par ma gaine ! Il pleut des carolus : »*

- « *Je vous en bailleraï à chacun une boisselée ! »*

- « *Point de gab<sup>1</sup> ? »*

- « *Foi de chevalerie ! »*

- « *Et qui vous baillera, à vous, si grosse chevance<sup>2</sup> ? »*

- « *La guerre. »*

- « *Où ? »*

- « *Les Espagnes. Mécréants y remuent l'or à la pelle, y ferment d'or leurs haquenées. Le voyage vous duit-il ?<sup>3</sup> Nous rançonnerons au pourchas les maures qui sont des philistins ! »*

- « *C'est loin, messire, les Espagnes ! »*

- « *Vous avez des semelles sous vos souliers. »*

- « *Cela ne suffit pas. »*

- « *Les argentiers du roi vous compteront cent mille florins pour vous bouter le cœur au ventre. »*

- « *Tope ! nous rangeons autour des fleurs-de-lys de votre bannière la branche d'épine de nos bourguinotes<sup>4</sup>. Que ramage la ballade ? »*

*Oh ! du routier  
Le gai métier ! »*

- « *Eh bien ! vos tentes sont-elles abattues ? vos basternes sont-elles chargées ? Décampons. – Oui, mes soudrilles<sup>5</sup>, plantez ici à votre départ un gland, il sera à votre retour un chêne ! »*

<sup>1</sup> plaisanterie, en vieux français

<sup>2</sup> richesse

<sup>3</sup> vous convient-il ?

<sup>4</sup> casque de fer léger, muni d'une crête et d'un couvre-nuque, utilisé pour la première fois au XV<sup>e</sup> siècle dans les armées bourguignonnes.

<sup>5</sup> soudards

*Et l'on entendait aboyer les meutes de Jacques d'Arquiel qui couraient le cerf à mi-côte.*

### III

*Les routiers étaient en marche, s'éloignant par troupes, l'haquebutte sur l'épaule. Un archer se querellait à l'arrière-garde avec un juif.*

*L'archer leva trois doigts.*

*Le juif en leva deux.*

*L'archer lui cracha au visage.*

*Le juif essuya sa barbe.*

*L'archer leva trois doigts.*

*Le juif en leva deux.*

*L'archer lui détacha un soufflet.*

*Le juif leva trois doigts.*

*- « Deux carolus ce pourpoint, Larron ! s'écria l'archer. »*

*C'était un magnifique pourpoint de velours broché d'un cor de chasse d'argent sur les manches. Il était troué et sanglant.*

Parfois un refrain scande un mouvement continu comme dans *La chasse* : « *Et la chasse allait, allait, allait, claire étant la journée, par les monts et les vaux, par les champs et les bois.* » (répété trois fois), ou dans *Les muletiers* : « *Notre-Dame d'Atocha, protégez-nous, s'écriaient les brunes andalouses nonchalamment bercées au pas de leurs mules* » (répété quatre fois). C'est un procédé habituel des ballades populaires et des ballades en vers de Hugo.

On notera encore la reprise d'une expression pour produire un crescendo par exemple, dans *Le Gibet* la répétition de *serait-ce* crée une incertitude croissante : « *Serait-ce la bise nocturne qui glapit... serait-ce quelque grillon qui chante... serait-ce quelque mouche en chasse... serait-ce quelque escarbot qui cueille... serait-ce quelque araignée qui brode...* » jusqu'à ce que la révélation nous délivre comme d'un cauchemar : « *C'est la cloche qui tinte...* »

Bertrand fait revivre le Moyen Âge, en recrée l'atmosphère par le langage. Nous avons noté au passage le vocabulaire vieilli ; la syntaxe aussi se fait volontiers archaïque, ainsi : « *... claire étant la journée* » ou « *devant Dieu soit l'âme d'Hubert* » ou encore cet emploi de *lequel* (il est vrai assez courant chez les romantiques) : « *C'était le marquis de Aroca, lequel écartait d'une main le feuillage* »...

