

La première vogue d'Aloysius Bertrand et du poème en prose dans *L'Artiste*

On a tort, dans une perspective scolaire ou académique, de réduire trop souvent l'histoire littéraire aux seuls « chefs-d'œuvre », ou prétendus tels, dûment lagarde-et-michardisés et pléiadisés, hantés de visiteurs compassés ou congestionnés de conformisme. L'histoire littéraire buissonnière, au gré des plaisirs de la lecture, réserve des perspectives autrement attrayantes. L'adepte de cette discipline – dite telle par antiphrase – peut se permettre d'être insolent. Il se refuse à faire une genuflexion devant Sainte-Beuve : où ce dernier a-t-il déniché son « Aloïsius Bertrand » dans la notice introduisant *Gaspard de la Nuit* ? A-t-il inventé cette orthographe ? La réponse est très certainement oui. Les documents disponibles montrent que Bertrand, parmi d'autres pseudonymes, a employé à neuf reprises « Aloysius » (ou, sous forme abrégée, « Aloyss » et « Als »), mais jamais « Aloïsius » et, par ailleurs, ses deux manuscrits principaux, *Gaspard de la Nuit* et *La Volupté*, sont signés respectivement « Louis Bertrand » et « L. Bertrand ». La crédibilité de Sainte-Beuve sur d'autres points est, du coup, à reconsidérer, pour ne rien dire de ses appréciations littéraires, qui sont parfois on ne peut plus consternantes¹. David d'Angers l'a justement remarqué : il est pour le moins curieux que « le soin de la mémoire du poète soit dévolu à trois hommes [Victor Pavie, Sainte-Beuve et lui-même] qui, certes, n'ont jamais eu de relations intimes avec lui » (lettre à Victor Pavie du 3 novembre 1841, *OC*, p. 955). Le seul des trois hommes à pouvoir se prévaloir d'un minimum de relations suivies est en fin de compte David d'Angers, mais il n'a connu brièvement (pendant six semaines) qu'un Bertrand à l'article de la mort, devenu l'ombre de lui-même – le squelette de lui-même serait une formule plus appropriée pour un phtisique. La notice de Sainte-Beuve est nourrie essentiellement de la documentation écrite qu'il avait collectée pour la circonstance, les souvenirs (rares et remontant au lointain premier séjour parisien de Bertrand) y sont nécessairement réduits à la portion congrue.

Que penser de ces innombrables exégèses de la lettre-dédicace de Baudelaire à Arsène Houssaye qui tient lieu de préface au *Spleen de Paris*, où à aucun moment n'est posée cette question pourtant élémentaire : pourquoi Baudelaire corrige-t-il l'orthographe adoptée par Sainte-Beuve ? Les spécialistes de l'auteur du *Spleen de Paris* sont-ils à ce point placides que plus rien ne puisse les étonner ? Comment se fait-il qu'un écrivain, qui n'a de Bertrand qu'une connaissance livresque, puisse en remonter à l'éminent critique littéraire que l'on pouvait tenir *a priori* pour le plus rigoureux des trois inventeurs de *Gaspard de la Nuit* ? Est-il bien vrai qu'entre les deux recueils de Bertrand et Baudelaire, l'histoire du poème en prose soit restée suspendue ?

Dès 1851, dix ans avant Baudelaire, Houssaye pouvait affirmer que Bertrand était « connu de toute notre génération poétique². » Asselineau, à l'occasion de sa réédition de *Gaspard de la Nuit*, confirmera cette assertion : « Bertrand fut une des grandes curiosités de notre jeunesse. Il a été, vers 1845, un des saints du calendrier poétique, et de ceux dont la niche n'était pas la moins fêtée³. »

On fera bien de se demander quels étaient ces dévots, et par quels rituels ils marquaient leur dévotion.

1. La première vogue d'Aloysius Bertrand dans *L'Artiste*

Autant feuilleter une des principales revues littéraires de l'époque, *L'Artiste*⁴. Arsène Houssaye, dès 1843, assure la direction du périodique, qui sera subventionné de juillet 1845 à

¹ Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, Champion, 2000, p. 79, seconde note en bas de page. L'ouvrage sera désormais cité dans le corps du texte sous la forme abrégée *OC*.

² Arsène Houssaye, *Voyage à ma fenêtre*, Victor Lecou, 1851, p. 261.

³ Louis Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, René Pincebourde, 1869, « Introduction » de Charles Asselineau, p. iv.

⁴ Tous les numéros de *L'Artiste* mentionnés sont consultables en ligne sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France.

