

## AUTOUR D'ALOYSIUS BERTRAND <sup>1)</sup>.

La célébration du centenaire du romantisme français nous a valu une série de publications, inaugurée par l'édition monumentale des *Méditations poétiques* de M. Gustave Lanson (1915), couronnée par l'*Histoire du Romantisme en France* de M. Maurice Souriau (1927), sur laquelle nous reviendrons, et par le magistral ouvrage de M. Arturo Farinelli, *Il Romanticismo nel mondo latino* (1927); à côté de ces deux études d'ensemble, d'un caractère si différent, se groupent des centaines de travaux, éditions critiques, monographies, articles de journaux qui montrent que le mouvement de 1830 occupe une place prépondérante dans les recherches actuelles sur l'histoire littéraire. Grâce à M. Fernand Baldensperger nous allons avoir une édition définitive de Vigny; Victor Hugo revit dans la Collection des Grands Ecrivains de chez Hachette et il a sa chaire spéciale à l'Université de Paris depuis le 5 février 1926; Lamartine est republié et „romancé”, surtout par M. Albéric Cahuet; Sainte-Beuve a soulevé un orage, après la publication de *Mes Poisons* par M. Victor Giraud (1926), comme s'il vivait parmi nous, et grâce à M. Henri Girard et ses deux collections, nous avons à notre disposition des réimpressions de romantiques de second ou de troisième ordre, si „hirsutes”, si Jeune-France, un Philotée O'Neddy, un Antoine Fontaney, un Jules Lefebvre-Deumier, si convaincus dans leur haine du pseudo-classicisme et leur adoration de „Victor”; lui et ses collaborateurs nous apportent aussi des études de détail sur tout le mouvement.

De tout cet effort le romantisme se dégage nettement comme une manifestation intellectuelle, scientifique, morale et sociale de la plus haute importance dans la vie de la France; après avoir été discutée, combattue, dénoncée, vitupérée il y a vingt-cinq ans, elle est reconnue comme telle, même par ceux qui l'avaient le plus violemment attaquée comme anti-française. M. Pierre

---

<sup>1)</sup> Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand 1807—1841. Une vie romantique*, Paris, H. Champion, 1926; Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques, La volupté et pièces diverses*. P. p. C. Sprietsma. Ibid, id., 1926; Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*. Paris, La Sirène, 1920; Idem, *Gaspard de la Nuit*, p. p. Bertrand Guégan. Paris, Payot, s. d. (1926); Idem, *Le Keepsake fantastique*, p. p. Bertrand Guégan. Paris, La Sirène, s. d. (1924). M. Sprietsma veut conserver le nom de Louis Bertrand (*Vie*, p. 5) parce qu'il se trouve sur la première édition faite par Victor Pavie et Sainte-Beuve (1842), comme sur sa pierre tombale et son acte de naissance. Je conserve Aloysius Bertrand parce que le nom a été adopté une fois pour toutes dans l'histoire littéraire. On ne remplacera jamais Cyrano de Bergerac par de Cyrano Bergerac (v. l'édit. des *Œuvres libertines* par Frédéric Lachèvre, I, p. XVII), ni Gassendi par Gassend, comme y tend M. Gustave Cohen dans son *Index aux Ecrivains français en Hollande*, I, p. 731. Et toute confusion avec M. Louis Bertrand, de l'Académie française, auteur de *Pépète le bien aimé* et de *Saint-Augustin*, devient ainsi impossible. Louis Bertrand signe Ludovic en 1832, à l'époque de la lutte politique; Aloysius est adopté en 1835.

Lasserre voit la valeur du mouvement <sup>1)</sup>); M. André Thérive <sup>2)</sup> avoué s'être trompé dans ses pieuses indignations anti-romantiques à la mode chez les adolescents de son âge vers 1910; même M. Ernest Seillière <sup>3)</sup>, l'infatigable champion de l'anti-impérialisme ou de l'anti-mysticisme, semble pourfendre avec moins d'âpreté le romantique Alexandre Vinet et le romantique, assagi en partie, Maurice Barrès. La dernière attaque poussée à fond contre le romantisme français, celle de M. Louis Reynaud <sup>4)</sup>, a abouti à un échec, par suite du parti-pris, des exagérations et des erreurs de l'auteur. Si M. l'abbé Bremond s'exprime encore très prudemment en voulant „insinuer . . . que le romantisme lui-même ne mérite pas les injures dont on le poursuit chez nous depuis quelque vingt ans” <sup>5)</sup>, nous ne croyons pas exagérer en disant que le romantisme français a prouvé à l'heure actuelle son importance dans l'évolution des idées et des sentiments en France <sup>6)</sup>. Le mot de Goethe déclarant sain tout ce qui est classique, malade tout ce qui est romantique n'est qu'un mot, prononcé près de cent ans avant la première attaque de M. Lasserre dans son *Romantisme français* (1908), qu'il résume admirablement. De nos jours nous assistons à la réhabilitation, contre-coup des critiques injustes d'il y a vingt ans. Pourvu que cela ne finisse pas par une apothéose allant à un excès contraire!

Le romantisme est déjà classique, non point parce qu'on publie des éditions classiques comme s'il s'agissait d'un Racine, mais parce qu'il a toujours conservé un caractère classique; la tendance nettement anti-classique ne s'est manifestée qu'avec une partie des symbolistes et de ceux qui en découlent, et avec une minorité de romantiques à tous crins, enivrés de l'étranger et de leur moi désordonné. Probablement les études qu'on publiera encore sur le mouvement corroboreront les constatations faites jusqu'ici, à moins que l'on ne trouve des révélations inattendues chez les romantiques de second ordre ou provinciaux.