La riche fantaisie de Bertrand transforme tout en images : la nature inanimée prend forme humaine, ainsi « *La lune cligna un œil... La lune, grimant sa face, me tirait la langue... La lune sultane du sérail... La lune encornée...* ». Ou encore : *La viole de gamba* « *lui répondit par un gargouillement burlesque de lazzi... Comme si elle eût eu au ventre une indigestion de comédie italienne* ».

Remarquons enfin un thème fréquent chez Bertrand, celui de la pendaison. Les mots de ce champ lexical apparaissent une quinzaine de fois dans leur emploi que l'on pourrait dire normal ; mais il faut citer ces contextes où pendre, pendu sont tout à fait inattendus : « *La faim, logée dans mon ventre, y tire – la bourrèle ! – une corde qui m'étrangle comme un pendu !* » « *il me semblait... que la lune... me tirait la langue comme un pendu !* », « *le portail... serait encore un joyau à pendre au cou d'une cathédrale.* » Même les gargouilles d'une église gothique se métamorphosent en condamnés tordus par la douleur, semblables à des pendus.

Ces images récurrentes sont à rapprocher de ce témoignage : « *Quelquefois, écrit son frère, ... il dessinait des pendus au charbon et à la sanguine sur les murs des corridors. Ces dessins produisaient un effet diabolique et effrayant* ». Cela, alors qu'il avait dix-neuf ou vingt ans. Mais plus tard encore Bertrand dessina des pendus, notamment pour l'illustration de son recueil. Cette obsession de la pendaison, de la mort en général, s'explique peut-être par la maladie qui finira par l'emporter.

## L'INSPIRATION FANTASTIQUE

---

Le fantastique se manifeste dès les premières pages de l'introduction, quand Gaspard raconte avoir vu rire une figure de pierre de Notre-Dame de Dijon. Il a vu également la Vierge noire « *la Vierge des temps barbares* » descendre de l'autel et se mettre à courir « *sur les dalles, de la vitesse d'un toton* ». Le livre s'enrichit peu à peu de figures étranges, de scènes fabuleuses : au troisième chapitre, diables, gnomes, elfes, paysages nocturnes et parfois terrifiants s'unissent pour composer un cauchemar. Le goût du fantastique était caractéristique des romantiques de tous les pays et Bertrand se passionna pour ce genre à la mode vers 1828. Mais au moment de la publication, tardive, du recueil ce thème était dépassé. Dans sa notice, Sainte-Beuve dira ainsi, avec indulgence : « *Bertrand dans sa fantaisie mélancolique et nocturne était fort atteint de ces diableries* »

C'est durant son premier séjour à Paris qu'il eut la révélation du fantastique dans la littérature, idée qui lui vint certainement de son admiration pour les écrivains qu'il connut.

La première influence fut probablement celle de Hugo. *L'agonie et la mort du sire de Maupin* qu'il composa durant le premier mois de son séjour à Paris montre l'influence des *Deux archers* et de *La ronde du sabbat* de Hugo, œuvres pleines de fantastique.

À cette première influence s'ajoutèrent celles de Nodier et d'Hoffmann. C'est en 1828 que Bertrand fit connaissance de Nodier. Il lui dédia un petit poème, *La Salamandre*.

Chez Nodier on note le mélange de détails horribles et épouvantables, d'êtres nocturnes et affreux, avec d'autres détails doux et sereins d'un calme paysage lunaire : cela se retrouve chez Bertrand.

Ainsi, dans *La chambre gothique* le contraste est grand entre le premier et le dernier couplet : « *Oh ! la terre, murmurai-je à la nuit, est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles*

*Mais c'est Scarbo qui me mord le cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise !* »

Ce Scarbo peut être considéré comme le cousin germain du Smarra de Nodier.