juillet 1847 par Jules Lefèvre-Deumier, auteur en 1854 d'un recueil de poèmes en prose, *Le Livre du promeneur*, malheureusement sous-estimé et depuis jamais réédité. La première apparition de Bertrand, sauf omission, est due à la plume d'Auguste Desplaces, le 2 juin 1844, dans un compte rendu des *Portraits littéraires* de Sainte-Beuve. Il dit vouloir plus particulièrement appeler l'attention sur un artiste méconnu et s'étonne que l'on n'ait vendu que deux exemplaires du recueil : il tient probablement cette précision de Victor Pavie, responsable de l'édition originale, et qui publie de temps à autre dans *L'Artiste*, de même que son frère Théodore. Le même Auguste Desplaces, le 11 avril 1847, dans « Médaillons et camées », section qui clôt la pré-publication en revue de sa *Galerie des poètes vivants* réserve une place non négligeable à Bertrand (une quarantaine de lignes ; Nerval, qui, lui, est réellement à cette date un « poète vivant », n'a droit qu'à deux lignes et demie...). Dans l'intervalle, et pour la première fois, « Louis » s'est métamorphosé en « Aloysius » dans un article sur la mort de J. Chaudes-Aigues, signé par Arsène Houssaye (*L'Artiste* du 31 janvier 1847). Une note anonyme, le 5 septembre, fait l'éloge de Camille Crèvecoeur « de la famille en poésie d'Aloysius Bertrand et de tous ceux qui ne sont compris ici-bas que par les chercheurs de l'inconnu. » Cette note est probablement d'Arsène Houssaye, de même que celle du 14 novembre, qui rapproche « Aloysius Bertrand » et un des auteurs dont le périodique a renoncé à publier l'envoi : c'est la troisième apparition de ce pseudonyme dans *L'Artiste*, pour la seule année 1847. En 1852, dans le numéro du 15 novembre, le pseudonyme est mentionné à trois reprises dans l'article de Houssaye : « Profils littéraires. De quelques amis couchés dans le tombeau » : il s'agit là d'extraits de *Voyage à ma fenêtre*, un livre publié l'année précédente. L'un des chapitres de cet ouvrage, « Les morts vont vite », célèbre six écrivains disparus, dont Aloysius Bertrand, « un ami que je n'ai pas vu. » Mais le texte d'Arsène Houssaye le plus remarquable est sans doute celui qu'il a publié à l'occasion du suicide de Nerval (*L'Artiste* du 4 février 1855)⁵ :

Un autre rêveur, de la même famille d'esprits inquiets de l'autre monde et qui ne font que passer en celui-ci, Aloysius Bertrand, a comparé le poète à la giroflée sauvage qui fleurit suspendue au granit des cathédrales et qui vit moins dans la terre que dans le soleil.

On voit que, bien avant Baudelaire, le directeur de *L'Artiste* a pris l'habitude de se référer, et toujours dans le registre le plus élogieux, à un mystérieux Aloysius qui n'a aucune existence bibliographique puisque *Gaspard de la Nuit* n'a pas été publié sous ce pseudonyme. C'est le même parti pris qu'adopte un autre familier du périodique, Charles Monselet, d'abord dans la *Gazette de Paris* du 7 septembre 1856, puis dans *La Lorgnette littéraire*, en 1857. Lorsque Baudelaire emploie à son tour ce pseudonyme, pour la première fois, dans une lettre privée à Arsène Houssaye, le 25 décembre 1861, c'est dans un membre de phrase (« Aloysius Bertrand, que vous connaissez sans aucun doute », *OC*, p. 977) qui laisse entendre qu'ils n'avaient jamais eu l'occasion d'en parler entre eux auparavant. Ce n'est donc pas Baudelaire qui a lancé la mode de ce prénom ainsi orthographié, ce n'est pas davantage Arsène Houssaye, qui n'a pas eu accès aux manuscrits : tous deux, en revanche, s'appuient sur une tradition commune à un certain nombre d'écrivains gravitant autour de la rédaction de *L'Artiste*. On remarque, au hasard des sommaires de la revue, des noms d'auteurs et artistes que l'on retrouve effectivement dans la bibliographie de Bertrand : G. de Molènes, Flaguais, Emile Deschamps, Prarond, Asselineau, Monselet, Champfleury, Antoine de Latour (ancien condisciple de Bertrand à Dijon), David d'Angers (qui a toujours appelé Louis Bertrand par

⁵ Ce texte sera repris dans *Histoire du 41^{ème} fauteuil de l'Académie française*, Hachette, 1855, et donné en préface au recueil factice de Nerval, *Le Rêve et la Vie*, Victor Lecou, publié également en 1855. Il inaugure un parallèle entre Nerval et Bertrand que l'on retrouvera, succinctement énoncé, sous la plume d'une nouvelle génération d'amateurs de *Gaspard de la Nuit* : Tristan Klingsor, André Breton, André Hardellet.

son véritable prénom) et, surtout, Victor Pavie, un des trois inventeurs de *Gaspard de la Nuit* : il y a tout lieu de penser que c'est lui l'initiateur de cette mode. En 1857, on lit dans la *Revue de l'Anjou et du Maine* cette formule caractéristique : « Louis ou plutôt Aloysius Bertrand, selon les habitudes de renaissance gothique d'alors⁶. » Victor Pavie a dû remarquer le recours à ce pseudonyme dans certains des manuscrits et dessins qui sont passés entre ses mains, il aura attribué à Bertrand sa propre prédilection pour ce vocable rare, sans se soucier autrement des intentions réelles de l'auteur. Par ailleurs, il précise que l'édition originale, procurée par ses soins, se heurta à un échec mémorable. Il ne s'en serait placé que vingt exemplaires, « tant donnés que vendus. » C'est sans doute, on l'a dit, à Victor Pavie que l'on doit l'indication d'Auguste Desplaces, en 1844, selon laquelle il s'en était vendu seulement deux exemplaires. Miracle de l'arithmétique, que seul pourra élucider un nouvel Einstein, le même Pavie assure à Mallarmé (d'après la réponse de ce dernier, en février 1866, *OC*, p. 981) qu'il ne s'en est plus vendu qu'un seul exemplaire en 27 ans (les 27 ans couvrant la période 1842-1866...). Il faudra pour le moins une armada d'ordinateurs travaillant en parallèle pour venir à bout des deux effrayants problèmes de calcul que Victor Pavie a sournoisement légués aux générations à venir. Disons que, si *Gaspard de la Nuit* n'a pas rencontré le grand public, il n'en allait certainement pas de même dans un cercle de littérateurs, restreint certes, mais qui faisait l'actualité littéraire. On ignore quel fut le tirage, sans doute peu élevé, de la première édition. Fernand Chaffiol-Debillemont est seul à avancer le chiffre de 500 exemplaires, mais sans l'ombre d'une justification : il s'appuie probablement (et, dès lors, abusivement) sur le projet de contrat avec Eugène Renduel, rendu public pour la première fois par Léon Séché en 1905⁷. En 1868, soit deux ans après la lettre de Pavie à Mallarmé, on ne peut qu'être stupéfait par cette affirmation d'Asselineau dans l'« Introduction » de sa réédition : « ce livre est aujourd'hui recherché et payé quatre fois la valeur du prix marqué⁸. » Pour concilier les affirmations respectives d'Asselineau et de Pavie, l'éventail des hypothèses est réduit : faut-il supposer, avec sang-froid, un brusque et imprévisible succès sur une période réduite de deux ans mais tenu inexplicablement secret, ou envisager, non sans intrépidité, la concomitance inédite entre la flambée du prix de l'unique exemplaire vendu et des dix-neuf autres donnés et, par ailleurs, la persistance du caractère désespérément invendable du reste du tirage ? Toujours est-il que l'édition d'Asselineau (402 exemplaires) s'est, à son tour, assez rapidement épuisée. En 1889, Charles Morice parle d'un livre « introuvable ». En 1892, Stefan George ne peut faire autrement qu'emprunter l'exemplaire de J. Chasles-Pavie pour réaliser une édition à ses frais. Pour préparer la 3^{ème} édition française, celle du *Mercure de France*, en 1895 (299 exemplaires), Lucien Descaves se refuse à se dessaisir d'un ouvrage qu'il qualifie à son tour d'« introuvable » et se résout à en faire plutôt une copie (*OC*, p. 1007). Dès l'année suivante, l'extrait de catalogue du *Mercure de France* annexé à l'édition originale d'*Ubu Roi* indique que l'édition est épuisée et mentionne un nouveau tirage.