Le romantisme de province, dans ses manifestations littéraires, sociales, morales, nous ne le connaissons guère; on entrevoit ce que ce mouvement a été grâce à des publications récentes, sur Alphonse Rabbe, Ulric Guttinguer ou Adolphe Dumas. C'est justement ce côté-ci du romantisme que met en lumière la vie d'Aloysius Bertrand, telle que M. Sprietsma

---

<sup>1)</sup> C'est du moins ainsi que je m'explique son ton moins âcre dans ses publications récentes.

<sup>2)</sup> André Thérive, *Du Siècle romantique* (s. d.; 1927), p. 7.

<sup>3)</sup> Dans l'*Avant-Propos* de son *Pour le Centenaire du Romantisme. Un examen de Conscience* (1927), M. Ernest Seillière reconnaît avoir „modifié, atténué, humanisé, son sentiment sur plus d'un point” (p. 1). Cp. du même auteur *Christianisme et romantisme. Alexandre Vinet, historien de la pensée française* (1925) et les comptes rendus du *Temps* de ses communications sur Barrès à l'Académie des sciences morales et politiques.

<sup>4)</sup> Louis Reynaud, *Le Romantisme. Ses origines anglo-germaniques* (1926). Cp. l'excellente critique, profonde, sereine de M. Henri Tronchon dans la *Revue de Litt. comp.*, VII (1927), p. 776 et suiv.

<sup>5)</sup> Henri Bremond, *Pour le romantisme* (1923), p. VII.

<sup>6)</sup> Cp. l'excellente introduction de M. F. Baldensperger, toute vibrante et si profonde au volume de H. Girard et H. Moncel, *Pour et contre le romantisme* (1927).

l'a dépeinte, après son premier biographe, Henri Chabeuf, qui l'avait mise en avant <sup>1)</sup>.

La minutieuse enquête menée par le dernier, M. Sprietsma a pu l'achever grâce aux papiers de M. Joseph Dumas et à d'heureuses recherches faites dans les archives. Son livre, intéressant surtout par les inédits, porte le sous-titre de *Une vie romantique*, et l'essentiel de son effort s'est porté effectivement sur la vie de Bertrand, alors que l'étude de l'œuvre et de son influence est encore à faire. Mais telle qu'elle est, cette thèse, très honorable, avec quelques lacunes dans la composition ou des passages mal composés <sup>2)</sup>, nous offre la *Vie* définitive. Nous voyons Louis Bertrand, fils et petit-fils de soldats, naître à Céva, d'un père lorrain, d'une mère piémontaise, arriver à 7 ou 8 ans à Dijon, recevoir son éducation au collège de cette ville, où il subit l'influence de son professeur Delahaye et où il a un premier prix de discours français en 1826. Les amitiés se forment — parmi elles il y a Lacordaire et Charles Brugnot —; elles se concentrent dans la Société d'Etudes (1821—1832), aux tendances vaguement libérales, où Bertrand lit ses premiers essais en prose (*Jacques-les-Andelys*, 1826) et en vers (*Le pèlerin*, 1827) et se fait des relations qui le font collaborer au *Provincial*, *recu il périodique, dédié à 85 départements*. La jeunesse ne doute de rien. A vingt ans le voilà directeur-gérant d'une feuille que Sainte-Beuve compara au *Globe*, mais qui ne vécut que de mai à octobre 1828, et qui contient les tout premiers vers de Musset <sup>3)</sup>. Devenu chef de famille après la mort de son père, Bertrand va à Paris, est accueilli au second Cénacle, mais ne sait pas se mettre en avant, rentre à Dijon (avril 1830) pour collaborer au *Spectateur* et au *Patriote*; il provoque un scandale dans un „banquet fédératif”, fait du journalisme anti-Louis-Philippard, retourne à Paris, où il connaît un moment de bonheur dans l'amour <sup>4)</sup> et où il fait venir sa mère et sa sœur. Ce sont alors des centaines

<sup>1)</sup> Henri Chabeuf, *Louis Bertrand et le Romantisme à Dijon*. Dijon, Imp. Darantière, 1889. Mon exemplaire contient deux photographies des portraits si saisissants dessinés par David d'Angers près du lit d'agonie de son ami. Livre solide et lent, mais qui est le point de départ de toute recherche sur Bertrand, avec des notes (p. 165 à 262) de valeur. La bibliographie dans Sprietsma, *Vie*, sur le romantisme en province demande à être complétée.

<sup>2)</sup> Louons la richesse des rapprochements, la documentation extrêmement précise, les lumières apportées sur la période de 1833 à 1841, où Chabeuf (p. 120 et suiv.) est insuffisant, le relevé des lectures possibles, des milieux journalistiques de Dijon, le jour jeté sur les rapports de Nodier et des grands romantiques avec la province ou de Chateaubriand avec les sociétés bien pensantes. Mais il y a quelques passages mal composés (p. 103, 116, 119 ss., 139, 151) et des longueurs (p. 24, 28, 42, 50 note). Je crois que l'auteur (p. X) confond le romantisme en province avec la note autochtone de chaque auteur non-parisien. Quelques erreurs que je signale, sans compter des coquilles, assez nombreuses: p. 4 l. 9, date 1920, au lieu de 1922; p. 12 l. 36 V. Hugo n'a été que pendant une année à peine en Italie (1807—08); p. 72 l. 20 *en remontant*, le titre précis est *Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois*; p. 122 n. 1, le *Roméo* de Deschamps et Vigny a été publié en partie par M. F. Baldensperger (*Théâtre de Vigny I*, 1926); p. 195 l. 7 *en remontant*, lire Lancret; p. 239 ajouter aux publications posthumes: *L'automne dans les bois*, p.p. M. Jules Marsan, *M. Fr.*, 1. 3. 1925, p. 313; p. 240 l. 7 date 1889, non 1899; p. 114, avant-dernière ligne lire *épiographe*, non *épihète*.