Contraste encore dans *L'heure du Sabbat* :

« *Aux flancs des rocs qui trempent dans la nuit des précipices leur chevelure de broussailles, ruisselante de rosée et de vers luisants.*

*Sur le bord du torrent qui jaillit en blanche écume au front des pins, et qui bruine en grise vapeur au fond des châteaux*

*C'est ici le gibet ! Et voilà paraître dans la brume un juif qui cherche quelque chose parmi l'herbe mouillée, à l'éclat doré d'une main de gloire. »*

Il faut savoir qu'une main de gloire est une main de pendu préparée magiquement et qui sert à un voleur à pénétrer partout impunément.

Hoffmann fut en France la révélation de 1830 et eut un grand succès. Il avait écrit *Fantasiestücke in Callots Manier* ; c'est précisément le sous-titre que Bertrand donne à son *Gaspard de la nuit* (*Fantaisies à la manière de Callot*).

On trouve chez Bertrand la reprise de certains procédés propres à Hoffmann. L'écrivain allemand était en même temps musicien ; et il s'intéressait à la peinture. Il cherchait à réunir dans son œuvre ces trois arts, de la parole, de la musique et de l'image. Qu'en est-il chez Bertrand ? Nous parlerons plus loin de la peinture. Quant à la recherche de musicalité, ne suffit-il pas de se reporter à *Ondine* ? La phrase, musicale par ses

sonorités et son rythme, cherche à rendre la douceur tremblante de l'eau qui mène jusqu'au palais, dans la profondeur du lac.

Oui, la prose de Bertrand suscite des impressions musicales. Ravel ne s'est-il pas inspiré de poèmes de Bertrand pour trois de ses compositions pour piano : *Ondine*, *Le Gibet*, *Scarbo*, en mettant en relief avec des arpèges et des notes tremblantes la grâce d'Ondine, et avec un contraste de trilles de staccati, de notes répétées, la dualité entre folie et lucidité, entre réalité et rêve, propre à Scarbo ?

Mais définissons encore ce qu'est le fantastique de Bertrand. Dans son recueil se mêlent, se succèdent réel et irréel, conscience et rêve, par exemple dans le poème *Un rêve*, où après avoir présenté une scène, qui pour lui est réellement arrivée, « *ainsi j'ai vu, ainsi je raconte, ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte.* » Bertrand conclut : « *Mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre, les torches des pénitents noirs s'étaient éteintes sous des torrents de pluie, la foule s'était écoulée avec les ruisseaux débordés et rapides, - et je poursuivais d'autres songes vers le réveil* ». Il y a souvent une sortie de ce genre dans les poèmes.

Bertrand et Nodier se limitent à cette sorte d'union du réel et de l'irréel, à ce rêve les yeux ouverts alors que Hoffmann va plus loin, jusqu'au dédoublement de la personnalité, à la pratique du spiritisme et de l'hypnotisme. Aloysius Bertrand, précisément parce qu'il reste conscient et sans aide artificielle, ne réussit jamais à dépasser complètement la réalité pour vivre dans le rêve : « *Bertrand ne traverse pas le miroir, il reste devant la glace et celle-ci ne lui réserve que son image douloureuse* » (Palou).

## L'INSPIRATION PICTURALE ET LES RAPPORTS AVEC CALLOT ET REMBRANDT

---

Nous avons vu que Bertrand aime l'effet pittoresque. Ainsi : « *Dijon, avec ses maisons de torchis, à pignons pointus comme le bonnet d'un fou, à façades barrées de croix de Saint-André, avec ses hôtels embastillés, à étroites barbicanes, à double guichets, à précieux pavés de hallebardes....* »

Et en couleurs : « *Et le canal où l'eau bleue tremble, et l'église où le vitrage d'or flamboie... et les toits, verts de houblon* ». Il rapproche la peinture, la gravure et la littérature. Le sous-titre *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* est significatif. Voyons comment ces maîtres ont pu être les inspireurs de notre poète.