Si *Gaspard de la Nuit* a suscité peu d'articles au moment de sa parution, en peu d'années néanmoins il est devenu un livre culte. Le 31 septembre 1847, Houssaye demande à

⁶ Article repris par Charles Asselineau, dans sa *Bibliographie romantique*, seconde édition, Rouquette, 1872, p. 79. La formule de Pavie est visiblement calquée sur celle de la notice introductive de Sainte-Beuve (« Louis Bertrand, ou, comme il aimait à se poétiser, *Ludovic* ou plutôt encore *Aloisius* Bertrand », *OC*, p. 75). Tout à la fois, elle en corrige l'orthographe, la tronque (un seul pseudonyme est retenu) et en donne une interprétation hasardeuse. En réalité, le choix de ce prénom ne semble pas obéir à une mode gothique, mais d'abord à un principe de déclinaison. Si l'on considère l'ensemble des pseudonymes attestés, on constate que Bertrand procède, soit, comme il est d'usage courant, par réduction à une ou plusieurs initiales, soit par variations à partir de l'état civil (Jacques Louis Napoléon Bertrand) : Jacques sera décliné en *Jacob*, Louis en *Ludovic* et *Aloysius*, Napoléon n'étant employé qu'une seule fois en composition, et tel quel. Ces formes ne sont pas spécialement gothiques et la forme latinisante n'a pas nécessairement de connotations médiévales. A ne considérer que la fréquence des emplois, rebaptiser Louis *Ludovic*, plutôt qu'*Aloysius*, aurait été plus justifié : Victor Pavie en aura « décidé » autrement, l'équipe éditoriale de *L'Artiste* et la postérité ont suivi.

⁷ Léon Séché : « Les derniers jours d'Aloysius Bertrand d'après des documents inédits », *Mercure de France*, mai-juin 1905 ; même texte à quelques correctifs près, *Annales romantiques*, 2^{ème} année, 1905.

⁸ Charles Asselineau, *op. cit.*, p. iii. Et les prix n'ont cessé de poursuivre leur ascension : en 1908, André Pavie relève que le prix de l'édition de 1842 atteint désormais « presque le prix que Renduel avait versé pour devenir maître du manuscrit », soit cent cinquante francs, 25 fois le prix initial (« Sainte-Beuve et Aloysius Bertrand », *Revue des études historiques*, mai-juin 1908, p. 258).

Victor Pavie d'apporter des exemplaires à Paris : « Tout le monde ici – je parle des poètes – veut avoir ce beau livre de ce grand poète inconnu » (*OC*, p. 968)⁹. Selon une légende tardive, les boîtes des bouquinistes étaient encombrées d'invendus, comme devrait en faire foi la conclusion de la première notice d'Asselineau en 1862 : « Les exemplaires, peu nombreux, en sont devenus très-rares¹⁰. » Un noyau d'admirateurs s'est formé très rapidement et s'est renouvelé de génération en génération : l'équipe de *L'Artiste*, celle de la *Revue fantaisiste*, Baudelaire, les parnassiens (Heredia offre la nouvelle édition d'Asselineau à Leconte de Lisle), Mallarmé, les symbolistes, les surréalistes, Hardellet, etc. Si la *doxa* fait état d'un livre invendable, les amateurs se plaignent plutôt d'un livre introuvable. Victor Pavie serait ainsi à l'origine de deux des traits saillants de ce que l'on peut appeler « le mythe d'Aloysius Bertrand » : la métamorphose de Louis en Aloysius, et la fable de l'un des plus grands désastres de la librairie.