<sup>3)</sup> Sprietsma, *Vie*, p. 95.

<sup>4)</sup> Excellent spécimen de lettre d'amour romantique dans Sprietsma, *Vie*, p. 186.

de démarches, de faux départs, de tentatives avortées de collaboration, les „ours” chez les directeurs de théâtre, l'attitude hautaine de refus devant toute occupation continue <sup>1)</sup>, c'est la misère, la phtisie, les séjours à l'hôpital, — rappelons nous la joie de Verlaine au contact des draps blancs! — c'est la mort à l'Hôpital Necker, le 29 avril 1841, c'est l'enterrement du „poète maudit” auquel ce même Verlaine n'a pas songé à donner une place à côté de Marceline. Après l'enterrement à Vaugirard — on connaît la lettre frissonnante de David d'Angers —, c'est la publication de son *Gaspard* et c'est, enfin, la reconnaissance de sa valeur.

Ce sont là les événements marquants de cette vie de souffrances qu'explique en partie la personnalité de Bertrand, laquelle nous renseigne en même temps sur le caractère de son œuvre.

Aloysius Bertrand fut un timide et un pauvre; toute sa personnalité s'explique par là. Aimant la solitude jusqu'à en paraître farouche, orgueilleux, repoussant ses amis ou s'éloignant d'eux, malgré leurs efforts pour le bien accueillir, doux rêveur s'abîmant dans la contemplation des silhouettes de Dijon ou des prophètes du Puits de Moïse, morose, d'un caractère bizarre et inégal, ce maigre garçon aux airs romantiques, égoïste sans le savoir dans ses hautains refus d'accepter une place, est l'être hypersensible et déséquilibré en qui „un rayon de soleil illuminait tout” <sup>2)</sup>. Est-ce un pessimiste? non, les rares considérations sur le sens de la vie que nous ayons de lui ne permettent pas de le dire <sup>3)</sup>. Mais il y a chez lui une note d'amertume et de révolte devant la vie, devant la société, note que tempère un vague spiritualisme <sup>4)</sup>, nourri par des lectures contemporaines ou par Young. Ce timide a un moment de rébellion en 1830, en 1832 <sup>5)</sup> mais le souci de son art le reprend: „il y avait pourtant là quelque chose,” ce mot qu'on prête à André Chénier, il aurait pu se l'appliquer à lui-même. Ni cette velléité politique, ni le moment de tendresse pour Célestine (1834) dont nous savons si peu, ni les deux tentatives que font ses amis pour lui permettre de gagner sa vie ne le détournant de son œuvre littéraire: il sent en lui un cœur qui „déborde de foi, d'amour et de génie” <sup>6)</sup>. „En vain”, comme il le constate lui-même.

On peut dire que nous possédons maintenant l'œuvre entière de Bertrand, sauf quelques œuvrettes de moindre importance. M. Sprietsma a reproduit

<sup>1)</sup> „Avouez, Monsieur, que mieux vaut encore ne manger que du pain au soleil de sa patrie. Adviene que pourra, la France en aura toujours pour un de ses enfants” (Sprietsma, *Vie*, p. 193). On lui avait offert une place de 200 francs par mois en Suède ou au Danemark.

<sup>2)</sup> Lettre de son ami Frédéric Bertrand, citée dans Sprietsma, *Vie*, p. 132.

<sup>3)</sup> Malgré ses accents de désespoir de la crise morale de 1832 (Sprietsma, la *Volupté*, p. 40). M. S. y applique le mot pessimisme, mais on rencontre ce sentiment plutôt dans A. M. David dans *Gaspard*.

<sup>4)</sup> *La Volupté*, p. 38; p. 54, mais violent contraste avec la deuxième strophe de la même poésie; p. 67; p. 95; tout cela d'un mysticisme religieux à la Chateaubriand. D'ailleurs je ne comprends pas le mot de M. S.; „Si le sort lui eût souri, il serait peut-être devenu bon catholique” (p. 37).

<sup>5)</sup> Chabeuf insiste peu sur cette révolte. M. Sprietsma a raison d'y voir un épisode important pour le connaître.

<sup>6)</sup> A. M. David, dans *Gaspard*, éd. Guégan, p. 222.

avec les variantes le recueil projeté en 1833 de *la Volupté*, comprenant 47 pièces<sup>1)</sup>, ainsi que des *Poésies diverses* au nombre de 13, dont une saynète d'une parfaite ineptie, intitulée *Le portier d'une Académie de province* (1827). M. Guégan a publié, dans leur ordre chronologique, les principales poésies et les œuvres en prose — sauf *Gaspard* — dans le *Keepsake fantastique*, autre titre projeté par Bertrand. Il a donné aussi une édition de *Gaspard*, extrêmement précieuse par le relevé des variantes permettant de constater le travail du poète dans sa recherche de la perfection<sup>2)</sup>, de même que les contresens ou les affaiblissements au point de vue artistique imputables à Victor Pavie<sup>3)</sup>. Ainsi il ne reste que peu de chose d'inédit: des carnets de notes sur la peinture, dont M. Jules Marsan a donné quelques détails, des contes<sup>4)</sup> et quelques pièces de théâtre, dont l'essentiel paraît *Le Sous-Lieu'enant de Hussards*, folie-vaudeville en un acte, représentée sans succès en 1832, et surtout *Daniel*, drame-ballade en trois actes que M. Jules Marsan compte publier et dont il a fait l'historique<sup>5)</sup>. A moins que cette pièce-ci ne nous apporte une révélation extraordinaire et inattendue, nous pouvons écarter le théâtre de Bertrand de son œuvre; il manque de sens dramatique, sa langue est faible, sa psychologie insuffisante. Une pièce comme *Louise ou un pensionnat de demoiselles*, drame-vaudeville en un acte, est une erreur de goût que l'esprit du temps et le besoin de gagner quelque argent font pardonner à peine<sup>6)</sup>.