Des éditeurs de *Gaspard de la nuit* ont cherché à faire correspondre à chaque poème une peinture ou une gravure, mais ce n'est pas ce que voulait Bertrand : s'il suggéra des illustrations détaillées, il ne parla jamais d'une correspondance exacte entre un tableau déterminé et l'un de ses poèmes. Un seul, *La tour de Nesle*, s'inspire d'évidence d'une gravure de Callot. D'une façon générale on ne peut guère parler que de l'esprit d'un peintre ou d'une école.

Nous savons que Bertrand s'intéressa beaucoup, surtout dans les dernières années de sa vie, à l'histoire de la peinture. Nous avons de lui ses impressions sur des Flamands et une liste complète de tableaux dont il avait lu les commentaires. Nous savons aussi qu'il aimait dessiner. À Paris, il fréquenta des salons où les thèmes préférés de conversation étaient l'art et l'archéologie. Dès son arrivée chez Nodier, Bertrand y fut appelé le « *poète des peintres* ».

Bertrand s'inspira plutôt des peintres du passé. Il préférait un Breughel à un Watteau, un Dürer à un Delacroix, une eau-forte de Rembrandt ou de Callot à toutes les pochades ou vignettes de son époque.

Bertrand fut introduit à la connaissance de Callot, nous l'avons vu, par Hoffmann. Ce graveur, pour Bertrand, est à l'opposé de Rembrandt ; il met en relief son côté joyeux et heureux en comparaison de celui sérieux et réfléchi de l'autre : « *Callot est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles des bohémiens, qui ne jure que par sa rapière ou par son escopette et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache* » Où l'atmosphère est joyeuse, riche de contrastes, frivole, grotesque, nous devons donc rechercher l'influence de Callot.

Callot fait défiler sous nos yeux toute une bande de gueux, comédiens, paysans, gentilshommes, soldats, tous les personnages de la rue et de la campagne. On peut voir l'influence qu'il a exercée sur Bertrand ; le comique, le grotesque, le fantastique de ses gravures se retrouvent surtout dans : *Les cinq doigts de la main, Scarbo, Un rêve, et Le Raffiné.*

On sent chez les deux hommes une certaine sympathie pour les opprimés (comme *Messire Jean*). Et aussi de l'humour ; par exemple, dans *Gaspard de la nuit*, la scène du cavalier qui, à l'église, s'incline si bas pour faire compliment à une dame qu'il atteint de son épée l'œil de son domestique ; ou l'appellation *destrier* (cheval de bataille) appliquée au cheval sans fers d'un bohémien, appellation qui suffit pour réduire toute la phrase en parodie ; ou la présence de pourceaux épouvantés fuyant devant le noble cortège du comte lors de son entrée dans Bruges. Quel contraste !

Callot est le maître de la composition de masse et le regard ne suffit pas à embrasser tout ce qu'il amasse en une série de petites scènes. Bertrand a repris ce procédé de Callot et l'a employé très souvent dans ses compositions historiques : ainsi dans la préface le poète fait revivre Dijon en un tourbillon de figures et de scènes. On a l'impression en lisant cela de voir *La grande foire* de Callot, avec ses innombrables personnages. On a la même impression à la lecture de *La tour de Nesle* : « *Une foule innombrable de turlupins, de béquillards, de gueux de nuit accourus sur la grève, dansaient des giques devant la spirale de flammes et de fumée* ».

Les cycles de Callot *Les bohémiens* et *Les misères de la guerre* (là l'atmosphère n'a rien de joyeux !) ont aussi particulièrement influencé Bertrand. Nous rencontrons en effet bien souvent dans l'œuvre de Bertrand ces deux sujets. La variété des tableaux de guerre est stupéfiante et imitant la minutie de Callot, le poète se sert d'une variété extraordinaire de vocables : « *Arquebusier, arbalétrier, archer, héraut, maraudeur, escopette, espingole, ... citadelle, tromblon.* » Et les personnages parlent le langage de leur rude métier : « *Je gagne, ventre Dieu !* ».