Aux faits avérés, ajoutons quelques hypothèses. Lorsque Victor Pavie assure à Mallarmé qu'il n'a vendu qu'un seul livre en vingt-sept ans, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une antienne. N'a-t-il pas déjà donné le même chiffre à Sainte-Beuve, qui lui répond le 13 février 1843 : « il n'est aucune raison pour qu'il s'en vende jamais un second exemplaire dans les termes actuels » (*OC*, p. 969). Lorsqu'il s'est risqué à parler à Desplaces de deux exemplaires, peut-être était-il en pleine euphorie... Mallarmé, quant à lui, ne manque pas de s'étonner : l'exemplaire « que possède la Bibliothèque impériale ne quitte pas les mains des lecteurs au point qu'on ne peut l'avoir » (*OC*, p. 981). En reprenant son chiffre fétiche, Pavie devait avoir à l'esprit la proposition d'une nouvelle édition faite par Mallarmé dans sa lettre du mois précédent. Plutôt que de refuser ouvertement, Pavie préfère reprendre l'antienne du livre invendable, qui lui était familière depuis 1843. Dans sa réponse, Mallarmé propose de placer 12 exemplaires de l'édition originale chez le libraire-éditeur Pincebourde (65, rue Richelieu, à Paris), 6 autres chez Roumanille (Avignon), les 6 derniers étant destinés à des amis : on en déduit que Pavie a dû avancer le chiffre de 24 exemplaires restant à écouler, ce qui n'est pas énorme, et permet effectivement à Mallarmé de revenir à la charge en donnant des précisions supplémentaires sur la nouvelle édition projetée. Elle serait rendue possible par « un peu de bruit facile dans les journaux », et serait enrichie de « notices, et d'une douzaine de poèmes, à la mémoire de Bertrand, par les meilleurs poètes de ce temps » (*OC*, p. 981). Peine perdue. Ce n'est pas le trop timoré Victor Pavie, mais Asselineau et Poulet-Malassis qui mettront en chantier la nouvelle édition, deux ans plus tard seulement et sans crainte aucune d'un échec commercial. Il n'est pas interdit de penser que la pusillanimité de Pavie nous a peut-être privé du *Tombeau* collectif à la gloire de Bertrand dont rêvait Mallarmé, et dont nous rêverons toujours vainement.

2. La première vogue du poème en prose dans *L'Artiste*

Aux mentions explicites du nom de Bertrand dans *L'Artiste*, il convient d'ajouter les ballades et textes en prose qui, plus ou moins directement, se ressentent de son influence. Ces textes n'ont pas retenu l'attention de Suzanne Bernard dans son livre de référence¹¹. Ils ne manquent pas d'intérêt pourtant, et ceci à plus d'un titre. Tout d'abord, ils sont la preuve que Baudelaire ne s'est intéressé au poème en prose que tardivement, alors qu'il ne pouvait ignorer des expérimentations comme celles, notamment, de Champfleury : ce point n'a, semble-t-il, jamais été abordé par les spécialistes de Baudelaire. Ensuite, ces textes permettent de pointer une faiblesse patente de l'histoire littéraire limitée aux « grands » écrivains, c'est-à-dire en fait aux écrivains consacrés par le goût dominant à une époque donnée : la diversité

⁹ La datation proposée par Helen Hart Poggenburg (1843) est à corriger d'après l'original (lecture due à Marc-Edouard Gautier).

¹⁰ Charles Asselineau, *Revue anecdotique des excentricités contemporaines*, Poulet-Malassis, nouvelle série, VI, septembre 1862, p. 102.

¹¹ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959. Elle mentionne les recueils de Champfleury et Houssaye, mais ignore les pré-publications dans *L'Artiste*, ainsi que les autres poètes en prose de la revue.

des productions existantes s'en trouve occultée. On verra que les essais de poésie en prose publiés par *L'Artiste* couvrent un champ expérimental assez vaste, depuis la forme la plus fermée, la ballade en prose strophique avec refrain, jusqu'à la plus ouverte, aux confins du futur vers libre. En s'aidant de notions stylistiques assez élémentaires, on essaiera de rendre compte brièvement de la multiplicité des ressources mises en œuvre pour donner à la prose une teneur poétique : dispositif strophique, structuration de type anaphorique, système de reprises et variations, usages spécifiques de la ponctuation et de la typographie, autant de procédés qui, par-delà Bertrand et Baudelaire, laissent parfois pressentir des formes poétiques qui ne seront à nouveau expérimentées que bien plus tard. C'est le polymorphisme de ces tentatives qui retiendra l'attention, dans le dessein d'appréhender le champ littéraire dans sa réalité plurielle, et non pas dans sa version anthologique réductrice.

Au moins trois auteurs de *L'Artiste* ont commencé à écrire des poèmes en prose à partir de 1844 : il s'agit de Murger, Champfleury et Houssaye. A plusieurs reprises, les deux derniers ont explicitement rendu hommage à Bertrand ; à plusieurs reprises également, Champfleury a manifesté son refus de la rime, et Houssaye la nécessité d'oser être poète en prose. Un modèle s'offrait à eux : *Gaspard de la Nuit*, mais ce recueil est « inimitable » au dire de Baudelaire en 1861, puis de Verlaine en 1890. On peut penser que le qualificatif rend compte d'un double constat : voici des textes qui donnent indubitablement l'impression d'être des poèmes, pourtant cette impression n'est pas suscitée par ce marqueur poétique par excellence qu'était à l'époque la versification. Existe-t-il d'autres marqueurs, moins évidents mais également efficaces ? Certaines traductions en prose suggèrent une première solution, avec leur disposition en strophes et leur refrain éventuel. C'est effectivement l'option retenue le plus souvent par les auteurs de *L'Artiste* : ils semblent, de ce point de vue, se raccrocher à la formule de la « ballade en prose », formule non attestée chez Bertrand, mais que Sainte-Beuve a employée dans sa notice pour rendre compte de la « façon » de Bertrand, qui lui coûtait « autant que des vers » (*OC*, p. 77). C'est, notamment, la désignation adoptée par Champfleury lorsqu'il évoquera ses propres productions¹². Les premiers essais de Baudelaire et Mallarmé adopteront, eux aussi, une disposition strophique héritée de Bertrand, après quoi l'un et l'autre suivront leur voie propre. Il en ira de même pour la plupart des auteurs de *L'Artiste*, mais, comme on le verra, avec une prédilection plus marquée pour un format assez rigide de ballade, ce qui se comprend d'un point de vue historique : l'écriture étant encore sous la dépendance d'un lectorat largement prisonnier de l'équivalence entre poème et texte versifié, les marqueurs poétiques de substitution devaient être d'autant plus visibles.