Restent donc ses vers et sa prose comme œuvres de valeur littéraire. Les poésies — 9 pièces publiées de son vivant dans le *Provincial* et le *Patriote*, 3 publiées par Sainte-Beuve dans sa *Notice*; deux autres publiées par M. Guégan

<sup>1)</sup> Bertrand aurait-il consenti à conserver ce titre *la Volupté* après la publication du roman de Beuve en 1834? Il avait projeté ce titre en 1833.

<sup>2)</sup> Il suffit de comparer les versions du *Capitaine Lazare* (Guégan, p. 38), de *Clair de Lune* (p. 96), *Ma Chaumière* (p. 168), *Jean des Tilles* (p. 171), *Octobre* (p. 175), *L'air magique* (206) et les trois états du *Poème indoustan* (Sprietsma, *Vie*, p. 59) pour constater le travail de recherche patiente, de condensation, d'évocation picturale, le souci du mot précis qui caractérisent son effort. Victor Pavie a introduit quelques contresens (Guégan, p. 7 l. 25: *citadelle / cité; Départ pour le Sabbat*, str. 4: *s'ébattre / s'abattre*). Je ne vois pas qu'il ait supprimé des détails irréguliers, chose dont l'accuse Léon Séché (*Mercur de Fr.*, 15.5. 1905, p. 197). Mais les ratures, surtout celle du premier livre, trahissent comment la vision se précise, la note historique s'accroît, le mot poétique prévaut.

<sup>3)</sup> Jules Marsan, *Notes sur Aloysius Bertrand* dans *Merc. de Fr.*, 1.3. 1925, p. 336.

<sup>4)</sup> Sprietsma, *Vie*, p. 217; cp. Marsan, *l. c.*, 336.

<sup>5)</sup> *l. c.*, p. 329. La pièce a été inspirée d'un récit épisodique dans l'*Antiquaire* de Scott (chap. XVIII), l'histoire de *Peter Waldeck*, charbonnier au Blocksberg, que le démon de la montagne enrichit et qui se perd par son orgueil et sa cruauté. Bertrand avait trois fois refondu sa pièce: *Le lingot d'or* (1835), *Peeter Waldeck ou la chute d'un homme* (1836) et enfin *Daniel*, drame-ballade (1837). D'après M. Sprietsma (p. 192 n. 5), M. Jules Marsan le publiera, quoiqu'il ait reconnu lui-même que „on ne peut regretter qu'il n'ait pas affronté la scène, ni l'impression" (*l. c.*, p. 331) et que „cette ballade étirée en drame manque de force dramatique" (*l. c.*, p. 331). Et ici M. Paul Fort se rencontre encore avec Bertrand.

<sup>6)</sup> J'ai constaté que la pièce (*Keepsake*, p. 135 et suiv.) est inspirée d'une comédie en deux actes de Mme Campan, *Cécilia ou la Pension de Londres* (v. Mme Campan, *De l'Education*, p. p. F. Barrière, Bruxelles, Aug. Wohlen, 1824, t. II, p. 203 et suiv.). Dois-je avouer que je préfère presque la prose moralisatrice de Mme Campan, quoique Bertrand ait ajouté une catastrophe pour corser son „drame".

et M. Marsan, ainsi que les 53 poésies révélées par M. Sprietsma — montrent d'une part un lyrique un peu fude, conventionnel, d'autre part un maître du vers plastique étroitement apparenté à son *Gaspard*. Il faut mettre à part des évocations, d'un art du vers extrêmement habile, de la Bourgogne et du Dijon du moyen âge : reîtres avinés, pèlerins, agonisant ayant vendu son âme au diable, Dijon, sa patrie d'adoption, surtout — „J'aime Dijon comme l'enfant sa nourrice dont il a sucé le lait", tel est le début de *Gaspard* —. On y trouve le souci de la forme <sup>1)</sup> dont les *Ballades* de Victor Hugo, le *Joseph Delorme* de Sainte Beuve, les *Etudes* d'Emile Deschamps avaient pu lui fournir des modèles. C'est là dans son œuvre poétique l'essentiel, quoiqu'il y ait encore à relever un fragment du *Spérandum*, poème politico-social, où je note ces deux vers sur le peuple:

Fait pour être criblé comme la paille d'orge,  
Sur l'aire du malheur, large et sombre préau.