Enfin le goût du fantastique est commun à Callot et à Bertrand.

Bertrand a placé l'autre face de son art sous l'égide de Rembrandt. Dans la première préface de *Gaspard de la nuit*, il présente la technique picturale de Rembrandt comme son idéal stylistique. Dans la seconde préface Rembrandt apparaît comme « *le philosophe à la barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir, qui s'entretient avec des esprits de beauté, de science, de sagesse, d'amour et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature* ». En vérité ce portrait ne correspond pas exactement à la personnalité de Rembrandt, mais plutôt à la conception erronée qu'on avait de lui au XIX<sup>e</sup> siècle et qu'on retrouve un peu chez Baudelaire, dans *Les phares*.

Ce qui a influencé Bertrand est surtout la représentation que Rembrandt dans ses eaux-fortes donne des misérables, gueux, estropiés. (On a surnommé Rembrandt le peintre des gueux).

C'est dans les eaux-fortes plus que dans les tableaux que l'on peut trouver un vrai point commun avec Bertrand. Dans les tableaux, comme *La ronde de nuit*, *Les disciples d'Emmaüs* et bien d'autres, Rembrandt s'élève à un niveau auquel les petits tableaux de notre auteur ne peuvent aspirer. C'est dans ce sens que Bertrand se rapproche plus du minutieux Callot et de ses figurines affairées et spirituelles.

Ce que l'on peut trouver de Rembrandt chez Bertrand, c'est bien la façon de traiter la lumière et l'ombre. La représentation de la lumière sous ses divers aspects ; rayons du soleil, lumière des bougies, des flambeaux, reflet d'un incendie, se trouve dans presque tous les petits tableaux de *Gaspard de la nuit*, par exemple :

« *J'ouvris les yeux... ma chambre s'éclairait des nébulosités de la lune* »

« *La synagogue était ténébreuse, étoilée de lampes d'argent* » Il est probable que pour ce passage, Bertrand a pensé à l'eau-forte de Rembrandt : *Les juifs dans la synagogue*

« *Tout à coup, avec la nuit, la citadelle éteint ses soixante bouches à feu. Des torches s'allument dans les casemates, courent sur les bastions, illuminent les tours et les eaux* ».

« *Une clarté rayonna au mitan fendu de la porte* »

« *Et le soir... il aperçut de l'échelle un village, incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur* ».

Rembrandt a été considéré comme un luministe ; ne peut-on appeler Bertrand un luministe de la littérature ?

Le poète voit une nuit le portrait de son ancêtre descendre du mur « *... et des doigts étaient décharnés bien qu'ils scintillassent de pierreries* ». Là encore Bertrand se souvient de Rembrandt chez qui bien souvent la splendeur mystérieuse des armes, des pierres précieuses illumine l'atmosphère.

Les exemples suivants nous montrent ce qui peut distinguer Bertrand de Rembrandt.

*La poterne du Louvre* : c'est la nuit ; une sentinelle voit une étrange lumière sur la Seine. « *Cette petite lumière avait traversé la Seine gelée, sous la tour de Nesle, et maintenant elle n'était plus éloignée que d'une centaine de pas, dansant parmi le brouillard, ô prodige infernal ! avec un grésillement semblable à un rire moqueur* ».

Et ailleurs, *Le cheval mort* : « *Déjà la lune, clignant un œil, ne luit plus que pour éclairer comme une chandelle flottante, ce chien, maigre vagabond, qui lape l'eau d'un étang* ».

On lira encore *Le falot* (op. cit., p.113 et 114)

Ce n'est plus la lumière douce, sereine de Rembrandt, mais une lumière vacillante, inquiète, fantomatique.

À noter que d'autres peintres flamands ont pu inspirer Bertrand, peut-être Jérôme Bosch.

## L'INSPIRATION HISTORIQUE

---

Bertrand a fait du Moyen Âge son refuge, un monde où il faisait bon vivre, il en a pris les aspects les meilleurs, qu'il a exaltés. Le goût de l'histoire était instinctif pour cet esprit songeur, il se renforça encore sous l'influence des romantiques.