Il convient de mettre à part le cas de Jules Lefèvre-Deumier, auteur d'un recueil important, même si cette importance n'est que rarement soulignée. En 1846, il associe poèmes en vers et poèmes en prose dans *Pages détachées* (numéros de *L'Artiste* des 26 avril et 26 juillet). Le 1^{er} juin 1854, *Les Douze mois* sont donnés en échantillons du *Livre du promeneur* qui paraît la même année. Ces textes ne doivent probablement rien à Bertrand. Formellement et thématiquement, ce sont ceux qui se rapprochent le plus du dernier Baudelaire, qui ne le mentionnera jamais : absence de dispositif strophique, usage limité de l'anaphore, goût pour la réflexion morale et le décryptage symbolique.

Henry Murger a dû un moment partager une mansarde avec Champfleury. Il a fait ses débuts à *L'Artiste*, où il publie, le 18 et le 25 mai 1845, *Les amours d'un grillon et d'une étincelle*, fantaisie en prose assez bavarde à vrai dire s'inspirant très probablement du couple formé par une salamandre et un grillon dans *La Salamandre* de Bertrand. Suivront trois *Ballades*, le 12 juillet 1846, et trois *Ballades allemandes* (titre donné par le seul sommaire du numéro), le 27 juillet 1848. Ces 7 textes, rédigés entre 1844 et 1848, seront republiés en 1854 dans *Ballades et fantaisies*, la section « Ballades » étant la seule en prose. On peut y relever quelques marqueurs poétiques, déjà présents chez Bertrand, comme une structuration

¹² Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, E. Dentu, 1872, p. 127. Voir également p. 242 pour le refus de la rime.

anaphorique forte, ou des refrains intermittents. Mais ce qui est le plus remarquable est l'abandon progressif, au fil des années, du format rigide de la ballade. Les trois dernières ballades, publiées en 1848 (*La Tournée du diable*, *Le Collier de larmes* et *Le premier péché de Marguerite*) sont probablement influencées par les versets bibliques, mais la fréquence d'une ponctuation faible en fin d'alinéa (blancs, virgules ou points-virgules) en fait quasiment des vers libres pour un lecteur d'aujourd'hui¹³.

Entre 1844 et 1850, Arsène Houssaye insère dans *L'Artiste* dix des treize poèmes en prose qu'il regroupera, en 1850, sous le titre *Rythmes primitifs*. Il serait trop long ici d'en fournir un relevé exhaustif : certains textes sont publiés sous pseudonyme, d'autres donnent lieu à plusieurs versions, qui témoignent d'un recours plus affirmé à des marqueurs poétiques : c'est le cas de *La fontaine de Jacqueline aux Cheveux d'or* (1^{er} décembre 1844) qui deviendra *L'ami Pierre et la belle Jacqueline* (1^{er} décembre 1846) puis, en volume, *Les larmes de Jacqueline*. Certaines proses, prélevées dans des récits de type journalistique comme *Voyage à Venise* (26 septembre et 17 octobre 1847), moyennant quelques menus réaménagements, seront ensuite réimprimées isolément comme des poèmes à part entière. Il ne faut pas croire que ces tentatives réitérées de poésie en prose ne rencontrent pas de résistances. Dans le numéro du 29 février 1852, L. Clément de Ris engage Houssaye à faire disparaître les pages de prose de ses poésies complètes, au motif que l'oreille, « accoutumée au système poétique », c'est-à-dire à la versification, percevrait ces textes comme une « dissonance », mais Houssaye n'en tiendra aucun compte : il republie en 1866, sans ordre préconçu apparent, ses treize poèmes en prose dans un volume composite, proses diverses et vers mêlés, *Les Légendes de la jeunesse*. Le numéro de *L'Artiste* du 15 août 1849 reproduit la « Préface » du recueil des *Poésies*, Houssaye y disant de lui-même : « il a osé être poète dans le rythme primitif, sans rime, sans vers, sans prose poétique », formule voisine de celle de Champfleury sur les « vers français de Henri Heine, sans rimes et sans pieds ». Dans *L'Artiste* du 15 août 1850, Auguste de Vaucelle conteste la notion de « rythme primitif » où il ne veut voir qu'« une prose plus ou moins ronflante » et prend la défense de la versification. Formellement, les textes d'Arsène Houssaye obéissent à des schémas variés, mais on y retrouve, ici et là, certains traits stylistiques communs à cette première génération d'auteurs de poèmes en prose : dispositif strophique, refrains, système de reprises et variations, poésie du tiret dont Bertrand avait déjà manifesté les ressources, ponctuation faible venant clore typographiquement un alinéa alors que l'énoncé se poursuit syntaxiquement sur le suivant (usage annonciateur du vers libre, qu'ignoreront aussi bien Baudelaire que Mallarmé, mais que Charles Cros et Rimbaud vont illustrer).