Nommons encore *Les Rameaux*, qui se rattachent à l'*Office du Soir* de *Gaspard*, ou le *Pasteur de Saint-Wilfrid* dans cette même note, ainsi que le beau sonnet à Eugène Renduel. Pour le reste Aloysius Bertrand est un versificateur qui se dégage péniblement des liens du pseudo-classique <sup>2)</sup>, montrant la mélancolie à la Young-Gray-Millevoye de son temps, quelquefois vaguement spiritualiste sous l'influence de Chateaubriand ou de Lamartine, reculant devant l'expression profonde de son amour ou incapable de la donner (*Mon rêve*, 1834, à Célestine F), traduisant passablement du Walter Scott, et chose grave, c'est un poète qui ne montre aucun progrès dans son œuvre, trop keepsake, trop almanach des muses. Quand Sainte-Beuve publia sa *Notice* en tête de *Gaspard*, il constatait que Bertrand, „doué de haut caprice, plutôt qu'épanché en tendresse, au lieu d'ouvrir sa veine distillait de rares stances dont la couleur ensuite l'inquiétait" <sup>3)</sup>. Les sept poèmes „bourguignons", voilà ce qui vaut la peine d'être retenu de son œuvre poétique, parce que l'évocation du moyen-âge dans les vers

On entendit alors tinter au loin les cloches

Du gothique couvent de Saint-Pierre de Loches,

qui avait si fortement frappé Victor Pavie, un soir de décembre 1828 chez Victor Hugo, était la note caractéristique de son œuvre <sup>4)</sup>.

La partie qui a toutes les chances de durer, peut-être dans les anthologies, mais certainement auprès des „happy few", dont parle Stendhal, c'est *Gaspard de la Nuit*, *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842), livre d'un novateur dont l'influence a été très grande dans l'évolution de la prose française. Nous pouvons nous étonner de nos jours du choix des deux modèles

<sup>1)</sup> L'étude des variantes est intéressante: *L'hôtellerie* vers 41—42: Tandis que la pinte / *Etourdimement* tinte, devient *Dévotement* tinte; cp. *La chanson de l'hôtelier*, vs. 19; et surtout les trois pièces de *Dijon*.

<sup>2)</sup> v. Sprietsma, *Volupté*, p. 81.

<sup>3)</sup> Sainte-Beuve, art. de *la Revue de Paris*, juillet 1842, reproduit dans les *Portraits littéraires*, t. II et dans *Gaspard*, éd. B. Guégan; p. XVII.

<sup>4)</sup> Victor Pavie, *Prospectus pour Gaspard*, reproduit dans Sprietsma, *Vie*, p. 242. Voir la discussion pour savoir si c'était chez Hugo ou chez Nodier dans Sprietsma, *Vie*, p. 124.

de Bertrand, ce Paul (!) Rembrandt, „philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et la prière”, et Callot, „le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place . . . . et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache”, qu'il voit comme deux contrastes <sup>1)</sup>. Rembrandt se retrouve le moins dans les évocations de paysages, de scènes d'intérieur, de personnages truculents, de démons et de rêves, qui constituent *Gaspard*; Callot en est plus près si nous tenons compte du caractère extérieur de l'inspiration de Bertrand, due en partie à des influences de Victor Hugo, de Walter Scott et de Barante <sup>2)</sup>. Mais si nous écartons le choix un peu fantaisiste de ses deux patrons, il nous reste là une série de petits chefs-d'œuvre avec un portrait de *Gaspard de la Nuit* qui le précède et où Bertrand expose son art poétique dans les grandes lignes sous la forme d'un entretien entre lui et un étranger qui lui ressemble comme un frère, avec „sa redingote râpée qui se boutonnait jusqu'au menton, son feutre déformé que jamais brosse n'avait brossé . . . sa physiologie narquoise, chafouine et maladive qu'effilait une barbe nazaréenne”, un de ces „artistes au petit pied . . . qu'une faim irrassiable et une soif inextinguible condamnent à courir la monde sur la trace du Juif-Errant” <sup>3)</sup>. Nous connaissons tous ces petits poèmes en prose, le plus souvent de 6 strophes — *Harlem, Le Maçon, Départ pour le sabbat, Le Raffiné, Scarbo, Le Fou, Chèvremorte, A. M. Charles Nodier* <sup>4)</sup>, *Mme de Montbazou, A. M. David, statuaire* —; ces strophes de quatre ou cinq lignes, composées avec un art impeccable de visionnaire et de visuel, de rythmicien et de musicien, mais où les éléments visuels l'emportent sur les éléments auditifs, contiennent en effet „divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur” <sup>5)</sup>, qui constituent l'originalité de Bertrand et qui ont joué dans le développement de la prose d'art et dans la poésie un rôle important que je tâcherai d'indiquer pour finir.

Bertrand entreprit *Gaspard* en 1826; en 1828 il annonça le livre avec le titre de *Bambochades romantiques* <sup>6)</sup>; à cette époque la production de son adolescence (1823 à 1824) que M. Sprietsma a révélée dans *La Volupté* était finie et il avait publié, après les avoir présentés à la Société d'Etudes de Dijon, ses trois premiers essais de poème en prose dans le *Provincial* (1828), où il envoya d'ailleurs d'autres morceaux que M. Guégan a réunis dans le *Keepsake* et dont il faut dire un mot pour être complet.

<sup>1)</sup> *Préface de Gaspard*, éd. Guégan, p. 25; cp. *le Raffiné, id.*, p. 69. Au point de vue du choix des illustrations l'édition Guégan est préférable à celle de la Sirène. Guégan a pris des gravures de Rembrandt, de van Ostade, de Cranach, etc. à côté des Callot et des fantaisies rappelant Hieronymus Bosch ou Breughel, empruntées aux Songes drolatiques de Pantagruel.

<sup>2)</sup> M. Sprietsma, *Vie et Œuvres poétiques* donne des références générales; relève (*Vie*, p. 71 et suiv.) spécialement les sources historiques pour son évocation de Dijon. Bertrand doit-il à Hugo sa passion de l'architecture gothique? M. Jules Marsan, *l. c.*, p. 320, le suppose; je crois que Dijon même aurait suffi à cet égard.