Mme de Staël, qui avait énoncé les fondements du romantisme, avait distingué littérature du sud, classique et païenne, et littérature du nord, romantique et chrétienne. De là l'exaltation et la redécouverte de la période médiévale, chrétienne par excellence.

Cette tendance se trouve chez Chateaubriand, qui, avec *Les Martyrs*, pose les bases du roman historique. Mais pour une pleine affirmation de l'histoire dans la littérature, il faut attendre Walter Scott. Vers 1818 – 1820 l'écrivain britannique eut en France un succès extraordinaire. Le jeune Hugo fut un des premiers à manifester son enthousiasme. Bertrand, lui, traduisit trois ballades de Scott en 1828 et manifesta son admiration dans un article intitulé *Pélage* publié dans *Le Provincial*. Ce que Walter Scott avait fait pour l'Écosse, Bertrand le fit pour Dijon et pour la Bourgogne.

Encore aujourd'hui Dijon conserve quelques aspects médiévaux, des toits aigus « *comme le bonnet d'un fou* », des églises gothiques, Saint-Bénigne, Saint-Jean, avec leurs tuiles vernissées ; Notre-Dame avec son jacquemart flamand. Bertrand habita près de la place Morimond, la place des exécutions, des pendaisons. On peut facilement imaginer ce que ces monuments, ces lieux suscitaient dans l'esprit visionnaire du jeune Aloysius.

Pour faire revivre le monde médiéval, Bertrand ne se sert pas seulement de son imagination, il se fonde sur de nombreux traités d'histoire de Dijon et de la Bourgogne, dont les rédacteurs sont pour la plupart dijonnais. L'histoire de Dijon passionnait alors ses habitants, elle était à la mode comme nous le montre un très grand nombre d'articles de journaux.

Bertrand aime surtout faire revivre la période la plus glorieuse de l'histoire de Dijon. C'est en 1363 que Philippe le Hardi, fils cadet du roi Jean le Bon, fit son entrée dans la cité. Il épousa Marguerite de Flandre, avec laquelle s'introduisirent, à la cour ducale la mode et l'amour de l'art flamand, s'élevèrent des monuments comme la Chartreuse de Champmol, le « *Saint-Denis des ducs de Bourgogne* », dira Bertrand, dont il ne reste malheureusement plus qu'un magnifique portail et le fameux puits de Moïse. Lui succédèrent Jean sans Peur puis Philippe le Bon, dont le règne marqua l'apogée de la gloire de Dijon et de la Bourgogne. En 1477, après la mort devant Nancy de Charles le Téméraire, le dernier des grands ducs d'occident, Louis XI annexera le duché, le réduira en province. Les siècles concernés sont donc le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup>.

## LE ROMANTISME ET *GASPARD DE LA NUIT*

---

Aloysius Bertrand est généralement rangé parmi les petits romantiques, mais, au terme de cette lecture de *Gaspard de la nuit* et des éclairages successifs de l'œuvre, on peut s'interroger à ce sujet, tout en sachant qu'il n'y a pas vraiment de manifeste unique du romantisme qui en donnerait pour tous les genres une définition simple.

Bertrand lui-même a fait profession de romantisme, école dont il admirait les maîtres. Le premier titre qu'il donna à ce qui deviendrait *Gaspard de la nuit* n'était-il pas *Bambochades romantiques* ?

Oui, Bertrand est romantique pour le rêve, la mélancolie, l'inquiétude, le fantastique, le grotesque mêlé au sublime, le goût de l'histoire médiévale, le pittoresque, la couleur locale, certaines particularité de style et, bien sûr, l'abandon des règles classiques de la poésie.