Le 30 janvier 1848, c'est au tour de Champfleury de proposer aux lecteurs de *L'Artiste* une ballade en prose : *L'Hiver*. Le texte est différent de celui qui porte le même titre dans *Chien-Caillou. Fantaisies d'hiver* (1847) et qui, il est vrai, lui avait valu d'être inquiété par le procureur de la République de Dijon. L'influence de Bertrand s'y décèle subtilement au détour d'une reprise d'adjectif en chiasme (« l'habit large et les larges manches »), d'une image pittoresque (« L'heure enrhumée sonne au clocher pointu ») ou d'un jeu sur les différentes acceptions d'un mot (« Les bougies et les violons se sont éteints »). La section « Fantaisies et ballades » de *Chien-Caillou*, dont le titre sera repris sous forme inversée par Murger, comporte quatre ballades en prose, datées de 1844 à 1846, chacune sur le thème d'une saison : leur formatage peut sembler relativement uniforme (découpage en strophes de longueur similaire et, éventuellement, refrain), mais, dans une pièce comme *L'Automne*, les jeux de la typographie et de la ponctuation, de même que chez Murger et, ultérieurement, Judith Gautier dans *Le Livre de jade*, font pressentir le vers libre :

¹³ Ces textes sont repris dans *Les Nuits d'hiver. Poésies complètes*, Michel Lévy frères, 1876. La section de ballades en prose est précédée d'une dédicace à Arsène Houssaye en guise de remerciement pour les avoir recueillies dans *L'Artiste*.

Quand la feuille jaunit,

La diligence amène de jeunes messieurs pâles, poètes de leur état et, qui pis est, poètes élégiaques. Ils s'en vont au bois,

Quand la feuille jaunit,

Au bois où se récolte le poitrinaire. [...] ¹⁴

Si l'on adoptait en critique littéraire les protocoles d'expérimentation propres aux sciences dures, en proposant par exemple au hasard, à des lecteurs honnêtement cultivés, des vers libres identifiés comme tels par leurs auteurs et certains extraits, en principe en prose, de Murger, Houssaye, Champfleury ou Judith Gautier, il est probable que la distinction serait rarement faite.

Dans le numéro de *L'Artiste* du 15 juin 1848, *La Pluie* de Xavier Aubryet prend la forme d'un triptyque narratif en prose, avec un système aléatoire de reprises et de variations, et un triple contrepoint opposant réalité et idéalisation.

Armand Barthet, dont les relations avec Baudelaire furent à l'occasion tumultueuses, livre ses propres variations sur le thème des saisons, déjà traité par Champfleury : *Poésie. L'Automne* (1^{er} octobre 1848), *L'Été* (1^{er} août 1849), *Poésie. L'Hiver* (1^{er} février 1850), *Poésie. Le Printemps* (1^{er} juin 1850). On remarque à trois reprises le surtitre qui a valeur de manifeste : la prose peut s'appeler poésie. Pour le reste, Barthet s'en tient à un format de ballade en prose assez rigide et puise dans le répertoire des marqueurs poétiques déjà rencontrés : disposition strophique et refrain, structuration anaphorique, poétique du tiret, ponctuation faible (blancs et virgules) en fin d'alinéa ¹⁵.

La thématique des saisons, de même que le format de la ballade en prose, ont décidément les faveurs des auteurs de *L'Artiste*. Auguste Desplaces, qui s'était interrogé sur le mystère de la poésie de Bertrand, rythmée quoique non rimée, publie *Panegyrique de l'Hiver* dans le numéro du 1^{er} février 1849, mais son modèle est visiblement Champfleury, et non directement *Gaspard de la Nuit*.

De courts articles d'actualité peuvent présenter certaines des caractéristiques du poème en prose : *Idylle* de Charles Monselet (9 avril 1848) est une évocation de l'atmosphère révolutionnaire, entre février et juin 1848, en trois strophes qui s'ouvrent chacune sur l'anaphore très bertrandienne « cependant » et exploitent les ressources de la double ponctuation et du tiret sur le modèle fourni par *Gaspard de la Nuit*. En 1873, Monselet rassemble dans un recueil composite, *Panier fleuri. Prose et vers*, des poèmes en prose comme *Les balais rôtis* ou *Oraison funèbre de la broche*, qui s'inscrivent dans la veine réaliste des *Fantaisies et ballades* de Champfleury (« O poètes, les temps sont venus de chanter le croque-mort », *Le Printemps*, 1846), qui se poursuivra avec « la muse familière » des *Bons chiens* de Baudelaire (1865) et *Le poème en prose des viandes cuites au four* de Huysmans (1880). Le texte le plus curieux du recueil est *Le Bébé*, prose écrite en strophes mesurées, des tirets délimitant des pseudo-vers de cinq syllabes. La boucle est ainsi bouclée : la poésie investissait la prose en se libérant des contraintes de la versification, voici à présent

¹⁴ *Chien-Caillou. Fantaisies d'hiver*, éditions des Cendres, 1988, p. 95. Ce poème est dédié à M. Pierre de Fayis, pseudonyme de Baudelaire qui, dans son compte rendu de l'ouvrage en janvier 1848, curieusement, ignorera ce type de texte. Champfleury dira de ce « merveilleux » *Gaspard de la Nuit* que c'est une œuvre « pure, d'un travail qui fait penser aux admirables coupes de jade de la Chine » (*Les Vignettes romantiques*, E. Dentu, 1883, p. 211).