<sup>3)</sup> *Gaspard*, éd. Guégan, p. 4.

<sup>4)</sup> Dédicée dans l'éd. originale *A. M. Sainte-Beuve. v. Gaspard, éd. c.*, p. 256.

<sup>5)</sup> *Gaspard*, éd. Guégan, p. 22.

<sup>6)</sup> v. Sprietsma, *Vie*, p. 92.

Ses essais de journaliste permettent d'une part de constater ses préoccupations continuelles de l'évocation historique <sup>1)</sup>, d'autre part de voir le révolutionnaire au verbe virulent et acerbe <sup>2)</sup>, à côté de l'auteur de petits tableaux terriblement keepsake <sup>3)</sup>. Tout cela a une certaine valeur pour faire comprendre l'homme et son œuvre, mais rien — sauf peut-être *la Soirée de Beaucaire* — n'est au-dessus de la production de dizaines de ses contemporains; tout est inférieur à son *Gaspard*.

Avec *Gaspard de la Nuit* Bertrand fait un chef-d'œuvre et inaugure une forme d'art nouvelle. L'on peut se demander comment ce jeune provincial, à peine connu de quelques amis dans des cercles de Dijon, est arrivé à cette conception d'une autre esthétique. Je crois qu'il faut l'expliquer par la connaissance parfaite qu'il avait de ses qualités et de ses insuffisances de poète.

Si nous écartons les sept poèmes „bourguignons”, si près de l'esthétique de *Gaspard*, nous constatons que sa poésie est généralement souffreteuse, qu'elle n'offre aucun progrès ni dans l'art ni dans la profondeur du sentiment, que — pudeur ou incapacité? — nous ne trouvons rien qui nous fasse reconnaître le grand poète; il byronise encore, et faiblement, en 1840; dans le volume entier de *la Volupté* il y a quatre vers <sup>4)</sup> de *Une autre vie* (1840) où l'on trouve une note vraie et sentie de lyrisme. D'ailleurs Sainte-Beuve n'a pas admis ses vers dans son édition de *Gaspard*, sauf dans la *Notice* <sup>5)</sup>; s'il avait reconnu du mérite à cette partie de l'œuvre de Bertrand, il n'aurait pas manqué de les reproduire, puisque ces deux amis intimistes poursuivaient quelquefois un même idéal d'art. Et Bertrand lui-même, dans une note extrêmement curieuse sur l'ébauche de son *Epilogue en Losange*, révèle d'une façon admirable ce qui explique l'insuffisance du poète en lui: „N'a si je vous dénombre des fautes qui jonchent comme une ombre ce livre que j'avais destiné aux dames et aux cavaliers de la ville et de la cour, c'est que pour mériter un peu de (gloire, *biffée*) renommée de n'avoir pas assez lutté contre l'hydre du mètre et de la rime j'ai, n'arrai, pipeur, peur” <sup>6)</sup>.

„L'hydre du mètre et de la rime” nous livre la clef de son insuccès. La veine restreinte de son lyrisme, sa sensibilité qui ne réussit pas à s'épancher, ces deux éléments en lutte avec son intelligence, qui a le dessus, voilà ce qui explique l'insuffisance du poète dont il connaissait le vice originel. Comme Sainte-Beuve il doit constater que la critique a le dessus sur l'inspiration; comme lui il aurait pu écrire qu'en voulant la nuance, il avait gâté l'ardeur

<sup>1)</sup> *Jacques des Andelys; l'Étable de Saint-Jean; Pélage*, un bon morceau de critique en même temps qu'un manifeste romantique; *la Foire de Beaucaire en 1771*; le tout a le même style plein de sonorité sous sa sécheresse d'apparence.

<sup>2)</sup> *La guerre* (1831), *Le père Chancenet* (1831; qu'on lise la page 116); *Lettre au Spectateur* (1832).

<sup>3)</sup> *Le coin du feu; Les chasseurs suisses*.

<sup>4)</sup> M. Sprietsma les relève spécialement, *La Volupté*, p. 109.

<sup>5)</sup> Il cite *la Chanson du Pèlerin* et *Dijon*, deux poésies moyenâgeuses, avec le *Sonnet à Renduel* et *la Jeune fille* et ajoute à propos de cette poésie-ci ces mots: „Voici pourtant une charmante pièce naturelle et simple, où s'exprime avec vague le seul genre de sentiment tendre, et bien fantastique encore . . .”. Ce *pourtant* en dit long.

<sup>6)</sup> Sprietsma, *La Volupté*, p. 127.



— et encore cette ardeur était-elle bien pauvre, plus pauvre que celle de Joseph Delorme —, et que chez lui

La raison vigilante au rêve a survécu <sup>1)</sup>.