Mais il diffère des romantiques par l'absence d'un vrai sentiment de la nature, d'une communion avec la nature, et, plus généralement, par le refus de la confession, de l'effusion lyrique des sentiments. Les confidences qu'il nous fait dans *Chèvre morte* ou

*Encore un printemps* sont les seules exceptions. Même Sainte-Beuve, qui en général a bien compris Bertrand, dit : « *Même à ses meilleurs moments il s'est trop retranché des sources vives* ». Il faut considérer qu'à l'époque où Bertrand écrivait on en était encore aux fureurs romantiques, à la préférence pour une expression débridée et échevelée et que ce n'est que plus tard, après 1848, que s'affirmera l'idée parnassienne d'une recherche exclusive de la beauté, avec par conséquent une certaine impassibilité.

Bertrand, en qui nous trouvons déjà ces conceptions, peut être considéré comme en avance sur son temps.

## ALOYSIUS BERTRAND, INITIATEUR DU POÈME EN PROSE

---

Les critiques sont en majorité d'accord pour attribuer à Aloysius Bertrand la paternité d'un genre nouveau : le poème en prose.

Il fut certainement conscient de la portée de son innovation puisqu'il écrit à Victor Pavie : « *Ce livre de mes douze prédilections... où j'ai essayé de créer un nouveau genre de prose...* »

Il est incontestable que Bertrand a voulu écrire des poèmes en prose et non de la prose plus ou moins rythmée. Avant de mourir, écrivant à son éditeur, il lui recommande de « *blanchir comme si le texte était de la poésie* » et veut supprimer le livre des *Chroniques* comme trop narratif et anecdotique, donc moins poétique.

Il faut lui reconnaître le mérite d'avoir vu que ce genre nouveau réclamait des règles nouvelles. « *Le poème en prose... suppose une volonté consciente d'organisation en poème : il doit être un tout organique, autonome, ce qui permet de le distinguer de la prose poétique (laquelle n'est qu'une matière, à partir de laquelle on peut construire aussi bien des essais, des romans, des poèmes)* » (Dominique Combe). J'ajouterai que de ce fait, en général, le poème en prose au sens moderne est assez bref.

C'est à Baudelaire qu'on doit l'emploi moderne de la locution *poème en prose*, en 1861 dans *La Revue fantaisiste* pour accompagner quelques textes du futur *Spleen de Paris*.

Baudelaire n'a pas inventé l'expression, forgée depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle pour légitimer le roman, et qui a fini par désigner le récit « épique » en prose poétique. Le XVIII<sup>e</sup> siècle a âprement discuté la possibilité de qualifier de « poème en prose » une œuvre comme *Les aventures de Télémaque* (1699) de Fénelon. Au début du XIX<sup>e</sup>, l'expression est appliquée notamment aux *Martyrs* (1810) de Chateaubriand. Non sans provocation, Baudelaire a repris ce mot pour désigner les proses nettement plus courtes et surtout relevant d'un lyrisme moderne (d'où l'insistance à les nommer « petits » poèmes, par opposition aux « grands » poèmes épiques). Mais le sens classique « *ouvrage de prose où l'on trouve les fictions, le style harmonieux et figuré de la poésie* » (Littré) est le seul qu'enregistrent les grands dictionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les milieux littéraires, en revanche, la locution *poème en prose* sera communément employée en référence à Baudelaire.

Les auteurs qui s'inspirèrent de Bertrand et qui reconnurent leur affinité avec lui sont d'abord Baudelaire, Mallarmé et Huysmans.

Baudelaire, dans la dédicace des *Petits poèmes en prose* à Arsène Houssaye, écrit en effet : « *J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la nuit d'Aloysius Bertrand, que l'idée m'est venue de*

*tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque ».*

Mais dans une autre lettre, il déclarera qu'il lui est impossible de persévérer dans ce pastiche et, à travers sa fausse modestie « *l'œuvre [étant] inimitable, je me suis résigné à être moi-même ».*

Alors que l'inspiration de Bertrand est picturale, restant impersonnelle, s'exprimant en un style net et concis, avec recherche du mot rare, celle de Baudelaire est morale et personnelle, l'écrivain cherchant à découvrir la profondeur de l'âme humaine, ce qui confère à ses poèmes en prose un ton plus abstrait, et tout compte fait plus musical que pittoresque.