¹⁵ En 1852, « Les Saisons. Ballades » seront republiées dans *Nouvelles*, éd. Giraud et Dagneau. La même année, la publication d'inédits de Bertrand est annoncée dans un texte anonyme que l'éditrice des *Œuvres complètes* attribue à Armand Baschet (*OC*, p. 1041). Cette annonce est faite, le 8 janvier 1852, dans *La Semaine théâtrale* qui, le 1^{er} février suivant, publiera *Les deux crépuscules de la grande Ville* de Baudelaire. Asselineau sera le premier à publier un nombre appréciable d'inédits mais, s'il a envisagé dès 1862 de procéder à des recherches, il ne les mènera à bien que tardivement pour son édition de 1869. Toutefois, l'un ou l'autre des premiers admirateurs de Bertrand a pu, très tôt, manifester ce genre de curiosité.

certaines de ces mêmes contraintes qui réinvestissent la prose, par une sorte de processus réversible. Au tournant du siècle, certains poèmes en prose d'Albert Clouïard, Léon Riator, Alfred Jarry, Saint-Pol-Roux ou Paul Fort, s'inscriront dans cette tendance. On voit que les expérimentations conduites par les auteurs de *L'Artiste* couvrent un champ diversifié, anticipant sur nombre de tentatives ultérieures. Il ne manque même pas ce proche parent des poèmes en prose et en vers libres, le texte en versets, pratiqué par Nodier (*L'Apocalypse du solitaire*, 1^{er} juin 1845) et Esquiros (*L'Évangile du peuple*, 12 mars 1848).

La rédaction de *L'Artiste* enrôle Nerval dans le camp des auteurs de ballades en prose : dans le numéro du 22 avril 1855, une note anonyme présente deux « ballades » du poète disparu, qui sont en fait des traductions de Heine. *La Mer* (15 janvier 1856) est un ensemble de cinq sections qui pouvait également donner l'illusion d'une création originale : les sections II, IV et V sont des reprises modifiées de traductions de *La Mer du Nord* de Heine, publiées par Nerval en 1848 ; les sections I et III font partie des traductions manquantes que Heine devait tardivement repérer¹⁶. A vrai dire, ces traductions sont plutôt des variations, sinon des créations : la forme adoptée par Heine – vers non rimés et rythmes libres – donne lieu à une transposition en prose, où le départ entre ce qui revient à chacun se révèle malaisé : la rédaction de *L'Artiste* n'était pas forcément mal inspirée, littérairement parlant, même si la désinvolture éditoriale est évidemment inacceptable.

Victor Luciennes donne à *L'Artiste*, le 15 juillet 1862, des *Variations en ré mineur sur le motif : Il pleut, bergère*, Judith Gautier ses premières *Variations sur des thèmes chinois* (15 janvier 1864, une seconde série paraîtra l'année suivante, le 15 juin), Cazalis, ami de Mallarmé, des *Poésies en prose* (15 septembre 1864) et enfin Baudelaire, trois *Petits Poèmes en prose* (1^{er} novembre 1864). Nous quittons l'histoire littéraire buissonnière pour retrouver des chemins mieux balisés.

Des chemins mieux balisés ? Autant dire bordés de jugements de valeur qui ne sont jamais interrogés, de questions qui ne sont pas posées, de développements convenus indéfiniment ressassés. Il va sans dire que nous n'avons pas de réponse, mais, par exemple, les questions suivantes restent ouvertes : pourquoi Baudelaire s'est-il essayé à la poésie en prose si tard ? Pourquoi une référence à Bertrand aussi tardive ? Évidemment, on ne peut s'appuyer que sur les seuls documents parvenus jusqu'à nous, il n'en demeure pas moins qu'il faut attendre une décennie pour que les préoccupations de Baudelaire rejoignent celles des auteurs gravitant autour de *L'Artiste*, milieu qui recoupe largement ses propres relations.

Les interprétations de la lettre-dédicace à Arsène Houssaye devenues dominantes conduisent presque toutes à lire sous le discours de surface un autre discours où Baudelaire prendrait ses distances avec Bertrand, en marquerait les limites supposées, ceci à des fins d'auto-célébration, ce qui serait apparemment de la dernière distinction. Ces interprétations, poussées toujours plus avant et toujours plus sophistiquées, présentent un inconvénient de taille : elles ne sont étayées par aucun document nouveau. De plus, elles demeurent tributaires d'une espèce d'engrenage des discours interprétatifs institutionnels : ces discours se nourrissent de discours similaires, indéfiniment. Un « retour à Baudelaire » s'imposerait, et à une lecture littérale. Avant de décrypter ce que Baudelaire a voulu dire, il ne serait peut-être pas plus mal de croire que ce qu'il a voulu dire, il l'a dit.

Pourquoi voudrait-on que Baudelaire soit nécessairement réticent à faire l'éloge d'un autre écrivain ? Les cas d'Edgar Poe, de Thomas de Quincey, sont là pour prouver qu'il n'en est rien. Certes, mais les références à Bertrand dans le corpus baudelairien sont rarissimes. Ce fait est-il en soi significatif ? A titre de comparaison, le corpus des textes publics de Mallarmé ne comporte strictement aucune mention, pas même une simple allusion très indirecte à *Gaspard de la Nuit*, alors que maints documents d'ordre privé sont là pour attester que Bertrand était un auteur de prédilection du maître de la rue de Rome (« on y trouve tout »,

¹⁶ Henri Heine, *Poèmes et Légendes*, Michel Lévy frères, 1857, p. vi.

aurait-il dit à sa fille Geneviève). C'est regrettable, mais c'est ainsi : ni Baudelaire, ni Mallarmé ne nous ont laissé un texte substantiel, suffisamment développé, qui expliciterait leur rapport à Bertrand. Ce n'est pas une raison pour recouvrir ces hommages manquants d'un vêtement de réticences purement hypothétiques. L'état nécessairement lacunaire de toute documentation devrait inciter à une prudence relative.