Au milieu de l'effervescence romantique, au moment où l'éloquence — une éloquence passionnée, qui se fera bientôt moralisatrice — caractérise l'œuvre de ses grands contemporains, quand le cabotinage des Jeunes-France débraillés menace de porter atteinte à la grandeur de l'art, Aloysius Bertrand, ayant senti et compris que son moi répugnait à cet étalage des sentiments, à l'histrionisme, aux sottises du vicomte d'Arincourt comme à la déclamation pompeuse et vide <sup>2)</sup>, trouve le secret d'un autre art: il crée le poème en prose et lui donne une forme qui n'est qu'à lui <sup>3)</sup>, qui se distingue de celui de Baudelaire, se rapproche de Paul Fort, diffère encore de Claudel, n'a rien à faire avec Max Jacob ou Jean Cocteau, tous deux apparentés à Arthur Rimbaud et aux haï-kaï japonais <sup>4)</sup>. La prose française classique a connu la grande phrase nombreuse d'un Bossuet; Fénelon essaye de lui donner des grâces virgiliennes à une époque où l'on menaçait d'écarter la poésie, qui n'était pas naturelle aux yeux d'un La Motte Houdar; les descripteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand ils abandonnent le vers, ont recours quelquefois à une prose rythmée; Jean-Jacques trouve une forme de prose poétique <sup>5)</sup>, et même un Marmontel, dans ses *Cortes moraux*, rythme sa prose; Chateaubriand, mauvais poète, mais un des plus grands prosateurs, apporte sa puissante orchestration à ce qui n'était encore qu'une mélodie intermittente, et les romantiques reprendront, en le modifiant, en le transposant, dans un autre diapason, avec des modulations toutes personnelles, cette prose de l'Enchanteur. Hugo, Michelet, Villiers de l'Isle Adam, un peu plus tard, s'exprimeront dans cette prose éloquente. Mais à la même époque la lutte contre l'éloquence aura commencé, dans la poésie avec Marceline Desbordes-Valmore, débutant en 1813, un peu plus tard avec Sainte-Beuve, avec Gérard de Nerval, pour aboutir, après la reprise parnassienne de la poésie éloquente,

<sup>1)</sup> Pour la question de cette recherche de „la sensualité consciente de l'art”, comme l'appelle M. René Lalou, „cette éternelle volupté”, dont parle Baudelaire, dans ses rapports avec l'intelligence, voir le beau livre de M. René Lalou, *Vers une alchimie lyrique* (Paris, Les arts et le livre, 1927) et sa *Défense de l'homme: Intelligence et Sensualité* (Paris, Simon Kra, 1926).

<sup>2)</sup> Dans ses articles de 1830 et 1831 on sent, malgré les qualités du style, l'œuvre d'un homme qui se travaille à l'éloquence, qui n'est pas son fait et qui devient de la boursoflure.

<sup>3)</sup> M. Lalou (*Alchimie lyrique*, p. 44) s'exprime ainsi: „Dire qu'il a créé ce genre ne signifie rien; puisque le poème en prose demeure un instrument personnel, soumis aux seules lois que s'impose chaque artiste”, et il cite comme exemple *A la lune* de Lucile de Chateaubriand. Mais il reconnaît que le mérite de Bertrand, c'est d'avoir substitué à une effusion „l'idée d'une forme, souple mais nullement anarchique, artistiquement concertée et suivie méthodiquement”. Oui, et j'ajouterais à une effusion éloquente. Et qu'il rapproche Lucile des *Bienfaits de la Lune* de Baudelaire, pour constater la différence!

<sup>4)</sup> v. W. Schwartz, *L'influence de la poésie japonaise sur la poésie française contemporaine* dans *Rev. de Litt. comparée*, VI (1926), p. 644 et suiv.

<sup>5)</sup> v. l'intéressante étude de P.-M. Masson sur la prose poétique de l'*Héloïse* dans les *Annales Rousseau*, V, p. 259 et suiv.

au vœu de Verlaine s'adressant aux jeunes poètes de l'avenir pour leur conseiller de tendre *son* cou à l'éloquence <sup>1)</sup> le jour où ils se sentiront pleins d'énergie. Hugo avait eu beau s'écrier dans sa *Réponse à un acte d'accusation* qu'il fallait faire la guerre à la rhétorique et laisser la syntaxe en paix, la poésie romantique avait eu un caractère déclamatoire auquel il allait contribuer lui-même fortement. Dans la prose, à la même époque, la protestation contre la déclamation, le vague, l'obscur se fait avec un Stendhal, retrempe sa prose à la lecture du Code et admirateur du „style divin de l'*Esprit des Lois*”, avec Mérimée, avec Gobineau, malgré des attaches romanesques; cette forme d'art de la prose, profondément modifiée surtout au point de vue syntaxique, aboutira à la prose „artiste” des Goncourt, à la phrase sautillante d'un Jules Tellier. Si *les Paroles d'un Croyant* (1834) ou la traduction du *Livre des Pèlerins polonais* de Mickiewicz par Montalembert (1833), avec leur style biblique, s'efforcent encore de rester fidèles à la prose rythmée <sup>2)</sup> dans laquelle Chateaubriand avait épanché son exaltation lyrique, le petit provincial obscur qu'est Aloysius Bertrand essaie de renfermer ses rêves et les effusions de son moi, le romanesque et le surnaturel qui l'entourent et qui trouvent des correspondances en lui, dans de précieux morceaux de prose, œuvre d'un imagier ou d'un illumineur du moyen âge. Son contemporain Gérard de Nerval aboutira à une prose artistique, proche de la sienne par sa pénétration et par ses qualités d'art pictural. Baudelaire, qui reconnaît tout ce qu'il doit à Bertrand dans la *Préface* de ses *Petits poèmes en prose* <sup>3)</sup>, reprendra cette idée féconde d'un art condensé et précis, en ajoutant à la prose savante de *Gaspard* une note musicale, le plus souvent absente chez Bertrand. Cette musicalité finira par primer dans l'œuvre de Mallarmé <sup>4)</sup>, de Rimbaud, de tous ceux enfin, symbolistes ou décadents, qui dépouillent les mots de leur sens pour ne plus retenir que leur valeur harmonique, pour qui le poème en prose est uniquement un élément de suggestion par sa musicalité intrinsèque. Si, par une heureuse rencontre de l'élément auditif et de l'élément visuel dans son art Baudelaire réunit encore en lui, même avec certains accents de l'éloquence romantique, l'essentiel de deux écoles <sup>5)</sup> — l'école Bertrand, l'école Rimbaud, si nous pouvons appliquer ce vilain mot à ces deux esthéticiens purs —, il y a une différence d'espèce profonde entre la conception esthétique de *Gaspard* et celle des *Illuminations*.