Il y a un abîme entre les petits tableaux de Bertrand et l'atmosphère parfois désespérée, mais toujours voluptueuse, créée par Baudelaire avec son lyrisme mystique. (On lira par exemple *dans Le Spleen de Paris* : « Enivrez-vous ».)

Mallarmé, lui aussi, clame son admiration pour *Gaspard de la nuit*, souhaite le voir réédité, projette un recueil d'hommages. Je le cite : « *Ce monument élevé par notre génération à Louis Bertrand serait d'autant plus naturel qu'il est vraiment, par sa forme condensée et précieuse, un de nos frères. Un anachronisme a causé son oubli. Cette adorable bague, jetée, comme celle des doges, à la mer, pendant la furie des vagues romantiques, et engouffrée, apparaît maintenant rapportée par les lames limpides de la marée ».*

Cependant ses propres poèmes en prose, regroupés sous le titre *Anecdotes ou Poèmes* à l'intérieur de *Divagations*, ne s'inspirent de Bertrand ni dans la disposition graphique, ni dans les procédés rythmiques, ni dans la recherche picturale.

L'influence de Bertrand sur Huysmans est décrite par l'auteur lui-même : « *Des Esseints* (le personnage du roman *À rebours*) *reposa sur la table [son livre] et il feuilleta une autre plaquette qu'il avait fait imprimer à son usage, une anthologie du poème en prose, une petite chapelle, placée sous l'invocation de Baudelaire, et ouverte sur le parvis de ses poèmes. Cette anthologie comprenait une sélection du Gaspard de la nuit, de ce fantasque Aloysius Bertrand qui a transféré les procédés de Léonard dans la prose et peint, avec ses oxydes métalliques, de petits tableaux dont les vives couleurs chatoient ainsi que celles des émaux lucides »* (*À rebours*). Huysmans a écrit un recueil de poèmes en prose : *Le drageoir à épices*. (De ce recueil on pourrait lire à titre d'exemple *Le hareng saur*). « *Ledit drageoir a été ouvragé par Aloysius Bertrand, les épices ont été fournies par Baudelaire »* (Charles Monselet). En effet si Huysmans, surtout dans ses premières œuvres, à l'imitation de Bertrand, fait siens les retours de mots et de phrases et les espaces blancs entre les strophes, s'il aime le pittoresque, d'un autre côté il s'inspire de la vie moderne à la manière de Baudelaire et suivra plutôt des peintres comme Degas et Forain présentant le Paris bohème, ayant pour modèles les types contemporains qui le peuplent.

Ensuite le poème en prose connut une vraie floraison et bon nombre des écrivains les plus illustres de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles s'y essayèrent. Il suffit de citer : A. Rimbaud, C. Mendès, P. Claudel, M. Jacob, L. P. Fargue, P. Reverdy. À titre d'exemples, on pourrait lire, de M. Jacob *Le Cornet à dés* : « Dans la forêt silencieuse », et d'Arthur Rimbaud *Illuminations* : « L'aube ». Plus récemment : F. Ponge et Y. Bonnefoy, sans compter d'autres en qui il serait beaucoup plus discutable de voir des héritiers même lointains de Bertrand. Il y a une grande diversité de poèmes en prose. Comme le dit une universitaire spécialiste du genre, « *c'est le propre du poème en prose, de se porter dans deux directions opposées, entre lesquelles oscillent poètes et critiques : tendance à la*

*régularité, à la perfection formelle (et ce fut le cas de Bertrand), tendance à la liberté, voire au désordre anarchique ».*

Pour conclure, je propose de faire nôtre cette affirmation d'André Breton :  
« *Gaspard de la nuit... [doit] être retenu comme une date dans l'histoire de la littérature* ».

---