Au témoignage de Prarond, le recueil de Bertrand aurait fait une forte impression sur Baudelaire, et ceci dès sa parution : cette dernière précision est peut-être erronée, auquel cas le souvenir pourrait être à resituer chronologiquement, puisque les effets de cette lecture sont largement postérieurs, d'une douzaine d'années. Comme on l'a vu, dans l'intervalle, Louis, rebaptisé Aloysius Bertrand, fait l'objet de plusieurs mentions dans *L'Artiste*. La première allusion de Baudelaire à Bertrand n'apparaît que le 9 février 1861, dans une lettre à Armand Du Mesnil : « *Poèmes nocturnes* (essais de poésie lyrique en prose, dans le genre de *Gaspard de la Nuit*) », le titre choisi renvoyant à celui de Bertrand, le mot « genre » pouvant être entendu au sens général mais aussi spécifiquement littéraire. Par ailleurs, les deux poèmes en prose accessibles les plus anciens (*Le Crépuscule du soir* et *La Solitude*), qui datent de 1855, présentent tous deux, dans leur première version, un dispositif strophique indubitablement hérité de Bertrand. Que l'œuvre ensuite semble échapper à son créateur et lui impose sa logique propre, que la réalisation soit finalement sensiblement différente du modèle choisi ou du projet adopté, c'est ce que suggère Baudelaire dans sa lettre-dédicace, mais c'est ce que savent nombre d'écrivains devenus fils de leurs œuvres. Les intentions de l'auteur cèdent aux « intentions de l'œuvre » pour reprendre une formule de Jean Rousset. Cela ne remet pas en cause le rôle dévolu au modèle.

Baudelaire conclut sa lettre à Houssaye en déplorant l'échec supposé de sa tentative au regard de sa volonté d'égaliser son « mystérieux et brillant modèle. » Quelle préface, ou n'importe quel texte à valeur introductive, ne se clôt sur pareil « topos de la modestie affectée » ? C'est une convention qui se retrouve partout. Par exemple dans la pièce dédicatoire de Bertrand, *A M. Victor Hugo*. Dans ce genre de texte, si l'humilité à des degrés divers est feinte, il ne s'ensuit pas qu'il en aille de même des éloges prodigués en contrepoint. Bertrand peut faire mine de déprécier son œuvre, tout en admirant sincèrement l'auteur de *Notre-Dame de Paris*¹⁷. Pourquoi la lettre-dédicace de Baudelaire serait-elle soustraite à un dispositif textuel aussi courant ? Si l'humiliation qu'il dit ressentir pour ne pas avoir atteint son objectif initial relève des conventions propres à ce genre de texte introductif, en revanche rien ne l'obligeait à invoquer un « mystérieux et brillant modèle. » Chacun de ces mots compte. Si l'existence du topos incite le lecteur à penser que Baudelaire veut laisser entendre qu'il peut en réalité se prévaloir de son entière originalité, la qualité de « modèle » de l'œuvre louée demeure. L'adjectif « brillant » vient renforcer l'éloge. Quant à l'adjectif « mystérieux », il est peut-être le plus significatif. Il témoigne, par-delà l'admiration pour l'œuvre, d'une interrogation sur l'artiste, d'un besoin d'une forme plus intime de connivence. Nous en savons aujourd'hui sur Bertrand un peu plus que Baudelaire, mais il faut avouer que la documentation est lacunaire, les représentations disponibles partielles. Il est prudent d'estimer que la vraie personnalité de Bertrand nous échappe en grande partie. Elle restera largement énigmatique. Trop de points de sa biographie nous sont inconnus ou demeurent obscurs. L'imagerie habituelle étant de peu d'intérêt, l'adjectif « mystérieux » reste toujours

¹⁷ Les commentateurs qui ont la candeur de prendre pour argent comptant l'auto-sous-estimation de Bertrand, oublient (outre le dernier alinéa de la pièce) que lorsque ce texte a été écrit, Bertrand se croit assuré depuis trois ans d'être publié par Renduel, le « libraire du romantisme fashionable » (*OC*, p. 377, orthographe du manuscrit). Il fait même des envieux, au point que ses proches font assaut d'amabilités pour pouvoir bénéficier de son entree auprès du célèbre éditeur, que ce soit le comte Gustave de Damas pour ses divers ouvrages politiques (*OC*, p. 885) ou Henri Flour de Saint-Genis pour son *Prolétaire* (*OC*, p. 887). Ce dernier est pourtant l'auteur d'un livre, *Le Trappiste d'Aiguebelle*, dont Bertrand a rendu compte et qui a fait l'objet d'une recension dans *L'Artiste* en 1832. Aux yeux de son entourage, jusqu'en 1836 au moins, Bertrand a pour l'essentiel réussi sa percée parisienne. L'imagerie de l'échec social dont on l'accable sans précaution est, pour une part non négligeable, une illusion rétrospective. Ce n'est pas parce que l'on connaît la fin du film qu'il faut en réécrire uniformément le scénario.

d'actualité. Par ce seul mot, Baudelaire signe une des plus importantes contributions aux études bertrandiennes jamais publiées, socle toujours valable pour toute étude future...

Cette lecture au premier degré de la lettre-dédicace à Houssaye a été celle de nombreux écrivains amateurs de Baudelaire, devenus *ipso facto* amateurs de Bertrand : Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, et sans doute bien d'autres, comme par exemple Charles Cros ou Rimbaud, en dépit de l'absence de preuves documentaires. On peut, à bon droit, se réclamer de précédents aussi illustres.

Version mise à jour le 13/01/2008