<sup>1)</sup> Son est ici très caractéristique de la haine de Verlaine de toute rhétorique.

<sup>2)</sup> Un critique leur reproche de „faire de l'art, de se montrer poètes dans l'intérêt de ce qu'ils appellent leurs idées”, *Rev. d. d. Mondes*, 1843, I, p. 573.

<sup>3)</sup> M. René Lalou (*Alchimie lyrique*, p. 47 n. 1), citant un *Carnet de Ch. Baudelaire*, édité par M. Féli Gautier en 1911, donne le premier jet de cette pensée: „Mon point de départ a été Aloysius Bertrand”.

<sup>4)</sup> Mallarmé salue en lui „un de nos frères par sa forme condensée et précieuse”, dans une lettre citée par J. Chasle-Pavie, *Aloysius Bertrand* dans la *Revue de Paris*, 15.8.1911, p. 794. Mais il y a une différence profonde entre la précision aux vives arêtes de la prose de Bertrand et l'art tout de suggestion harmonieuse de l'auteur de l'*Après-midi d'un Faune*.

<sup>5)</sup> On pourrait le rapprocher à ce point de vue de Théophile Gautier, où il y aussi presque équilibre entre les deux éléments. En 1843 Paul de Moïènes (cité par J. Chasle-Pavie, *Rev. de Paris*, 15. 8.1911, p. 789) se plaignit de „l'envahissement de la peinture dans le style”.

Aloysius Bertrand crée dans ce livre une prose d'art à la phrase courte, pleine, sans mots parasites, ni aucun son terne ou sourd, sans abstractions, une prose de peintre aux contours précis, du Dürer ou du Lucas van Leyden. Elle contraste d'une part avec la prose romantique, restée oratoire, ayant conservé un balancement, une ampleur classiques. D'autre part elle est aux antipodes de la prose goncourtienne avec ses élégances recherchées et baroques, avec la nervosité de ses rythmes brisés. Si les Goncourt ont été, comme le dit M. André Thérive, „des écrivains anti-oraux”, avec „une élégance scripturaire tout opposée à l'élégance orale, une prose faite pour être offerte à l'œil, et nullement bonne pour être lue tout haut”<sup>1)</sup>, Bertrand, avec sa prose toute en alternances savantes de mètres pairs et impairs, avec ses répétitions de mots, des correspondances de syllabes longues et brèves, ses accents mélodiques habilement apportés, est par excellence un auteur „oral”, c.-à.-d. fait pour être lu à haute voix<sup>2)</sup>. Et ainsi il précède un Marcel Schwob, un Saint-Pol-Roux, un Claudel, et ceux chez qui la musicalité n'a pas obscurci la valeur intrinsèque des mots. Il a cherché et il a réalisé une forme d'art brève et pleine, poétique par ses qualités intérieures, capable de remplacer la poésie aux tendances éloquentes, grandiloquentes mêmes, de son temps. Si Edgar Poe a pu dire que le mot „un long poème” était simplement une contradiction dans les termes, Bertrand, en qui Baudelaire reconnaissait un maître, a prouvé qu'il était capable, lui qui se caractérisait comme une „provinciale et inconnue personne”<sup>3)</sup>, de créer une forme d'art qui a eu sur le développement de la prose française une influence qui reste à préciser<sup>4)</sup>.

Cet homme d'un seul livre, cet „aiglon avorté”, comme il se désigne lui-même<sup>5)</sup> et qui, modestement, demandait un peu de renommée, n'osant pas réclamer la gloire<sup>6)</sup>, mérite une place plus grande qu'il n'occupe actuellement dans l'histoire de la littérature française.

La prose poétique remplacera-t-elle, tuera-t-elle la poésie, comme paraît le craindre M. Albert Thibaudet<sup>7)</sup>, comme Bertrand lui-même ne l'aurait pas voulu. C'est là une question à laquelle l'avenir répondra. En ce cas la publication de *Gaspard de la Nuit* aurait contribué à une déchéance, alors que le livre aurait dû être une source de rajeunissement.

Amsterdam, 2 Sept. 1928.

K. R. GALLAS.

<sup>1)</sup> A. Thérive, *Du siècle romantique, o.c.*, p. 68.

<sup>2)</sup> Un article de revue écrit pour annoncer quelques publications récentes n'est pas le lieu où l'on puisse examiner ces questions. Nous renvoyons à la thèse si intéressante de M. E.-L. Martin, *Les symétries du français littéraire*, Paris, Les Presses universitaires, 1924, tous ceux que ces questions intéressent et qui veulent appliquer ses méthodes, avec prudence, à une œuvre de prosateur.

<sup>3)</sup> Lettre à Victor Hugo citée par Marsan dans *Merc. de Fr., l.c.*, p. 319.

<sup>4)</sup> Ici encore je tiens à dire que mon article ne comporte pas cela.

<sup>5)</sup> A. M. David, *Statuaire* dans *Gaspard*, éd. Guégan, p. 222.

<sup>6)</sup> Sprietsma, *La Volupté*, p. 127.

<sup>7)</sup> A. Thibaudet dans sa critique mensuelle de la *Nouv. Revue française*, 1. 2. 1928, p. 234.